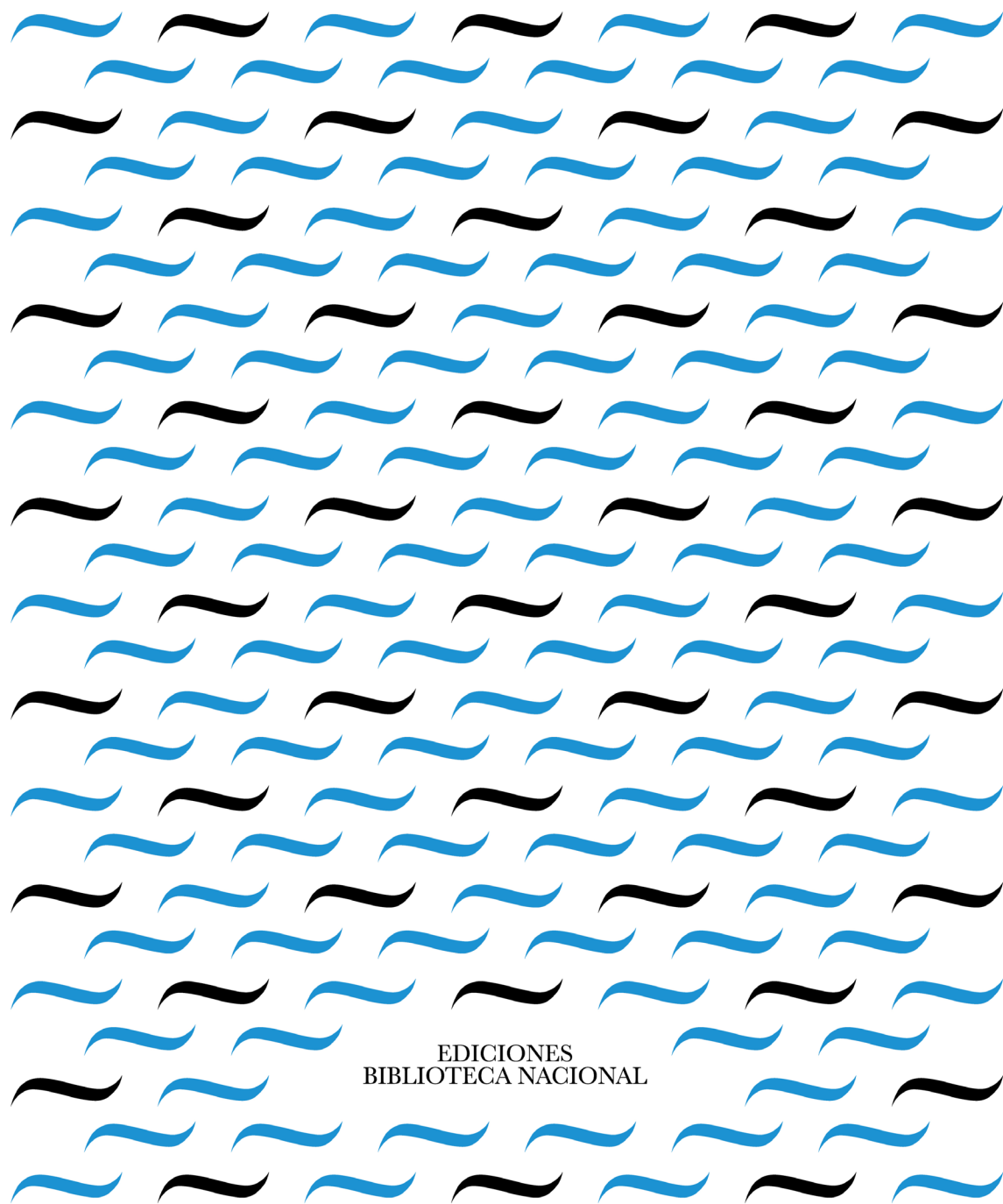


# МАРОСНО

1ER SEMESTRE

REVISTA DE HUMANIDADES

Nº83 / 2018



EDICIONES  
BIBLIOTECA NACIONAL



# MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES



BIBLIOTECA  
NACIONAL  
DE CHILE

**MAPOCHO**

REVISTA DE HUMANIDADES

© Ediciones Biblioteca Nacional, 2018

© Revista *Mapocho*, 2018

Nº 83 / Primer semestre de 2018

ISSN: 0716-2510

Derechos exclusivos reservados para todos los países

Biblioteca Nacional de Chile

Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651 / Santiago de Chile

Teléfono: +562 2360 5232 / [www.bibliotecanacional.cl](http://www.bibliotecanacional.cl)

**Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio**

Alejandra Pérez Lecaros

**Subsecretario del Patrimonio Cultural**

Emilio de la Cerda Errázuriz

**Director (s) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural**

Javier Díaz González

**Director de la Biblioteca Nacional de Chile**

Pedro Pablo Zegers Blachet

**Director Revista *Mapocho***

Carlos Ossandón Buljevic

**Consejo editorial**

Santiago Aránguiz Pinto / Soledad Falabella Luco

Marcos García de la Huerta Izquierdo

Eduardo Godoy Gallardo / Thomas Harris Espinosa

Pedro Lastra Salazar / Manuel Loyola Tapia

(†) José Ricardo Morales Malva / Carlos Ossandón Buljevic

Jaime Rosenblitt Berdichesky / José Promis Ojeda

Macarena Urzúa Opazo / Pedro Pablo Zegers Blachet

**Dirección editorial**

Thomas Harris Espinosa

**Diseño editorial**

Felipe Leal Troncoso

**Asistente editorial**

Javiera Mariman Retamal

**Periodista editorial**

Juan Pablo Rojas Schweitzer

**Preparación de archivos**

Ricardo Acuña Díaz

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S.A.



# MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

EDICIONES  
BIBLIOTECA NACIONAL

# ÍNDICE

|     |                                                                                                                                                                                     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 9   | <b>PRESENTACIÓN</b><br><i>Carlos Ossandón Buljevic</i>                                                                                                                              |
| 11  | <b>DOSSIER: PABLO DE ROKHA</b>                                                                                                                                                      |
| 12  | <b>La poesía de Pablo de Rokha</b><br>Vanguardista, épica y popular<br><i>Naín Nómez</i>                                                                                            |
| 38  | <b>Cultura popular y vanguardia en</b><br><i>Escritura de Raimundo Contreras de Pablo de Rokha</i><br><i>Ricardo Ferrada</i>                                                        |
| 54  | <b>Pablo de Rokha, voz de los obreros</b><br><i>Matías Sotomayor</i>                                                                                                                |
| 62  | <b><i>El Amigo Piedra</i> y algo más</b><br><i>Patricia Tagle de Rokha</i>                                                                                                          |
| 85  | <b>HUMANIDADES</b>                                                                                                                                                                  |
| 86  | <b>La escritura de los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI</b><br>Experimentaciones y nuevos discursos líricos<br><i>Benoît Santini</i>                                           |
| 102 | <b>De Rómulo Mandiola (1828-1881) a Pedro Balmaceda Toro (1868-1889)</b><br>Dos momentos de la crítica literaria chilena hacia fines del siglo XIX<br><i>Claudio A. Véliz Rojas</i> |
| 124 | <b>Discurso intelectual y nación fallida en México y Perú</b><br><i>Alejandra Bottinelli Wolleter</i>                                                                               |
| 140 | <b>Octavio Paz, Claude Estéban y el oído atento del creador</b><br>Poesía y pintura en <i>Vuelta</i><br><i>Berta Guerrero Almagro</i>                                               |

|     |                                                                                                                                                                     |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 154 | <b>Pensamiento distópico</b><br>Enfrentando la intempestividad latinoamericana<br><i>Claire Mercier</i>                                                             |
| 164 | <b>Cioran</b><br>Un caso de suicidio diferido<br><i>Eduardo Sánchez</i>                                                                                             |
| 178 | <b>La producción mediática de la Guerra del Pacífico</b><br>(del folletín a las series televisivas)<br><i>Eduardo Santa Cruz A.</i>                                 |
| 212 | <b>La radicalización de los discursos</b><br>La toma de la Catedral de Santiago, en el contexto sociopolítico chileno de 1968<br><i>Pablo Nicolás Cancino Baeza</i> |
| 243 | <b>TESTIMONIOS</b>                                                                                                                                                  |
| 244 | <b>Voy y vuelvo</b><br>La vida eterna de Nicanor Parra<br><i>Maximiliano Salinas</i>                                                                                |
| 255 | <b>DE PUÑO Y LETRA</b>                                                                                                                                              |
| 256 | <i>Fuego negro: Poética / Pablo de Rokha</i>                                                                                                                        |
| 269 | <b>RESEÑAS</b>                                                                                                                                                      |
| 270 | <b>Mito-historia. La novela en el cambio de siglo en Chile.</b> <i>Pilar García</i><br><i>Cristián Montes Capó</i>                                                  |
| 278 | <b>Malestar. Los investigadores ante su evaluación.</b> <i>Elea Giménez Toledo</i><br><i>Aurora Díaz Manrubia</i>                                                   |
| 285 | <b>POLÍTICAS Y NORMAS EDITORIALES</b>                                                                                                                               |

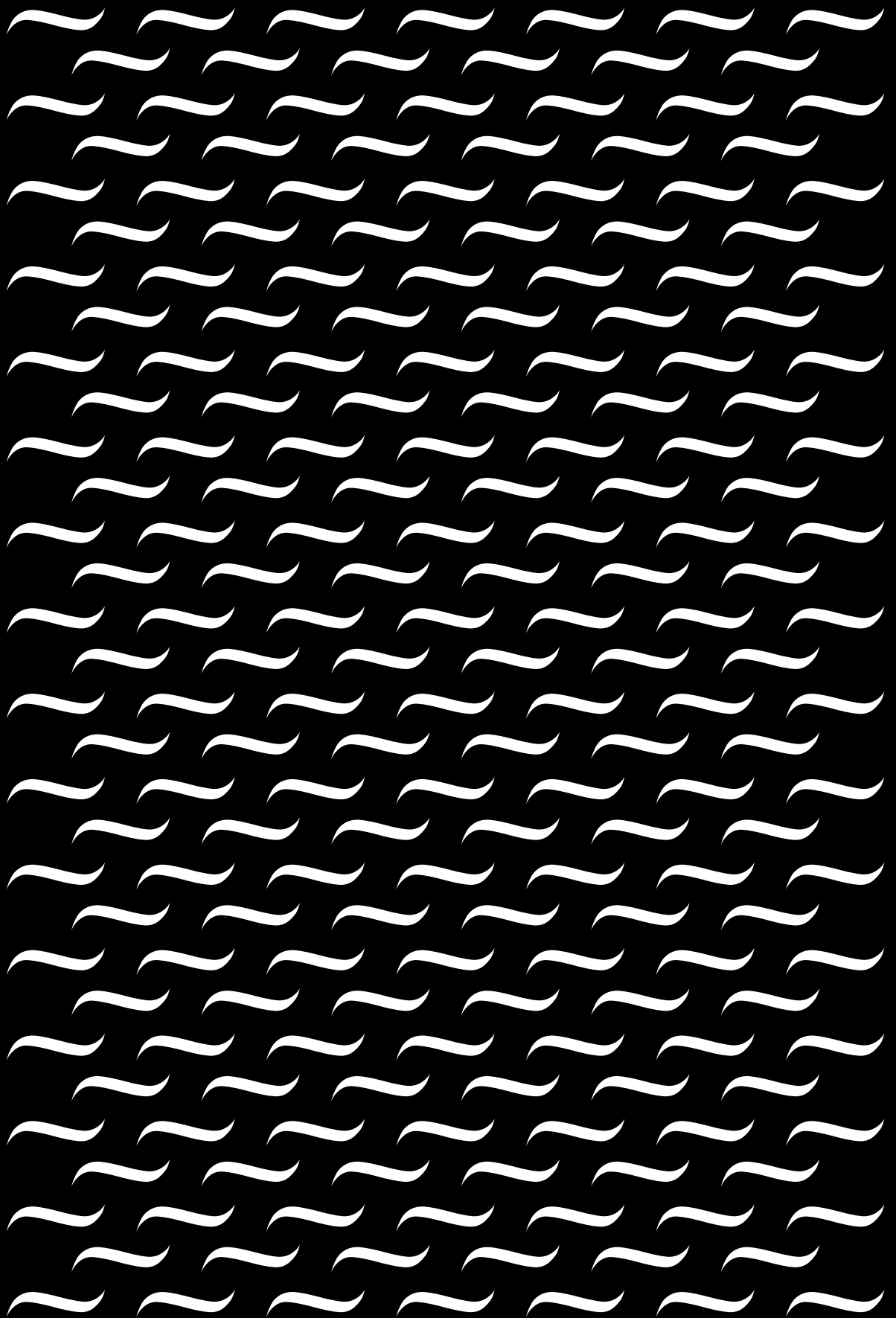


## PRESENTACIÓN

A cincuenta años del fallecimiento de Pablo de Rokha, la Biblioteca Nacional de Chile y el presente número de *Mapocho* se han propuesto homenajear a quien ha sido considerado uno de los más importantes poetas chilenos del siglo xx. En el dossier que hemos consagrado a nuestro Premio Nacional de Literatura 1965 se publican cuatro artículos: el primero es de Naín Nómez - especialista en la vida y obra del poeta - quien destaca su “decir auténtico” que busca “fundir en la retórica literaria el mundo en que se vive y las utopías con que se sueña”. El segundo es de Ricardo Ferrada quien examina la singular propuesta poética que Pablo de Rokha realiza en el libro *Escritura de Raimundo Contreras* de 1929. El tercer artículo es de Matías Sotomayor quien resalta el carácter comprometido y político de su poesía. Y el último es de Patricia Tagle de Rokha quien desde un acercamiento más íntimo nos ayuda a complementar el relato autobiográfico *El Amigo Piedra*. El lector podrá comprobar, además, que en la sección *De Puño y Letra* hemos transcrito *Fuego negro: Poética* de Pablo de Rokha, una introducción polémica a su estética.

Por otra parte, el presente número de *Mapocho* no ha podido desatender el reciente fallecimiento de Nicanor Parra, Premio Nacional de Literatura 1969 y Premio Miguel de Cervantes 2011. Esto nos ha llevado a solicitar al historiador y teólogo Maximiliano Salinas, amigo del vate y colaborador habitual de la revista, a que nos describa al “antipoeta”, al “sabio” que “sabe que vuelve, que no se va para no volver, que se va para volver”.

*Carlos Ossandón Buljevic*  
Director revista *Mapocho*



DOSSIER

# PABLO DE ROKHA

# LA POESÍA DE PABLO DE ROKHA: VANGUARDISTA, ÉPICA Y POPULAR

*Naín Nómez\**

\* Académico de excelencia de la Universidad de Santiago de Chile.



## *Desde dónde hablo*

Hace ya un buen número de años, cuando aún era estudiante de filosofía y literatura, fui ayudante de varios connotados académicos del Departamento de Castellano del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, como Alfonso Calderón, Luis Iñigo Madrigal, Antonio Skarmeta, Mario Rodríguez Fernández y Eugenia Neves. Entre ellos también se encontraba el ya fallecido profesor Carlos Santander, quien murió en el exilio y con el cual realizamos un curso de literatura chilena contemporánea, encargándome yo de la poesía. Cuando le llegó el turno a Pablo de Rokha y las dificultades que significaba analizarlo con los estudiantes, Carlos me señaló:

Fíjate en la manera como el poeta se relaciona con la realidad que imagina. Siempre lo hace a través del circunloquio, de la adjetivación, dando vueltas alrededor del objeto y describiéndolo por medio de una comparación que lo acerca y aleja como en una espiral.

A partir de esta idea, realicé mis primeras clases sobre Pablo de Rokha y para mí su poesía fue un verdadero descubrimiento.

El 11 de septiembre de 1973 muy temprano, antes de saberse que se había desatado un Golpe de Estado, el director de la revista *La Quinta Rueda*, Hans Erhmann, me llamó por teléfono, para comunicarme que un artículo de mi autoría titulado “Pablo de Rokha, el tigre que no era de papel”, saldría publicado en el número de ese mes, ya que la revista era mensual. Obviamente, de la revista nunca más se supo y se borraron las huellas de mi entusiasmo por el vate en ese momento. El artículo se publicaría, con posterioridad, hacia fines de la década del setenta en la revista *Literatura chilena en el exilio*, dirigida por Fernando Alegría en Los Ángeles, California. Hay luego dos hitos fundamentales en mi relación con la obra poética de Pablo de Rokha. El primero tiene que ver con mi tesis de doctorado en la Universidad de Toronto, que se tituló “Historia, utopía y producción literaria. La poesía de Pablo de Rokha” (1984), a partir de la cual se publicaron dos libros: *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento* (Santiago, 1988) y *Pablo de Rokha: historia, utopía y producción literaria* (Ottawa, 1991). El segundo hito importante en relación al poeta tiene que ver con mi amistad con la pintora Lukó de Rokha y su esposo, el poeta Mahfud Massís, a través de los cuales tuve acceso a textos inéditos del autor, tales como *El amigo Piedra. Aubiografía de Pablo de Rokha*, que publiqué en el año 1989, y las *Obras inéditas*, texto editado en 1999, ambos

en Santiago. En todos estos años, las antologías suman una decena y los artículos en diversas revistas son innumerables. Espero que todo ello haya cooperado en colocar al poeta en un sitio más destacado dentro de la tradición de la poesía chilena contemporánea.

## *Crítica y contexto*

En varios trabajos he insistido en subrayar la marginalidad en que fue instalado Pablo de Rokha dentro de nuestra literatura (latinoamericana, chilena) y, más todavía, dentro de nuestras vanguardias<sup>1</sup>. Durante su vida y entre sus coetáneos, fueron los escritores los que defendieron su obra. Entre los principales se puede citar a Pablo Neruda (en 1922), Luis Enrique Délano (en 1934), Andrés Sabella (en 1941), Juan Espinoza (en 1942), Fernando Alegría (en 1943 y 1957), Alberto Baeza Flores (en 1943), Antonio Mahfud Massís (en 1943 y 1944), Antonio de Undurraga (en 1944 y 1945), Jorge Elliot (en 1954, 1955 y 1957), Fernando Lamberg (1965), Mario Ferrero (1967), Juan de Luigi (1968). Durante aquel último año y los siguientes, se suceden algunos homenajes a raíz del suicidio del poeta, la mayor parte de ellos en periódicos, en forma de crónicas, reseñas, menciones, artículos breves, citas laudatorias o fragmentos de sus poemas. Estos homenajes son encabezados por la revista *Atenea* en un apartado de 1968 en el que participan varios poetas<sup>2</sup>. Posteriormente aparecen algunos textos de críticos, en forma más bien esporádica. Es de destacar una reseña realizada por Ignacio Valente (José Miguel Ibáñez Langlois) sobre la antología iniciada por Pablo de Rokha y terminada por Alfonso Calderón en 1969, titulada *Mis grandes poemas*, y el artículo de Fidel Sepúlveda Llanos titulado “Pablo de Rokha: una forma poética”, en 1970. Entre los escritores que mantienen su interés en el poeta y escriben sobre su producción, están: Mario Ferrero (que fue su secretario) en 1971, Volodia Teitelboim en 1973, Carlos Droguett en 1973 y 1976, Enrique Lafourcade en 1975, Hernán del Solar en 1975, Francisco Santana en 1976, Luis Merino Reyes en 1979, Jorge Ruffinelli en 1979, Hernán Lavín Cerda en 1983, entre otros. A esta ya larga lista habría que agregar a Gonzalo Rojas, a Manuel Rojas, a Salvador Reyes, a Antonio Campaña, a Pedro Plonka, a Gerardo Seguel, a Alfonso Alcalde, a los poetas de La Mandrá-

1 Son innumerables los ensayos y libros en donde he llamado la atención sobre esta marginalidad, o más bien “ninguneo”. Ver en bibliografía trabajos que van desde 1979 y hasta los más recientes de 2015.

2 Entre ellos Humberto Díaz-Casanueva, Mario Ferrero y Juan de Luigi, además de una selección de textos del poeta.

gora, a Martín Cerda, Waldo Rojas, Ariel Fernández y una lista de poetas más jóvenes, entre los cuales cabe citar a la poeta Elvira Hernández, una de las pocas mujeres de esta genealogía de escritores-críticos.

Una cosa distinta ocurrió con los críticos profesionales, especie hoy día en extinción. La mayor parte de ellos ignoraron la producción poética de De Rokha, empezando por el “establishment” de los diarios más importantes, en donde destacaban Hernán Díaz Arrieta (Alone), Omer Emeth y Raúl Silva Castro. Solo a modo de ejemplo, citamos a dos de ellos. En su *Panorama de la literatura chilena del siglo XX*, Alone había escrito en 1931 que

*Los gemidos constituye uno de los mayores documentos de la literatura patológica... Ochocientas páginas delirantes en formato mayor indican una agitación interna considerable... Después ha repetido la misma nota, añadiéndole algunas obscenidades... (p. 146).*

Por su parte, Silva Castro agregaba,

La dinámica verbal se manifiesta sin control y sin selección; las oraciones se repiten; el escritor parece, por momentos, elevarse del nivel común, pero de pronto cae en lo más rastrero e infantil. Un ensayo de costumbres, se trueca, por falta de freno, en un ditirambo para exaltar la revolución soviética; y el ensayo que pretende definir su propia estética termina en sus manos por ser un galimatías lleno de solecismos que difícilmente puede tener curso más allá de los muros del manicomio<sup>3</sup>.

Estas y otras críticas negativas abundaban, aunque no dejaron de participar en la polémica algunos estudiosos que valoraron desde el inicio la producción del poeta, como son los ejemplos de los editores de *Selva Lirica* (1917) Julio Molina y Juan Agustín Araya, Fernando García Oldini, Oscar Chávez, H. R. Hays (un antologador estadounidense), Jorge Elliot, Juan de Luigi, Manuel Zamorano, Jorge Román-Lagunas, Jaime Concha, Francisco Santana, Diego Arenas, Luis Sánchez Latorre, Jorge Ferrada, entre otros. Tal vez el estudio de mayor valor actual sea el libro *Sociología de la estética rokhiana* (2005) de Jorge Marambio Chávez, quien

3 Raúl Silva Castro en *Panorama literario de Chile* (1961), p. 93.

hace aportes importantes a pesar de su exceso ideológico. Termino, respecto a este tema, señalando que la obra de Pablo de Rokha aparece escasamente en las antologías de la poesía latinoamericana del siglo xx y en los estudios sobre las vanguardias latinoamericanas, lo que a juicio de este crítico muestra en forma fehaciente la manera como se construye el canon literario y cultural y, más allá de ello, cualquier canon. Imaginarios, símbolos y realidades están siempre sujetos a las ideologías y los poderes dominantes, aunque su campo esté también en disputa, especialmente a partir de las representaciones discursivas que desarrollamos desde ese amplio campo que es la cultura.

Pablo de Rokha nació en Licantén con el nombre de Carlos Díaz Loyola en 1894 (hay discrepancia sobre el día y el mes exacto) y se suicidó en Santiago el 10 de septiembre de 1968. Sobre sus datos biográficos se ha abundado en artículos, reseñas y apuntes biográficos, pero no está de más resumir brevemente aquí algunos elementos que nos interesa relevar. Su familia provenía de antiguos latifundistas de la zona central que, a raíz de la política librecambista implantada en Chile después de 1850, se empobrecieron. Durante el año 1897 el padre de Pablo de Rokha, don José Ignacio Díaz, trabaja como Jefe de Resguardo en las aduanas cordilleras, por lo que viaja continuamente a través de los pasos montañosos. Como Carlos es su hijo mayor, lo acompaña en esos viajes, lo que le permite conocer una variedad de personas que transformará en personajes de sus poemarios: arrieros, cuatreros, asaltantes o campesinos. Luego su padre administra el fundo Pocoa en Corinto, y allí el poeta pasa buena parte de su infancia aprendiendo a montar a caballo y a disparar. En el año 1901 empieza a estudiar en la Escuela Pública N° 3 de Talca, cuyo director es el padre del poeta Max Jara. Nuevos cambios de destino laboral para su padre llevan al poeta a Lonquimay, para volver a Talca con posterioridad, a estudiar en el Seminario Conciliar de San Pelayo, donde permanece hasta 1911, lugar sobre el cual de Rokha se expresa largamente en sus Memorias. A raíz de sus contradictorias lecturas (por un lado la Biblia, por otro los clásicos griegos y latinos, y, en un tercer lugar, por la lectura de libros prohibidos en el Seminario, como Voltaire, Baudelaire, Rimbaud, Schopenhauer y Rabelais) aquí parece conformarse la matriz de los elementos ideológicos de su producción poética y su pensamiento. En 1911 es expulsado del Seminario por leer libros prohibidos, y viaja a Santiago con retornos intermitentes a la provincia. Durante ese año cursa el sexto año de humanidades y da el Examen de Bachillerato para ingresar a la Universidad de Chile a estudiar Derecho o Ingeniería; pero pronto abandona los estudios, como la mayoría de los escritores. Ayudado por algunos amigos —como Jorge Hübner Bezanilla, Pedro Sienna, Daniel de la Vega y Vicente Huidobro— entra a trabajar como periodista en los periódicos *La Razón* y *La Mañana*, y publica sus primeros poemas en la revista *Juventud*, de la Federación de Estudiantes. En esos años descubre la poesía de Walt Whitman y la filosofía de Friedrich Nietzsche, que también influyen en sus poemarios. En 1914, a los

veinte años, vuelve a Talca y se encuentra con un libro de poemas firmado por Juana Inés de la Cruz titulado *Lo que me dijo el silencio*, y sobre el cual se le pide su opinión. Aunque critica duramente el libro, se enamora del retrato de la autora y viaja a Santiago a conocerla: se trata de Luisa Anabalón Sanderson, la mujer que luego será su esposa, reconocida con el seudónimo de Winétt de Rokha.

## *De la anarquía romántica al surrealismo nacional*

Carlos Díaz Loyola se casa con Luisa Anabalón Sanderson el 25 de octubre de 1916, el año en que el poeta publica su primer conjunto de poemas en la antología *Selva Lirica*, realizada por Segura Castro y Molina con el título de “Versos de infancia”. Publicados en el mismo año de *El espejo de agua*, de Vicente Huidobro, en estos versos se destacan dos poemas que mezclan la tradición con tintes expresionistas y vanguardistas. El primero, “Genio y figura”, es un soneto con cierto carácter baudelaireano, que plantea una totalización negativa (*Yo soy como el fracaso total del mundo ¡Oh Pueblos!*) enfrentada a una singularidad dolorida (*Aun mis días son restos de enormes muebles viejos*) que se sintetiza en los versos finales: *Enemigo total, aúllo por los barrios/ un espanto más bárbaro, más bárbaro, más bárbaro,/ que el hipo de cien perros echados a morir*. En la versión de la antología que más tarde será corregida, se perciben muy nítidamente los ecos románticos y modernistas. El segundo poema, titulado “Sobre el cuerpo que todavía se mueve ahí”, se instala en pleno vanguardismo, especialmente en la línea del Futurismo con sus alusiones al automóvil, fraguas, dínamo, motores, máquina, etc. Las discontinuidades e inconexiones de las estrofas, los sentidos, las significaciones y los sintagmas, ratifican el intento innovador del poeta en esos años.

El poeta está de nuevo en Santiago en 1920, donde crea la revista *Numen* y publica en la revista *Claridad*, en 1922, un conjunto de poemas titulado “El folletín del diablo”. Entremedio apareció un pequeño poemario satírico en versos alejandrinos, titulado justamente *Sátira* (1918): son años en que inventa empresas fantasmales; como “Chile Agrícola”, que compra y vende productos y adhiere al movimiento anarquista internacional. Esto último se refleja en *Sátira*, poemario en que confluyen las ideas de la época, también incorporadas en otros poetas coetáneos como Romeo Murgá, Alberto Rojas Jiménez y José Domingo Gómez Rojas. Aunque el poeta reniega de este librito en su antología mayor<sup>4</sup>, representa un proceso

4 Nos referimos a *Antología 1916-1953*, publicada en 1954 por el poeta en su propia editorial Multitud.

de transición importante entre sus obras juveniles ligadas al romanticismo, al naturalismo y al modernismo, y su siguiente poemario *Los gemidos*, de 1922. Si bien lo que define *Sátira* es la falta de refinamiento, a través de lo cual se busca romper con la idea de belleza del modernismo, este prosaísmo y vulgaridad —como señala René de Costa<sup>5</sup>— adelanta una visión crítica respecto a la tradición anterior. Esta sátira es un “purgante”, una purificación contra el lenguaje “amurallado” que se había gestado hasta los inicios del siglo XX —como plantea el propio poeta—, parodiando tanto la rima como las temáticas reconocidas. Existe aquí un examen antropológico y una percepción de lo cotidiano en su aspecto más prosaico, con un lenguaje neorrealista que explora formas de la oralidad y amplía su contexto cultural y existencial.

*Los gemidos* es un libro mayor. Si *Sátira* tenía las marcas del expresionismo y el futurismo, en este nuevo libro de 390 páginas se incorporan los planteamientos dadaístas, pero siempre desde una escritura específicamente rokhiana, enraizada en un lenguaje hiperbólico, fragmentado, experiencial, de lo urbano masivo; híbrido entre prosa y poesía, y donde prima una subjetividad desbordante. Del libro no se vendieron más de una docena de ejemplares y la crítica mayoritariamente se dedicó a denostarlo. Además de un joven poeta de 18 años llamado Pablo Neruda, fueron pocos los críticos que trataron positivamente la obra. La variedad de estilos y temáticas que representa *Los gemidos* resultan imposible de sintetizar aquí. Los textos tienen un carácter superpuesto, una forma discontinua, un intento de establecer relaciones de ruptura, haciendo de la escritura una totalidad de lo fragmentado. Las temáticas son heterogéneas: se canta al mar, a la esposa, a Satanás, a Dios, a la tecnología, a la muerte, al estiércol, o al propio Pablo de Rokha, personaje espejo del sujeto poético. Hay en muchas ocasiones un Yo-Vidente, deudor del simbolismo, pero también del “pequeño Dios” huidobriano. Los objetos y elementos naturales se antropomorfizan (*al sol le duelen los huesos, el pobre está resfriado y con reuma*: 147; *el invierno camina por los caminos*: 287); el cuerpo se desdobla (*he ahí que mi CUERPO es un mundo y sobre EL suceden las cosas del MUNDO*: 176); la ideología religiosa se invierte y se releva la figura de Satanás (*estatua de lo malo y CONDICIÓN del bien, Jehová negro, bendito seas...*: 51); se exalta el amor carnal (*beso tu cabello y tus pies, tus manos, tu vientre y tus muslos, tus uñas, tus pechos frutales, erectos, frutales, erectos, frutales como arbolitos*: 80); se reniega del capitalismo y la tecnología (*Nacimiento por teléfono, defunciones por teléfono, matrimonios por teléfono, toda la epopeya, toda por teléfono, enamorarse radiotelegráficamente, vivir y morir en aeroplano...*: 20). A esto se agrega una gra-

5 René de Costa plantea esto en su prólogo a la edición facsimilar de la obra, que había sido publicada en la editorial Cruz del Sur en 1918 y que fue reeditada en 1991.

fía que cambia constantemente, incorporando las frases en cursiva, palabras en diferente tamaño, los puntos suspensivos, las negritas, los espacios en blanco, etc. Desde el punto de vista de los cánones en boga, y a pesar de los atisbos vanguardistas en el continente, el libro se alejaba de la idea de poesía que se manejaba en los círculos críticos, con los cuales el poeta se enemista para siempre.

Entre 1922 y 1924 el poeta reside en San Felipe y luego se traslada a Concepción, lugar donde funda la revista *Dínamo*. En ella publica parte de su libro *Cosmogonía* (1922-1927), obra de la cual aparecen también poemas en la revista *Agonal*. Ambas, revistas fugaces y de limitada circulación. A este libro intermitente, le siguen *U*, editado en 1926, y *Satanás*, *Suramérica* y *Heroísmo sin alegría*, todos de 1927. En estos libros se observa una búsqueda estética que se decanta en distintas aproximaciones temáticas y discursivas. Se mantiene el temple de un sujeto angustiado y dolorido como en *Los gemidos*, pero la composición en prosa poética se hace versículo libre o hay un retorno a la métrica tradicional. Se evidencia la continuidad con los traspasos futuristas, pero se incluye la fuerte influencia del surrealismo, especialmente en el poemario *Suramérica*, una verdadera cinta verbal que fue manuscrita originalmente en planchas de linóleo como un libro-objeto. Por su parte, *Cosmogonía* es un texto hecho de retazos, de búsquedas que reiteran el intento cosmogónico de sus poemarios anteriores, especialmente la angustia del sujeto frente a la fragmentación y el caos. El propio poeta, en *Heroísmo sin alegría* —una especie de manifiesto ensayístico sobre su producción del momento— indica que este libro es “un saco de poemas desiguales, diferentes y paralelos”, y lo compara a “esas vejigas de ceniza que les salen, entonces, a los naranjos abandonados... a esas queridas que nos quisieron y nos lloraron porque no las quisimos renunciar” (19). *U* y *Satanás* son, a nuestro juicio, las obras mayores de esos años. La primera, reeditada el 2001, evidencia su carácter futurista mezclado con un expresionismo que permea toda la poesía rokhiana. Así *John Rockefeller defeca un telegrama sin ombligo... / la fruta inmensa de un zepelín destripado* (17-18) o *Einstein/ camina por la nada con el tiempo en los bolsillos panorámicos; / y no se le cae el planeta* (16). Es notable la sección 3 del poemario, que empieza:

*Yo soy el hombre casado, yo soy el hombre casado que inventó el matrimonio/ varón antiguo y egregio, ceñido de catástrofes, lúgubre; / hace mil años, mil años hace que no duermo cuidando los chiquillos y las estrellas desveladas... (17).*

Si en las secciones anteriores la continuidad con los movimientos de la vanguardia europea se hacían enfáticos, ahora la universalidad se hace cotidiana y el mundo familiar devuelve al sujeto poético a su origen terrestre y natural:

*Cuando los perros mojados del invierno aúllan, desde la otra vida, / y desde la otra vida gotean las aguas, / yo estoy comiendo charqui asado en carbones rumorosos, / y los vinos maduros cantan en mis bodegas espirituales (18).*

En *Satanás*, se continúa esta línea ruralista y simbólica que irá creciendo en los poemarios posteriores como una defensa de una arcadia perdida, que he representado en otros estudios como lo “nacional-popular” rokiano, a partir de un concepto de Antonio Gramsci<sup>6</sup>. Citamos:

*Ahora yo me acuerdo de Licantén, orillas del Mataquito,  
me acuerdo de la casa aquella, como de polvo, con duraznos, con  
membrillos, con naranjos, con un farol, sí, con un farol en la esquina de la  
noche y con palomas  
llorando más arriba del pueblo del sueño (18).*

Del recuerdo afloran los elementos salvados por la memoria y reconstruidos de nuevo para establecer otra vez los lazos de la conciencia con el hogar y la naturaleza. El recuerdo se desarrolla como una historia llena de seres perdidos, hasta desembocar de nuevo en un Yo donde lo autobiográfico estructura el poema.

En *Escritura de Raimundo Contreras* (1929, pero solo distribuido en 1944) se amplía la dirección hacia lo nacional-popular que predomina en parte importante de la obra del vate. Durante ese año aparece también una breve estética titulada *Ecuación*. Aquí se reanuda la polémica sobre la concepción del arte como cantar del aedo genial a su pueblo (réplica del romanticismo), pero también como un modo de actuar sobre el mundo. En *Escritura de Raimundo Contreras*, también coexisten antinómicamente las dos tendencias. Es el final del ciclo vanguardista en coincidencia con el contexto latinoamericano. En estos textos, hay una ten-

6 Gramsci representa lo nacional popular como parte del “bloque histórico” entre las aspiraciones nacionales y populares de una política cultural, y donde los intelectuales cumplen un rol mediador. Para él es un concepto cultural que tiene que ver con la posición de las masas en la cultura de una nación (421). A su juicio esta representación no puede hacerse solo con el entendimiento, sino que requiere del sentimiento-pasión por lo representado (418). En el caso de Pablo de Rokha, tomamos el concepto de manera libre para señalar que el poeta hace una reconstrucción mítica de los orígenes campesinos y urbanos de la cultura nacional, que en su caso se concreta en ciertos momentos, espacios, personajes o sentimientos que se transforman en arquetipos de un paraíso perdido o que recobran el sentido de la vida de manera circunstancial, a través de una imagen poética o una metáfora.



dencia a limitar la expresión, sintetizar las ideas y ordenar los contenidos en largos párrafos. El poemario tematiza la vida de un personaje rural que habita la zona central del país, reiterando una idea lateral de *Los gemidos*, que mostraba la dicotomía entre campo y ciudad. El poeta en esa época viaja entre Santiago y Valparaíso, haciendo clases de Filosofía y Estética en el puerto, vende cuadros pintados por Lukó y sus propios libros. El personaje Raimundo Contreras no tiene mucho que ver con la situación de los campesinos chilenos en ese año en que se inicia la crisis del capitalismo mundial, lo que produce un desplazamiento de los trabajadores desde la ciudad al campo, aumentando la mano de obra y el porcentaje de inquilinos activos. El personaje central del poemario, Raimundo, tiene características que se forman con elementos autobiográficos del autor, algunos rasgos de un inquilino o arriero conocido por el poeta, el rucio Caroca, y finalmente una especie de arquetipo del huaso chileno<sup>7</sup>. El poemario está dedicado a Tomás, un hijo muerto del autor, y sintetiza las experiencias eróticas y alcohólicas de Raimundo y su amor por Lucina, en quien reconocemos a la esposa del poeta: Luisa (Winétt). La escritura del libro no se puede desligar de las significaciones temáticas ni de la autobiografía, y fluctúa entre lo cotidiano y una especie de surrealidad ontológica, que incluye ideas de la época. Esto se aprecia en los títulos de algunos poemas que apuntan a la concreción, como “Banderas de luto”, “El descubrimiento de la alegría” o “Bodegas de vino y chicha”; mientras otros se relacionan con un ámbito intelectual, como “a la manera de los sentidos desparramados”. El mismo personaje oscila entre las experiencias espirituales y las de la vida corriente. Entre estas últimas están los amores, las experiencias gastronómicas, el paisaje, la memoria, las referencias literarias, los hijos, los estados emocionales. Pero su *leit motiv* es la relación con la Mujer-Tierra y su posesión amorosa:

*El olor de la primera mujer unido a la boca a la lengua a los huesos acerbos  
resbalándose entre lamentos entre plegaria entre quejidos infierno con  
incienso guatita de flor de la niña vecina desnudándose sus medias terri-  
bles (18).*

La primera mujer está vinculada al pecado y al acto sexual como un atentado a la moral religiosa. Pero el acto de posesión amorosa es también una posesión lingüística:

7 El rucio Caroca está extraído de la vida real y reaparece en varios poemarios, i.e. *Genio del pueblo* (1960). Fue un hombre de campo que el autor conoció en su infancia y que reunía las características de contrabandista, arriero, inquilino y héroe rural. Su imagen se grabó en la memoria del autor y persistió en los textos poéticos.

*Pero la gallina negra le picaba despacito la rosita a la Rosita debajo del peral del parrón solitos tiene la sonrisa colorada arriba del chiquillo... agarrándole la rosita a la Rosita que tiene calzones que huelen a durazno peluda... la desvestiría despacito... oliéndola las tetitas la boquita las patitas los labios (19).*

Así, la situación concreta del aprendizaje sexual del joven con la muchacha campesina se hace paradigma. El sujeto se desprende de la atadura religiosa que produce temor, vergüenza, y la ofensa a un Dios desconocido:

*que tiene vergüenza de que tiene vergüenza ser lúgubre amontonado de timidez empuña su miedo...y el olor de las iglesias como el olor de las cebollas y los ajos pisados que paren entonces los agostos olor a sexo caliente propiedad velluda y confusa peligrosísima como quien muerde muerte o higo podrido desnudándose (20-21).*

La posesión sexual de la Mujer-Tierra es de este modo, reconquista del propio sujeto, alienado por el símbolo del pecado, el cual así descubre la otredad y abre, una y otra vez, el saber de lo propio. Raimundo va de experiencia en experiencia encarnando una posesión del mundo y la naturaleza, que se transmuta en sentimiento y conocimiento:

*y Raimundo arremangándole las polleras a las lechugas besándole las tetas a la tarde mordándole los pechos a la muerte...¡ay! Rosa gritazos de animal satisfecho y vagabundo flojera de gañán bostezo de peón hartura de gañán desvergonzado como los zapallos y la Julieta y la María que imponen sus potos calientes y muy buenos en las arenas tan maduras por debajo del fruto de sombra del sauce humilde y la Carmen Gómez que parece lloica y tiene gruesas y negras las trenzas sobre la pechuga de diamante... miren como va cantando el reputas de Raimundo a la grupa de las carretas costaneras arando la oscuridad cerebral con la yunta grandiosa (50-51).*

La experiencia erótica de la posesión ligada a la reproducción del mundo natural es una ruptura con la retórica tradicional y la formación espiritual del sujeto. La

posesión aparece como forma de encuentro con el mundo femenino y su naturaleza cósmica. Raimundo se hace paradigma nacional de una masculinidad “machista” que universaliza su deseo de posesión *superreal*. Lo propiamente rokhiano es la compleja estructura de las imágenes que conforman este personaje con aspiraciones metafísicas y actuaciones de huaso patriarcal. En este libro se continúan algunos elementos vanguardistas como el uso de los espacios en blanco, las negritas, las imágenes surrealistas y los títulos de los poemas, que van de lo más concreto a lo más abstracto. Raimundo Contreras es la primera encarnación de Pablo de Rokha que proyecta la realidad del campo chileno de la zona central en un personaje con características trascendentes, en donde confluye el mito con la realidad, lo culto con lo popular, lo cotidiano con lo arquetípico como una aspiración poética de lo nacional-popular.

## *Historia y utopía: dialéctica entre lo individual y lo social*

Desde 1930 se inicia una nueva etapa en la escritura del poeta, en una extraña simbiosis que se caracteriza por un fuerte contenido social que se articula con una religiosidad extraída de *La Biblia*, pero con elementos de laicidad. En 1932 De Rokha edita *El canto de hoy*, un texto inconcluso y, en 1933, *Canto de trinchera*, un poemario compuesto por un solo poema. Al decir “inconcluso”, nos estamos refiriendo a que no aparecieron como libros, sino en periódicos o revistas. Lo mismo ocurrirá con *Los 13*, de 1935, una galería de personajes que nunca fue finalizada<sup>8</sup>. Son los años en que el poeta ingresa al Partido Comunista, bajo cuyo patrocinio se presenta como candidato a diputado, sin ser elegido, y donde milita hasta 1940, cuando renuncia —según su versión— o es marginado —de acuerdo a la versión de la congregación. En ese momento cierto reconocimiento oficial a su labor poética y cultural le permite trabajar como profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y hacer algunos viajes. Su vida familiar crece con el nacimiento de sus hijos Carlos, Lukó, Tomás, Juana Inés, José, Pablo, Laura y Flor. Carmen y Tomás mueren prematuramente; Carlos y Pablo, ya mayores y de manera trágica. Entre 1932 y 1938 publica una serie de artículos en el diario *La Opinión*, que lo vinculan a la coyuntura política y cultural del momento. En 1933, y a raíz de su frustrada postulación a Decano de la Escuela de Bellas Artes —candidatura que pierde por un voto—, renuncia a sus clases y se enemista con

8 En gran medida muchos de estos libros incompletos han podido ser rastreados en la monumental antología que hizo el poeta en 1954, titulada *Antología 1916-1953*, y publicada bajo el sello de Multitud.

la mayoría de los académicos. A sus textos militantes de ese periodo, habría que agregar *Imprecación a la bestia fascista* (1937) y *Cinco cantos rojos* (1938). Todos los poemarios citados están traspasados por la lógica de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética y forman parte de una poesía militante que defiende el comunismo, la República Española y el Frente Popular. Es una época donde el poeta polemiza en público y en privado con el “establishment” cultural y político del país.

Cada figura heroica en los poemas de Pablo de Rokha tiene algo de epopéyico, de personaje trágico y angustiado. Esto, que ya aparecía en las personificaciones de Satanás y de Raimundo Contreras, se ratifica con nuevas figuras, entre las que destacan dos que provienen del contexto religioso: Jesucristo y Moisés, que dan origen a dos obras relevantes: *Jesucristo* (1933) y *Moisés* (1937). En la reconstrucción poética de las figuras casi míticas de estos conductores religiosos del pueblo, se utilizan los elementos de la épica clásica mezclada con una lírica de extensos versículos. En el caso de *Jesucristo*, estamos frente a un narrador que cuenta en tercera persona fragmentos de la *Biblia* utilizando la historia enmarcada, pero con una evidente marca lírica en su metaforismo y la utilización de símbolos. El poeta toma a veces la fuente de un evangelista (especialmente Mateo, Marcos, Lucas y Juan), pero utiliza un estilo personal. El tema del poema-poemario es la exaltación épica de Jesucristo como figura mesiánica-revolucionaria y conductora del pueblo cristiano. En *Jesucristo* se funde el mesías, el revolucionario y el poeta. De este modo, Jesucristo es Lenin, Pablo de Rokha y el arquetipo de todos aquellos que quieren cambiar el mundo. Aquí se marca un cambio en la producción poética del autor, ya que es su primer canto político, lo que es enunciado en su sección I:

*Es menester el profeta, no el poeta, Winétt, el incendiario rodeado de  
salamandras, la autoridad de metales incandescentes que produce Juan de  
Patmos, la substancia volcánica de Job y Ezequiel...y es menester Lenin, sí, es  
menester Lenin y la insurrección proletaria... (13).*

La invocación inicial tiene un doble objetivo. La amada da fuerza al poeta para llevar a cabo la empresa de su canto, y al mismo tiempo le da una continuidad con el pasado rememorado: amor juvenil, hijos vivos y muertos, compromiso político:

*Parecida a una hermosa canción, la juventud se derrumba y se deshoja,  
rodeada de amarillas frutas, de amarillos pianos del crepúsculo, y, aunque mi*

*poema acaricia siempre tus siempre veinte años, con el pelo suelto, a la espalda, algo se muere, se hunde, se pierde y entra un mundo mojado, desde el pretérito (14).*

A partir de la sección segunda el tono cambia y se inicia la epopeya cristológica. El poeta crea un escenario para iniciar la narración: *Había en Jerusalén un hombre llamado Simeón, que era muy bueno y piadoso...* (17), que no difiere mucho del texto bíblico. Se cuenta la huida de Nazareth, la vida, pasión y muerte del Mesías, convertido en el poema en líder político. Hay tres niveles de narración: la visio-naria y más propiamente rokhiana, la entrecomillada que traduce fragmentos de la *Biblia*, y la que recrea los textos bíblicos. Un ejemplo del entrecruce de los tres niveles puede leerse en el momento de la crucifixión:

*Soplaban los tiempos espesos del tiempo muerto y, gota a gota, caían horas encima; estaba Jesús cansado de angustia, sudando y ensangrentado, cuando clamando exclamó: “¡Dios mío!, ¿por qué me has desamparado?”, dolor y calor había... Llegaba la sombra crujiendo, en aquella gran yegua siniestra; sonaba su galope; lo negro con lo muerto, atravesaban de infinito a infinito, acuchillándose, con su espada oscura y de luto; hablaba la nada: retorciendo sus riñones, en aquel instante milenario, Jesús dijo, con un grito:*  
*“Padre, Padre*  
*A tu actitud entrego mi espíritu” (55).*

Al hacerse Cristo arquetipo y también ser humano común, se aleja de la figura sacralizada de la Iglesia. Se dice que *comía y bebía, acariciando a las muchachas de su tiempo...y era borracho y enamorado hasta el éxtasis* (63). Así es como, para el poeta, el *ajusticiado de Nazareth [es] bandera del proletariado crucificado*, lo que hace de la figura mítica un personaje histórico heroico, permeado por las ideas revolucionarias del periodo.

*Moisés*<sup>9</sup> (1937) es parte de otro libro no concluido por el poeta, que incluía héroes-prophetas como Mahoma, Buda, Manco Capac, Carlomagno, Espartaco, etc., y del cual solo sobrevivió el texto bíblico (por su extensión, lo consideraremos como una obra completa). El poema canta la odisea de Moisés y del pueblo hebreo des-

9 La versión de que disponemos se encuentra en la Antología ya citada, debido a la imposibilidad de contar con el texto original de 1937.

de el episodio de la zarza ardiendo que marca la primera señal divina, hasta la muerte de Moisés en Jericó. En el poema se tipifican los recursos rokhianos fundamentales: el uso de la reiteración, la acumulación de verbos y sustantivos, la imagen visionaria, la comparación insólita, el uso de la metáfora y la hipérbole. Moisés, aquí, no es solo el fanático religioso iluminado por el profetismo mesiánico, sino que representa también al conductor de pueblos que cambia el curso de los acontecimientos históricos y combate la corrupción moral y la injusticia. Un momento de gran dramatismo en el poema, lo representa el encuentro con la divinidad, que aquí citamos:

*Relámpago, cabalgando, dramático,  
Dios descendió hacia la montaña, ardiendo con fuego tremendo y humo  
echaba;  
Entonces lo contempló Moisés, cara a cara, entre la batalla, y lo entendió  
porque lo admiró en esplendor y agonía;  
tronaba el Sinaí, llameando y humeando en grandes terrores..  
hablaron los dos. Frente a frente, y pecho a pecho, la colosal gramática,  
entre dioses, entre sacerdotes, entre hombres desesperados,  
agregando a la máquina de la tempestad el lenguaje terrible de lo divino... (209).*

En esto reside el mayor logro del poema: en ser visionario en el discurso, con importantes caracteres épicos y populares en su contenido. La recreación rokhiana del texto bíblico muestra a Moisés como lo permanente y duradero, y a Dios como lo accesorio y relativo: *porque los dioses, ellos los hicieron, los poderosos, para explotar a los oprimidos* (201). La fuente literaria es así un pretexto para levantar la figura del héroe popular y mostrar las posibilidades de rebelión. Hay una articulación entre la ideología estética y la ideología política, porque tanto Moisés como Jesucristo son una amalgama de historia y utopía dentro del discurso de los poemas.

Entre fines de los años treinta hasta comienzos de los cincuenta del siglo xx, el poeta bifurca su proyecto escritural en varias direcciones. Una de ellas es la permanencia de la línea política y militante que se expresa en obras como *Cinco cantos rojos* (1938), *Canto al ejército rojo* (1941), *Poemas continentales* (1945), *Funeral a los héroes y los mártires de Corea* (1950), *Fusiles de sangre* (1950) y otro libro inconcluso, ahora de ensayo, titulado *Interpretación dialéctica de América: los cinco estilos del Pacífico* (1948), del cual solo se publicó el primer tomo. Esta línea de acción política y cultural se complementa con la creación de la revista *Multitud, revista del pueblo y la alta cultura* en 1939, la cual aparece con intermitencias has-

ta 1963<sup>10</sup>. Otra de las líneas de trabajo del poeta es la continuidad de una poesía más estetizante, deudora aún de las vanguardias con un fuerte carácter metafórico, en que predomina el traspasso de un surrealismo achilenado. En esta línea se pueden mencionar los libros *Gran temperatura* (1937), *Morfología del espanto* (1942) y *Arenga sobre el arte* (1949). Una tercera línea se entrecruza con la anterior y corresponde a lo que llamamos lo nacional-popular que está en algunos poemas de *Morfología del espanto* y en la “Carta magna de Chile” de *Arenga sobre el arte*. A ello se pueden agregar algunos poemas de estilo popular, publicados como *Romancero proletario* en periódicos y revistas. Pablo de Rokha sigue siendo un activista importante de la cultural nacional en esos años. En 1937 es presidente de la Casa América, órgano cultural del comunismo chileno. Colabora entusiastamente con el Frente Popular y la elección a presidente de Pedro Aguirre Cerda en 1938, y apoya con poemas la República Española. En 1944 el presidente Juan Antonio Ríos le extiende un nombramiento para realizar una gira por América, de carácter cultural, que abarcó 19 países, y en la cual el poeta, acompañado de Winétt dio charlas, conferencias, recitales, y dialogó con intelectuales del continente. Al morir Juan Antonio Ríos y sucederle Gabriel González Videla —quien dicta la Ley de Defensa de la Democracia contra los comunistas— los poetas se quedan en Argentina, donde permanecen hasta 1949, cuando retornan a Chile por el avanzado cáncer de la poeta, que fallece en 1951.

Antes de terminar este acápite, una breve referencia a la matriz de lo nacional-popular, que nos parece la más original dentro de una poesía compleja y profusa. Como ocurre en general con la producción del poeta, *Morfología del espanto* y *Arenga sobre el arte* integran en un libro varios libros, temáticas diversas y matrices estéticas distintas. En ellos hay marcas contextuales que tienen que ver con la situación de una profunda crisis mundial, acrecentada por la II guerra mundial, y que de Rokha representa como una búsqueda poética que se propone contar el horror, el pesimismo y la catástrofe. El sujeto poético plantea esto a través de la enumeración anafórica intensificada:

*Horror de pensar, horror de vivir, horror de crear, horror de morir, horror de  
engendrar, horror de amar y de todas las cosas,  
horror de escribir y no escribir, horror de la naturaleza, horror del ser humano,*

10 La descripción y análisis de esta revista requeriría un artículo completo. En ella aparecen trabajos de literatura, estética, ensayos sociales, panfletos, artículos sobre economía y moral, propaganda comercial y agrícola, y otras secciones. Multitud es la revista, y también sello editorial bajo el cual publican el poeta y sus amigos.

*horror como individuo, horror como sociedad, horror como universo, horror de la verdad, la bondad y la belleza... (Morfología, 106).*

Frente a este horror, el sujeto exorciza el mal y se devuelve a las fuentes de lo popular rural, uniendo la memoria con la nostalgia del mundo campesino. Esto reaparece en los títulos de ciertos poemas como “El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes”, “Sancho Rojas capitán del sur define los actos mágicos”, “Demonio a caballo”. Títulos que revalidan la dicotomía implícita en toda la producción rokhiana, entre lo abstracto, lo trascendente y lo delirante en relación a lo concreto, lo anecdótico y lo descriptivo. Así, en el poema “El huaso de Licantén...” leemos *Ca-ballero del Mataquito, es decir, roto de la pata rajada, chileno de güargüero de cóndor/capataz de gañanes, carrilano, peón del Norte, carretero...* (41), y más adelante en el poema “Sancho Rojas...”, la muerte y la nostalgia del *Ubi Sunt* se dan la mano:

*Murió la Chepita, el rucio Caroca, la Lupercia, murió el conductor Andrade,  
murió el cura Gómez, el compadre Labra, el chucho Pérez, y don Juan de Dios  
Alvarado, murió mi padre y murió mi madre,  
murió el quinto nuestro hijo Tomás, y todos los abuelos,  
y si reuniéramos los esqueletos y los quemáramos, aparecería  
una gran cara helada, que sería yo mismo. (70).*

En el caso de *Arenga sobre el arte*, el poema que representa esta línea es “Teogonía y cosmología de cocina”, poema que en la *Antología* de 1954 aparece como “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile”. Provisto de una imaginiería asfixiante y barroca, de Rokha mitifica las comidas y las bebidas de Chile, y, con ellas, a los seres cotidianos y lugares de la geografía nacional, para sacralizarlos y transformarlos en arquetipos. Esto se hace posible por el uso de la comparación metafórica que equilibra las antítesis al pasar de lo concreto a lo abstracto y de lo individual a lo universal en un movimiento permanente. Así *el vino de Pocoa es enorme y oscuro en el atardecer de la República* (297); *La chicha bien madura brama en las tinajas como una gran vaca sagrada* (297); *La chanfaina licantenina es guiso lacustre, mito de río y ribera, fluvial-oceánico y cordillerano, lugareño, aldeano, campesino, provinciano y como de iglesia* (302) y *los huasos chapados a la manera de antes, con arreos de plata y aperos de resonante correafe formidable, trenzado en Pelarco, galopan por el callejón de las Diucas, levantando un cataclismo de polvo* (308). De esta manera, al sacar de un ámbito de puro consumo a las comidas y bebidas, y de su estereotipo al huaso y al campesino, estos se elevan a paradigma epopéyico, cambiando sus signos y sus sentidos, y haciendo visible nuevas realidades.



## *El optimismo de lo nacional-popular y las angustias del macho anciano*

En la década de los cincuenta predomina la guerra fría a nivel mundial y las polarizaciones en América Latina. La muerte de su esposa (compañera, musa, amiga, apoyo y motivación) significa un duro golpe para el poeta. A pesar de su desesperación, de Rokha publica una antología de Winétt, titulada *Suma y destino* (1951) y un libro elegíaco dedicado a ella con el nombre de *Fuego negro* (1953). La muerte de Winétt, las esperanzas políticas frustradas después de 3 gobiernos radicales, y el cuasi anonimato de su labor poética, tienen al poeta desalentado y dolorido. La línea política se continúa en *Arte grande o ejercicio del realismo* (1953) y en 1954 se publica su monumental *Antología*. Las desavenencias con Pablo Neruda, que se habían iniciado en los años treinta cuando este pasó a convertirse en el poeta oficial del Partido Comunista, se habían agudizado en los años cincuenta con el apoyo de la mayor parte de los intelectuales chilenos a la persona y obra del vate de Parral. Los escritores yernos de Pablo de Rokha, Julio Tagle y Mahfud Massís, publican una pequeña revista con el nombre de *Polémica*<sup>11</sup>, desde la cual atacan a Neruda, quien responde con la indiferencia o respuestas irónicas. En 1955, Pablo de Rokha publica *Neruda y yo*, una diatriba furibunda y única en la historia de la literatura chilena. Las producciones poéticas que siguen a esta crítica extrema presentan una continuidad con los temas anteriormente trazados por el poeta, pero acentuando algunos elementos, como la concepción poética universalista, la forma prosaica de los textos, la crítica social agudizada por el sentimiento de degradación política que percibe de Rokha, y, fundamentalmente, la contradicción entre la nostalgia del mundo rural popular en retroceso que se exalta y la angustia frente a la decadencia y la muerte. Es lo que se percibe como fundamental en los libros siguientes, en que el poeta parece más vivo que nunca: *Idioma del mundo* (1958), *Genio del pueblo* (1960), *Acero de invierno* (1961) y *Estilo de masas* (1965). En este último año, 1965, recibe el Premio Nacional, del que dirá: “me llegó tarde, casi por cumplido y porque creían que ya no iba a molestar más”<sup>12</sup>. Otras obras más circunstanciales de este periodo final son *Canto de fuego a China Popular* (1963), *Mundo a mundo: Francia. Epopeya popular realista. Estadio primero* (1967), *Tercetos dantescos a Casiano Basualto* (1966?), y *Poemas rimados o asonantados 1916-1958* (1966)<sup>13</sup>.

11 *Polémica* apareció entre 1953 y 1955 y se extendió por 16 números. En ella hay por lo menos 10 artículos que se refieren a Neruda, atacándolo desde un punto de vista estético y moral.

12 En entrevista realizada por Julio Huasi en la revista *Punto Final*, citado en “Pablo de Rokha, el tigre que no era de papel”, *Literatura chilena en el exilio* 11 (1979), p. 6.

13 Con posterioridad a la muerte de Pablo de Rokha, el autor de este artículo publicó los textos inéditos *El amigo Piedra. Autobiografía de Pablo de Rokha* (1990) y *Obras inéditas* (1999).

Nos detenemos brevemente en este último periodo de la producción rokhiana para dar cuenta de la antinomia que representa la aspiración social defraudada y la angustia frente a la muerte que amenaza al poeta, *versus* el goce y la alegría que se reproduce en los poemas cuando la memoria se remonta a los orígenes y recupera el paraíso perdido de la infancia y la adolescencia. En este sentido, una segunda antinomia se produce con el mundo del campo abandonado por las grandes masas desarraigadas que se instalan en la ciudad para vivir en sus márgenes. Todo ello, cruzado por la sublimación del amor perdido por en la muerte de Winétt, transformada en símbolo de un proyecto personal trunco. Estas problemáticas se reproducen de manera heterogénea en *Idioma del mundo*, *Genio del pueblo*, *Acero de invierno* y *Estilo de masas*, que son los libros mayores de esta etapa final. Así, la amada perdida se transforma en símbolo del Amor y la Solidaridad:

*...poetisa y heroína, el incendio de miel, el pan popular que forjaste amasando los acontecimientos y las anchas auroras de la vida, la fábrica oceánica que levantó tu mano pequeña, va cruzando a caballo la historia de la humanidad y el estupor me ciega, como el rayo que estalla a la cintura del infinito su gran temporal de cuchillas... (Idioma, 70).*

Esta especie de pórtico que añora un lugar de completitud ahora vacío, da cuenta de la contradicción que el sujeto poético rokhiano mantiene entre el presente caído y enajenado, el pasado pletórico de esperanzas alimentado por el contacto con una Naturaleza amistosa y un ambiente solidario, y un futuro que se percibe como de agonía y muerte. En el poema “Rotología del poroto”, esta contradicción aflora a través de la personificación del poroto, como el alimento representativo de lo nacional:

*Canto el plato del pueblo al sollozar su antiguo esplendor, el poroto roto del roto inmortal, la comida y la bebida popular cuya infinita población amarilla emigró a otras comarcas o asesinaron los buitres humanos y como no escucho ahora la carcajada gloriosa de los aserraderos ni el vientre enorme de los lagares y los toneles acumulando abejas, ni la ferretería colosal de los navíos, ni la oratoria del sol ensangrentado de la minería y sus vastas y rugientes palas mecánicas, ni los cencerros mediterráneos de los ganados, agarro mi cuchara de pelo de muerto entre los dientes, y como los porotos enfurecidos, los porotos-leones, los porotos-águilas, los porotos-chacales de la patria tratada a patadas por el destino. (Acero, 20).*

El contexto del poroto y del pueblo: lagares, toneles, ferretería de navíos, minería, palas mecánicas, ganado... ya no existe. Como el pueblo, el poroto está separado de su pasado glorioso. El sujeto simboliza en los “porotos enfurecidos”, “porotos-leones”, “porotos-águilas”... una actitud de rebelión que, a través de la comida, revierte en el pueblo. El poroto como fuente alimenticia se representa asimismo como la fuente de la dignidad humana. En otro poema, “La posada de don Lucho Contardo”, de *Estilo de masas*, se ratifica la contradicción entre el ayer y el hoy:

*En aquel “entonces” cabalgábamos cincuenta, sesenta, setenta leguas,  
montando rabicanos o tordillos “flor de cerezo”,  
hoy viajamos en tristes vagones tristes, cruzados de inviernos más o menos  
mugrientos e irreparables,  
y oliendo a degeneración o sencillamente malditos, sudando y llorando,  
estafados por “concesionarios” ladrones, mascando y tragando la atmósfera  
de la gran Capital ruidosa y hedionda a “smog” deletéreo, a “smog” de  
“smog” con veneno,  
entre oscuras gentes patibularias y expoliadas, de vientre potente y dinero  
feroz, enfurecido, sangriento y horrendo... (109).*

La visión negativa del presente se intensifica con la alienación de las grandes ciudades, donde la pobreza anida en los lugares de la marginalidad y los productos naturales pierden su valor original para transformarse en alimentos alienados y descompuestos:

*El costillar del Mercado va ardiendo y rugiendo por San Pablo abajo y a la  
cabeza, las rotiserías expanden su veneno de falsificación y mentira; aquellos  
embutidos de asesino, hechos con burro difunto o cerdo hambriento o  
cadaverino, y perros calientes de caballo cansado, matado, dragado como  
pantalón de ajusticiado, la inmundada salsa hedionda de pepas de ají tostadas,  
corontas teñidas y vinagre falsificado, el queso con pelos y colas de equino  
fantasmal... (Idioma..., 13).*

A esta decadencia moral y social de la República, el sujeto poético agrega su propia decadencia personal, física y espiritual. El “Canto del macho anciano” es uno de los poemas más doloridos y angustiados de la poesía nacional:

*Ha llegado la hora vestida de pánico  
en la cual todas las vidas carecen de sentido, carecen de destino, carecen de  
estilo y de espada,  
carecen de dirección, de voz, carecen  
de todo lo rojo y terrible de las empresas o las epopeyas o las vivencias  
ecuménicas,  
que justifican la existencia como peligro o como suicidio... (Acero..., 30).*

Para el sujeto sigue siendo una tabla de salvación la memoria, que permite no solo la nostalgia, sino que aspira a ser un modo de conocimiento, que retoma desde la subjetividad los afectos y los aprendizajes. Junto con el fracaso y la frustración de lo no logrado, el sujeto entiende que el compromiso social está intacto y que la producción creativa dará cuenta de esta tarea del poeta:

*Si no fui más que un gran poeta con los brazos quebrados  
y el acordeón del emperador de los aventureros o el espanto del mar me  
llamaban al alma,  
soy un guerrero del estilo como destino, apenas,  
un soñador acongojado de haber soñado y estar soñando, un “expósito” y un  
“apátrida”  
de mi época, y el arrepentimiento  
de lo que no hicimos, corazón, nos taladra las entrañas  
como polilla del espíritu, aserruchándonos. (16).*

“Guerrero del estilo”: éste es el cumplimiento último del poeta y al que se agarra como tabla de salvación cuando todos los significados faltan. Es la palabra como fundación del mundo. Por su intermedio se introduce el equilibrio entre el ser agobiado por el dolor y la muerte, y el sujeto social que debe ser redimido. La memoria rescata del olvido, pero también es la aspiración de sobrepasar la conciencia individual por medio de la utopía, que sigue vigente más allá del descalabro de la época. La tarea del poeta es, para Pablo de Rokha, expresar en metáforas ese sueño del origen, para poner frente a la alienación del presente la utopía futura del pueblo. Al final del poema “El gran asesinato”, también de *Acero de invierno*, el sujeto poético tematiza el proceso de la muerte y la regeneración para mostrar cómo, de la desolación, vuelve a emerger la vida:

*Volverán a brillar las ciudades como cadáver de oro en la ancha aurora,  
y el olor a pan provincial, cocido en follaje de espino, por hornos adentro con  
sentimiento ardiendo, cargados, alzará la figura en las tinieblas..  
y cuando yo levante muerto el índice desconcertante que remece  
tremendamente los sepulcros, conmoviendo los cementerios,  
y enyuguemos los esqueletos a la memoria del amor, la antigua alegría del  
mundo reirá encima de nosotros. (70).*

Aserto que es reiterado de diversas maneras y que en *Genio del pueblo* —un friso poético dialogado donde aparecen 105 personajes— se convierte en una necesidad del colectivo, aquello que más arriba hemos mencionado como lo “nacional-popular”. Interviene el personaje Aniceto Paredones, quien señala:

*... hay que proceder al redescubrimiento nacional, y a este país fuerte, de  
arrieros, mineros, navieros y agricultores, hay que sacarlo de la órbita yanqui y  
lanzarlo contra su destino de pionero de América, de Nación-líder.. (52-53).*

Idea que otro personaje del mismo texto reitera, fijándolo en el prototipo del “roto”, al que el poeta saca del estereotipo para darle una categoría mitológica y a la vez histórica. Lo propone el Preceptor Juan Verdugo:

*El roto-choro, el roto-managuá, el roto-congrío, el roto-pampino, el roto-vivo.  
El roto-milico, el roto-cuatrero, el roto-desgraciao, el roto-arriero, el roto-ani-  
ñado, el  
roto-naviero, el roto-minero, el roto-pescador, urbano y agrario...es la flor  
quemada de  
Chile y el mito del vino de América... (67).*

Roto es el viejo leonero y cazador de cóndores Sancho Díaz, el arriero Vilches, el marino Juan de Dios Pizarro, el peón nortino Caroca, el domador de caballos Anacleto Huachuncho, etc. Ellos hablan de sus oficios y los lugares geográficos donde los desempeñaron. Trabajadores artesanales como Jesús Calquín “El Pehuenche”, vendedores de pájaros como San Cristóbal, o carpinteros como Romelio Acuña: es la manera que tienen de insertarse en la historia colectiva del país. En su vida no solo aflora la historia, sino que también la flora y fauna, los acontecimientos literarios, políticos y sociales, el vino, la cocina, los bailes, las costumbres o los amores.

## Colofón

Para sintetizar, habría que decir que la escritura de Pablo de Rokha es una escritura en perpetuo movimiento y que se conforma como un gran friso —subjetivo y objetivo, individual y social, regional, nacional y universal—, consumido por una retórica exuberante de imágenes y asociaciones de ideas que desatan las palabras sin sistematizarlas en las formas que la tradición ha sacralizado. Poesía comprometida hasta las últimas consecuencias con la vida y el mundo, con los seres amados y odiados, con un decir auténtico que se expresa en todas las formas posibles de la “literatura” y con un código ético y político de honestidad personal que va más allá de la poesía: aspiración de fundir en la retórica literaria el mundo en que se vive y las utopías con que se sueña. Como él mismo expresara en sus escritos póstumos:

*UN poema no es un poema porque esté escrito en verso, un poema es un poema porque está escrito en un lenguaje de imágenes y metáforas que es el lenguaje del arte... porque todo el arte es uno y trabaja la misma materia imaginística, la misma materia y materiales distintos, la misma materia social que la sociedad entrega al artista, a fin de que heroicamente imponga la forma de su época en los modos distintos del enorme árbol de las formas de los distintos grupos sociales<sup>14</sup>.*

## Bibliografía

### OBRAS DE PABLO DE ROKHA

- “Versos de infancia”. *Selva Lírica*. Segura Castro y Julio Molina, editores. Santiago de Chile, Sociedad Imprenta y Literaria Universo, 1917.
- Sátira*. Santiago de Chile, s.e., 1918.
- “El folletín del diablo”. Publicado en la revista *Claridad*, de la Federación de Estudiantes de Chile. Santiago de Chile, 1920.
- Los gemidos*. Santiago de Chile, Editorial Cóndor, 1922.
- U*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926.
- Heroísmo sin alegría*. Santiago de Chile, Klog Editor, 1927.

14 Publicado como “La intuición poética” en *Obras inéditas*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1999, p. 145.

- Sudamérica*. Santiago de Chile, s.e., 1927.
- Satanás*. Santiago de Chile, Klog editor, 1927.
- Cosmogonía*. Publicado en las revistas *Dínamo*, *Agonal* y *Zig Zag*. Santiago de Chile, 1927.
- Ecuación, canto de la fórmula estética*. Santiago de Chile, Klog editor, 1929.
- Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago de Chile, Klog Editor/Orbe, 1929. Segunda edición, Editorial Orbe, 1966.
- Canto de trinchera*. Santiago de Chile, Editorial Walton, 1933.
- Jesucristo*. Santiago de Chile, Editorial Antares, 1933. Segunda edición en 1936.
- “El canto de hoy”. Publicado en *Antología de la poesía chilena nueva* y en *La Opinión*. Santiago de Chile, 1935.
- “Los 13”. Publicado en revistas de la época. Santiago de Chile, 1935.
- Oda a la memoria de Gorki*. Santiago de Chile, s.e., 1936. Segunda edición, México, Editorial Tonatiuh, 1945.
- Moisés*. Santiago de Chile, Multitud, 1937.
- Gran temperatura*. Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1937.
- “Imprecación a la bestia fascista”. Publicado en *Homenaje de los poetas de Chile a la España Republicana*. Santiago de Chile, 1937.
- Cinco cantos rojos*. Santiago de Chile, s.e., 1938.
- Morfología del espanto*. Santiago de Chile, Multitud, 1942.
- Canto al ejército rojo*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1944.
- “Los poemas continentales”. Publicado en *Repertorio Americano*, Costa Rica y *Tricolor* de México, 1945.
- Arenga sobre el arte*. Santiago de Chile, Multitud, 1949.
- “Fusiles de sangre”. Publicado en *Democracia y Multitud*. Santiago de Chile, 1959.
- “Funeral por los héroes y los mártires de Corea”. Publicado en *Multitud*, Santiago de Chile, 1950.
- Fuego negro*. Santiago de Chile, Multitud, 1953.
- “Arte grande o ejercicio del realismo”. Publicado en *Multitud*, Santiago de Chile, 1953.
- Antología 1916-1953*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1954.
- Neruda y yo*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1955.
- Idioma del mundo*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1958.
- Genio del pueblo*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1960.
- Acero de invierno*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1961.
- Canto de fuego a China Popular*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1963.
- Estilo de masas*. Santiago de Chile, Prensa Latinoamericana S.A., 1965.
- Mundo a mundo: Francia. Estadio primero*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1966.
- Tercetos dantescos a Casiano Basualto*. Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1966?
- Poemas rimados o asonantados 1916-1958*. Santiago de Chile, s.e., 1966.
- Mis grandes poemas. Antología*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1969.
- El Amigo Piedra. Autobiografía*. Santiago de Chile, Pehuén Editores, 1990.
- Obras inéditas*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1999.

## OBRAS GENERALES

- Arenas, Diego, *Pablo de Rokha contra Neruda*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978.
- Chávez, Oscar, “El poeta crucificado y la jauría”, *Multitud* 33, Santiago de Chile, enero-marzo 1940, pp. 19-72.
- Díaz Arrieta, Hernán Alone, *Panorama de la literatura chilena durante el siglo xx*, Santiago de Chile, s.e., 1931.
- Díaz-Casanueva, Humberto, “El padre violento”, *Atenea* 421-422, Santiago de Chile, julio-diciembre 1968, pp. 197-199.
- Droguett, Carlos, “Pablo de Rokha, trayectoria de una soledad”, *Estudios Hispanoamericanos* 313, julio 1976, pp. 100-120.
- Espinoza, Juanuario, “La carrera literaria”, *Atenea* 206-216, Santiago de Chile, julio-agosto 1942, pp. 321-344.
- Ferrero, Mario, *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967.
- , “Cara y sello de Pablo de Rokha”, *Escritores al trasluz*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 33-44.
- Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, London-New York, Lawrence & Wishart, London e International Publishers, New York, 1978.
- Hays, H.R., *12 Spanish American Poets*, New Haven, Yale University Press, 1943.
- Jofré, Manuel y Naín Nómez, *Pablo de Rokha y Pablo Neruda: la escritura total*, Santiago de Chile, Documentas/Cordillera, 1992.
- Lamberg, Fernando, *Vida y obra de Pablo de Rokha*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1968.
- Lavín Cerda, Hernán, “La poesía de Pablo de Rokha: Chile entre la epopeya y el cataclismo”, *Cuadernos Americanos* CCX-LVIII, mayo-junio 1983, pp. 82-102.
- Luigi, Juan de, “Claves para una poética”, *Atenea* 421-422, Santiago de Chile, julio-diciembre 1968, pp. 201-243.
- Marambio Chávez, Jorge, *Sociología de la estética rokhiana*, Santiago de Chile, Ediciones SurAndes, 2005.
- Massís, Mahfud, *Los tres*, Santiago de Chile, s.e., 1944.
- y Julio Tagle, editores. Revista *Polémica*, Santiago de Chile, Multitud, 1953-1955: 16 números.
- Neruda, Pablo, “Los gemidos”, *Revista Claridad*, 16 de diciembre, 1922, p. 6.
- Nómez, Naín, “Pablo de Rokha, el tigre que no era de papel”, *Literatura chilena en el exilio* 11, Los Ángeles, Verano de 1979, pp. 5-7.
- , Pablo de Rokha. *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, Santiago de Chile, Documentas, 1988.
- , *Pablo de Rokha: historia, utopía y producción literaria*, Ottawa, Girol Books, 1991.
- Román-Lagunas, Jorge, “Pablo de Rokha: Neruda y yo”, *Taller de Letras* 2, Santiago de Chile, 1972, p. 154.



- Rufinelli, Jorge, “Pablo de Rokha, imagen del poeta torrencial”, *Crítica en Marcha*, México, 1979, pp. 98-102.
- Sepúlveda Llanos, Fidel, “Pablo de Rokha, una forma poética”, *Aisthesis* 5, Santiago de Chile, 1970, pp. 147-171.
- Silva Castro, Raúl, *Panorama literario de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., 1961.
- Undurraga, Antonio de, *El arte poética de Pablo de Rokha*, Santiago de Chile, Nascimento, 1945.
- Valente, Ignacio, “Antología de Pablo de Rokha”, *Veinticinco años de crítica*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1992, pp. 245-248.
- Zerán, Faride, *La guerrilla literaria. Huidobro, de Rokha, Neruda*, Santiago de Chile, Ediciones Bat, 1992.

# **CULTURA POPULAR Y VANGUARDIA EN *ESCRITURA DE RAIMUNDO CONTRERAS* DE PABLO DE ROKHA**

*Ricardo Ferrada\**

\* Doctor en Estudios Americanos. Académico de la Universidad Silva Henríquez.

El tema central de este trabajo aborda la propuesta poética que Pablo de Rokha entrega en su libro *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), cuya producción se inserta en el discurso de la vanguardia hispanoamericana, transcurridos ya algunos años del siglo xx. Es el anticipo de un proyecto estético mayor que lo llevaría a confrontarse con Vicente Huidobro y Pablo Neruda.

En tal sentido, se intenta dilucidar la estructura de significaciones del transcurso poético y humano de un personaje imaginario: Raimundo Contreras. Con ese fin, se considera la particularidad escritural del libro que, en la perspectiva de su composición, releva la presencia de la cultura popular chilena de origen rural, combinada con la cultura ilustrada, particularmente los medios expresivos propios de la vanguardia literaria.

Esa heterogeneidad discursiva logra plenitud en la representación de Raimundo Contreras, configurando un espacio poético-narrativo donde de Rokha presentiza un pasado, en el cual dispone escenas plurales de una épica marginal, la metafísica del sentido vital, la ética de la reciedumbre de un campesino ilustrado, *alter ego* probable del mismo poeta.

Los apartados iniciales del trabajo conducen a enmarcar el espacio poético del libro, además del proyecto estético que elaborara de Rokha. La última sección propone una lectura crítica sobre el texto, atendiendo a la complejidad de sus rasgos escriturales, puestos en diálogo con las tensiones vitales que marcan la formación real-imaginaria de Raimundo Contreras.

## *1. La construcción discursiva de la vanguardia hispanoamericana*

Es ya historia el que durante los primeros decenios del siglo xx en el contexto europeo, el sentido crítico hacia la modernidad provino fuertemente de nuevas estéticas, que divergen no solo respecto de la cultura establecida y los efectos de la crisis bélica, sino que, además, redefinen la concepción de la obra de arte. Un modo orgánico que tuvo una presencia clave para esa génesis se encontró en el

“manifiesto”, cuyo ensamble con los vanguardismos predispone a un estudio específico de esa forma textual<sup>1</sup>.

El panorama del arte y la poesía hispanoamericana en esos años del siglo xx muestra, de modo similar, que en su desarrollo se articularon proyectos artísticos diversos, impulsados no por el simple remedo de las distintas estéticas de vanguardia conocidas, sino por su apropiación, acorde al término empleado por Roger Chartier cuando explica la dinámica de los sistemas culturales (*El mundo como representación*, 1999). Esto provocó una discordancia profunda con los medios expresivos del discurso poético vigente (el posmodernismo dariano, por ejemplo); a su vez, mostró el complejo equilibrio entre el sentido universalizador del vanguardismo y la atención sobre lo nacional, un dilema en que la conciencia del límite en los lenguajes lleva, finalmente, a la búsqueda de transformaciones que implicaron un proceso de “ruptura” (Octavio Paz). Ese fenómeno explica las múltiples agrupaciones de avanzada en los países del continente, simultánea a la emergencia de artistas no solo emblemáticos, sino que de formas de escritura que dieron un perfil nuevo a la tradición poética. Los llamados “fundadores” por Saúl Yurkievic, se inscriben en ese espacio, donde la poesía chilena hizo un notable aporte.

En general, los proyectos estéticos hispanoamericanos fueron un modo explícito de canalizar una disidencia respecto de la tradición, los modelos sociales, los valores desgastados, la dependencia económica, la dominación intelectual, el academicismo artístico; en su reverso, desde el tono exhortativo de una proclama, se promueven ideas como el futuro en desmedro del pasado, el sentido de independencia, la creación por la creación, la unión latinoamericana, el espíritu cosmopolita, el arte vernáculo y el nuevo.<sup>2</sup> Las formas artísticas constituyen, en ese panorama, actos de provocación que exceden la idea de la suficiencia de la obra —el principio romántico de “el arte por el arte”—, que condujo finalmente a resoluciones sorprendentemente audaces.

El efecto de los discursos de la vanguardia impulsó el diseño de un arte y una literatura de clara experimentación formal; la prescindencia del tema prolifera

1 Es un tema que explora Carlos Pacheco en “Evolución del manifiesto literario de vanguardias hispanoamericanas: del desapego al compromiso”, considerando primero el ámbito europeo, para centrarse luego en la avanzada hispanoamericana. En *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 4, N° 1, 2006.

2 Remitimos a las revistas como *Actual*, *Amauta*, *Savia*, *válvula* (sic), *Mural Prisma*, *Proa*, *Klaxon*, *Revista de Antropofagia*, *Revista de Avance*, publicadas en diferentes países (México, Perú, Ecuador, Venezuela, Argentina, Brasil, Cuba, Brasil). Ver *Las vanguardias literarias hispanoamericanas* de Hugo Verani (1986). México: FCE.

en la ambigüedad, la insinuación, el misterio, el caos moderno. Por otra parte, la atención sobre el detalle permitió visibilizar la expansión de los ángulos y porosidades, las texturas de una materialidad que genera la experiencia de infinito, de modo que los medios expresivos convergen en el uso de la imagen, el visualismo poético, la combinación de absurdo e irracionalidad, el vitalismo en disputa con lo trágico. En la perspectiva de la estética vigente, suponían el fin del arte: la pérdida de la armonía, la proporcionalidad simétrica, las líneas clásicas de la contención figurativa. Sin embargo, más allá de las formas, el hallazgo de recursos hicieron posible ampliar la mirada sobre lo real, que llevan al cuestionamiento de las determinaciones cotidianas, ancladas en la racionalidad del orden y la tradición, disueltas ahora en el cultivo de una utopía liberadora: el arte asume la función de transformar la sociedad.

La ideología estética de la vanguardia fue un “escándalo” (el “arte degenerado”, perseguido por los sistemas políticos totalitarios en Europa). Los artistas e intelectuales devienen hacia figuras públicas con un discurso de minoría, en la medida que existe una cultura hegemónica que, si bien se la discute, cuestiona, parodia o reniega, margina las opciones de innovación; no obstante, las direcciones de la nueva sensibilidad permearon finalmente el campo literario y artístico, mediante obras que se legitiman como signos culturales e instalan esa posibilidad rupturista.

De ahí que esa construcción discursiva se sostiene en el estudio de la materialidad de su propia historia, junto con la resistencia crítica que se evidenció en su momento. Otra línea de análisis se advierte en la historiografía artística y literaria, donde se ponen en vínculo las diversas propuestas y sistema de ideas, postuladas por las corrientes que operaron en distintos países de la región.

Así, entonces, se propone la idea de una construcción discursiva de la vanguardia hispanoamericana, en la medida que el ejercicio intelectual de sus fundamentos tuvo principalmente como soporte la textualidad del manifiesto, las proclamas públicas, las revistas, que visibilizan los distintos proyectos artísticos. En esa construcción, se advierte que el “mapa” de los programas y estéticas de la vanguardia asume franjas temáticas y argumentativas en distintas dimensiones que intentan producir influencia en el lector: estética, arte, literatura, política, discurso crítico.

Para nuestro interés, es evidente que opera una perspectiva diversa si consideramos solo la producción artística o literaria, que en su desarrollo evidencia la puesta en ejercicio de una estética particular, como es el caso de Pablo de Rokha, en cuya escritura poética convergen precisamente las direcciones innovadoras de una vanguardia que recoge la cultura popular.

## 2. La poética de Pablo de Rokha

*No habrá pellín comparable, hasta la eternidad  
no habrá pellín comparable al Macho Anciano que nos dio el fundamento  
del instrumento, sin cuyo furor  
lúcido no andan los volcanes, no  
crecen portentosos en su turquesa los grandes ríos...*

Gonzalo Rojas: "Pablo de Rokha"

La intensidad que entregó de Rokha a su producción es posible verla en su escritura poética, como —a su vez— en sus textos teóricos sobre arte y literatura, entrecruzados por su discurso de adhesión ideológica. En tal sentido, mostró una consistencia que lleva precisamente a situarlo como un problema, en cuanto el sujeto lírico de su poesía ensambla con la voz del sujeto real que elabora un sistema estético y político; o en la perspectiva de que su trabajo con el poema extenso proyecta una oralidad imaginaria que desplaza el esteticismo lírico.

La adversa reacción crítica de la época, lejos de disminuir su frontalidad con el medio literario u operar eventuales cambios en su búsqueda de totalización de lo real-poético, significó que de Rokha aguzara su mordacidad y el tono enfático ("de toro furioso", dirá Nicanor Parra con los años), manteniendo la monumentalidad en su poesía. En virtud de ese rasgo escritural, su estrategia compositiva sostiene un entramado de significaciones que lo instala en los márgenes de la incompreensión desde sus primeras publicaciones. Fernando Alegría señala:

De Rokha entró a la realidad chilena por encima, por debajo y por los costados; representó el primer ataque surrealista en nuestro medio y usó un lenguaje que, de golpe, dio realidad a la actitud antipoética de las vanguardias (1972: 251).

Sin duda, un libro clave fue *Los gemidos* (1922), que muestra en sus apartados un discurso poético con un complejo diseño, que pone en perspectiva su propio hacer y una vibración poética cercana a Mistral, Vallejo, Huidobro inclusive. Desde otro ángulo, significa la marca de una etapa que continuará con *U*, *Suramérica*, *Satanás* (1927) y *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), que no solo entregan

las recurrencias de su proceso creativo-su poética-, sino que, además, consolidan una visión de la realidad que mantendrá en el futuro.

En general, para ese momento, las discusiones de la crítica dominante se enfocaron en la posible falta de purismo formal e idiomático de sus textos, combinadas con la referencia biográfica y anecdótica. También destacan juicios sobre la extrañeza sintáctica del poema, con una prosodia áspera y de origen provinciano-rural, probablemente vista como el opuesto de la cadencia modernista —y de lo que el Neruda joven, de alguna manera, era un continuador—; por último, se alude al tono desmesurado, el recurso de la fealdad estética y la visión tremendista sobre el contexto social.

La radicalidad de la obra rokheana tiene su análogo en el proceso creativo de sus planteamientos teóricos, que diseña en tanto principios que debieran orientar la voluntad de escritura, hasta llegar a su concepción del arte y de la belleza. En ese sentido, en su libro *Ecuación (Canto de la fórmula estética)*, publicado el mismo año que *Escritura de Raimundo Contreras*, elabora una metapoética desde el verso fragmentario, para llegar a la imagen o consigna, lo que evoca a Vicente Huidobro:

1

*Al poema, como al candado, es menester echarle llave; al poema,  
como a la flor, o la mujer, o a la actitud, que es la entrada del hombre,  
al poema, como al sexo, o al cielo.*

(de Rokha, 1953: 105).

Por otra parte, la voz que enuncia toma distancia en esa declaración de principios, donde la creación de imágenes afirma posiciones sobre los posibles mundos poéticos y sus referentes, asociando, simultáneamente, la inmediatez de su origen, la canción popular campesina, la formalidad del idioma y el desafío de potenciar las palabras:

15

*Es menester hacer océanos, no fotografiando océanos, no, es menester  
hacer océanos con el rumor del calzón femenino, con esos recuerdos de  
tamaño azul-azul, con el enorme elemento de agua que canta en la gar-  
ganta de los niños chiquitos y en la línea agrícola, y aun con la gran ola*

*oscura de aquel Dios jodido de adentro; es menester hacer, poder hacer una niña de pueblo con una violeta y una aceituna y una tonada; es menester hacer la ciudad imperial de hoy con la trepidación de la gramática, aquella cosa inmensa y mecánica, dinámica, difícil, que es, ¡por Dios! el lenguaje colocándose.*

(p. 107).

La forma que adoptará la poética rokheana se constituye desde un proyecto definido, que entra en diálogo con circunstancias existenciales, culturales, históricas, ideológicas. En ese contexto, su pensamiento mayor se encuentra en *Arenga sobre el arte* (1949), donde incorpora un apartado clave en su teorización, esto es, “La épica social americana”, que, si bien se distancia del marco temporal de *Ecuación*, muestra concepciones en las que logran madurez supuestos previos, particularmente su idea de que lo moderno implica actualizar lo clásico y tomar contacto con la cultura y el arte popular, que —a su juicio— es “el único que existe”. El artista —agrega— da forma material a la experiencia de la historia: es el resultado de “la condensación inmediata del sentimiento colectivo”; es el punto de partida. Esto lo sitúa entre los intelectuales que han promovido una teoría literaria americana, con la impronta de la independencia cultural y crítica.

Cuando refiere a lo moderno alude a las vanguardias, consecuentemente, al discutir la validez de la estética de avanzada en Hispanoamérica; replica con una línea teórica donde concibe al arte como un producto, en la medida que “La belleza es la solución dialéctica (la negación de la negación), del conflicto hombre-mundo” (1949: 69), con lo cual niega el experimentalismo evasivo, tal como lo planteara César Vallejo. Por el contrario, la tarea del poeta, su acción poética —acorde a de Rokha—, consistirá en mostrar el heroísmo trágico del mundo social, mediante un lenguaje universalizador que exprese el sentido trascendente de la historia individual.

El fondo programático de la propuesta rokheana abre discusiones múltiples; de hecho, en la perspectiva de la lectura, se advierte que su poesía se inscribe más bien en la tradición ilustrada, por cuanto su escritura —dice Waldo Rojas— aparece “saturada de referencias culteranas y retorcimientos retóricos [...] está el mundo humano agrario referido en permanencia por el poeta ya sea bajo el código parroquiano de una sociabilidad “tabernaria” o bajo el signo de la nostalgia” (2017: 171). Por ello, es posible hablar en su caso de una vanguardia de inspiración popular, diversa, en cualquier caso, de la imagen romántica de lo popular, o de quienes configuran ese ámbito social.



### 3. El discurso poético-narrativo en *Escritura de Raimundo Contreras*

El proyecto poético que asumió de Rokha lo orientó con la conciencia de pertenecer a la cultura americana y chilena en particular, como, a su vez, apropiándose de las concepciones estéticas de vanguardia a comienzos del siglo xx. Este último aspecto lo sitúa en una dualidad, pues él plantea la necesidad de aproximarse a lo propio mediante el empleo de formas rupturistas, aunque intenta distanciarse de modas artísticas que, a su juicio, eluden la historia; materia en la cual ahondará con diversos aportes teóricos.

La dinámica de ese conflicto fue analizado —entre otros intelectuales de ese momento— por José Carlos Mariátegui, quien hacia 1926 expone con lucidez problemas sobre arte y literatura, además de criticar los equívocos de los nuevos escritores, aclarando que “no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo” (1978: 18). En esa misma idea agrega: “La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también”, de modo que el sentido revolucionario de las nuevas escuelas estaría presente en el repudio hacia lo burgués, un arte que se nutra “del absoluto de la época” (18). En otras palabras, el peruano desestima que los simples cambios formales se correspondan con un sentido revolucionario del arte, posición que le llevó a polemizar con Vicente Huidobro y también con César Vallejo, especialmente respecto a los alcances del surrealismo.

Ese “absoluto de época”, en más de algún sentido, fue asimilado por Pablo de Rokha, proyectándolo en su escritura, con un genuino sentido innovador que tensiona el lenguaje y su aproximación al mundo social y la cultural. En ese proceso, se advierte la regularidad de un pensamiento poético que enmarca la trama de significaciones del texto, en cuyo desarrollo orgánico se insertan líneas de sentido que se combinan o rompen en asociaciones que se amplían en nuevas imágenes. De Rokha, paradójicamente, diluye la idea de una historia centrada, un orden o ideario que logre unir la movilidad del acontecer.

En *Escritura de Raimundo Contreras*, presentiza un tiempo pasado, desde el que dispone escenas plurales de una geografía rural, con la ética de la reciedumbre propia de un campesino ilustrado; es la metafísica trágica de un sentido vital, posible *alter ego* figurado del mismo poeta, si consideramos el texto de entrada al libro y al personaje poético:

*Oh! amigo mío, Tomás, bebo mi jarra de espanto a  
la salud de tu alma, y te consagro **Raimundo**, a quien tú,*

*TOMÁS DE ROKHA, entristeciste “por los siglos de los siglos”, con tu alegría incalculable.*

(de Rokha, 1929:14).

A partir de esa dedicatoria elegíaca, de Rokha desarrolla los distintos poemas, aspecto que induce una dificultad en el libro, originada por el cambio de perspectiva en la voz poética y el foco temático. Entonces, se observa cómo el tono personal de la confesión trágica experimenta el desplazamiento de un sujeto real-imaginario que habla del hijo fallecido, hacia una voz que asume la memoria del transcurso humano de Raimundo (la experiencia vital de un sujeto extraviado), con el tono exaltado de una épica, enfrentando la intrahistoria local y familiar.

La forma del libro es el gran poema seccionado —compuesto sobre el proceso de un personaje— que introduce recursos de escritura provenientes de la vanguardia, con asociaciones de imágenes visuales y oníricas. La tonalidad del canto a la memoria de Raimundo se complejiza por los encabalgamientos y cortes inusuales del verso, o la pausa obligada de la dicción, generada por el espaciado más amplio inter palabras, la ausencia de marcas de puntuación; la prosodia del verso extenso termina proyectándose en las marcas al ritmo del poema y de la lectura:

*Entra pisando niebla tocando tambores de piel de  
fantasma sonando y tronando enriqueciendo lo ima-  
ginario con aquella tal hechura de castaño nublado  
cargado de pólvora y sol Raimundo  
apenas le cuelga el poema mismamente que la en-  
fermedad a los terrenos  
arrastra la creencia muerta rodeando a una escua-  
dra de velámenes americanos y el dios podrido del tris-  
te le envuelve en humaredas de difuntos ese tre-  
mendo traje de laureles derrotados  
huele a duraznos artificiales esqueleto de naftali-  
na parecido a la muñeca muerta de los manicomios.*  
(pp. 27-28).

En esa misma separación discursiva y textual —la enunciación y el poema—, la voz poética es modelada por de Rokha desde un archivo de enunciaciones. En términos de la estética rokheana, implica percatarse cómo el poeta da forma a los elementos provenientes de la experiencia biográfica y social, con una palabra

que adhiere al desborde continuo y una belleza construida con elementos discordantes; un efecto poético surreal, la pesadilla fantasmal expresionista, una visión de ruindad. Es el desafío que supone advertir la complejidad de la palabra, que abre la lectura hacia ámbitos entrecruzados en la simultaneidad de imágenes y la forma que orienta la configuración de su sentido:

*estrellado    azotado de humaredas  
como ojo solo    la lengua obrera del espíritu    ubica  
todas las álgebras    encima del maravilloso  
crucificado    nó    rezando    imaginario    difuso-  
confuso  
el animal de aceite síquico    le produce inclinaciones  
derrumbadas    espantos    que divagan por la errada  
acuaria pared    angustias con vientos peludos    guiñan-  
do designios    en oleaje geográfico de andenes    marchi-  
tos    oscuros de distancia  
grito con músculos de buey transatlántico    en don-  
de maduran la peras moradas del cementerio    y el sol  
le envuelve en nudos de lágrimas*

(pp. 17-18).

La particularidad de *Escritura de Raimundo Contreras* permite observar que, en la perspectiva del mundo poético, hay una presencia de la cultura popular chilena de origen rural, combinada con la cultura ilustrada. De hecho, una línea de sentido externa conecta con la visión de lo moderno-rural, la pequeña provincia, que anticipara Carlos Pezoa Véliz en la poesía chilena, incluso con sus poemas de escenas pueblerinas o campestres, que alternó con otros en que aparecen sujetos extraños dentro de su medio social.

La oralidad ficticia —muy cercana a monólogo dramático—, además del léxico soez con sobre posiciones semánticas de un sujeto culto, determinan la puesta en escena de *Contreras*; son las marcas que potencian la vitalidad de la palabra y el llamado tremendismo de la poética rokheana, dado su tono expansivo y áspero, que pareciera eludir la síntesis del poema. Al contrario, el espacio poético se amplifica en imágenes, incorporando locaciones y contextos de la geografía inmediata, identificables con la ruralidad y el origen pueblerino de las costumbres, el decir, las comidas y bebidas de Chile, como titulará un futuro libro.

En ese mundo, de Rokha proyecta las significaciones del transcurso vital de Raimundo Contreras. Su biografía poético-imaginaria es la escritura sobre un

hombre signado por atributos sociales de “machuno”, “corazón rural”, “reputas”, “bandido”, “macho remundial”, “voz de sol enojado”; luego se le nombra con el prestigio de “literato”, “pueta”, hasta que llegar a ser “padre”. De ahí que la voz poética rearticule sus distintos pasajes de iniciación humana, marcada por sus aires de hombría y dominio; la dispersión vital del poder “machuno”, “los sentidos desparrramados”, donde descubre las tonalidades de la noche y la voluntad de dominio en el deseo; la picardía popular y el escándalo sin moral; la celebración familiar y la iniciación erótica:

*muralla de vidrio oblicua astronómica agua  
de espejos sobre los niños dormidos encima de Raimun-  
do que la prolonga contemplándola arrinconándose  
contra su destino y la muralla la muralla que crece  
enorme como la palabra incalculable aplastándolo  
arruinándolo  
pero la gallina negra le picaba despacito la rosi-  
ta a la Rosita debajo del peral del parrón solitos  
tiene la sonrisa colorada arriba del chiquillo situacio-  
nes de diamante y él la pilló solita a la Rosita aga-  
rrándole la rosita a la Rosita que tiene calzones que  
huelen a durazno peludo la desvestiría despacio  
oliéndola las tetitas la boquita las patitas los la-  
bios de la camisa rubia adentro de la zarzamora más  
caldeada de Pelarco ¡ay! pequeña muñeca de  
invierno sí como botella de incienso campestre co-  
mo la mosquita que anda jugando a la canción adentro  
de los retratos antepasados ...*

(pp. 18-19).

La heterogeneidad discursiva que asume la voz poética en la representación (ficticia) de Raimundo Contreras, configura un discurso poético-narrativo en un tiempo igualmente imaginario; no obstante, se perfilan aspectos de la convivencia rural propia del primer tercio del siglo xx en Chile, espacio en el que los conflictos humanos y sociales se mueven en cercanía con el agro. En ese ámbito, se entiende la tradición del carácter y la voluntad, que supera el infortunio de la marginalidad en el trabajo colectivo y la fiesta celebratoria de la simple alegría.

Contreras, el literato, se desplaza ambigüamente en ese ambiente, donde experimenta su transcurso de aprendizaje humano, en el contacto con la vida secreta, los aromas y los sabores, su “desorden de los sentidos”; son las andanzas de un

hombre joven que pareciera ignorar la tarea diaria del sustento y parrandea soberbiamente, advirtiendo sus diferencias con el centro urbano (Talca) para enaltecer la aldea (Parral, Pelarco, Pocoa):

*como hombre que recoge piedras así Raimundo re-  
conquistaba su estilo  
estaba enfermo del problema psicológico  
ahora le conviene lo contrario de lo contrario los  
obreros engrandeciendo murallas partidas indiscutible  
mente la manía dominadora la trayectoria industrial  
del hecho  
sí  
furioso entusiasmado acapara esperanzas dis-  
gregadas gobierna su barco salvaje tira un grito  
riéndose y lo agarra en la punta de la espada desenvai-  
nada y cuando se le caen los pantalones al univer-  
so pateo la tierra reputas! carajo! hay que ver a  
Raimundo libre grande fuerte en pelotas des-  
ensillando estrellas desnudas y soles chúcaros ...*  
(pp. 93-94).

El desarrollo en la forma visual de la fiesta y el jolgorio del burdel rural conforman un espacio dionisiaco; la abundancia de comidas y bebidas, las mujeres alegres y también anhelantes de fiesta y goce, llevan a Contreras al exceso vital o al desenfreno instintivo, aunque en la dualidad del hecho colectivo y el placer compartido se interroga sobre la tristeza, una dialéctica o forma paradójica que de Rokha desarrollará distanciadamente del juicio moral, ahondando más bien en el aprendizaje formador de la aventura:

*...y revienta en Raimundo su huevo de agua saliendo de  
los síquicos cósmicos subterráneos como chorro de  
inocencia incontestable  
Raimundo se formula de dónde emana la tris-  
teza y entiende y adquiere su carcajada [...]  
[...] miren cómo va cantando el reputas de Raimundo  
a la grupa de las carretas costaneras arando la obs-  
curidad cerebral con la yunta grandiosa  
y todavía la putita fina de “las parralinas” la de los*

*senos chiquitos y parados campanas del mundo hablando en el jardín amoral sus luces ingenuas e ingenuas la de los ojos honrados arriba de las proxenetas la flaquita que maneja un pescado de rubí [...]*  
(pp. 50-51).

Es la instancia en que la omnisciencia de la voz poética ahonda en la mente del joven Raimundo, quien se “formula la primera tonada querida/cueca del destino/se torna profundo” (p. 61). La composición del poema muestra entonces el arranque de una etapa vital, la entrada a un nuevo pasaje de ese hombre legendario que intuye las marcas de su destino en un baile festivo y de cortejo, con el dominio de su corporalidad que lo conduce a “la comprensión de la comprensión”, receptivo a “la culebra sicológica” que proyecta el tránsito de su biología desenfrenada hacia otras formas de grandeza.

Su “crisis del rumbo” y el encuentro con el orden superior llega con el amor y la amada única, la paternidad y la familia: es el último pasaje del héroe cotidiano. El literato Raimundo, *alter ego* enmascarado del sujeto real, equilibra su existencia, pasó las pruebas de iniciación en el desborde de los sentidos; dicho de otro modo, la armonía rompe el desenfreno y conduce al encuentro de la poesía, la belleza y el amor.

Entonces, alcanza la madurez social en la conciencia de realidad, para dibujar ahora el mapa de la discordia con su mundo en otro espacio:

*Raimundo es Raimundo*  
*Si por compasión un riel le partiere la cabeza*  
*agarraría la cabeza y la iría acumulando la iría edificando*  
*pacientemente como un verso o como un templo día a día*

(p. 96).

[...]

*rodean a Contreras sus hijitos Lucina se hace la chiquita entre sus besos implacables de campeón ¿de campeón? de campeón del tiempo Santiago de Chile le ofrece un poncho de dudas como dos lobos hermosos Dionysos le saluda desde los viñedos y las bodegas de la antigüedad*

*¡y eres bien hombre Raimundo Contreras!*

(p. 98).

En definitiva, si la muerte de Tomás de Rokha marcó la tristeza de Raimundo, su encuentro vital y amatorio con Lucina significa la creación de un espacio fundador, que culmina en la afirmación de su identidad.

#### 4. Conclusiones

La producción poética de Pablo de Rokha abre diversas opciones de lectura. En el caso de *Escritura de Raimundo Contreras* se ha planteado que su composición ofrece la particularidad de que combina la cultura popular y el discurso de la vanguardia.

Esa dualidad cultural (la “doble articulación”, a juicio de Naín Nómez), tiene la impronta de pertenecer a un proyecto sostenido de escritura, cuyo fundamento proviene de su concepción del popular; a su vez, hay un campo de resonancias con el vanguardismo, que se consolida en nuevas estrategias de composición, antes que en la referencia a modalidades de lo moderno. En ese sentido, cobra fuerza la idea de una poética, que excede el simple experimentalismo formal.

Esto se advierte en la tematización de formas de la ruralidad provinciana, centradas en el personaje Raimundo Contreras, con las alusiones filosóficas en torno a su proceso biográfico, con una referencialidad expansiva en el desarrollo del poema, donde las asociaciones de imágenes inconexas y la sintaxis trasgresora del verso imponen un ritmo poético.

Las formas expresivas, en ese campo de relaciones, entregan al lector un acercamiento inusual a la materialidad del mundo poético, que se despliega entre el acontecer que vive un personaje imaginario y la abstracción de su proceso; destaca, en ese sentido, cómo la voz poética se introduce en la conciencia de ese sujeto ficticio, que adquiere así existencia real-imaginaria en el lenguaje poético rokheano.

El mundo poético-narrativo en *Raimundo Contreras* despliega las transiciones de un aprendizaje humano; allí está la alegría de la fiesta como iniciación erótica y el desorden de los sentidos en el jolgorio del burdel; son espacios en que de Rokha pone a Raimundo experimentando el goce de lo humano y la acción machuna de su desenfreno, con una oralidad ficticia que aproxima al lector por su lenguaje de alto nivel descriptivo, próximo a lo grotesco.

Así, la dicotomía de fondo y forma encuentra, en gran medida, una modalización que hace converger la torrencialidad que se le atribuye a de Rokha, en la cons-

trucción épico-narrativa de un acontecer en la ruralidad de la provincia. Fue la respuesta de su poética activa, que buscaba dar forma, precisamente, a los contenidos de la realidad, acorde a su concepción estética.

Es relevante destacar, por ello, que en la estructura de significaciones de *Raimundo Contreras* la oposición del hombre con la realidad —es decir, la dialéctica de la belleza rokheana— apenas toca los conflictos sociales y políticos de época. De ahí el sujeto poético que divaga y asume una condición de voz omnisciente de un hombre joven en crisis. No obstante, sabemos que esa aproximación a lo social-político vendrá en la década próxima. Por ahora, la voz poética pone a Raimundo en una tensión distinta: las dudas del espacio urbano (Santiago) y la fascinación del contacto que le entrega la evocación del Dionysos de su pasado.

Por último, es posible agregar que, de algún modo, en el libro subyace un proceso circular: se inicia con la muerte, terminando en el amor y la nueva vida de Raimundo junto a la amada.

## Bibliografía

### OBRAS DE PABLO DE ROKHA

- Escritura de Raimundo Contreras* (1929), Santiago de Chile, Klog editor.
- Arenga sobre el arte* (1949), Santiago de Chile, Multitud.
- Antología. 1916-1953* (1954), Santiago de Chile, Multitud, Edición de Pablo de Rokha.
- Obras inéditas* (1999), Santiago de Chile, Lom.
- “Ecuación (Canto de la fórmula estética)” (2016), en *Poéticas del paisaje*, Santiago de Chile, Eds. Alquimia. Dirección editorial Guido Arroyo.

### ESTUDIOS

- Alegría, Fernando (1972), “Antiliteratura”, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI editores. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno.
- Burger, Peter (2009), *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Los cuarenta.
- Coddou, Marcelo (1989), “Reactualización de Pablo de Rokha”, *Veinte estudios sobre literatura chilena del siglo XX*, Concepción, Ediciones del Maitén.
- Chartier, Roger (1999), *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, Cap. 2.
- Ferrada, Ricardo (1998), “Poesía, (des)borde e intervención de lo real en de



- Rokha y Neruda”, *Literatura y Lingüística*, N° 11, UCSH.
- Ferrero, Mario (1968), “Pablo de Rokha”, *Revista Atenea*, N° 421-422, pp. 245-249.
- Mariátegui, José Carlos (1978), “Arte, revolución y decadencia”, *El artista y su época*, Lima, Biblioteca Amauta, vol. 6 de Obras completas.
- Nómez, Naín (1988), *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, Santiago de Chile, Ediciones documentas.
- Nómez, Naín; Jofré, Manuel Alcides (1992), *Neruda - de Rokha. La escritura total*, Santiago de Chile, Ediciones documentas.
- Osorio, Nelson (1988), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho.
- Pacheco, Carlos (2006), “Evolución del manifiesto literario de vanguardias literarias hispanoamericanas: del desapego al compromiso”, *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 4, N° 1.
- Paz, Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Rojas, Waldo (2017), *Poesía y cultura poética en Chile. Aportes críticos*, Santiago de Chile, Ed. Usach, volumen 2.
- Teillier, Jorge (1999), “Pablo de Rokha, Premio Nacional de Literatura 1965”, *Prosas*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria. Edición de Ana Traverso.
- Rozas, Daniel (2014), *Pablo de Rokha y la revista Multitud*, Santiago de Chile, Das Kapital.
- Schwartz, Jorge (1991), *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra.
- Yurkievich, Saúl (1971), *Fundadores de la poesía latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral.

# PABLO DE ROKHA, VOZ DE LOS OBREROS

*Matías Sotomayor\**

\* Fundación De Rokha.

## I. Presentación

*Yo soy como el fracaso total del mundo, ¡oh, Pueblos! /  
El canto frente a frente al mismo Satanás, dialoga con la  
ciencia tremenda de los muertos, y mi dolor chorrea de  
sangre la ciudad* (De Rokha, 2016, p. 13).

Pablo de Rokha, seudónimo de Carlos Díaz Loyola, poeta y guerrillero literario. En su figura, hombre y mito se complementan en una perfecta armonía. Él nació junto al siglo<sup>1</sup> y falleció una mañana del 10 septiembre de 1968 a los 73 años, “*vivió setenta y tres años sobre la tierra*, falleció en el patíbulo, POR REVOLUCIONARIO. R.I.P.” (De Rokha, 1994, p. 29).

El pequeño Job —como lo llamaba su madre— nace en el corazón geográfico de Chile, en la Región del Maule, específicamente en la comuna de Licantén. Zona de vastos espacios, mágicos y desconocidos para nosotros que vivimos en una época gobernada por la globalización y la interconexión constante. En este lugar, el poeta desarrollará un mundo interior vasto y de una fuerza espiritual arrolladora. De igual modo, comprenderá y vivirá en carne propia la violencia del campo chileno. A lo largo de sus primeros años acompañará a su padre Don Ignacio Díaz en los continuos viajes que debía emprender como jefe de resguardos cordilleranos. En ellos conocerá maleantes, arrieros, contrabandistas, y otros tantos personajes que desfilarán a lo largo de toda su obra poética. Su amigo Carlos Droguett recuerda al *Amigo Piedra* del siguiente modo:

Él era un poeta solar y un forajido, no, no lo podían perdonar, primero le tenían miedo, después le tenían odio y le vaticinaban dolencias y cuarentenas, se aislaron, lo aislaron. Los más audaces o los mejor guarecidos por el sañre, el notario o el boticario, lo insultaron, le enviaron anónimos, trataron de reírse de él, de su modo de andar rural y empastado, pero el poeta no se quedaba callado, en el campo se cría buena voz, se alimenta uno de terrores y soledades, de grandes espacios, él había sido arriero y

1 De Rokha, en *Neruda y Yo*, señala haber celebrado su cumpleaños: “13 de marzo cumplí los setenta” (De Rokha, 2007, p.31). En su visa se consigna como fecha de nacimiento el 21 de marzo de 1894. Carlos Droguett, asegura que el poeta nace el 22 de marzo de 1894. En cambio, Faride Zerán en *La Guerrilla Literaria* afirma que el bardo nace el 10 de octubre de 1894. Naín Nómez sostiene, en *Epopeya del Fuego*, que Pablo de Rokha nace el día 17 de octubre de 1894, según su acta de bautismo.

testigo y cómplice de contrabandistas, de bandidos, de verdaderos hombres, manejaba el látigo, el puñal, el revólver, los puños, los dientes, todo eso lo esgrimía en su poesía. No, no se quedaba callado, no se quedaría callado, aunque lo enmudecieran, contestaba con ímpetu fenomenal, con osadía, con saña y demoledora obscenidad si era necesario, y siempre era necesario (*Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 313, julio de 1976).

Él era lo descrito y más, recorrió Chile de cabo a cabo, conoció en profundidad el pueblo chileno, sus costumbres, sus oficios; comió, compartió y aprendió de ellos, entroncó su destino con el de los obreros de Chile y el mundo. Amó a su familia y a sus amigos, respetó a toda persona humilde y comprendió que la verdadera riqueza de este pueblo no recae en sus bienes materiales, sino en la fraternidad de la mesa, la belleza de sus campos, valles, pampas y páramos. En síntesis, conoció la belleza de un país profundo e inexorable.

## II. Voz de los obreros

Pablo de Rokha sufrió en vida el silencio y el exilio de los círculos literarios nacionales e internacionales. Este hecho afectó profundamente la difusión de su obra en todos los niveles. Intentaron silenciarlo y difamarlo, le negaron constantemente el Premio Nacional de Literatura desde su instauración en 1942. Lo recibe en 1966 de manera tardía: “Quería este Premio cuando vivía mi mujer, cuando vivía Carlos; llega tarde, encontrándome solo y viejo” (Zerán, 1997, p.158). A pesar de los intentos por acallarlo, no lo lograrían. Dice Droguett: “No, no se quedaba callado, no se quedaría callado”. En 1938 funda *Multitud. Revista del Pueblo y la Alta Cultura*. Con el fin de entregar a “grandes masas, grandes formas de arte”. *Multitud* se transformará posteriormente en el sello editorial del poeta. En él aparecerá gran parte de su obra. Esta será su trinchera oficial, desde ella defenderá sus ideales estéticos, políticos y sociales, y responderá los constantes ataques de sus enemigos. El escritor Joaquín Edwards se referirá a ella:

Cada mañana hago homenajes mentales al poeta panfletario pariente del Aretino. Cada mañana recito una poesía del gran oso mágico de la selva faunal de Sudamérica [...]. Cuando hablo de revistas no conecto la idea con tu arte enteramente foráneo y de guerra. *Multitud*, no se define como revista en parte alguna del mundo impreso. Llámalo cartel lírico;

llámalo exaltación de humanidad o índice de pueblos. Llama como quieras a tu cartapacio sangriento. Cada página de él se podría pegar en una muralla y recordaría la orden de una movilización general para la Gran Guerra, cuyo término será la revisión de todas las leyes. No te conceptúo como director de revistas, sino como capitán de conciencias... (En: De Rokha, 2011, p. 181).

Una de las principales preocupaciones del “amigo piedra” fue dar voz a quienes no la poseían. Su obra poética es el intento de dar «categoría y régimen» al lenguaje del hombre común. Marilú Ortiz señala sobre la obra de Pablo de Rokha:

Muchas guerras a muerte daría Carlos Díaz Loyola, pero tal vez la más importante de todas fue la que libró para darles voz en su obra a quienes no la tienen, y, luego para dar a luz creaciones literarias que trasciendan todo molde, en su búsqueda incesante de nuevas formas de expresión. Asimismo, persiguió con ahínco crear su estilo propio, y domar el lenguaje, como quién amansa un potro salvaje, pero sin que éste pierda vigor ni fuerza, ni su violenta animalidad (Ortiz de Rosas, 2015, pp. 297-298).

La poesía de Pablo de Rokha tiene como eje las vivencias, los anhelos, el dolor y la agonía del pueblo chileno. En su prosa se presenta la «necesidad poética» de dar a conocer al hombre de su tierra —*Como arquetipo de la humanidad*—, dice:

*Estudiemos al hombre en Chile: si la tierra / chilena tiene médula vital y originales / aspectos y energía y levadura eterna / con que construir héroes o construir estrellas / ¿por qué inquirir la razón del hombre en otras partes?* (De Rokha, 1985, p. 9).

El objetivo es alcanzar el lenguaje del hombre de a pie. Esta búsqueda tiene su primera expresión clara en *Sátira*, y culmina en *Vocabulario Rokhiano*.

En *Sátira*, el bardo establece su carta de ruta:

*Pero el lenguaje humano aún permanece intacto! / —Hacer arte en las letras nos es más que hacer lenguaje, / Expresarse tal como se expresan*

*los humanos, / es decir, los que saben pensar, no los macacos, / las ratas,  
los cazurros, los curas, las comadres (Sátira, 1985, p. 23).*

El desafío propuesto por Pablo de Rokha es cantar “la vida multiforme y compleja” (Ibíd., p. 7). Esta búsqueda culminará con la publicación de *Vocabulario Rokhiano*. En él, el “amigo piedra” fundará el español de Chile otorgando «categoría y régimen» a las hablas populares. Su intención es definir la belleza multiforme de la vida cotidiana, nuestra alimentación, nuestras bebidas, el divertimento y las actividades laborales propias del Chile periférico. En su poesía se entronca inseparablemente al hombre, al poeta y la realidad. Naín Nómez señala lo siguiente:

Pablo de Rokha quiere mostrar una realidad en estado caótico y cambiante y cuya transformación se fije en un lenguaje que por su estructura adquiriera estas mismas características. De ahí que se busque el poema total en que vida y discurso se aproximen, se intercambien, se totalicen y fragmenten, en el mismo movimiento, para que pensar, hablar y actuar se conviertan en una triple articulación inseparable y cuya constante aflora en toda la obra del poeta (Nómez, Naín. 2011, p. 7-8).

Esta comunión de elementos será fundante en la épica rokhiana; complejizándola y complementándola. En palabras del propio poeta:

*Hacer arte es hacer que el devenir eterno, / el correr infinito del tiempo  
y del espacio, / se queden para siempre clavados al momento / en que el  
hombre cogió a la vida, en un lienzo, en un poema trágico, o en un trozo  
de mármol (De Rokha, 1985, p. 23).*

El objetivo de Pablo de Rokha es ser el poeta de Chile. Él se define en 1922 como “un País HECHO poeta, por la gracia de Dios” (*Los Gemidos*, 1994, p. 22). Cabe señalar que la noción de país que desarrolla el “amigo piedra” no hace referencia alguna a la concepción burguesa del concepto, sino, más bien, a la patria grande de los obreros del mundo, es decir, la instauración del «comunismo»:

*Y ha de manejar un día / bajo la bandera roja / la espada de la congoja  
/ como un grito de alegría; / cruzando su rebeldía / de toruno bramador*

*/ anchas leguas de dolor, / abrazada de heroísmo, / implantará el comunismo / del pueblo trabajador!... (De Rokha, 2000, p.21).*

Y, es él quién los guiará:

*Por muchos milenios, naufragaría mi lenguaje, adentro de los pueblos de mis antepasados, desgarrándose y depurándose, hasta hacerse masa frutal en mi espíritu. Por eso, la tradición popular me pertenece. (De Rokha, 2015, p. 21).*

El “amigo piedra” es patria de dolores y angustias *y como el dolor nacional es mío, el dolor popular me horada la palabra, / desgarrándome, / como si todos los niños hambrientos de Chile fueran mis parientes (Canto del Macho Anciano)*. La belleza del intento rokhiano recae justamente en el «gesto» de “hacer suyo el dolor nacional”. Esta es la génesis de su poesía.

El destacado poeta nacional Raúl Zurita, al referirse a la obra de Pablo de Rokha, afirmará:

Nadie en nuestra lengua había mostrado como Pablo de Rokha un idioma más programáticamente enraizado en las hablas populares, como nadie tampoco develó como él la profunda musicalidad, la sinfonía casi abstracta de una lengua en particular, la lengua Chilena (Zurita, 2011, p.9).

El lenguaje poético del bardo abre la puerta trasera de la historia de Chile, ese espacio mudo o zona gris donde acontecen hombres y mujeres sin nombre, sin rostro, que no aparecen y no aparecerán en los libros de historia. Desde su prosa emergen las provincias, las ciudades y los pueblos. Si seguimos la lógica expuesta por Raúl Zurita —en el prólogo ya mencionado— estamos en condiciones de afirmar que en *Epopéya de las Comidas y Bebidas de Chile* presenciamos la gran fundación poética de Chile en el siglo xx. En ella, el “amigo piedra” tiene por objetivo fundar todos los rincones de Chile mediante su palabra y compartiendo la fraternidad de «la buena mesa». Lo señalado tiene un claro correlato en su poesía: *El aventurero de los océanos deshabitados, / el descubridor, el conquistador, el gobernador de naciones y el fundador de / ciudades tentaculares* (De Rokha, 1961).

Pablo de Rokha, hizo de la poesía su militancia, entregó sus versos a la revolución, sus poemas son armas en manos del pueblo, de las multitudes y de la clase obrera. El gesto rokhiano encontrará su redención y superación en la militancia política activa: *aunque existo porque batallo y “mi poesía / es mi militancia”, / todo lo eterno me rodea amenazándome y gritando / desde la otra orilla* (De Rokha, 1961). El poeta emprende la colosal empresa de alcanzar y poetizar el lenguaje común. Su objetivo es guiar al pueblo de Chile a la revolución marxista:

*La miseria social me ofende personalmente, / y al resonar en mi corazón  
las altas y anchas masas humanas, las altas y / anchas masas de hoy, /  
Como una gran tormenta me va cruzando, apenas / soy yo mismo ínte-  
gro porque soy mundo humano soy el retrato bestial / de la sociedad par-  
tida en clases, / y hoy por hoy trabajo mi estilo arando los descabros.*

### *III. Conclusión*

El “amigo piedra” comprendió la necesidad de una poesía comprometida políticamente. Él advierte la necesidad de un arte político y combativo, un arte y un intelectual situado:

No solo lo pienso, sino que pienso que si no se interesa, es porque está enfermo, o porque no es un escritor, sino un badulaque fabricante de palabras. La política es la expresión social del sentido del hombre. (De Rokha, en *Rosas*, 2016, p. 12).

Dice:

Intento comprender la vida en su devenir, intento agotar el lenguaje, lo conceptualizo, lo amaestro y con él experimento la posibilidad de abarcar y significar la multiplicidad infinita de sentires y pensares humanos, elevo a la categoría de arquetipo universal al campesino y al obrero de Chile.



Antón Chéjov pensaba que para ser universal había que hablar de nuestro pueblo, de nuestra aldea, y es en la figura del mismo Pablo de Rokha donde esta sentencia cobra todo su sentido.

# ***EL AMIGO PIEDRA Y ALGO MÁS***

*Patricia Tagle de Rokha\**

\* Directora Ejecutiva Fundación de Rokha.

¿Cómo emprender el largo camino cargado de altos valores, sentimientos felices y dramáticos, que me lleven a darles a conocer al pequeño Job, al adolescente Amigo Piedra, al poeta Pablo de Rokha?

Él me conducirá a través de su autobiografía *El Amigo Piedra*.

Carlos Ignacio Díaz Loyola (Pablo de Rokha), hijo mayor de Ignacio Díaz Alvarado y Laura Loyola Muñoz, descendiente de San Ignacio de Loyola, fundador de los Jesuitas en el siglo XVI, nacido en Azpeitia, Guipuzcoa, en 1491. Fundador de la Compañía de Jesús.

Nieto de Don José Domingo Díaz y de Carmelita Alvarado (con quien el abuelo tuvo 32 hijos).

Es probable que sus antepasados hayan venido desde España durante la conquista: desde Castilla y desde el pueblo de Loyola los vascos, y, de ahí, a Talca y Licantén, un pueblo campesino plantado en el Centro de Chile, donde nació el poeta Pablo de Rokha.

Si vinieron durante la conquista, ¿Cuánto tiempo tardaron en llegar a Talca y Licantén para asentarse en esa zona? ¿Por qué tomó el primero de ellos-o tomaron quienes vinieron con él- la decisión de partir, abandonando sus tierras, para aventurar en la conquista de nuevos mundos? Todas estas interrogantes quedarán para los estudiosos interesados en conocer su origen.

Yo, personalmente, creo que del choque que produjo el estallido de dos estrellas surgió el oro poético de nuestro admirado y respetado poeta de Chile.

El libro de sus memorias *El amigo Piedra* fue publicado 23 años después de su muerte. Muerte por suicidio. Su primera publicación en el año 1990 se debe a Lukó de Rokha, su hija, que escribió un enriquecido recuento de recuerdos de sus impresiones y vivencias sobre su padre, madre, hermanos y familia del matrimonio de Rokha. El poeta Mafhud Massís, yerno de Pablo de Rokha, proporcionó y codificó la mayor parte del manuscrito original de estas memorias, y, junto a Lukó, su esposa, entregaron para su estudio los originales de este maravilloso libro a Naín Nómez, quien responsablemente lo revisó, lo transcribió, lo prologó y, de acuerdo con Lukó, lo entregó a Pehuén Editores, dirigida en ese tiempo por Jorge Barros.

Gracias a todos ellos.

Vale decir que parte de su propia historia y de su verdad fue conocida entre los poetas, intelectuales y estudiosos de la poesía que admiraron a este extraordinario personaje, recién, 23 años después de su muerte, “su sacrificio”.

Los jóvenes de ayer y de hoy que se sienten identificados con su profundidad y estilo lo han hecho crecer como él se merecía. Lo fabuloso de la “justicia inmanente” es que un poeta indiscutiblemente grande como él, que fue condenado al silencio, que debió editar sus propios libros, avanzará a través de los siglos. Los jóvenes del siglo XXI están recibiendo y absorbiendo la fuerza dramática de la belleza y la grandeza del legado literario de este genial poeta. Cada día compruebo con inmensa satisfacción que hombres y mujeres lo leen porque se sienten identificados en lo más profundo de su ser chileno; por todo lo cual, se engrandecen los hombres, y se enamoran las mujeres.

En su tiempo hubo voces importantes de intelectuales —algunos más jóvenes que otros— que lo comprendieron, lo respetaron y desde el alma escribieron, y se expresaron a través del dibujo y la pintura, tales como: Juan de Luigi, Carlos Droggett, Oscar Chávez, Mario Ferrero, Guillermo Quiñones, Naín Nómez, René De Costa, Jorge Román Lagunas, Alejandro Lavquén, el dibujante y grabador Carlos Hermosilla Álvarez, los pintores José Romo y Abelardo Paschín Bustamente, y tantos otros que fueron sus amigos.

Ese niño, luego adolescente, este hombre que recuerda su niñez, feliz, simple, alegre —así, como son los niños y como él se relata en sus memorias *El Amigo Piedra*— irá poco a poco, desde su largo andar por Licantén, el campo, la montaña, Talca, y posteriormente sus continuos viajes a la capital, cambiando. Apareciendo el adolescente, con una mente poderosa, una gran pasión por la lectura y una profunda tristeza, porque recién viene saliendo de la experiencia aterradora vivida en el Seminario. Ese sentimiento doloroso lo destroza, es muy joven; pero, como él decía: “todo lo que no me mata me hace más fuerte”. Y se va transformando en el prolífico, dramático, poeta que vamos conociendo.

Avanzando en su lectura, asistiremos al reconocimiento de la fuerza que da el poder del amor, y de lo valientemente que asumió su destino cuando se enamoró —para siempre— de una hermosa y muy inteligente poetisa que era conocida en el medio literario como Juana Inés de la Cruz, quien establece contacto con Pablo de Rokha. Con ese joven poeta campesino, que ya da mucho que hablar, y del que se ocupan los intelectuales para admirarlo o destruirlo.

Imagino, que debe haber sido impresionante este ser extraño en los medios donde se dan cita los poetas, los intelectuales, los *snoobs*, los arribistas, todos aquellos interesados en el arte y los artistas, cualquiera fuese el interés de cada uno. Sí, avanzando con su poncho y su sombrero de huaso, ¡con esos grandes y profundos ojos verde-oscuro!, recién llegado a Santiago en uno más de sus múltiples viajes a la capital, donde ya ha establecido contacto con algunos poetas de su tiempo, como: Ángel Cruchaga, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Daniel de la Vega,

Juan Guzmán Cruchaga, Joaquín Edwards Bello, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, y otros.

Luisa Victoria Anabalón Sánderson —Juana Inés de la Cruz la poetisa— seguramente ya lo había visto, pero no habían sido presentados, ya que, cuando le envía su primer libro *Lo que me dijo el silencio* y él recibe el impacto, con sus poemas y fotografía, le dice a su amigo Mejías: “me voy a Santiago, a casarme con ella”. Pasado un tiempo razonable, Juana Inés le envía su segundo libro, *Horas de Sol*. Esta joven ya ha publicado dos libros de poemas; además, es una ávida lectora.

Seguramente ella debe haber comenzado a soñarlo cuando leyó sus poemas, vio su figura y admiró “el estilo de Pablo de Rokha, el Poeta”.

Todo ese amor y pasión comienza en aquellos momentos en que ambos son adolescentes, livianos, ágiles, llenos de luz y atractivo.

Sin duda los unió el destino, porque al encontrarse se deslumbraron, se enamoraron y crearon una familia de artistas.

## *I. Primeros años*

En *El Amigo Piedra*, esta obra que hoy nos convoca, él narra los recuerdos desde su niñez, en una prosa poética alucinante. Imágenes de ensueño y una potente realidad que se vive durante su lectura, en que se puede sentir la tormenta que estremece los árboles, el sonido de las ramas entrechocándose al furor de los vientos, el rugido del mar, el baile que la naturaleza establece en unión eterna con los vientos y las lluvias, el discurrir eterno del río Mataquito y la fuerza de su torrente, hasta desembocar sus limpias aguas en el mar de Iloca, en aquel año 1900, recién entrando al siglo XX.

Carlos Ignacio Díaz Loyola, Job-jobcito-, el bello niño de profundos ojos, “entre verdes, grises y azulados, fieros ojos de acero”, como dice él de los ojos de su abuelo (y los ojos de él que yo recuerdo tenían todos esos matices). Juega en esas tierras entre flores y frutos, entre caballos y abejas, vacas y pájaros, chanchos y orugas, corderos y enredaderas. Y en “esa laguna que se hizo solita”<sup>1</sup>, donde pes-

1 De Rokha, Pablo. *El Amigo Piedra*, Editorial Pehuén, p. 29.

can con su amigo José unos pescaditos chiquitos que se agarran a la guata, que tienen barba y se llaman bagres.

Dice: “Nosotros con José nos hemos labrado una hermosa carreta chancha, con cuatro o cinco palos de boldo y dos ruedas que nos regaló don Vicho Farías”<sup>2</sup>.

Ahora, como el tío Domingo, el que llegó de Valparaíso, con el tío Ramón Alvarado, el chicuelo mayor de don Juan de Dios Alvarado le pintó las barandillas y la cepilló con el cepillo de don Vicho, la carreta chancha de nosotros con José es la mejor carreta chancha del pueblo ¡lo juro! (p. 25).

Apenas cinco años tenía, cuando su padre lo ha llevado amarrado a la montura, por debajo de la barriga del caballo, en uno de sus largos viajes a la frontera, donde don Ignacio es jefe de Resguardos cordilleranos de Curillínque, el Melao y las Lástimas. Han partido desde sus tierras, donde se encuentra la casa de la Familia Díaz Loyola. Estos viajes se inician cada año en diciembre, para regresar al hogar entre marzo, abril o mayo, dependiendo del clima.

Sin derechos sobre el bebé que ha llevado en su vientre con tanto amor, doña Laura, la madre, no puede negarse. Queda llorando, desolada, al primero de sus hijos, a su pequeño y adorado Carlitos. ¡Qué injusto!, pero así se trata lo humano en ese tiempo. Cito:

porque en Licantén domina un feudalismo patriarcal, verdaderamente sanguinario y compasivo a la vez repleto de la caridad católica que no solamente admite sino que bendice la explotación ignominiosa del hombre por el hombre<sup>3</sup>.

Así, amarrado al caballo, cabalgando junto a su padre, sus peones, mulas y aperos —todos ellos con sus revólveres al cinto para defenderse de los bandidos y cuatreros que recorren esas soledades atacando y robando—, parte la caravana.

2 *Op. cit.*, p. 25.

3 *Op. cit.*, p. 26.

Todos aquellos peligrosos maleantes tienen, a pesar de su condición de “gente mala”, un especial respeto por Don Ignacio.

El pequeño Job mira, teme —posteriormente recuerda—, sufre la ausencia protectora de los brazos de su madre, aunque está demasiado impresionado, “asistiendo”, al potente despliegue de la naturaleza, mientras ascienden la montaña. Estas visiones quedaron retenidas y se hicieron parte de él; todas las experiencias, vividas muy tempranamente, grabaron en él para siempre aquella pasión infantil que describe en su obra.

la Posada de Don Lucho Contardo es el tropezón forzado de los empleados del resguardo, los soldados cordilleranos, los arrieros, comerciantes en animales, troperos y cuatrereros, lenguaraces y capataces, o baqueanos curillincano-cuyanos, o cuyano-curillincanos y de la paisanada cordillerana de la vecindad Talca Linares, San Juan Mendoza y Cuyo<sup>4</sup>.

Allí se reúnen gentes de todas las categorías,

tahúres y ladrones alternan con comerciantes en animales, empleados o mercachifles, talabarteros, borrachines, cuatrereros, baqueanos, arrieros y troperos, porque la Posada de don Lucho Contardo, es como la Iglesia parroquial o la Catedral de Talca<sup>5</sup>.

Mientras estallan los truenos, se come, se bebe, se juega brisca y sociabiliza, relatando cada uno de ellos las experiencias vividas en sus viajes por esas grandes extensiones de tierras pobladas de vetustos árboles y flora nativa, en el Centro sur del país.

Su padre ha comprado una casa en Talca, en Cuatro Oriente esquina de Cinco Norte, a dos cuadras de la Escuela pública N°3, a la cual ingresa “con miedo horrendo” a mediados de 1902.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 69.

Talca es imperial, Talca es invernial, Talca es patronal y feudal para mi alma de niño de aldea<sup>6</sup>.

Frecuentemente canto los cantos de Licantén y Curillinque:

*Nací en la cumbre de una montaña  
Vibrando el rayo, vibrando el rayo devastador (Abasador)  
Crecí en el fondo de una cabaña,  
Y hoy que soy hombre muero de amor.*

Entonces me parece que mis preocupaciones se definen y se difieren en su actitud categórica y varonil de 7 abriles, y voy montando mi potro de fuego, predominando como conquistador, bramando y tronando<sup>7</sup>.

He citado este párrafo por lo de “siete abriles” y me asalta, una vez más, la duda de la fecha de su nacimiento.

Durante los años de mi niñez, adolescencia, y ya joven y casada, escuché a mi abuelo pedir a su hija Juana Inés —mi madre— que cantara para él y sus invitados esa canción, y ella, con la voz más perfecta que jamás escuché, cantaba mientras a mi abuelo se le iban cayendo algunas lágrimas. En ese entonces ya era viudo, y esa canción la cantaba también con mi abuela Winétt, de quien seguía eternamente enamorado. Era muy emocionante, nunca olvidaré aquellas noches de fiesta; los nietos éramos felices en aquellos momentos, corríamos dando vueltas alrededor de la casa mientras sentíamos la alegría y la emoción de los adultos, hijos e hijas, amigos y amigas.

6 *Op. cit.*, p. 55.

7 *Op. cit.*, p. 56.



## II. Infancia y seminario

“Talca - Linares - Maule son las provincias del peón a pata pelada, que saluda humildemente: —Adiós patroncito—. Entre el fraile, comedor, mujeriego, tomador, usurero, y el policía borracho, se lo entregan al patrón domesticado por el confesionario y el calabozo, que es un confesionario a latigazos”<sup>8</sup>.

En el Seminario Conciliar de San Pelayo —donde antes estudió su padre— va a cambiar totalmente la forma plácida de vivir de Carlos Ignacio Díaz Loyola, cuando, apenas llegando a ese colegio, es bautizado a golpes por sus nuevos compañeros, que lo apodan “el amigo piedra”.

Posteriormente afirmará: “[...] yo estoy gritando, tenebrosamente, con espanto mi nombre arcaico: Piedra, vestido de tierra y niebla”<sup>9</sup>. Asimismo dirá:

Lo interior transforma lo exterior y la naturaleza me está doliendo en las entrañas, porque es como si el sol, por ejemplo, me saliese de adentro del cerebro y fuera la luna la punta de los cabellos<sup>10</sup>.

Pronto comenzará a sentir la injusticia y la crueldad con que se ejercen las duras reglas de la religión católica.

el hambre llenó de horror la soledad aterradora; pero los complejos del látigo fueron la base de sangre ancestral de la angustia; naturalmente no fue el dolor físico el que me socavó aplastándome, fue el dolor moral del castigo, el dolor moral de la tortura y la humillación sin límites, el dolor moral de las cadenas<sup>11</sup>.

8 *Op. cit.*, pp. 58-59.

9 *Op. cit.*, p. 78.

10 *Op. cit.*, p. 78.

11 *Op. cit.*, p. 92.

Esas conductas aterradoras, y la deficiente y tergiversada enseñanza de los clásicos, incentivarán a nuestro poeta hacia el estudio profundo de la literatura, filosofía e historia del mundo, escritas a través de todos los tiempos por sus más grandes maestros.

Mientras, soporta los castigos, la mala y deficiente alimentación, las conductas aberrantes. Dice:

Tiempos de tiempos como la poca hedionda sopa de perros del internado, sobo los muros grasientos de edad y me muero de hambre, exactamente me muero de hambre entre esos curas negros y homosexuales que acarician hediondamente a los pateros a quienes yo desprecio, entre mi hambre reglamentada de pan y de mujeres, porque, ya la callampa sombría del deseo me muerde el sexo y el pecho, en el cual naufraga manoteando la primera oración atea de un católico<sup>12</sup>.

El “amigo piedra” revela con extraordinaria agudeza la decadencia de la Iglesia en el Colegio Seminario Conciliar de San Pelayo en Talca. Dice: “Soy un místico militar que odia al cura y le tiene horror a la sotana como flor del infierno, negra, pero a quien atrae el abismo de la religión tenebrosa”<sup>13</sup>.

Cabe preguntarse, ¿todavía perdura aquella decadencia al interior de la Iglesia?, ¿es que esos sacerdotes eran unos ángeles fríos que sobrevolaban el pecado, que no sentían, y que castigaban a través de la confesión a niños, niñas, a gentes sencillas e ingenuas que ponían su confianza en ellos porque la Iglesia los había “atrapado psicológicamente” durante siglos, inculcándoles el concepto del pecado? Desde siempre, hubo conductas extraviadas, pero se callaba.

¿Y, que para liberarse de la culpa era y es necesario confesar aquellos deseos que produce nuestro cuerpo-mente a causa de las hormonas de que venimos provistos a la vida y que generan el placer? Y, ese “enviado de Dios” hecho de la misma carne que todos nosotros, ¿puede escuchar sin remover sus deseos prohibidos por las reglas que la Iglesia Católica le impone? Por el contrario, esas confesiones le producen al ministro un placer que se genera desde la negación y la prohibición; es allí donde nace el pecado, porque ese deseo se materializa en la perversión.

12 *Op. cit.*, p. 76.

13 *Op. cit.*, p. 71.

sión y la violación de las víctimas que confiesan —que no son culpas ni pecados, sino simples deseos de su naturaleza humana.

Hoy en el siglo XXI el abuso desde adentro de la Iglesia es un tema candente.

Entretanto, afuera de esas pétreas murallas, el mundo salvaje de injusticias se estremece ante tantas necesidades, techo, alimentos, salud. Toda esta descompensación entre ricos y pobres, el poder económico que lo domina todo, conduce a asesinatos, violaciones, robos, tráfico y consumo de drogas enloquecedoras. Destrucción de la vida espiritual, que se queja en conjunto con la materia destrozada.

¿Que si creía en Dios Pablo de Rokha? Venía de una familia provinciana muy católica, y así fue criado; pero la vida, sus exigencias, sus sufrimientos en el Seminario, y por las experiencias dolorosas, la cultura adquirida y su enorme inteligencia, se le abrieron las puertas a la comprensión de los fenómenos humanos, y la observación de las conductas hipócritas de los fieles lo llevaron determinar que Dios no existió nunca.

Él afirmará sobre Dios:

me envenenó la alegría de la existencia. Estoy confundido y equivocado, soy un ateo que emerge contradiciendo al católico, emocionalmente en función de la pasión, más que en función de la razón, es decir, como Satanás, que es un Dios negador de Dios y es como la espalda de Dios, la condición sin la cual Dios no existiría, yo soy un católico por negación del catolicismo, soy un católico de la revancha y el resentimiento, de la amargura la congoja, la melancolía y la soledad de quien llevase a Dios muerto adentro de las entrañas y quisiera como vomitarlo y arrojarlo a las alcantarillas del desengaño<sup>14</sup>.

Lo que el ser humano llama Dios es el Universo, del cual somos una parte infinitesimal que tiene la extraordinaria capacidad de pensar e imaginar, NO puede ser “alguien”, es el Todo y esa totalidad no tiene exigencias frente al ser humano. Es así que, podemos dirigirnos al infinito —que tiene la forma del cosmos en su inmensidad— con toda libertad y sin temor. No necesitamos a la Iglesia. Somos seres espirituales, hechos con material de estrellas; por lo tanto, es nuestro espíritu el que nos dice, que nos hace soñar, creer, imaginar y ser felices.

14 *Op. cit.*, p. 82.

Dice el “amigo piedra”:

Recuerdo por ejemplo, que era el Ministro quien castigaba oficialmente aplicando los latigazos con el ramal trenzado de cinco látigos, sobre las manos tendidas, desde el corazón del Seminario<sup>15</sup>.

Aquella vez horrenda nos habíamos hurtado unos panes, tres o cuatro panes... pues bien el Ministro Lira, Lyra como él firmaba, el Ministro con su pluma fuente de oro, su actitud de Señor Feudal de la frailada mediopelada de la provincia y sus tacos de goma, nos latigó las manos dolidas, las manos heridas con 24 azotes a cada alumno, durante una enorme hora. Y yo no he de olvidar nunca la cara horrenda de aquella gran bestia de Dios, obscena y completamente abyecta y la risa sádica que le chorreaba el hocico, a cada alarido de cada latigazo.<sup>16</sup>

Reconoció la injusticia en que vivía su pueblo y la plasmó en su obra, y sus poemas fueron su verdad. Y sus palabras, deseó, fueran comprendidas para salvar del desconocimiento y la incomprensión al hombre común, al campesino, a su pueblo indefenso. Y para producir con sus metáforas e imágenes hiperbólicas una opinión y la fuerza necesaria para reconocer la injusticia de la que era y es víctima; no para permanecer en silencio, sino para denunciar en su defensa, con conocimientos para argumentar ante los explotadores. Toda su obra está escrita para incitar a pensar y a resolver angustias reales y psicológicas a quien, en sus manos y frente a sus ojos, tuviera alguno de sus escritos.

15 *Op. cit.*, p. 92.

16 *Op. cit.*, p. 97.

### III. *Adolescente – Adulto*

El resultado de todas aquellas torturas —psicológicas, así como físicas— desencadenaron en él una profunda depresión. Ya la vida bohemia que había iniciado en Santiago no le resulta atractiva, y aunque tiene algunos amigos como Jorge Hübner, Mariano Latorre, Pedro Sienna y otros, se siente solo y se pregunta:

y yo que soy, pero ¿Qué soy yo, si no soy un problema indefinido que aúlla?...<sup>17</sup>

Para mí, hombre que voy buscando en la filosofía, ya mucho más que en la literatura, cruzados los veinte años tan largos, la razón arterial de mis enigmas, yo trágico porque voy cruzando desesperado el estadio vital en que pretendo hablar, equivocado, sí equivocado, más que la expresión de mi angustia en la belleza, la razón de mi angustia o la razón de la razón de mi angustia en la filosofía, sin comprender que así voy tallando mi estilo en las vísceras psicológicas.<sup>18</sup>

A mi espalda se arrastra el perro de fuego del terror, que es Dios guillotinado, Dios, un Dios que degollé al comenzar la adolescencia, y que aún me va ladrando, espantosamente con la lengua afuera.<sup>19</sup>

Su padre ha fracasado en sus negocios y se derrumba acorralado por prestamistas usurarios, por contratistas, intermediarios y sinvergüenzas, y “entra a las formas náufragas del alcohol patológico, trágico, y bebe cuarenta días como un baco terrible y enorme”<sup>20</sup>. Entonces su hijo Carlos Ignacio —es decir, Pablo— debe hacerse cargo de los negocios, cosechas y contratos, venta de vinos de la propiedad y otros productos del campo.

En eso está los días anteriores al recibo del envío del libro de “Juana Inés de la Cruz”. Y como anticipándose a algo que está por ocurrir —y que en sus sueños de adolescente, en sus largas y tremendas noches en el Seminario imaginara—, dice en sus memorias:

17 *Op. cit.*, p. 100.

18 *Op. cit.*, p. 113.

19 *Op. cit.*, p. 80.

20 *Op. cit.*, p. 115.

Ahora, sin embargo, le estoy hallando olor y sabor al dolor del mundo y la abstracción aterrizando en las cópulas de las bestias de la tierra. Y cuando yo, debajo de las higueras, duermo a pierna tendida la siesta, el animal potente se levanta en mí y en mí revive el hombre primario, elemental, tallado en el barro del Génesis. El macho está alerta, bravo y claro. Retorno a ser jinete, no por deporte, sino el jinete mundial Dionysos, hombre y caballo confundándose, toro y potro y los minotauros antiquísimos. La tempestad del mundo y del año azota el cuerpo, que cruje y rugue como la tormenta y río. Yo estoy comiendo carne y yerbas en el verano torrencial de mi casa de Talca, vacía temporalmente, con el amigo Mejías, el último amigo de esos años de cantos y de llantos. Calor y terror heroico. En este instante del Gólgota suena la puerta, porque golpean con violencia de trinchera su maderamen de barco sin agua, en la oquedad de los hogares desocupados y el cartero me da un envío: *Lo que me dijo el silencio*. Yo leo, ojeo interesándome. De repente, me hago el dueño de mi alma y mirando el retrato, le digo a Mejías: —Me voy a Santiago a casarme con ella<sup>21</sup>.

Terminando con los negocios, viaja a Santiago y toca a la puerta de la casa de Juana Inés, en la calle García Reyes 570.

en Talca quedaron los últimos de los últimos vasos y en el tren nocturno, la sombra terrosa del joven que tenía mirada de decisión, pupilas de familia de desesperados, ojos de oro y una gran voluntad rota que golpea como un garrote<sup>22</sup>.

JUANA INÉS DE LA CRUZ es menuda y pálida, como su pseudónimo, esbelta, el pelo de sombra, el talle vibrante, emocionante y floral, los ojos oscuros, latinamente morena<sup>23</sup>.

Nos casamos solos y pobres, la hija única de un jefe de clan militar y yo un provinciano estafalario, atorado con espanto el cual, probablemente, llevará el lenguaje de América como una gran culebra de oro en la garganta<sup>24</sup>.

21 *Op. cit.*, p. 116.

22 *Op. cit.*, p. 117.

23 *Op. cit.*, p. 121.

24 *Op. cit.*, p. 123.

Ella es:

La nieta de don Domingo Sánderson, descendiente de escoceses de genealogía de señores, gran intelectual desterrado en Copiapó, fracasado, traductor de los clásicos y políglota en siete idiomas, masón de dolor y hereje<sup>25</sup>.

Don Liborio de Licantén y Llay-Llay, hoy cura y vicario de Barrancas, nos da su bendición en matrimonio, completamente religioso, el 25 de Octubre de 1916 en Santiago<sup>26</sup>.

Aterrados, por deslumbramiento, cogemos el cerebro del corazón despidiéndonos de la juventud sola<sup>27</sup>.

Viajan a Licantén en su luna de miel.

“Mucho más solos que nunca, la soledad se nos llena de pájaros y de cantos de campo, cuando nos bañamos en el Mataquito al atardecer desnudos”<sup>28</sup>.

Pablo de Rokha edita la mayoría de sus libros y los vende recorriendo el país; mientras, va escribiendo y aprendiendo de sus experiencias, siempre cerca y atento a las necesidades de su pueblo. Ese conocimiento lo lleva a escribir sus extensos poemas, donde ellos son en su mayoría sus protagonistas. Jorge Tellier, en un artículo aparecido en 1968 en la *Revista Plan* dice:

También nos tocó verlo vendiendo o cambiando sus libros por especies a todos los personajes de los pueblos y villorrios, desde el alcalde y el mayor de carabineros hasta los profesores primarios, el dueño de almacén de frutos del país, el notario, el talabartero, el panadero español. Hasta en los más perdidos lugares de la República debe habersele recordado en esta hora, y miles de manos han abierto con emoción sus enormes libros en donde con grandes letras estampaba dedicatorias<sup>29</sup>.

25 *Op. cit.*, p. 128.

26 *Op. cit.*, p. 124.

27 *Op. cit.*, p. 125.

28 *Op. cit.*, p. 127.

29 Tellier, Jorge, “Pablo de Rokha, Creador de Futuro”, en *Revista Plan*, 1968. Disponible en <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/artventrev/20.html>

En los años siguientes la vida se tornará más feliz porque ambos están juntos, pero a la vez más dura, en la medida en que van naciendo sus nueve hijos y es necesario sostener el hogar.

Dos de ellos morirán tempranamente, Carmencita de tres meses y Tomás de dos años.

José —quien sería años más tarde el famoso pintor José de Rokha— fue salvado de las garras de la muerte por su padre, contaba el Doctor Delbes, quien en un momento dado lo dio por muerto, y él ya nada podía hacer. Entonces, “Pablo tomó al niño en sus brazos y lo sumergió en la tina con agua helada, le hizo masajes, le puso una inyección, gotas de adrenalina debajo de la lengua”<sup>30</sup> (p. 269, “Retrato de mi padre”, Lukó de Rokha).

Los siete que quedan vivirán su destino, sin abandonar jamás la cercanía de sus padres. Ellos son: Carlos, Lukó, Juana Inés, José, Pablo Cesar, Laura y Flor.

Han pasado los años, los hijos mayores ya son adolescentes. Laura y Flor no han nacido.

Durante años han sido fieles uno y el otro.

La intimidad de cierta pareja entra a la intimidad de los de Rokha, poco a poco se produce la corrupción del incorruptible por la sujeta aventurera, caigo en falso, carajo y el escándalo me rodea de vergüenza...<sup>31</sup>.

Súbitamente se ha sentido atraído por una mujer, que, según cuenta mi madre, era una cantante ecuatoriana hermosa y muy coqueta que “lo vio y enloqueció”; así, cada día que visitaron ella y su esposo la casa de los de Rokha, insistió con sus miradas. Su esposo venía a establecer contactos, con un nombre que no era el verdadero; hay diferentes teorías, Lukó dice que venía de Alemania; mi madre, que venía de la U.R.S.S. En todo caso, el Partido Comunista determinó, finalmente, que tanto Manuel Cazón como su compañera eran espías.

Pablo exige que, por el error cometido, se lo deje al margen del trabajo en el Partido Comunista por algún tiempo.

30 De Rokha, Lukó, “Retrato de mi Padre”, en *El Amigo Piedra*, Editorial Pehuén, *op. cit.*, p. 269.

31 *Op. cit.*, p. 169.



Pero hay dos figuras grandes heridas y son mi mujer, por la vileza, y el Partido, por la torpeza pues si no ha pasado más allá la cosa de ser tonta por lo escandaloso del suceso, la sentimentalidad de Winétt, la compañera idolatrada, y su corazón están heridos.

Yo escarbo mi ser rugiente y comprendo que he errado, que me he equivocado por la primera vez y que lo estoy pagando caro, muy caro, porque la ofensa inútil y estúpida, la ofensa estéril, rebotó precisamente como un aldabón de funeral en lo que me es más querido, más amado, más idolatrado, hiriéndome yo, manchándome yo, mordiéndome yo, las propias entrañas y despedazándome por el arrepentimiento y la vergüenza que humillan<sup>32</sup>.

Por todo lo cual, se desató la persecución contra él y sus enemigos aprovecharon el momento tan esquivo.

Por esos días publica *Gran temperatura*.

Se llenó de angustia por el daño causado a Winétt; ella está muy triste, desolada, él está sufriendo mucho también y pide perdón, pero la situación no se resuelve porque ella cree que él piensa en la otra mujer. Y dice él: “y esto que no es cierto y que es terrible, me duele tremendamente”<sup>33</sup>.

En esta etapa de su vida, cuando presionado por la situación económica compra cuadros a revendedores que lo estafan pidiéndole sumas excesivas por cuadros que ellos compran a precios ínfimos, la ganancia de Pablo es entonces mínima.

Y un día, en medio del drama que se ha suscitado a causa de este asunto, recibe la visita de tres agentes de Investigaciones con citación al Juzgado del Crimen a levantar los cargos en demanda por estafa. Edmundo Campos lo acusa de tener una deuda grande que, supuestamente, Pablo de Rokha tiene con él, y están todas las firmas de quienes dicen ser testigos. Pablo de Rokha pide al juez ver la lista de los testigos: Están: “Neftalí Reyes Basualto —Pablo Neruda—, Enrique Cannouet, Tomás Lago, Diego Muñoz, Rubén Azócar, Antonio Rocco del Campo, Gerardo Seguel, Marcos Chamúdez, Enrique Mosella...” (p. 163). Él explica su situación ante el Juez, todo es una mentira, una farsa destinada a hacerle daño, de tal ma-

32 *Ibíd.*

33 *Op. cit.*, p. 172.

nera que los acusadores quedan en ridículo. El Juez dice: “Señor de Rokha, excuse usted la citación previa”<sup>34</sup>.

Campos se aleja sudando. Pablo desea escupirlo, pero el cobarde ya ha huido.

Pablo de Rokha siempre pagó sus deudas, él era una persona honorable.

Como puede verse, este escritor contestatario es hostigado en la vida económica por sus detractores, que no actúan de frente y no terminan a bofetadas, sino que intentan socavar sus cimientos como las termitas. Pero los cimientos de Pablo de Rokha son de piedra y sangre.

Son los minutos más profundos y más oscuros de mi vida, porque si afuera ladra la perrada cobardemente, adentro hay una herida que aun sangra y yo soy el culpable (p. 166).

#### *IV. Multitud. “Revista del pueblo y la alta cultura”.*

“Es sábado de Enero de 1938 los De Rokha hijos e hijas están gritando Multitud en las calles de Santiago [...] A la semana Multitud está haciendo crujir las vías públicas: poemas, artículos polémicos, dramáticos, veraces: Lipschutz, Winétt de Rokha, Huidobro, D’Halmar, Quiñones, yo, José García Tello y en el Editorial: ‘Grandezas y miserias de la literatura’”<sup>35</sup>.

*Multitud*, “la revista del pueblo y la alta cultura”, es una revista importante, los enemigos se retuercen difamándolo. Pablo de Rokha enfrenta el odio y la envidia con toda su fuerza de luchador.

34 *Op. cit.*, p. 170.

35 *Op. cit.*, p. 174.

Escribo y contrato avisos, recorro la República, voy a las minas, a las fábricas, a las firmas comerciales e industriales, a las Cajas de Seguro, a las casas de comercio, al campo, a las provincias y lloviendo o no lloviendo, azotado por los veranos desencadenados, yo estoy presente, beligerante, ardiente, cordial y audaz por el trabajo. La batalla es la batalla y los de Rokha nos batimos enfrentándonos a la pelea<sup>36</sup>.

La revista está en la calle, se comenta, se lee, y también se prohíbe su venta.

Joaquín Edwards Bello escribe en *La Nación* del miércoles 17 de febrero de 1943 acerca de *Multitud*:

Cada mañana hago homenajes mentales al poeta panfletario pariente del Aretino. Cada mañana recito una poesía del gran oso mágico de la selva faunal de Sudamérica [...] Cuando hablo de revistas no conecto la idea con tu arte enteramente foráneo y de guerra. Multitud, no se define como revista en parte alguna del mundo impreso. Llámalo cartel lírico; llámalo exaltación de humanidad o índice de pueblos. Llama como quieras a tu cartapacio sangriento. Cada página de él se podría pegar en una muralla y recordaría la orden de una movilización general para la Gran Guerra, cuyo término será la revisión de todas las leyes. No te conceptúo como director de revistas, sino como capitán de conciencias...<sup>37</sup>.

Las campañas democráticas de Multitud, han repercutido continentalmente, y soy invitado por las cátedras universitarias de Estados Unidos de Norteamérica<sup>38</sup>.

El Presidente Juan Antonio Ríos lo invita a una audiencia para decirle que el gobierno lo designa en Misión Cultural por el continente, sin pedirle que haga concesiones; es libre para actuar, por eso acepta el cargo.

A estas alturas Pablo de Rokha es un auténtico revolucionario; poseedor de una revista donde puede expresar su pensamiento públicamente, el de sus hijos y el de sus leales amigos. Él ha encontrado en el marxismo leninismo la fuerza políti-

36 *Op. cit.*, p. 175.

37 *Op. cit.*, p. 181.

38 *Op. cit.*, pp. 184-185.

ca que llevará al mundo a una mayor equidad y dignificará al trabajador después de toda una historia de despiadadas injusticias. Las teorías de ellos lo representan. Winétt, mi abuela, entretanto se encarga de enviar cada número de la revista *Multitud*, a todos los países de Europa y Latinoamérica.

Su pensamiento, su propio sufrimiento, “Su estilo que es su destino”, como hombre consciente, demanda justicia para su pueblo y los pueblos del mundo, solo de esa manera encontrará la calma. Pero eso desgraciadamente no sucederá, porque a causa de “su estilo y su destino” habrá siempre complicaciones. El dolor lo persigue, el sufrimiento también.

El viaje significa un verdadero éxito, han recorrido 19 países de América latina y E.E.U.U., son recibidos por los más altos dignatarios y por intelectuales importantes de sus respectivos países. Ambos dan conferencias, entrevistas, y leen sus poemas. Es un viaje largo que culmina con dos años entre Uruguay y Argentina. Al retorno, Winétt está enferma, sufre de un cáncer generalizado, es cuidada por Pablo día y noche. Él le da sus alimentos, le pone sus inyecciones, todos sus hijos aguardan, sollozando, el día atroz en que ella fallece. Todos caen en una profunda depresión, Pablo de Rokha está destruido. Los hijos retornan a sus casas con sus familias, pero diariamente alguno de ellos lo acompaña; él no se queja, solo mira hacia la tierra. A pesar del agobio, cada día se levanta.

En ese momento el círculo se ha cerrado. Está solo sin su compañera, “aprieta la miseria y la vida trágica y hay que negociar en cuadros, dolorosamente”<sup>39</sup>; la venta de sus libros le da todo el sentido a esos viajes agotadores. Debe alimentar a su familia, y jamás dejará de hacerlo.

Durante los últimos años su preocupación y apoyo económico va desde sus hijos e hijas, yernos, nueras, ex nueras y hermanas, y, luego, su abrazo protector a todos nosotros, sus nietos y nietas, a los amigos y a los más pobres, que acuden a él diariamente a pedirle ayuda; él no los abandona, llama directamente al Ministro para denostarlo por el abandono de estas pobres gentes. A pesar de todo, este hombre tan serio y responsable, en lo más profundo de su corazón está solo, porque Winétt no está a su lado.

Casi todos sus hijos, nietas y nietos han vivido largas temporadas en su casa, pero cada uno de ellos debe ocuparse de su familia, y ahora está con Yolanda, quien se ocupa de los quehaceres y desu hija Sandra, a quien él ha adoptado.

39 *Op. cit.*, p. 160.

## V. Últimos años

Sus últimos años estarán marcados por la tragedia. En 1962 fallece su hijo mayor, el poeta Carlos de Rokha. El espanto se apodera de la familia.

En 1965 recibirá tardíamente el Premio Nacional de Literatura.

En mayo de 1968 se suicida su hijo Pablo Cesar, poeta y cineasta. El estupor arrasa con todos.

Ya ha escrito el poema “Canto del macho anciano”:

*Voy a estallar adentro del sepulcro suicidándome en cadáver.*

Cuando sucede esta desgracia Pablo de Rokha está en el hospital recuperándose de una operación, de la cual ha salido bien. Pero ese paso por la enfermedad le ha parecido horrible a ese hombre, que ha sido sano y fuerte durante toda su vida; y a toda esta caída psicológica, se agrega el horror del suicidio de su hijo.

La casa de Valladolid 106 está abierta; en el comedor, solamente los gruesos maderos estructurales de las ventanas y la puerta, y tras unos tres escalones, el patio. Él no sufre de frío, pero esos dramas vividos sí son fríos, muy fríos, y están enquistados en su alma. La vida ha sido difícil y sin descanso. Ya todo es el recuerdo, de lo bello y lo feo, lo malo, y lo “horroroso”, esa expresión tan suya que lo definía. Recordemos en su libro *Morfología del espanto* —del poema “Demonio a caballo” — ese fragmento increíble que dice:

*Horror de pensar, horror de vivir, horror de crear, horror de morir, horror de engendrar, horror de amar y de todas las cosas, horror de escribir y no escribir*<sup>40</sup>...

Es más largo y ¡es tan real *Lo* que siente!, y es ¡tan bello como horrendo!

40 De Rokha, Pablo, “Demonio a Caballo”, en *Morfología del Espanto*, Editorial Quimantú, p. 106.

Así Pablo de Rokha está terminando su tremendo viaje por la vida. Él ha sido un hombre terrible, bueno y generoso, pero, como dijera su madre:

Es un niño bueno que parece malo.<sup>41</sup>

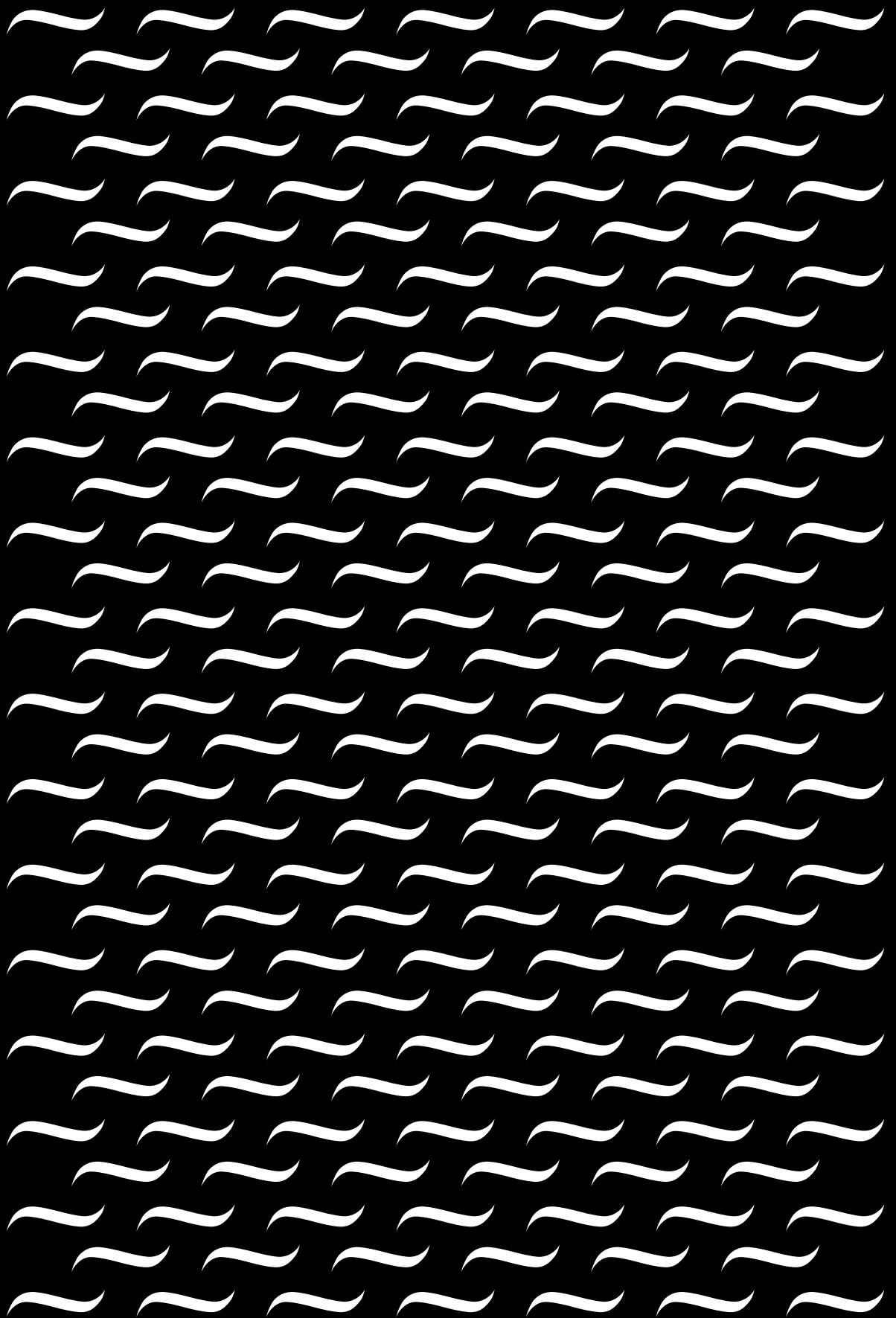
He querido seguir avanzando porque este libro me apasiona, pero comprendo que para este escrito tengo un límite, así es que he tomado de él una pequeña parte del todo, porque si de mí se tratara —entre mis comentarios y las vivencias de la familia De Rokha, que ellos crearon y de la cual soy orgullosa descendiente—, este escrito, que es de él fundamentalmente, no tendría límites.

Entrego este libro a vuestro criterio.

Pablo de Rokha es hoy un volcán en eterna erupción, un lobo inmortal aullando, un mar enfurecido que nos baña con toda su fuerza, un cerebro iluminado por rayos y truenos en el grandioso infinito.

41 *Op. cit.*, p. 34.







**HUMANIDADES**

# LA ESCRITURA DE LOS POETAS CHILENOS JÓVENES DEL SIGLO XXI: EXPERIMENTACIONES Y NUEVOS DISCURSOS LÍRICOS

*Benoît Santini\**

\* Maître de conférences, Université du Littoral Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer, Francia), Centro de Investigaciones H.L.L.I. Este artículo es una versión ampliada y retocada de una ponencia inédita leída en octubre de 2015 en el congreso "El poema más allá del poema: Enseñar, estudiar y hacer poesía en el siglo XXI" (27-30 de octubre de 2015).

Deseamos empezar este trabajo con una pregunta: ¿qué significa ser poeta en el Chile del siglo XXI? Cabe señalar que tal situación abarca un sinnúmero de realidades: puede designar a unos poetas que, habiendo empezado a producir en el siglo XX, siguen haciéndolo en estos 16 primeros años del siglo XXI, o a otros que empiezan a escribir en el siglo XXI y que nacieron entre finales de los años 1970 y los años 1990. Así, la escritura de los poetas chilenos del siglo XXI es polifacética, plural, y resulta entonces difícil definirla con precisión.

Para evitar cualquier presentación reductora, nos centraremos en los poetas jóvenes del siglo XXI, planteándonos preguntas definitorias. ¿Hasta qué edad se puede considerar que un poeta es joven? ¿Es joven un poeta emergente, y ya no cuando adquiere reconocimiento? ¿Solo se relacionaría la escritura de los poetas jóvenes con una creación balbuceante y unos primeros pasos en el mundo de la poesía? Al consultar antologías de poetas jóvenes chilenos publicadas desde la segunda mitad del siglo XIX, nos damos cuenta de que la definición evoluciona con el tiempo y según el contexto histórico en el cual escriben. En la antología de José Domingo Cortés, *Poetas Chilenos. Coleccionados*, publicada en 1864, aunque no se haga referencia a la edad de los 16 poetas ni a ninguna renovación del lenguaje lírico de éstos, la mayor parte de los poetas incluidos tienen una media de edad de 30 a 35 años y, como lo explica el antologista en su introducción,

comienza a alborear en Chile el magnífico sol de una literatura que tendrá por base esta encumbrada i brillante poesía, que hoy alienta la democracia i que mañana coronará sin duda el arte<sup>1</sup>.

El discurso patriótico del antologista hace el elogio de una poesía nacional, capaz de contribuir a la consolidación de la joven República chilena. En *Poetas chilenos* (1902), de Pedro Antonio González, se selecciona a cinco poetas que tienen entre 25 y 39 años, como Samuel A. Lillo (1870-1958) o Antonio Bórquez Solar (1874-1938); una lectura atenta permite constatar que éstos poetas no rompen con la corriente modernista, ya vigente en ese entonces desde hace unos 20 años, y siguen empleando formas tradicionales: la ruptura con la tradición poética no sería pues el criterio esencial de esta poesía de los jóvenes autores de inicios del siglo XX. En la antología de Pablo de Rokha, *Cuarenta y un Poeta Joven de Chile. 1910-1942* (1942), se pone de realce a “éstos jóvenes tan jóvenes, de los cuales ya

1 José Domingo Cortés (anth.), *Poetas Chilenos. Coleccionados*, Santiago de Chile, Imprenta de la Unión Americana, 1864, VIII-IX.

alguno o algunos, avanzan sobre la historia”<sup>2</sup>. Naín Nómez, en su texto liminar “Una palabra de presentación”, publicado para la reedición de 2002, escribe que

Las voces de los mandragoristas ya cercanos a los 30 años, convergían con las de otros poetas más jóvenes que iniciaban su camino con estilos y formas que iban de lo social a lo popular, transformando los antiguos vanguardismos en cruces sincréticos con la tradición española clásica, la poesía urbana y las nuevas dimensiones del ruralismo popular, todo ello tamizado por un surrealismo más apagado y mezclado que el de los años 30.

Audacias formales, renovación creadora caracterizarían pues a los poetas de esta antología, efectuándose en los años 40 un giro en la creación poética en Chile. Martín Micharvegas, por su parte, en *Nueva poesía joven en Chile* (1972), incluye a poetas nacidos entre 1938 y 1950, aludiendo en su “Nota práctica” a la “nueva poesía”, la «poesía joven» y la “nueva poesía joven en Chile”<sup>3</sup>. Su criterio sería pues la singularidad de los discursos poéticos de los autores incluidos en su antología:

Para la consideración de *poeta joven* no se hizo demasiado hincapié en la edad del autor. Encuentros periódicos de poetas jóvenes son estimulados por las organizaciones universitarias de Chile [...]. Allí se pueden recoger las manifestaciones más dotadas, tanto en el plano del lenguaje como en el del contenido, que serían la que avalan a un hombre como un *poeta joven* inscripto dentro de un movimiento de *poesía joven*<sup>4</sup>.

El criterio intelectual-universitario, además de la presencia de un marco histórico-social en la escritura de los autores jóvenes de los años '80, vienen evocados por Manuel Osorio en *Puente Aéreo. Jóvenes escritores chilenos en España* (1985):

2 Pablo de Rokha, “Prólogo del prólogo”, en Pablo de Rokha (anth.), *Cuarenta y un poeta joven de Chile (1910-1942)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, col. “Entremares/Poesía”, diciembre de 2002, p. 9.

3 Martín Micharvegas, “Nota práctica”, en Martín Micharvegas (anth.), *Nueva poesía joven en Chile*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972, pp. 7-12.

4 *Ibidem*, p. 11.

La edad promedio de estos narradores y poetas es de 30 años. [...] [E]s ese grupo que sale detrás del éxodo político y económico, pero exilio en definitiva. La cultura universitaria aparece como sustrato, si no relevante, al menos presente en muchos de ellos. [...] Son el fragmento de una generación que busca su espacio, trayecto que sin duda no ha sido fácil ni, como es de suponer, lo será más adelante. [...] Es claro que texto y contexto son, pues, la plataforma convergente de cada proyecto creativo<sup>5</sup>.

En el prólogo a su antología *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena* (2004), Raúl Zurita realza “la amplitud de experiencias, de situaciones y de voces” así como “la multiplicidad de registros”<sup>6</sup> de los nuevos poetas de comienzos del siglo XXI, mientras que en *Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa)* (2006), la antologista Francisca Lange Valdés escribe en su “Prólogo” que

Tres circunstancias tienen en común la mayoría de los autores reunidos en este libro: ser chileno(a)s, haber vivido su infancia y parte de su adolescencia durante la dictadura militar y haber publicado su primer libro durante la década del noventa<sup>7</sup>.

Lo que salta a la vista en este breve recorrido por algunas antologías esenciales de poetas jóvenes desde 1864 hasta 2006 son datos relativos a la edad, la renovación estética, la influencia de un contexto histórico, el bagaje cultural-universitario, la fuerza expresiva de las nuevas voces, la ruptura o la continuidad con respecto a cánones poéticos. Centrando nuestro estudio en poetas nacidos entre finales de los años 1970 y años 1990, que empiezan a escribir y publicar en el siglo XXI, y haciendo una selección que esperamos proponga una muestra de la gran diversidad de voces poéticas actuales, la pregunta que nos planteamos la siguiente: ¿cuáles son las características de la escritura de los poetas jóvenes del siglo XXI? Nuestro material se compone de las antologías *Halo* (2014) dirigida por Héctor Hernández Montecinos y *Desencanto personal* (2004) coordinada por Javier Bello, así como

5 Manuel Osorio, “Presentación de ‘Puente Aéreo’”, en Radomiro Spotorno (coord.), *Puente Aéreo. Jóvenes escritores chilenos en España*, Madrid, Centro de Estudios Salvador Allende y Grupo Literario Chontxon, 1985, pp. 7-8.

6 Raúl Zurita, “Cantares, prólogo”, en Raúl Zurita (anth.), *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*, Santiago de Chile, lom Ediciones, col. “Entre Mares Poesía”, 2004, p. 11.

7 Francisca Lange Valdés, “Prólogo”, en Francisca Lange Valdés (anth.), *Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa)*, Santiago de Chile, J.C. Sáez Eitor, 2006, p. 11.

de poemarios de Paula Ilabaca, Héctor Hernández Montecinos y libros publicados por la editorial Moda y Pueblo, a cargo de Diego Ramírez. Nos interesaremos, pues, por poetas jóvenes confirmados y otros emergentes pero muy prometedores, anclados en el presente siglo, y todos con un discurso lírico singular.

## *Poesía y nuevas tecnologías*

Entre las prácticas escriturales de los poetas jóvenes actuales, es interesante observar el uso que ellos hacen de las nuevas tecnologías, consideradas a la vez como soporte de escritura e integradas como material poético al mismo espacio textual. La abundancia de *blogs* y el recurso a las redes sociales informan sobre el proceso de creación de los poetas, a la par que anuncian la publicación de textos suyos en libros, su participación en recitales, festivales o eventos literarios. El poeta Héctor Hernández Montecinos (1979), por ejemplo, se vale de *Facebook* en una dialéctica de adicción y rechazo, posteando a diario informaciones acerca de su producción y expresando, en otros casos, su deseo de cerrar su cuenta. Su rescate de poemas y textos diversos inéditos de su propia producción, difundidos por *Internet* es sumamente interesante, pues ese fondo constituye un aporte innegable al estudio de la vastedad de la creación de Hernández Montecinos, el cual pone enlaces para que se consulten en su *blog* “acheache” dichos poemas o prólogos. Así, descubrimos su texto introductorio de *O<sub>4</sub>*, especie de “Arte poética”, escrita con versos largos como si el flujo de la imaginación y de la creación se reprodujera gráficamente y en la cual da explicaciones sobre su propia creación:

*Cuando me preguntan cuántos libros he publicado, dudo Aristeo  
Hago memoria y me temo que tengo más libros que años.  
Luego de eso, a modo de excusa, explico que cada uno de ellos  
Ha sido un adelanto de otro por aparecer<sup>8</sup>.*

El Yo lírico presenta su trabajo creador como proyecto poético, estando vinculados entre ellos los poemarios elaborados por el mismo autor, que se confunde aquí con el hablante. Por su parte, Paula Ilabaca (1979) señala claramente el paso del “blog” a la versión impresa de sus textos en su página “Cities in dust”, en la

8 Héctor Hernández Montecinos, “México”, <acheache.blogspot.fr> [consultado el 02/10/2016].

cual publicó entregas de su libro *La perla suelta*, además de informaciones acerca de eventos en torno a *La perla...*, de lecturas, o de la organización del festival “Poquita fe”<sup>9</sup>. Resulta interesante el cambio de estatuto del texto que, de digital, se convierte en impreso, como lo escribe Paula Ilabaca el 28 de octubre de 2009: “y el blog se hizo libro”, o el 1 de mayo de 2008: “Gracias a todas y a todos por seguir esta historia de la perla y la suelta. Como sabrán, este proyecto de escritura en blog es mi próximo libro, que se titula *La perla suelta*”<sup>10</sup>. Estos *blogs*, tanto de Héctor como Paula, parecen convertirse en verdaderos “borradores de sí mismos”, para citar el título del ensayo de Philippe Lejeune sobre escritura autobiográfica<sup>11</sup>. Los *blogs* y redes sociales dicen algo de los creadores y de su vida; así, se sigue en vivo la elaboración de obras o poemas suyos, y se comparten con ellos sus dudas y su entusiasmo.

Si se recurre al soporte informático para difundir en *avant-première* textos poéticos, lo digital se impone a veces al mismo discurso lírico, contaminándolo con sus signos y su léxico. Se pone en marcha lo que podríamos llamar un “discurso poético digital”, pues, como lo escribe Philippe Bootz, citado por Begoña Regueiro Salgado, “designaremos por literatura digital cualquier forma narrativa o poética que utilice el dispositivo informático como médium y pone en marcha una o varias propiedades específicas a este médium”<sup>12</sup>. Evoquemos el caso de Daniel Olcay Jeneral (1990) en su poema “Señales”, incluido a la antología *Halo*:

9 Maximino Fernández Fraile explica que Paula Ilabaca, con otros amigos poetas de su generación de los llamados «Novísimos», organizó este festival: “En Santiago, del 6 al 9 de octubre de 2004, estos jóvenes realizaron el Primer Encuentro Internacional de Jóvenes Poetas: Poquita Fe, cuyo nombre, tomado del bolero del trío Los Panchos, se debió a la ‘desazón generacional de una joven poesía sin espacios propios y originales de expresión’, al decir de Felipe Ruiz, y a las dudas sobre la participación de poetas extranjeros. Sin embargo, tales dudas se disiparon con la participación de nueve poetas extranjeros —mexicanos, argentinos, brasileños, peruanos, venezolanos, uruguayos y cubanos—, además, naturalmente, de los treinta y tres nacionales, que leyeron sus obras en la Casa del Escritor de la Sociedad de Escritores de Chile, la Facultad de Letras de la Universidad Católica y el Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile”. Véase: Maximino Fernández Fraile, *Historia de la Literatura Chilena*, tomo ii, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2007 (1994), pp. 744-745.

10 Paula Ilabaca Núñez, “y el blog se hizo libro”, [http://romantic-city.blogspot.fr/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://romantic-city.blogspot.fr/2009_10_01_archive.html) y “Over”, [http://romantic-city.blogspot.fr/2008\\_05\\_01\\_archive.html](http://romantic-city.blogspot.fr/2008_05_01_archive.html) [páginas consultadas el 02/10/2016].

11 Philippe Lejeune publica *Les brouillons de soi* en 1998 en Éditions du Seuil, Paris.

12 Traducción nuestra. Véase: Begoña Regueiro Salgado, “Une poésie pour tous les langages artistiques : poéticité et lecture numériques”, *trans-|*, 11, 2011, p.4.

>>

*Imagina*

*que el cuerpo es un aparato inerte, un hardware que necesita de un software básico para poder funcionar y simular que está viviendo.*

*Imagina*

*que existe un Banco de Memoria; un gran dispositivo de almacenamiento de software. Una especie de Biblioteca con Vidas-Preset/ genéricas / sin embargo, individualizadas.*

*Imagina*

*que a pesar de la extrema-seguridad de dicho lugar\_(((antivirus autónomo que se actualizacada 5 minutos, firewalls, información encriptada)))\_ alguien vulnera el sistema.*

*[...] Imagina que los cables gangrenados babea por más.*

*Imagina que El Primer Sueño, simplemente se nos fue de las manos.*

0100010 0110101 010001 010101 011001 010111 0110101

>X:/ERROR

>X:/OPEN TRANSMISSION\_ ■

El discurso lúdico de la voz poético-digital del poema de Olcay Jeneral expresa la metamorfosis del cuerpo en máquina, mediante una profusión de términos relativos a la isotopía de la informática (“hardware”, “software”, “antivirus”, “firewalls”, “sistema”, etc.) a los cuales se suman signos tipográficos del dominio computacional. El ser va deshumanizándose y el poema se concluye de manera trágica con la palabra ERROR y un rectángulo negro que se parece a una puerta abriéndose hacia un abismo del que parece imposible escapar. El hábil manejo por el poeta del lenguaje informático constituye al mismo tiempo una puesta sobre aviso de los daños de lo virtual-digital en nuestra época.



## *Intertextos y reescrituras*

La creación por parte de los poetas jóvenes actuales de discursos líricos singulares, entre los cuales destaca el discurso digital y el uso de la informática, anclados en nuestros tiempos, nos invita sin embargo a preguntarnos qué relación mantienen los mismos poetas con los grandes modelos poéticos chilenos, es decir, con la tradición literaria de Chile, e incluso con referencias artísticas universales. ¿Desean romper con maestros del siglo xx? ¿Existe una tensión entre lo más inmediato, las nuevas tecnologías y una filiación con poetas y artistas que los precedieron? ¿Sienten los poetas jóvenes actuales una “angustia de las influencias”, para citar el título de la obra de Harold Bloom?

Bloom escribe que “los grandes poemas siempre son presagios de resurrección”<sup>13</sup>. Eso se confirma en 2004 en Chile: Javier Bello, tras organizar entre octubre y diciembre de 2003 un taller de reescritura del *Canto General* de Neruda, publica los textos de los diez participantes, todos menores de 25 años<sup>14</sup>. Se trata, pues, de un “Neruda revisitado”, como lo escribe Raúl Zurita en un prólogo a la obra, en el cual añade que

los nuevos jóvenes, al reinterpretarlo lo hacen desde un mundo que es otro y donde el único canto al que son invitados es a aquel que muestra la paradoja de muertes sin aura, sin cantos generales, sin resurrecciones<sup>15</sup>.

Esa reescritura o recurso hipertextual rinde homenaje a la par que da muestra de un intento de valerse de nuevas formas escriturales realizadas en otro contexto literario e histórico de desengaño, frustraciones y carencias. Así, Víctor López escribe “Residuos Santiago Macchu Picchu” compuesto de 15 poemas más bien breves; en el VIII, el Yo poético desencantado describe una escena aparentemente intrascendente:

13 Traducción nuestra: Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013, p. 27.

14 Anónimo, “Jóvenes reescriben el *Canto General* de Neruda”, *El Mercurio en internet*, jueves 20 de mayo de 2004, <http://www.emol.com/noticias/magazine/2004/05/20/148245/jovenes-poetas-reescriben-el-canto-general-de-neruda.html> [consultado el 02/10/2016].

15 Raúl Zurita, “Neruda revisitado”, in Javier Bello (ant.), *Desencanto personal. Reescritura de Canto General de Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, marzo de 2004, p. 27.

*frente al espejo en el borde de madera  
 satinada en barniz frente al espejo  
 se resume de una u otra forma  
 lo que he sido y lo que soy  
 un pequeño agujero sin forma hacia la nada  
 un imán dado vuelta a todo maquillaje<sup>16</sup>*

El hablante no se adentra en las profundidades de la historia del continente latinoamericano, sino en un día a día angustioso donde se va reduciendo el mismo Yo, tras buscar su propia imagen a través del espejo. Justamente, la presencia de un doble espejo y del imán juega con los contrastes, las oposiciones, la atracción y el rechazo a partir de una enunciación en la cual el Yo se autodestruye (convirtiéndose en “agujero sin forma” y viajando hacia “la nada”). Este poema, además de formar parte de las reescrituras de *Canto General*, también posee ecos de micropoemas de Raúl Zurita en “Domingo en la mañana” (*Purgatorio*, 1979). Esa brevedad encierra al Yo en un mundo de incertidumbre y de aniquilación, como ocurre también en poemas de Roberto Ibáñez Ricóuz en los cuales el Yo lírico se plantea preguntas o reflexiona sobre la soledad y el misterio de la existencia:

*1. Esta noche han vuelto los dolores  
 se escurren entre las sábanas.  
 Por la ventana no veo ningún satélite rondando.*

*LIX. Nada ha cambiado y todo  
 permanece en el mismo lugar, pero:  
 ¿Es el mismo mi corazón ?<sup>17</sup>*

La concisión es uno de los rasgos tipificadores de la escritura de Ibáñez Ricóuz, quien crea a un hablante doliente, asediado por sus dudas, expresadas mediante interrogaciones o versos breves parecidos a aforismos. Numerados y tan breves como los poemas zuritianos de “Domingo en la mañana”, los de Ibáñez Ricóuz crean una atmósfera de inseguridad, desasosiego y malestar como si continuaran 35 años después la empresa zuritiana, pues, como lo escribe Gérard Genette,

16 Víctor López, “Residuos Santiago Macchu Picchu”, in Javier Bello (ant.), *Ibid.*, p. 39.

17 Roberto Ibáñez Ricóuz, poema, en Héctor Hernández Montecinos (comp.), *Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90*, Santiago de Chile, J.C. Sáez Editor, 2014, pp. 203 y 210.

“[b]ien se puede considerar que una obra, en principio terminada y publicada como tal por su autor, suscita no obstante una prolongación y un acabamiento”<sup>18</sup>.

Si se perciben ecos hipertextuales de Neruda y Zurita en la producción poética joven, cabe destacar también la presencia de la canción en hipotextos, como en el poemario artesanal de Cristián Iturriaga (1990) *Electric Paraíso*, publicado en 2014 por la Editorial Moda y Pueblo. Juan Pablo Sutherland, en una reseña a este libro, escribe que

La voz que cruza esta canción hecha crónica o este poema caído en prosa, recrea cierta musicalidad de un deseo que se espejea en Bowie como paraíso eléctrico inalcanzable, como lugar donde el paraíso será solo una ausencia<sup>19</sup>.

Además de fotografías del cantante David Bowie y de citas de letras suyas como “Moonage Daydream” de 1973, insertas al poemario, se encuentran alusiones al personaje de Ziggy Stardust creado por Bowie en 1972, y quien, dotado de inteligencia extraterrestre, envía un mensaje de paz y de amor a la humanidad antes de destruirse él mismo por sus excesos. El hablante de *Electric Paraíso* se evade de su mundo cotidiano mediante la escucha de *cassettes* de Bowie y apóstrofes al cantante: “Quiero que me lleves contigo a la disco más famosa”, “yo no sé si esto es el espacio exterior, si David Bowie me llevó por fin a Marte”, “Bailo como hacía en la casa, con la puerta cerrada, Ziggy Stardust a todo volumen y los gritos de fondo. Llevo mi radio y este cassette y salgo a bailar con audífonos al paso peatonal”<sup>20</sup>. El poemario, a través de una profusión de alusiones a discotecas, aparatos musicales y discos de Bowie, se convierte en un verdadero canto de amor al artista británico cuyas composiciones salvan al hablante de su existencia insatisfactoria.

Por su parte, el Yo lírico de *Ayer conocí a Freddie Mercury* de Diego Ramírez Gajardo (1982), publicado en 2014 en forma de *plaque*, insta una relación con el cantante británico Freddy Mercury y valora en su discurso lírico el homo-erotismo:

18 Traducción nuestra: Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Points / Seuil, 1982, pp. 239-240.

19 Juan Pablo Sutherland, “Diez ventanas al paraíso o réquiem rock amoroso en fuga”, *Terminal. Lecturas en tránsito*, <http://revistaterminal.cl/web/2015/03/diez-ventanas-al-paraíso-o-requiem-rock-amoroso-en-fuga/> [consultado el 02/10/2016].

20 Cristián Iturriaga, *Electric Paraíso*, Santiago de Chile, Editorial Moda y Pueblo, 2014, s.p.

*Ayer bailé con Freddie Mercury, me dijo que no tuviera miedo, que el amor era como una sogá hambrienta que había que jalar y jalar, hasta que la punta de la sogá convirtiera tu nariz en una capa de alas blancas, y yo le dije: ven a verme, tengo miedo, de quedarme sola esperando a hombres que se parecen a ti. [...] Ayer me volví a encontrar con Freddie Mercury, y hablamos de las Cabezas negras, de cómo hay tantos hombres que se creen hombres y no entienden lo hermoso que es hacer la noche rendido a las costuras homo eróticas del rechazo de esos que llaman “afeminados”, de esos mujeres con cuero que nadie quiere [...]*

La confusión genérica masculino/femenino y el dolor del amor hacen del hablante un ser frágil, deseoso de acabar con su propia soledad (“tengo miedo, de quedarme sola”) y en busca de encuentro así como de confidencias con Mercury. Ese baile imaginario rescata al Yo poético de su angustia existencial, que le permite declarar al final del librito: “Lo mejor de todo es el amor”<sup>21</sup>.

Ese recurso intertextual a canciones en inglés está presente también en *La perla suelta* de Paula Ilabaca. Separando las secciones del libro, surgen epígrafes que son citas intertextuales de canciones como “Feed me” (1995) del músico británico Tricky, “Duel” (1985) del grupo alemán Propaganda, “The killing moon” (1984) de la banda británica Echo and the bunnymen, “Grey gardens” (2001) del cantautor canadiense-norteamericano Rufus Wainwright, “Lounge” (1998) de la cantante canadiense Esthero. Las citas a guisa de epígrafes de las letras de dichas canciones se refieren a la entrega y los roces de cuerpos, a caricias y heridas que acentúan el canto desgarrado de la suelta y de la perla, acerca de las cuales Alejandro Lavquén escribe que

La *perla* da rienda *suelta* a sus instintos, placeres y frustraciones, en un ambiente de soledades y búsquedas [...]. La *perla* y la *suelta* se mimetizan,

21 Diego Ramírez Gajardo, *Ayer conocí a Freddie Mercury*, Santiago de Chile, Editorial Moda y Pueblo, 2014, s.p.

intercambian roles, se transmutan una en otra constantemente, se cuestionan y se entregan al amor y al rechazo simultáneamente<sup>22</sup>.

En un juego de espejos y de dobles (atracción/rechazo, perla/suelta, citas intertextuales/texto ilabaquiano), el poemario juega sobre los retortijones y el sentimiento de fragmentación de los sujetos poéticos en busca de encuentro y unión.

### *Texto, aspecto visual e imagen*

Si la intertextualidad, la reescritura o los homenajes literario-musicales son perceptibles en la producción poética joven, cabe señalar asimismo la importancia del aspecto visual y de la combinación poema-imagen. Es de notar, efectivamente, en la producción poética de Héctor Hernández Montecinos no solo el juego con la disposición tipográfica de sus versos, sino la introducción de lo visual en su mismo discurso poético. En su poema “Ahora (o la numerología secreta)”, el Yo reflexiona sobre “el misterio del número cinco” a través de una serie de cálculos presentados de la manera siguiente:

$$A=3$$

$$B=18$$

$$H=51$$

$$Y=66$$

$$Z=105$$

$$10+5= 15 (B-3)$$

$$15+6=21 (A+B)$$

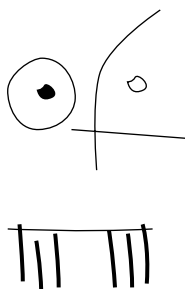
$$21+5=26 (H-B+X)$$

$$26+7= 33 (Y/2)$$

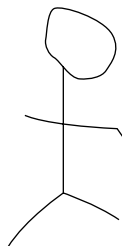
$$3=3$$

22 Alejandro Lavquén, “La perla suelta, poesía de Paula Ilabaca”, <http://letras.s5.com/al011209.html> [consultado el 30/09/2016].

La mezcla texto/cifras resulta particularmente sugestiva y sumerge al lector en problemas matemáticos y simbólicos que le incitan a dilucidar los enigmas propuestos por el Yo<sup>23</sup>. En el poema “El niño que soñaba juguetes”, el hablante-quien evoca un sueño suyo, punto de partida de un sufrimiento (“Desde ese día hasta ahora siempre he estado triste, me sentía muy solo y siempre lloraba”)<sup>24</sup>, sueño en el cual recuerda a “un niño menudo, de tez más oscura que la mía” - introduce en su texto dos dibujitos infantiles:



Cuando desperté lo primero que hice fue intentar copiar esa imagen, pero resultó algo así:



El primero es la imagen vista en sueños y la segunda la imagen reproducida por el hablante, efectuándose implícitamente una reflexión, mediante distorsiones visuales, sobre el foso que separa realidad y sueño, y que constituye de cierta manera el comienzo del trauma del Yo poético.

Citemos el caso de Daniel Madrid (1979), artista visual y editor, quien realiza poemas visuales tipográficos. Así, el poema “Striptease” presenta la letra A des- vistiéndose de su color negro hasta quedar desnuda y blanca. En el poema “V

23 Héctor Hernández Montecinos, *Debajo de la lengua*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014, p. 436.

24 *Ibid.*, p. 191.

cío”, está escrita la palabra “vacío” sin la letra A, mientras que en el poema visual “memoria” la palabra epónima va esfumándose progresivamente.



*Striptease*

**v**   **cío**   **memoria**

Este juego sobre la letra A despoja al lenguaje de su contenido y se presenta como reflexión sobre la fragilidad de dicho lenguaje, el poder de los signos y lo implícito, que a veces tiene efectos mucho más radicales que largas estrofas<sup>25</sup>. A eso se suma el aspecto lúdico que entretiene al lector-espectador, lo que hace de tal texto un objeto polifacético, dado que, como lo escribe Vincent Foucaud,

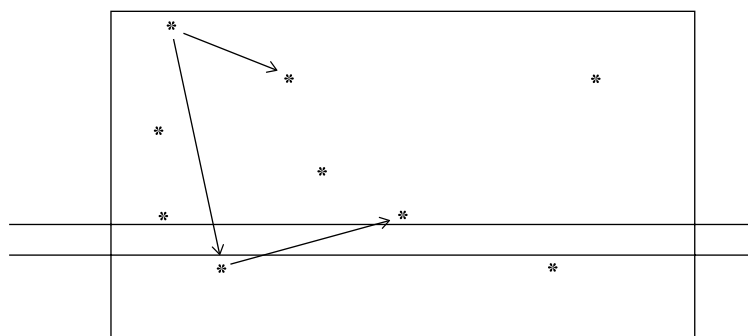
25 Daniel Madrid, “Poesía visual”, <http://poemastipograficos.blogspot.fr/> [29/09/2016].

el poema visual es pues un objeto artístico complejo, que no se deja asir ni como simple cuadro, ni como simple texto poético, sino como una puesta en escena visual de un acto poético<sup>26</sup>.

Christopher Vargas (1993) también se vale de lo visual para cantar un nuevo mito de la creación en que se inventa un universo anómalo donde el Yo reflexiona sobre su posición en el universo y manifiesta cierta urgencia de escribir:

[Estoy soñando. [...] En el cielo hay dos flechas. Una de ellas me quiere ver muerto. Ambas me cuentan un secreto. Las dos juntas me dicen quién soy: El lugar donde nací es un espejo en el universo. Sólo hay una estrella.]<sup>27</sup>.

El párrafo-estrofa viene seguido por un cruce de líneas que ilustran sus comentarios, y se añaden, algunas páginas más lejos, cuadros con líneas y estrellas para designar el universo, siendo una de las estrellas el mismo hablante, ser sobrenatural parecido a un ángel o a un niño dios, encarnación de la poesía.



Esto que brilla ahora soy yo

26 Traducción nuestra: Vincent Foucaud, "Comment lire un poème visuel ? ", colloque international "Texte & Image : la théorie au 21ème siècle", Dijon, junio de 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00655415/document> [consultado el 29/09/2016].

27 Christopher Vargas, poema, en Héctor Hernández Montecinos (comp.), *Halo, op.cit.*, p. 229. El dibujo con flechas y estrellas está en la p. 234 de la antología.



## *Conclusión*

Los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI, repartidos en dos promociones (2001-2014 y 2014 en adelante) constituidas por una pluralidad de voces de poetas confirmados como, entre otros, Paula Ilabaca, Héctor Hernández Montecinos, Diego Ramírez Gajardo y otros más jóvenes que se inician a la poesía en los talleres organizados por los mismos Paula, Héctor y Diego, comparten, a pesar de sus diferencias, posturas similares; fenómeno polifacético, su escritura lírica constituye un cruce de influencias, recurre a una gran variedad de soportes y emprende una profunda renovación lingüística. Estos aspectos constituirían, pues, unos de los rasgos distintivos esenciales de la producción poética de los jóvenes autores de hoy. Mediante la inserción de lo digital, lo intertextual musical-literario y lo visual en el discurso poético, o el recurso a la Internet, esa escritura de los poetas jóvenes del siglo XXI en Chile se presentaría como la escritura de la duda, de lo incierto, y, en muchos casos, de la soledad, de la separación y de la enajenación. E, incluso, de la exclusión de un mundo contemporáneo que aísla. Desgarrada y a menudo híbrida, esta misma escritura está en busca de un encuentro constante con el lector y, más ampliamente, con el prójimo.

En un mundo acelerado en que las nuevas tecnologías y el flujo de imágenes tienden a convertir al hombre en máquina, los poemas de los jóvenes autores actuales parecen tejer hilos, tender puentes entre los seres y las épocas, buscando de cierta manera un estado originario de comunicación y de contacto físico. Así, la poesía joven del Chile del siglo XXI es un concepto múltiple y complejo, cuya presentación podría enriquecerse analizando también otros aspectos, como la poesía sonora. Y es, asimismo, una clara muestra de la buena salud de la que goza la poesía en Chile, así como de un porvenir radiante para este género literario. Esta tierra de poetas que es Chile sigue viendo el surgimiento de voces poderosas que continúan trazando los surcos de una creación poética rica y plural.

**DE RÓMULO MANDIOLA (1848-1881) A  
PEDRO BALMACEDA TORO (1868-1889):  
DOS MOMENTOS DE LA CRÍTICA LITERARIA  
CHILENA HACIA FINES DEL SIGLO XIX**

*Claudio A. Véliz Rojas\**

\* Doctorando en Literatura, PUC. Universidad de los Andes.

La transformación del mercado cultural chileno hacia la década de 1880<sup>1</sup> marcó un hito no solo en el aumento de públicos lectores o la formación de obras y nuevos autores. Esta condición también permitió la definición de un oficio que hasta ese entonces se había considerado como una parte indeterminada del campo letrado: la crítica literaria. Inaugurada con fuerza en la escritura de Andrés Bello y José Víctorino Lastarria en la primera mitad del siglo XIX<sup>2</sup>, la crítica literaria tuvo durante este periodo una función claramente moral; sin embargo, indefinida en sus medios, soportes y roles para los literatos de aquel siglo.

Con el advenimiento de Rómulo Mandiola (1828-1881) en la década de 1870, apreciamos el establecimiento de una voz crítica literaria que se auto-reconoce como tal, sirviendo, a su vez, como hito fundador para la profesionalización del campo. Por otro lado, y con el arribo de Pedro Balmaceda Toro (1868-1889) a fines de la década de 1880, se mostrará una posición que ya no necesita definir la labor del crítico ante su campo de estudio, expandiendo estilística como pragmáticamente la crítica chilena hacia 'otros horizontes' literarios.

## *Contexto de emergencia. las crisis, la guerra, la literatura*

Si bien la primera mitad del siglo XIX chileno presenció nada menos que la emergencia del sistema republicano, los ajustes políticos al modelo, así como los primeros choques de conservadores y liberales, el segundo periodo contribuiría a profundizar dichos escenarios. Durante esta segunda mitad apreciamos la creación de verdaderas doctrinas políticas, que tendrían una de sus consagraciones en la creación del Partido Radical, por ejemplo, en la década de 1880. Por otro lado, el modelo político impuesto por los vencedores de Lircay sería cuestionado en las guerras civiles de 1851 y 1859, así como lentamente cambiado por medio de una serie de reformas constitucionales. La guerra civil de 1891, en tanto, se configuraría como la transición definitiva desde el absoluto control político del Ejecutivo, a la etapa de los gobiernos parlamentarios. Sumado a ello, el continuo desarrollo de

1 J. J. Brunner & Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* (Vol. 15), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1985, pp. 69-175.

2 Para mayor información respecto al desarrollo de la crítica literaria latinoamericana durante el siglo XIX, véase los trabajos de Víctor Barrera Enderle, *La formación del discurso crítico hispanoamericano (1810-1870)*. Tesis conducente al grado de Doctor en Literatura Chilena y Latinoamericana, Universidad de Chile, 2005; y Darcie Doll Castillo, "Discursos crítico-literarios en Chile: Bello y Lastarria como 'sujetos críticos adelantados'", *Alpha*, Osorno, 31, 2010, pp. 231-242.

los enlaces entre conservadores y liberales ineludiblemente conduciría al acuerdo de la fusión liberal-conservadora. Dicho sistema haría permisible la creación de un ambiente político en el que más de algún antiguo enemigo se volvería poderoso aliado contra una situación de crisis, como lo fue la guerra del Pacífico<sup>3</sup>.

Otro tanto podemos mencionar respecto a la economía nacional, la que siendo un área dependiente de sus materias primas frente a las continuas fluctuaciones del mercado mundial, padeció periodos de auge y declive para los proyectos oligárquicos nacionales. Desde un incipiente mercado basado en la exportación del trigo, y el comienzo del siglo salitrero, las materias primas condicionarían nuestro sistema económico a los ritmos marcados por la metrópolis industrial.

Esta nivelación del poder, edificada sobre la labor de los decenios conservadores, también se estatuyó como un momento importante de apertura cultural para los pequeños circuitos letrados sobrevivientes a la era de Manuel Montt. Así es como lo recuerda el político e intelectual José Victorino Lastarria, una de las voces más valoradas del siglo XIX chileno, quien, aportando un sesgo crítico y autorreferencial, señala esta época como uno de los momentos de menor circulación de ideas en la historia de Chile republicano<sup>4</sup>.

3 Esta situación es referida por la investigadora Carmen Mc Evoy. En la primera parte de su obra *Guerreros civilizadores*, Mc Evoy pone de relieve las alianzas que establece el liberalismo pragmático del ministro Domingo Santa María, con antiguos cazadores de liberales, como fue Antonio Varas. Carmen Mc Evoy, *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura durante la guerra del Pacífico*. Santiago de Chile, Ediciones udp, 2013, pp. 29-88.

4 "Estamos en 1859. Diez años han pasado desde que pusimos término, con el tercer volumen de la *Revista de Santiago*, a aquella fructuosa revolución literaria que había despertado la inteligencia y abierto nuevos y vastos horizontes y que había zanjado los cimientos de una literatura nacional, con el auxilio de tantos distinguidos colaboradores, además del que por contraste le prestaran los que más de una vez intentaron contrariarla.

Mas en estos diez años, todo ha cambiado. Si bien no ha sido extinguido el movimiento literario, porque era imposible aniquilar sus gérmenes ni sofocar su fuerza expansiva, sus tendencias han sido extraviadas, y aun sus doctrinas fueron desfiguradas. Todo lo ha dominado la política conservadora, restablecida en el poder con el espíritu, y las formas de sus mejores días, y su sello aparece estampado en todas las manifestaciones del desarrollo social. Esta reacción en la política restablecía el antiguo régimen en todo su esplendor, y haciendo desaparecer el trabajo regenerador que tanto había avanzado en los catorce años transcurridos desde 1837 á 1850, hacía también revivir vigorosamente las ideas, el sentimiento, las preocupaciones y los hábitos antidemocráticos de la vieja civilización española. En 1861, tratando de caracterizar la primera reacción operada por el partido pelucón, aludíamos a la que apareció en el decenio de que estamos hablando ahora, en estos conceptos que no podemos alterar hoy día, a pesar de la frialdad con que contemplamos los sucesos". J. V. Lastarria, *Recuerdos Literarios*, Santiago de Chile, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, 1878, pp. 357-358.

Sin embargo, y como ya lo hemos indicado anteriormente, el gobierno de conciliación de Pérez Mascayano vendrá a abrir muchas puertas. Con el retorno de los exiliados políticos durante la década de 1860 —recordemos que un determinado grupo de intelectuales claves a la formación del radicalismo fueron exiliados debido a su participación en la revolución constituyente de 1859— la labor periodística nacional tendrá un segundo impulso productivo para buscar nuevos horizontes literarios. Ejemplo de ello fueron la creación de nuevos soportes mediáticos, así como los distintos artefactos literarios que circularon durante esta época. La consolidación de *El Ferrocarril* como gran periódico de Chile<sup>5</sup>, la aparición de la primera novela de renombre chilena —*Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana—, así como la primera compilación de poesías de autores nacionales —*Poetas chilenos* (1861), de José Domingo Cortés—, evidencian el despertar de un mercado cultural a las creaciones de estos escritores decimonónicos.

Ahora, si por un lado tenemos una amplia circulación de ideas hacia 1860, este impulso de escribir también merecerá evaluadores que normalizarán las reglas de este ejercicio. Es por ello que la crítica literaria también cobrará cierta importancia desde este periodo en adelante. Subordinados al espacio de la prensa, tanto críticos como literatos chilenos fundarán en la prensa de la época un espacio para dialogar con y sobre los intereses del público. Ejemplo de ello es el caso de Alberto Blest Gana. El primer novelista nacional publicará sus primeros textos literarios en el periódico *La Semana* (1859-1860), al mismo tiempo que desarrollará diversas crónicas respecto a las escenas sociales santiaguinas, en este mismo medio.

Este espacio privilegiado en el que la literatura y la prensa se imbrican en la construcción de letrados que profesan esta clase de dualidades, funcionará por gran parte de esta segunda mitad de siglo. Frente a la apertura editorial instaurada por los liberales en 1860, la prensa y la circulación de bienes culturales se ampliarán de forma consistente para 1870. Es a partir de esta época que reconocemos la figura del crítico literario Rómulo Mandiola.

5 Para mayor información respecto a la relevancia, circulación y distintas etapas que atravesó este periódico, véase Carlos A. Ossandón Buljevic, *El crepúsculo de los “sabios” y la irrupción de los “públicistas”: prensa y espacio público en Chile (siglo XIX)*, Santiago de Chile, LOM Ed., 1998; Ángel Soto, *Entre tintas y plumas: Historias de la prensa chilena del siglo XIX*, Santiago de Chile, Ediciones CIMA Universidad de los Andes, 2004; y Eduardo Santa Cruz, *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2011.

## *Rómulo Mandiola (1841-1881). Trabajando por el “buen gusto”*

De origen atacameño, Rómulo Mandiola desarrolló la primera parte de su vida escribiendo en la prensa nortina. A partir de una primera inclinación hacia la práctica del teatro, su interés por la lectura lo orientó tempranamente hacia el campo de la crítica literaria. En la década de 1860 conocemos la participación del crítico en periódicos tales como *El Estudiante*, *El Copiapino*, *El Rojo*, entre otros medios que servirán de soporte a la escritura de Mandiola.

Por otro lado, y bajo el juicio de sus contemporáneos, la posición ideológica de Mandiola siempre estuvo claramente plegada al conservadurismo católico. Ausente del plano político en el que sus contendores letrados luchaban por crearse un espacio, Mandiola continuamente desde la trinchera letrada rehusó a la participación en dicha arena, limitándose a la crítica literaria<sup>6</sup>. Defendiendo un

6 En el pequeño estudio preliminar realizado por Raúl Silva Castro a la vida y obra de Mandiola, el investigador indica lo siguiente: “Mandiola, sin embargo, intervino poco en las agitadas luchas políticas de la época a pesar del ardor de su temperamento y de sus notables aptitudes oratorias, y su trinchera fue la del diario, en donde le era fácil hacer uso de otras dotes igualmente útiles”. Rómulo Mandiola, *Estudios de crítica literaria*. Introducción biográfica de Raúl Silva Castro, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1968, p. 30.

modelo de crítica que estuviera presente ya desde el joven Joaquín Blest Gana<sup>7</sup>, Mandiola representa una voz conservadora, erudita y elitista para expresar la función de la literatura en sociedad.

Sin embargo, no es sino en la década de 1870 que la labor crítica de Mandiola logra notoriedad en el circuito santiaguino. Al interior del periódico *La Estrella de Chile* (1867-1879), el atacameño desplegó concisas y agudas críticas a un mercado literario que comenzaba a moverse con profusión. Este periódico, declaradamente católico, fue considerado como uno de los soportes más estables para la aparición de letras chilenas. En dicho sentido, y siguiendo en este juicio al historiador literario Domingo Amunátegui Solar, vemos en este periódico un espacio que “por más de diez años fue el órgano genuino de una escuela literaria, y al mismo

7 Desde sus tempranos 18 años el hermano de Alberto, Joaquín Blest Gana, escribía en 1848 para la *Revista de Santiago* sus propias apreciaciones respecto a lo que debía ser la crítica literaria en el pequeño mercado cultural santiaguino de la época: “El estado del arte crítico es en casi todas las literaturas el no engañador termómetro que consultamos, para determinar a punto fijo el grado de decadencia o progreso en que éstas se hallan: la crítica es el cincel repulidor de las creaciones imperfectas, el hacha que troncha las ramas viciadas o inútiles del árbol de la literatura, el mismo tiempo que el río que esparce sus aguas benéficas en el campo de los conceptos. Ella enfrena el desacertado y pernicioso vuelo que la inteligencia toma a veces, marcándole su verdadero giro y manteniéndola en su jurisdicción imprescriptible. Bastante conocidos, suficientemente probados son sus incalculables beneficios, para que me detenga en manifestarlos. En un país donde no existe, faltará a la literatura su más poderoso apoyo, su brújula de dirección. Ahora bien, en Chile no ha asentado aún su dominio nacional. Es verdad que hemos vistos sabias y profundas críticas, pero sobre autores extranjeros, sin que pueda citarse casi ninguna relativa a la literatura chilena. Bien manifiestas son las causas que circunscriben y encadenan la crítica nacional. Siendo muy pequeña nuestra sociedad, estrechamente eslabonada, temeroso el escritor de herir con sus tiros el blanco de las preocupaciones patrias, o de sublevar en contra suya el resentimiento mezquino de los que se creen ofendidos, o de romper tal vez las relaciones de amistad o sociales que mantiene, guarda para sí sus opiniones, medroso de los funestos resultados que pudiera acarrearle el emitirlas. Si atacamos en Chile una idea, un principio que repugne a nuestras convicciones literarias, la mayor parte del público lejos de apreciar este ataque como una discusión de principios, no mirará en él sino una egoísta provocación a una lid personal, sin fijarse en las ideas que se discuten, sino en las personas que se exhiben en la arena de la polémica. Éste es el medio más breve para torcer el verdadero espíritu de la crítica haciéndola personal y no literaria; miserable, superficial y ardidosa en vez de sabia, imparcial y franca que debía ser; y éste es también el modelo de destruir una de las robustas columnas sobre que reposa el edificio literario, que se derrumbará falto de apoyo, o se sostendrá tan débilmente que la más leve oscilación lo convertirá en escombros. Más no debemos desesperar; la crítica nacional atada aún a su cuna se alzará fuerte, teniendo una existencia propia, borrados ya los obstáculos que a su marcha se oponen, bajo la mano regeneradora del progreso; y su aparición hará lucir para nuestra literatura un nuevo rayo de alentadora luz”. Joaquín Blest Gana, “Causas de la poca originalidad de la literatura chilena”, *Revista de Santiago*, 2, 1848, p. 60.

tiempo, sirvió de cuna a un nuevo partido político: *La Estrella de Chile*<sup>8</sup>. Desde este y otros puntos de enunciación, Mandiola narrará las estabilidades del campo cultural chileno para la crítica del XIX.

Un primer punto polemizado por Mandiola lo apreciamos en torno al aumento de autores, así como la falta de experiencia escritural de los nuevos letrados que circulan en el mercado cultural. En un artículo titulado “Plagios e imitaciones” de *La Estrella de Chile* (1872), Mandiola utiliza uno de los conceptos clásicos del pensamiento conservador, el “buen gusto”, para satirizar a los enemigos de su concepción de literatura:

Hay una facilidad extrema de figurar en letra de molde. Ello cuesta pocos sudores, pocas veladas, pocos estudios y, lo que es todavía más, poco dinero. Un verdadero diluvio de libros, de folletos, de periódicos nos inunda. Todo el mundo lee, aunque no todo el mundo piensa, bien así como todo el mundo come sin que por esto sea posible deducir lógicamente que todo el mundo digiera con facilidad y sin embarazos<sup>9</sup>.

Luego, y mofándose perniciosamente de esta situación, profundiza en los autores:

De aquí esa fiebre, esa sed, ese verdadero delirio por escribir, por estampar en el papel hasta las más estupendas necedades. Ora es un Cascaseno que nos cuenta de sus aventuras de imbécil, ora un nene enamorado que trata de entristecernos con sus lágrimas, que nos cuenta de sus pesares, nos describe la eterna y sombría noche de su existencia, con cada lágrima como un garbanzo sobre sus solapadas mejillas, lo que no le impedirá comer, brincar y dormir a pierna suelta como un angelito<sup>10</sup>.

Y es que, si para el año de 1848 (periodo al que están circunscritos los textos del joven Joaquín Blest Gana) aún no existe un gran número de escritores que publica sus ideas, para el año 1872 este grupo ya habría excedido la necesidad de nuevos contendores. Este aumento de ‘nueva sangre’ a la escena es descrita por el

8 Domingo Amunátegui Solar, *Historia de Chile. Las letras chilenas*, Santiago de Chile, Balcells & Co., 1925, p. 244.

9 Rómulo Mandiola, *op. cit.*, p. 50.

10 *Ibíd.*



crítico como una plétora de intelectuales que, con escasas lecturas, se abalanzan en busca de una fama y gloria poco merecidas. Una situación que él no puede menos que castigar. De esta forma Mandiola explica el cambio de la tendencia literaria para el campo cultural chileno, desde la negatividad del suceso. Dramas, aventuras y romances se necesitan, pero ya son demasiados para la demanda y demasiado incorrectos para ‘el buen gusto’ del público lector (no olvidemos el paradigma moral).

Por otro lado, la gran facilidad con la que se alcanza la notoriedad pública también es factor de recriminación en el análisis del crítico. Debido a la inmediatez que logran alcanzar los pensamientos de estos nuevos autores, Mandiola llama la atención respecto a la poca preparación que alcanzan estos autores antes de enfrentar el público. El fenómeno inmediato y sin filtros que muchas veces sustenta la práctica periodística, para el caso de la generación de obras literarias parece un aspecto que actúa contra el propósito de una literatura más cuidada.

Por otra parte, ¿qué pasaba con los lectores ante esta avalancha de obras? ¿Existió público para esta ‘nueva sangre’ en perpetuo delirio? A este respecto, el historiador literario Bernardo Subercaseaux señala que precisamente este punto será uno de los grandes problemas para las publicaciones del siglo XIX. Con una tasa de alfabetización que bordeaba el 30% de la población total<sup>11</sup>, el público lector del XIX siempre se verá limitado, en desmedro a la gran cantidad de material que ya fluía para la segunda mitad del siglo. No obstante, esta situación es contestada una vez más por la pluma de Mandiola. A diferencia de la época fundacional de las letras, Mandiola también logra observar una explosión de público para las nuevas obras. Veamos lo que indica el crítico en su sugerente escrito “Una novela más. ‘Un Drama Íntimo’ por Moisés Vargas”, publicado en el periódico *El Independiente* durante 1872:

El amor a las letras no es una ilusión ni menos una mentira entre nosotros. Hay un público que estudia, que lee, que alienta con sus aplausos, que instruye con sus censuras a los que se arrojan al mar proceloso de literatura. Los autores chilenos no quedan en el limbo. No se les deja, como a esas naturalezas flojas de que habla Dante, entre el cielo y el infierno, sino que, de grado o por fuerza, se les lleva al cielo o al infierno, al Capitolio o la Roca Tarpeya, el triunfo o el vencimiento<sup>12</sup>.

11 Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago de Chile, LOM Editores, 2010, p. 89.

12 Rómulo Mandiola, *op. cit.*, p. 79.

Bajo las palabras de Mandiola, ya no se estaría en presencia tan solo de un público lector que aprecia las nuevas obras chilenas, sino que, además, constataría la existencia de lectores especialistas que analizarían las obras desde una rigurosidad profesional en el campo. Estas nuevas generaciones apreciadas por el autor exhiben un trabajo que va más allá de la simple lectura de las obras; el público aludido por Mandiola en este fragmento nos habla de estudio y análisis de los textos, pretendiendo orientar a los jóvenes escritores por una mejor senda en las construcciones literarias.

En este mismo sentido es que resulta válido preguntarnos lo siguiente: ¿cómo se define la crítica literaria y su función en los escritos de Rómulo Mandiola durante este periodo? En una primera instancia, Mandiola, al igual que Blest Gana, observa en la crítica una gran finalidad moral; una crítica literaria constructora de consciencia para antiguos y nuevos lectores. Así lo da a entender su texto “‘Marieta’ y ‘La crítica de Marieta’ por Carlos Grez y Torres”, publicado en *La Estrella de Chile* en 1872:

Por más que se diga en contrario, abrigamos la más firme convicción de que la crítica justa, aunque severa, tiene una alta misión, a saber: trabajar por la conservación del buen gusto, por la pureza del arte, por la corrección de los malos hábitos, estimulando a aquellos que tienen alas para volar airoso por sobre la escena, deteniendo a los que se esfuerzan por encumbrarse auxiliados con alas de cera que nada resisten y que nada pueden<sup>13</sup>.

De tal forma, el ideal del “buen gusto” resuena con fuerza en esta línea que privilegia la vía del crítico como ‘guía’ para el camino de los autores y sus obras. Muy similar a la postura de Blest Gana en este sentido, pues quizás lo que cambia —en relación a la transformación del campo—v no sea una distinta concepción respecto a un método o forma de ejercer la crítica, sino respecto a las posibilidades de trabajar la crítica de forma profesional. Un profesionalismo orientado para escritores que lean y juzguen, así como para públicos atentos a desafiar o reafirmar los juicios de los críticos. De allí que, y con una auténtica concepción respecto al campo que impacta su crítica (generando resistencias y afiliaciones), la auto-representación de Mandiola como parte de la constelación de crítico literarios nos da cuenta de esta profesionalización del campo. A través de su escrito “Cambiao redivivo” (1878), hallamos su testimonio:

13 *Ibíd.*, p. 41.

Confieso que en la asenderada vida de crítico que años ha, mal pecado, llevo, jamás me desveló la guisa con que por el criticado serían recibidos mis juicios, trazados con pluma, torpe sí, pero nunca injusta. Bien me sé que es más cómodo apuntar bellezas, sobre todo si no se entra en individualizaciones que reclamarían estudio y suficiencia, que señalar defectos [...] Para aplaudir no se necesitan más que buenas manos y el deseo de ser después recompensado; para censurar se necesita algo más: se necesita ese valor moral a que se da vida el ardiente amor de la verdad; y cuando la censura es fundada, el que la hace revela por lo menos que posee tal cual dote para ejercer la profesión de crítico.<sup>14</sup>

Haciéndose cargo del peso que implica una crítica profesional como la suya, el amor a esta “verdad” claramente orientada por una moral conservadora, a su vez, ilustra la firme convicción de Mandiola de que sus palabras serán leídas y juzgadas por otro. Este campo que se construye en constelación de participantes —llámese lectores, autores, tipógrafos, distribuidores—, son quienes constituyen un mercado cultural que recibe y retroalimenta el camino del perfil profesional del crítico literario durante el siglo XIX chileno.

### *Pedro Balmaceda Toro (1868-1889): La vida es literatura*

Considerando lo anterior es que el caso de Pedro Balmaceda Toro presenta, sin duda, un viraje respecto a lo que había sido la crítica literaria en figuras como la de Mandiola. Bajo el nuevo contexto establecido por el cambio, para fines de siglo, en el mercado cultural americano, es que podemos comprender la aseveración de Julio Ramos respecto a los puntos de unión-disociación entre la prensa y lo que había sido la literatura hasta entonces. Sobre lo anterior, Ramos nos indica lo siguiente:

A primera vista, la antítesis entre el periodismo y la literatura hoy podría parecernos un lugar común. En la década de 1880, sin embargo, esa diferenciación entre la literatura y un uso del lenguaje específicamente periodístico era relativamente nueva. La antítesis registra la *fragmen-*

14 *Ibid.*, pp. 133-134.

*tación* de las funciones discursivas presupuesta por la emergencia de un sujeto literario moderno: el “campo de la fantasía”, la “elegancia de las formas”. Es decir, en el sistema anterior, el intelectual era un “publicista” y el periódico era el lugar de las letras operando en función de la extensión del orden de la escritura. Pero ya en la década de 1880 aquella indiferenciación comienza a cuestionarse a medida que las letras y las escrituras estallan en prácticas a veces antagónicas que compiten por autoridad en el interior de una nueva división del trabajo sobre la lengua. También se disolvía, relativamente, la exclusividad clasista de la escritura, en un sistema en que proliferaban —gracias al mercado, en parte— los escritores de las nuevas clases medias.<sup>15</sup>

En dicho sentido es que la aparición de una figura intelectual como la de Pedro Balmaceda Toro la podemos comprender como una parte de esta modernización del mercado cultural. Con un camino ya meditado respecto al rol de la literatura en la sociedad —recordemos que ya desde los comienzos de la Universidad de Chile se están escribiendo discursos que reflexionan sobre el rol de las letras en la sociedad—<sup>16</sup>, la década de 1880 se presenta como una pieza clave para comprender la relevación del concepto de crítica. Este argumento también es desplegado por Gonzalo Catalán, quien, al analizar el mercado cultural chileno durante el siglo XIX establece la apertura a un nuevo sistema, precisamente, durante esta época; específicamente, para el Certamen Varela, en 1887. Para ahondar en esta situación, el investigador explica que hasta la década de 1880 el mercado cultural había tenido una expansión relativamente limitada; sin embargo, la coronación del poeta Rubén Darío en el certamen, así como el aumento de libros y lectores, iniciarían un proceso que hallaría su culmine en 1914, con los Juegos Florales de Santiago. Dentro de este momento de renovación en el mercado cultural, el investigador reconoce una preciada contribución del grupo de Rubén Darío y Balmaceda Toro

15 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003, p. 135.

16 Desde la misma instauración de la Universidad de Chile en 1843 distintos académicos, en su integración como miembros a la Facultad de Filosofía y Humanidades, ofrendarán discursos respecto a la función de las letras en la sociedad. Así es como tenemos el caso de Andrés Bello y su discurso en torno al poema del Cid Campeador (1843), Alberto Blest Gana y su discurso respecto a la función social de la novela (1861), Joaquín Blest Gana y su reflexión sobre la poesía en Chile (1856), Guillermo Matta y el rol del poeta en la sociedad (1864). Todo estos discursos están disponibles en el Anuario de la Universidad de Chile, digitalizado en: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/>

—“la bohemia dorada”— al desarrollo del campo intelectual literario chileno. Ellos, según Catalán, manifestaron un real interés en las letras antes que en la política<sup>17</sup>.

En forma paralela a esta situación, el contexto económico social del país ha vivido enormemente desde lo que fuera la década de 1870. Bajo el antecedente de crisis económica que dejó en 1874 la contracción del mercado mundial, algunos historiadores económicos chilenos explican el estallido de la guerra del Pacífico como la justificación oculta de Chile por la salvación de las finanzas nacionales<sup>18</sup>. En dicho sentido, para 1883 la guerra ya ha finalizado con la apropiación por parte de Chile de todo el actual Norte Grande, sumándole a ello la ciudad de Tacna. Esta ciudad que pasaría a manos peruanas solo en el año de 1929. Es así como desde esta nueva posición político-económica, el Chile de 1880 presenta nuevos desafíos al mercado cultural nacional, amparado por un sólido crecimiento económico, producto de los estimulantes ingresos del salitre.

Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente José Manuel Balmaceda, nació en una familia oligarca chilena. De constitución enfermiza, pareciera que su misma disposición corporal lo orientaba hacia labores más intelectuales que físicas. Gran lector en distintos idiomas, la alta educación que recibió el joven Balmaceda lo habilitó para codearse con los más elevados cenáculos santiaguinos. Su afición por las letras y el arte lo llevaría a descubrir una temprana amistad con el célebre poeta nicaragüense Rubén Darío.

Inserto en este medio de intelectualidad y bohemia, A. de Gilbert —seudónimo de Balmaceda Toro— observó con gran ojo crítico el campo intelectual que se construía en el Santiago de fines de siglo. A través de acuciosos análisis en torno a la realidad nacional, tanto las clases bajas como las altas cúpulas sociales fueron estudiadas por este niño-sabio. Entre los distintos periódicos en los que Balmaceda publicó sus críticas, el diario *La Época* fue la empresa editorial que contó con la mayor cantidad de sus trabajos. Fue a partir de este círculo letrado que

17 “Este grupo, la ‘bohemia dorada’ de la época, constituye pese a la procedencia aristocrática de algunos de sus miembros, la primera promoción donde es posible apreciar elementos de ruptura con el pasado literario inmediato. Más interesados en la literatura que en la política, se anuncia en ellos una sensibilidad definitivamente moderna y esteticista hacia las letras”. J.J. Brunner y Catalán, *op. cit.*, p. 106.

18 Entre las tesis destacadas que explicarían la guerra como justificación para salvar la economía nacional, véase Luis Vitale, *Interpretación marxista de la historia de Chile. Tomo iv. Ascenso y declinación de la burguesía*, Santiago de Chile, Prensa Latinoamericana, 1967-1970; y Luis Ortega, *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880*, Santiago de Chile, DIBAM/LOM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.

Balmaceda trabó amistad con Rubén Darío, Luis Orrego Luco, Jorge y Roberto Huneuss —entre otros autores—, fundamentales para generar una nueva propuesta literaria chilena.

Sin embargo, y con una vida determinada por su frágil estado de salud, Pedro Balmaceda Toro falleció en el año de 1889. A modo de conmemoración, pero también como valiosa obra recopilatoria sobre los escritos de este joven crítico, Manuel Rodríguez Mendoza —amigo de Balmaceda Toro— en el mismo año de 1889 publica el libro *Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert). Estudio y Ensayos Literarios*. De esta compilación es que he extraído una serie de textos que nos ayudarán a diferenciar la propuesta de Balmaceda como una apuesta distinta a lo defendido por Mandiola. En este proyecto crítico veremos, por una parte, una mayor amplitud del concepto de crítica literaria —esta vez, hacia el arte—, así como una ampliación de la moralidad en la crítica, que pondrá en juego lo explayado por Mandiola.

Al iniciar este breve análisis sobre aquella otra etapa de la crítica literaria chilena del XIX me he basado en cuatro grandes ejes: una constante preocupación por el público lector, la consciencia de un mercado literario, una determinante apertura de la crítica al ámbito del arte, así como una ampliación de la moralidad en la crítica. Comenzando por este último tópico —la crítica como factor mediado y atravesado por el arte—, es notoria la ampliación del concepto de crítica literaria propuesta por Balmaceda Toro en sus diversos artículos. Definiendo este amplísimo campo, el autor, en el artículo “Sobre pintura: el Salón de 1888”, explica lo siguiente:

El ideal de arte hoy en día no es, por supuesto, el de hace 20 años; no porque haya cambiado la idea de la belleza sino porque las aspiraciones intelectuales de nuestra época han llevado el espíritu humano a la perfecta libertad de nuestras concepciones; porque la evolución de las ciencias que dominan y subyugan hasta la idea más insignificante del hombre, ha abierto a su voluntad el ancho horizonte de la naturaleza; y así como todos los fenómenos psicológicos se van reduciendo a una función cualquiera de la fisiología, es decir, a hechos mecánicos, originados por el movimiento de nuestros nervios, la emoción, las sensaciones de nuestro espíritu han encontrado un molde humano, una incógnita que resuelve todos los misterios que la estética antigua entregaba como problemas de la metafísica, irreducibles, a una solución puramente matemática. Y ya que en el hombre residen todas esas fuerzas creadoras, estudiemos al hombre, modificado por el medio ambiente, por sus cualidades puramente físicas, por todos esos detalles que concurren a formar la originalidad de la criatura humana, aquello que lo separa de los demás, que le da vida propia —su *temperamento*— sin el cual no habrá nunca

artista que cree, ni concepción que sea capaz de producir en nosotros la admiración de la obra de arte<sup>19</sup>.

Sobre lo anteriormente dicho, es indudable la influencia que cobra en este escrito el reconocimiento de los factores ambientales y biológicos para la concepción crítica del autor. Por lo mismo, el realismo, su estudio sobre el cuerpo y su interacción con el medio, son elementos que emergen con fuerza en las ideas expresadas por Balmaceda. Los estudios de la ciencia han reducido la distancia que el hombre sentía ante el misterio, para tornarlo en un cálculo matemático. Esta afirmación, que podría interpretarse como una especie de nostalgia frente a ‘un mundo sin dioses’ —como lo aseverase Georg Lukács—, también reconoce la necesidad de comprender la obra de arte como una explicación producida por este avance (“sin el cual no habrá nunca artista que cree, ni concepción que sea capaz de producir en nosotros la admiración de la obra de arte”).

A su vez, y como reafirmación de este postulado, el crítico vuelve sobre la misma línea en su texto “La religión en el arte”, para desmitificar la creación artística y situarla en contacto con la materialidad de su época:

[...] el arte no vive al antojo de los hombres, ni es el resultado de utopías o de principios metafísicos; es la expresión de una época, es el sello del carácter de un pueblo y muy especialmente de su religión...<sup>20</sup>.

Este fundamento, que lo podríamos supeditar a la influencia del historicismo en la época, también debemos señalar, está expresado en un contexto intelectual donde bullen las ideas positivistas que se estuvieron recibiendo con fuerza desde la década de 1870. Los hermanos Lagarrigue, Valentín Letelier, los últimos escritos de José Víctorino Lastarria, las poesías positivistas de Guillermo Matta, señalan solo una parte de lo que fue la recepción de estas ideas, provenientes tanto de matriz francesa (con Augusto Comte) como alemana (las ideas de Leopold von Ranke en el pensamiento de Letelier son una parte relevante de la comprensión de esta atmósfera intelectual). Insertos en este medio intelectual, y en contacto permanente con dichas redes intelectuales, los textos de Pedro Balmaceda Toro también formarían parte de lo que él manifestaba como “la expresión de una época”.

19 Pedro Balmaceda Toro, *Estudios i ensayos literarios*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1889, p. 59.

20 *Ibíd.*, pp. 130-131.

Para el caso específicamente literario, lo expuesto relativo a la evolución de las ideas se muestra coherente con este postulado. A través de su escrito, “La novela social contemporánea”, Balmaceda Toro explica lo siguiente:

Por más que el arte parezca apartarse de la vida, alentando en regiones elevadas, es un hecho cierto que las transformaciones que con éste se operan, no son más que las consecuencias de movimientos anteriores en la sociedad.

Los descubrimientos científicos, las ciencias experimentales, las leyes fisiológicas de la historia que, año por año, avanzan en el terreno de la especulación; así como también los antiguos procedimientos; estas conquistas se traducen en el arte literario por escuelas nuevas y nuevas teorías<sup>21</sup>.

Después de todo un despliegue teórico en torno a la evolución de la humanidad y sus ideas, en este punto de la argumentación Balmaceda incluye a la literatura como siendo parte de una comprensión amplia del arte. Apuntando a un “arte literario” que no sería otra cosa que el resultado de su época, este fundamento organicista —respecto a la unión entre el presente y el pasado, y el presente como parte de un pasado embrionario— reafirma sus postulados sobre las producciones culturales que formarían parte de la civilización. Por lo mismo es que la concepción crítica de Balmaceda, si bien podría haberse originado en una tradición literaria, sostiene que las mismas conquistas científicas y descubrimientos conformarían un emergente cuadro de nuevas teorías y escuelas, de las que el autor también sería parte. En definitiva, el momento crítico de Pedro Balmaceda estaría siendo parte de esta acumulación científica, que funcionaría como otro elemento a favor del avance teórico de la crítica.

Por otro lado —y así como también se manifiesta una preocupación en Mandiola—, para Pedro Balmaceda Toro existe, lo mismo, una reiterada necesidad por analizar el desarrollo del mercado cultural chileno. En la introducción al libro de Rubén Darío *Abrojos*, Balmaceda Toro narra explícitamente el camino que deberá recorrer el autor para promocionar sus obras en el Santiago de 1880:

21 *Ibíd.*, pp. 156-157.



¡Hay que imprimir las penas, publicarlas, hacerlas *reclamarme*! De otra suerte, si el desgraciado pasa por la calle, sin que nadie lo conozca, alguien puede decir:

—¡Qué feliz! ¡Ese no ha sufrido!

Así han llegado los Abrojos!

El poeta tiene miedo de que crean que es dichoso; encarga a la imprenta que dé luz a su alma, desagarrada, lleno de sollozos y de amarguras; regala su libros a todos los desconocidos, a todos los amigos.

Cuando sale un libro, uno duplica sus amistades; la ola del aplauso crece, aumenta; unos a otros se comunican sus impresiones; por fin, la palabra desborda; vienen los aplausos de la prensa; y el poeta conquista la gloria perdiendo el alma<sup>22</sup>.

Desde el centro mismo en que se negocia la obra, Balmaceda relata la circulación y promoción que debe hacer el autor de fines del siglo XIX para conquistar la ansiada fama. Ocultar sus verdaderos sentimientos, performar para la sociedad, son aspectos que deben tener los futuros autores de éxitos revisados por el crítico. Es así como, desde una crítica dura contra una sociedad que se presenta indiferente a las nuevas producciones, A. de Gilbert clama por el movimiento de los poetas en la revelación de sus habilidades, advirtiendo que en todo este negocio se perderá el alma, pero se ganará la gloria. Sobre lo mismo, este punto también podemos plantearlo como una crítica por parte de Balmaceda Toro hacia una sociedad que, acrecentando la circulación de las obras, también crece en torno a un espíritu capitalista que coopta el alma del poeta, a cambio de la fama.

Sin perder de vista la totalidad del grupo social, la crítica de Balmaceda Toro también servirá para apreciar cómo transitan las obras literarias, esta vez, entre las clases populares. En su texto de homenaje a la figura del poeta popular Bernardino Guajardo —texto que tiene este mismo título “Bernadino Guajardo”—, el crítico describe la recepción de estas liras entre los estamentos más bajos:

22 *Ibid.*, p. 90.

Una mala imprenta daba a luz sus canciones. El anuncio de la nueva poesía de Guajardo circulaba por la mañana, en la plaza de los abastos, a la hora de las cocineras, y a la tarde, se podría observar a un grupo de hombres, acurrucados en un rincón cualquiera de una calle o de un edificio en construcción, con el cigarro prendido leyendo pausadamente, como para saborear hasta la menor idea, el sentimiento más insignificante de su pequeño Homero<sup>23</sup>.

Fisgoneando esta vez sobre los gustos de las clases populares, el crítico narra el circuito de las liras de Guajardo como la fascinación de los obreros. Ilustrando al poeta como un pequeño Homero, Balmaceda observa las posturas y disposiciones lectoras de aquellos que no se encuentran en el imaginario de la intelectualidad aristocrática. Este ejercicio democratizante, desde su lugar de crítico-aristócrata, resulta relevante, toda vez que Balmaceda Toro trasciende el interés en comentar la obra poética de Guajardo, para situarse en las circunstancias materiales que hacen posible la venta y consumo del género poético en otros sistemas que los exclusivamente intelectuales.

Dicho interés sobre el público que consume obras literarias de todo tipo, será una constante en sus artículos. Así lo vemos aparecer otra vez en su escrito “Los salones literarios. Lectura hecha en el Ateneo de Santiago”. A partir de este escrito, Balmaceda Toro, al referirse al público, nos indica su proceder ante un horizonte de expectativa misterioso: “Yo preguntaría a los más asiduos lectores, ¿cuál es su autor favorito, cuál es su libro de preferencia?”<sup>24</sup>. Dejando en suspenso la pregunta por los gustos lectores, el crítico no pierde oportunidad para señalar su posición optimista ante la capacidad transformadora del libro, la educación y los públicos lectores:

Si a veces la juventud ofrece dificultades, si a veces tiene sus puntos oscuros, es por la deficiencia de sus elementos, es porque los jóvenes no se conocen bastante, es porque entre ellos hay ideas opuestas, principios negativos.

¡Y no es la utopía felicidad humana! ¡Y no es sueño de poetas! Porque ella reside, como lo decía hace poco, en la armonía de los sentimientos,

23 *Ibíd.*, p. 103.

24 *Ibíd.*, p. 178.

en la paridad de las ideas, en aquella convergencia divina que arrastra a las personas a sentir y pensar de la misma manera.

Ningún medio más poderoso para acercar los espíritus que la misma inteligencia; ningún sistema más fecundo que este pensar mutuamente, de departir los deleites que procuran las obras de la inteligencia humana, y acercarse los unos a los otros por medio de un objeto tan noble, tan puro y de resultados positivamente benéficos<sup>25</sup>.

Objeto de gran alabanza en el que se deposita el gran poder de transformar las sociedades, este fragmento logra dar cuenta de la creencia que se deposita en el libro hacia fines del siglo XIX. Preocupado por la orientación de las juventudes y sus ideas, el autor coloca al libro como la gran solución a los problemas que presenta la ignorancia de los más jóvenes. Siendo él mismo un crítico de nada menos que 20 años, Pedro Balmaceda Toro está apelando a sus mismos compañeros de generación, para incitarlos a construir su camino bajo un piso homogéneo vertido en la inteligencia acumulada de los libros. De esta forma, el libro se presenta como un instrumento vital para la edificación de esta utopía.

Finalmente, y como gran punto de diferenciación que podríamos estatuir entre el modelo de crítica utilizado por Mandiola y el expresado por Balmaceda Toro, la moralidad en la crítica constituye una inflexión relevantísima en estos dos momentos. Si para el caso de Mandiola la crítica literaria debía ser un instrumento que guiase el “buen gusto” de las obras literarias, el subtexto de este mensaje nos invitaría a pensar los factores de los cuales dependería esencialmente este “buen gusto”. Como lo expresase en líneas más arriba, para Mandiola este “buen gusto” dependería esencialmente de una moralidad conservadora en que la crítica pudiese subordinar las pasiones desatadas que las obras extranjeras y nacionales pudiesen ahondar. Para Balmaceda Toro la amplitud de la literatura con respecto a desarrollar diferentes temáticas, se presenta como una función que no debe ser reprimida. A través de su artículo “La novela social contemporánea”, Balmaceda defiende lo siguiente:

25 *Ibíd.*, p. 108.

Se acusa a la novela de inmoralidad, de pervertir las pasiones.

Si consideramos este punto, dice Buckle, veremos que la moral es estacionaria, y si alguna influencia social cambia su giro, es por breve tiempo; es un cambio de forma, no de fondo, es decir, simplemente un cambio en sus manifestaciones externas.

Se tilda de inmoral a algo que es la vida; inmoral por cuanto vemos de relieve un compuesto de miserias que escapaban a toda observación y que un puñado de hombres discute día a día con todas sus alteraciones y cambios<sup>26</sup>.

De esta forma, y como gran punto de viraje, la argumentación de Balmaceda Toro protesta contra las acusaciones de inmoralidad de la novela, debido a la falta de consciencia de estos críticos que fallan en asemejar la novela a la vida misma. Desde esta argumentación que define la novela y la integra al plano de lo cotidiano (“que un puñado de hombres discute día a día con todas sus alteraciones y cambios”), Balmaceda Toro está abriendo la puerta a una moralidad más amplia. Despreciando el recurso utilizado clásicamente por los críticos literarios chilenos, que indicaba a la novela como una fabricación inmoral para la sociedad chilena, el autor rebate esta postura conservadora, para incitar una escritura literaria que de cuenta de lo que acaece verdaderamente en el día a día. De esta forma, e invocando el uso de la realidad como materia de discursos efectivo, el autor vuelve sobre la cientificidad de sus ideas, para clamar por este realismo que es capaz de escribir sobre las miserias que son parte de la vida.

26 *Ibíd.*, p. 174.

## Conclusiones

Al relacionar estos dos momentos de la crítica literaria nacional decimonónica podemos comprender que, si bien existen puntos de divergencia entre los autores, también hallamos puntos de encuentro para los casos aquí trabajados. Entre los puntos de encuentro presentados por las ideas de Mandiola y Balmaceda Toro hallamos, en primer lugar, un interés prevaleciente en torno a la emergencia del mercado cultural chileno. Tanto en la crítica conservadora de Mandiola como en la expresión más liberal de Balmaceda, ambos autores están preocupados por la emergencia de nuevos públicos lectores, por el aumento de productores culturales, así como por la circulación de los bienes culturales. La mayor o menor lectura de los nuevos autores, las ideas que están ingresando al imaginario social, así como los gustos del público, son elementos que se reiteran en ambos críticos como un tema constante en sus reflexiones. Por otro lado, ambos autores están pensando su posición crítica ante la sociedad: si para Rómulo Mandiola la crítica debe ser pensada como un límite a moralidades peligrosas a la sociedad, para Balmaceda Toro la crítica debe pensarse como parte de la evolución de las ideas en el devenir de la humanidad. Tanto para uno como para otro, la crítica está siendo pensada como un oficio inserto en el mercado cultural.

Por otro lado, las diferencias que acusan la segmentación del oficio responden también a las posturas ideológicas asumidas por ambos autores. En Mandiola, así como en el joven Joaquín Blest Gana, la crítica tiene una función claramente social, que encuentra su lugar en la orientación de la literatura por la senda del “buen gusto”. Este buen gusto pendería de valores tradicionales y conservadores que protegerían a los iniciados en el camino literario, filtrando los escritos perniciosos contra la moralidad cristiana, tan cara al siglo XIX chileno. En el caso de Balmaceda Toro, el joven oligarca comprende su momento crítico como parte de una evolución que está dada por la evolución de la humanidad y la civilización. Los avances y descubrimientos científicos han sincretizado un mundo que, antes desconocido, hoy es resuelto como un cálculo matemático. Desde esta perspectiva, la moralidad conservadora en la crítica, tan defendida por agentes como Mandiola, para Balmaceda ya no tendrán lugar en este punto de la historia de la humanidad. El mismo movimiento de las leyes universales ha permitido comprender que la vida y la literatura (novela, para el caso de Balmaceda) conforman una parte que no puede censurarse. La vida y la novela son aspectos que deben tratarse. En este punto de quiebre del canon crítico del XIX, apreciamos el cambio desde un momento conservador de la crítica, a la apertura de nuevas sendas para su exploración.

De esta forma, y ante lo expuesto en estas breves líneas, resulta importante preguntarnos cuál es el momento intelectual que vive la crítica chilena hoy. Si seguimos los postulados de Balmaceda, para quien los estadios de la humanidad nos van arrojando características prototípicas de nuestro pensamiento, los avances de la crítica desde una función definitoria y gendarme de la literatura (Mandiola) a una crítica que acompaña a la literatura como expresión de vida (Balmaceda Toro), corresponden a escenarios que, curiosamente, nos dejan con un antecedente de fuerte impronta aún en la escena actual. La crítica literaria aún sigue canonizando autores, textos y soportes que estilan argumentos para convencer a públicos respecto a la validez de determinadas lecturas. Por otro lado, el sentido de la literatura como expresión de la vida con sus miserias (Balmaceda Toro), aún constituye un punto que está siendo defendido por aquellos críticos que abogan por la obra literaria como medio de expresión del sentir humano.

Es así como, tanto para uno como para otro caso, el antecedente del XIX sigue pesando con fuerza en nuestras aproximaciones al análisis textual. El rastro decimonónico todavía acompaña nuestras cavilaciones para construir ese otro espacio de enjuiciamiento artístico, como es la crítica literaria.

## Bibliografía

- Amunátegui Solar, Domingo, *Historia de Chile. Las letras chilenas*, Santiago de Chile, Balcells & Co., 1925.
- Balmaceda Toro, Pedro, *Estudios i ensayos literarios*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1889.
- Barrera Enderle, Víctor, *La formación del discurso crítico hispanoamericano (1810-1870)*. Tesis conducente al grado de Doctor en Literatura Chilena y Latinoamericana, Universidad de Chile, 2005.
- Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, vol. 15, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1985, pp. 69-175.
- Blest Gana, Joaquín, “Causas de la poca originalidad de la literatura chilena”, *Revista de Santiago*, 2, 1848, pp. 58-72.
- Castro, Raúl Silva, *La Literatura crítica de Chile: antología con estudio preliminar*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1969.
- Doll Castillo, Darcie, “Discursos crítico-literarios en Chile: Bello y Lastarria como ‘sujetos críticos adelantados’”, *Alpha*, Osorno, 31, 2010, pp. 231-242.
- Lastarria, José Victorino, *Recuerdos literarios*, Santiago de Chile, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, 1878.

- Mandiola, Rómulo, *Estudios de crítica literaria*. Introducción biográfica de Raúl Silva Castro, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1968.
- Mc Evoy, Carmen, *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura durante la guerra del Pacífico*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2013, pp. 29-88.
- Ortega, Luis, *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880*, Santiago de Chile, DIBAM/LOM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.
- Ossandón Buljevic, Carlos A., *El crepúsculo de los “sabios” y la irrupción de los “publicistas”: prensa y espacio público en Chile (siglo XIX)*, Santiago de Chile, LOM Ed., 1998.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Santa Cruz, Eduardo, *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2011.
- Soto, Ángel, *Entre tintas y plumas: Historias de la prensa chilena del siglo XIX*, Santiago de Chile, Ediciones CIMA, Universidad de los Andes, 2001.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago de Chile, LOM Editores, 2010.
- Vitale, Luis, *Interpretación marxista de la historia de Chile. Tomo IV. Ascenso y declinación de la burguesía*, Santiago de Chile, Prensa Latinoamericana, 1967-1970.

# DISCURSO INTELECTUAL Y NACIÓN FALLIDA EN MÉXICO Y PERÚ\*

*Alejandra Bottinelli Wolleter\*\**

\* Funded by the Academic Productivity Support Program, PROA VID 2015, Universidad de Chile.

\*\* Académica de la Universidad de Chile.



## Profetizar la mexicanidad huérfana

En la exacta mitad del siglo veinte, Octavio Paz abre *El laberinto de la soledad* (1950) con un capítulo dedicado al *pachuco*, inmigrante mexicano en Los Ángeles, California. El pachuco, o mejor, su estado de espíritu —o de falta de él (15-6)—, es sostenidamente diseccionado por el escritor. Enmascarado en una actitud y vestimenta extravagantes, expresión de la inautenticidad, de la violencia sin sentido, el pachuco es, propone el ensayista, un no-ser, y ese no-ser es expresivo de la *mexicanidad*. Al menos, de la mexicanidad que propone Paz en su *Laberinto*.

A principios de la década de 1940 la ciudad de Los Ángeles era el principal portal estadounidense hacia y desde el Japón. Los Ángeles había experimentado durante las décadas previas un fuerte crecimiento demográfico por la llegada tanto de norteamericanos desde el Medio Oeste, de afroamericanos desde el sur, y miles de desplazados afectados por la gran sequía (*Dust Bowl*), así como de cientos de miles de refugiados mexicanos. Con la guerra, los blancos fueron al frente de batalla y las personas de color se hicieron cargo de las labores reservadas a los primeros, reajuste de roles que incrementó la tensión interracial. Debido a la exposición geográfica hacia el Pacífico, la ciudad se militarizó.

A contrapelo de ese clima, una corriente musical y cultural comenzaba a afianzarse: el jazz, espacio sensual del cruce de culturas que enfrentaba el *statu quo* segregacionista, ese que exigía a los no blancos mantenerse aislados y en actitud de constricción y reserva, de subalternidad social. El estilo *zoot* de vestir se volvió representación de ese orgullo cultural: los *zoot suiters*, con sus cinturas ceñidas, sombreros de pluma enhiesta y zapatos elegantes desafiaban la invisibilidad a la que el racismo condenaba a las personas de color y a los inmigrantes: hacían presencia y expresaban una confianza que era por completo opuesta a la mirada subyugada que de ellos esperaba el sistema segregador norteamericano. La sociedad blanca de Los Ángeles no tardó en estigmatizar a los *zoot suiters* como estereotipo de criminalidad. Se generaron conflictos, particularmente cuando los jóvenes *zoot* se resistieron a las incursiones de los *marines*, que en cada licencia se tomaban la ciudad haciendo ostentación de sus privilegios. Desde fines de 1942, la tensión se incrementó a tal nivel que una pelea cualquiera desató la violencia de los blancos contra la cultura *zoot* en el episodio conocido en adelante como los *Zoot-Suit Riots* (McWilliams; Mazón). Durante una semana, en junio de 1943, primero cientos, luego miles de militares provenientes de diversos estados se desplegaron por la ciudad, agrediendo a mexicoamericanos, incluso en sus barrios. Filipinoamericanos y afroamericanos también sufrieron los ataques. Los *marines* persiguieron especialmente a aquellos que vestían el atuendo *zoot*. En adelante, el traje *zoot* sería puesto fuera de la ley por el gobierno federal.

Los mexicoamericanos *zoot* son también llamados *pachucos*. De ellos habla Octavio Paz en su ensayo; para el escritor, que lo observa quizás a menos de un año de los eventos xenófobos y racistas,<sup>1</sup> el pachuco, su cultura y su vestimenta (su “máscara”, como él dice) representan, sin embargo, un sinsentido. El traje del pachuco, objeto de la ira racista blanca, es expresión de “un dandismo grotesco” (17), y el pachuco mismo no es más que “un clown impasible y siniestro” (17) que se ríe de sí mismo. El suyo es, sigue Paz, un gesto que ni afirma ni defiende algo, pura exhibición del daño, de la herida, representa el deseo autodestructivo que habita en el mexicoamericano, que en lo profundo de su carácter alberga “un deseo de autohumillación” (18), y este deseo, afirma Paz, constituye el fondo de su carácter (18).

Las del pachuco, caprichosas y contradictorias, son luchas maniacas, de quien encuentra en la persecución “su verdadero ser, su desnudez suprema, de paria” (19). Pocos años antes, sin embargo, las calles de Los Ángeles habían presenciado cómo cientos de pachucos, ataviados con sus trajes *zoot*, resistían el asedio de unos persecutores cuyo único fin era precisamente producir la humillación: quitarles sus sombreros, quemarles sus ropas, exponerlos en aquella, su “desnudez suprema, de paria”, aplastado el orgullo, para representar así el triunfo del ahora supremo dominador sobre el atrevimiento afro-italo-mexicoamericano, sobre la soberbia *pachuco-zoot*<sup>2</sup>.

El ensayo del Nobel mexicano debe ser el más famoso de entre sus textos —que son muy famosos—, y probablemente el ensayo mexicano más leído en su país y en el mundo. Su influencia en la construcción de una imagen de *lo* mexicano puede considerarse sin duda inmensa. El que destaque, corresponde al primer segmento de un libro que desarrolla una argumentación sobre esa *mexicanidad* que tiene más aristas, pero es —considero junto a Grínor Rojo— el capítulo decisivo, aquel que despliega el marco discursivo que sostiene todo su andamiaje (Rojo, 193).

Abro esta reflexión sobre las elaboraciones fundacionales del México moderno con su crítica, no solo porque no es un texto dispensable, sino sobre todo porque representa, propongo, una línea de interpretación sobre la identidad mexicana que se opone sostenidamente a las construcciones que sobre la cultura nacional fueran desarrolladas durante gran parte del proceso fundacional previo. En particular, desde la Reforma (1857) y el triunfo liberal, y luego, la recuperación de la República y la derrota y fusilamiento de Maximiliano de Austria (1867), en el proceso conducido por el zapoteca Benito Juárez. Es una línea, la de Paz, que, a

1 Octavio Paz residió en Los Ángeles en 1944.

2 La imagen de la desnudez para expresar la inseguridad del mexicano es recurrente en el texto.

despecho de sus declaraciones, se filia al pesimismo evolucionista-esencialista decimonónico que argumentó la existencia de un *fondo* psicológico escondido en las naciones, del cual derivaban tanto su nivel de evolución como la fortaleza de su *carácter*. Ideología ésta que comulgaba no solo con la perspectiva genealógica de nación (Palti, 16), sino también con la formulación spenceriana que consideraba a las colectividades como organismos vivos que tenían, al modo cientificista, un cuerpo y una mente, y que tendrán luego, en la vertiente que representa Paz, un subconsciente y hasta un alma.

Si ellos, los mexicanos, son no seres, ¿quién es el que habla aquí sobre su identidad? Detentador del lenguaje de lo mítico, reconocedor de la máscara del poder/saber, el intelectual es el privilegiado de la historia, el único capaz de desasirse de la máscara y mostrar su rostro singular, individual (no uniforme), historizado. Todos los demás son *lo* demás, *lo* mexicano. De este modo se sacrifica no solo la construcción de la historicidad de la nación, sino que, a la vez, se instala al letrado como el supremo agente histórico, con lo que pasa de ser la expresión metonímica de un proceso histórico que lo rebasa (su cabeza) a su cancelación: su palabra es verbo, el verbo es la realidad, se ha cancelado la realidad porque se ha cancelado la distancia con el verbo.

No hay, por tanto en *El laberinto...* ese “vaciamiento” de la identidad, condición de la crítica (Moreiras, 253), que se espera del discurso moderno, sino una nueva saturación, un nuevo copamiento, esta vez por el intelectual que ha dejado su función de *clerc* para convertirse en profeta, Moisés transmitiéndonos la ley, con la condenación que la funda: no habría ley si no hubiese esta sido deshonrada, y si no estuviésemos condenados a repetir su deshonra.

El mito aquí tiene una particularidad macabra: es un mito que refiere a un nacimiento muerto, a una muerte en el parto de la nacionalidad mexicana: “muertos de muerte”, como diría Pedro Páramo, porque nunca han estado vivos: he ahí el no-ser de la *mexicanidad*. Y más: esta mexicanidad en pena, fantasmagórica, no ha sabido sino ser copia, imitación de la vida genuina que parece habitar en otro lugar: así habría sido el —para Paz—, sobreestimado proceso de la Reforma —el mismo que, para los liberales del siglo XIX era considerado, junto a la Independencia, las puestas en acto de “[la] inmensa energía de la ‘raza bastarda’ de México” (Sierra, 130)—... Resulta inevitable preguntarse si los sujetos mexicanos descritos por *El laberinto...* hubiesen sido capaces de disponer de la *voluntad* que exigía responder al llamado que hicieron primero Madero, y luego Villa y Zapata desde 1910.

Y es que antes de este ánimo pesimista que (re)formula Paz en los años cincuenta —su antecesor es el Samuel Ramos de los treinta—, el relato intelectual sobre la nación mexicana había estado fundamentado en los planteamientos de un texto

inaugural: la *Oración cívica* que Gabino Barreda pronunció inmediatamente consolidado el triunfo de la República, en 1867. El texto de Barreda tiene dos méritos clave; primero, evidencia cómo el ánimo cientificista que dominará en adelante al liberalismo mexicano responde al doble interés de emancipación del pensamiento dogmático (católico), por un lado, y a la necesidad de superar los planteamientos abstractos —léase a la vez impostados y “metafísicos”— por perspectivas ancladas a la realidad social mexicana, por otro. El cientificismo, en su formulación mexicana emerge, así, en función de profundizar la transformación social iniciada con la transformación política, y aquí, su segundo mérito y originalidad: la relevancia geocultural que el camino propio de la República Reconquistada importaba para una nación que había nacido bajo el asedio de las grandes potencias decimonónicas: “en este último esfuerzo del fanatismo contra la emancipación, los republicanos de México se encontraban solos contra el orbe entero” (Barreda, párr. 47).

Las ideas que expone la *Oración cívica* dialogan activamente con las que elaborarán los intelectuales mexicanos, desde el triunfo liberal hasta la crisis revelada por la Revolución, en 1910. La elisión de sus énfasis o el desmerecimiento de estos entre las generaciones posteriores (que ha sido el desmerecimiento de la historia mexicana fundacional del siglo XIX, también), ha confundido la interpretación de la historia de las ideas mexicanas oscureciendo, por ejemplo, las relaciones que en México se han dado entre liberalismo y positivismo, entre autonomismo y orden interno. Toda aquella épica fundacional anticolonial, autonomista, liberal, anticlerical, de la generación de Juárez que expresaba Barreda, se ha diluido y oscurecido en las elaboraciones que —como las de Ramos, de Paz, e incluso del grupo *Hiperión*, en los años 40—, bajo una intención filosófica, han terminado, sin embargo, por constituir discursos reduccionistas y esencialistas sobre la nación.

Mi afirmación es que, a diferencia del largo período previo, desde los años treinta del siglo XX, en la etapa posrevolucionaria, ha sido un discurso metafísico totalizante, mitificante y autocastrador el que ha tenido una influencia radical en una autoimagen negativa del pueblo mexicano, de fuerte penetración masiva y popular<sup>3</sup>, y en cuya elaboración ha sido el cuerpo intelectual tanto o más responsable

3 Un experimento social reciente instaló en el centro de Ciudad de México una “tiendita honrada” donde la gente podía tomar a libertad lo que quisiera y cancelar o tomar el cambio correspondiente. Un cartel explicaba que el pago iría en beneficio de un hogar social. De las cinco horas que estuvo instalada, el 100% de las personas pagó lo tomado e incluso algunos simplemente donaron. Al preguntar previamente a los transeúntes qué creían que ocurriría, el 100% afirmó que no funcionaría, que en México no, “en este país no”. La autoimagen que esos mexicanos tienen de sí está, al menos, relativamente desviada de la realidad. La *mexicanidad* es deshonestá, aunque los mexicanos no. Los intelectuales han estado a cargo de la *mexicanidad*. Es momento de discutirlos, de desmentirlos.

que los medios masivos de comunicación que van a tomar su relevo posterior —en particular la TV—, y la Iglesia católica<sup>4</sup>.

La responsabilidad histórica de los intelectuales respecto de esta autoimagen es tanto más relevante cuanto que la función intelectual consiste justamente en abordar de manera crítica las construcciones dogmáticas, y en Latinoamérica, en particular, se instituye fundacionalmente como autorreflexión y metarreflexión sobre las premisas epistemológicas de un pensamiento que debía revisar sus “fuentes” y su disposición creativa (desde, por ejemplo, aquel entre-lugar crítico, del que habla Silviano Santiago). Por el contrario, lo que ha hecho aquí una parte de este equipo es elaborar y alimentar un dogma que deviene impedimento del movimiento histórico, doblemente, tanto por su construcción de una imagen mitificante que tiende a la fijación de las relaciones sociales, como por su carácter martirizante y descalificador de *lo mexicano*. Este discurso se nutre de un tradicional y reaccionario desprecio por las masas, de un exclusivismo del saber que deja atrás el programa democrático liberal de la Reforma y del año Diez, y, a la vez que borra el relato proyectivo nacionalista de Barreda, construye una autorrepresentación de esencialismo pesimista sobre el carácter del mexicano. De ahí en más, serán las heridas originarias, la indolencia, la inautenticidad y la ambivalencia los caracteres definitorios de la *mexicanidad*. Lejos quedan las imágenes de los estoicos Cuauthémoc y Tetzlpanquetzaltzin defendiendo México-Tenochtitlán de los invasores y soportando luego los tormentos de Cortés, la postal del humilde cura Hidalgo venciendo sobre los colonizadores, la del licenciado zapoteca, Juárez, conduciendo a la nación a su liberación del imperio francés, o las imágenes de la gran civilización antigua que era México encumbrado al futuro con la certeza de una reserva de héroes ineludicables y desarrollos culturales inmemoriales, imágenes que había alimentado y difundido la generación de historiadores de Tuxtepec y Justo Sierra. Desgarro, traición y doblez en el origen (la Malinche, de Paz) y los mascarados e informes Pachuco y Pelado —en la versión de Samuel Ramos—, expresiones del no-ser de la *mexicanidad*, era lo que restaba. El futuro, parecía, se moría ya escrito, triste repetición.

4 *Nación TV: la novela de Televisa* (2013), de Fabrizio Mejía Madrid, es una interesante ficción documental sobre este entrelazamiento de poderes en el México contemporáneo.

## *Pesimismos y optimismos intelectuales de un Perú (im)posible*

El *cuándo*, desentrañar el momento exacto en que el Perú se jodió —la pregunta de Zavalita en la novela de Vargas Llosa<sup>5</sup>—, he ahí la obsesión del discurso peruano sobre la propia nación, que ha terminado por convertir ese origen nacional en un espacio vacío: un lugar-tiempo inexistente de una promesa también inexistente. En el Perú la intelectualidad ha construido sostenidamente una imagería de la cultura peruana como inauténtica, desvirtuada, impura, *choleada*<sup>6</sup>, *copia* ilusoria o inadecuada de una realidad más real que parecería estar en otra parte —en el pasado: antes de que se jodiera, de que se choleara el Perú; donde vivía lo auténtico: lo puro hispano, lo puro inca—. La élite intelectual ha erigido, así, un *metarrelato pesimista* sobre el Perú que es precondition de cualquier discurso. No es solo, entonces, una señal de identidad nacional entre otras, sino una condena que impide al país refundarse sobre otras premisas.

Con la derrota del país en la guerra del salitre en el último cuarto del siglo XIX como detonante inmediato y acontecimiento denso de significaciones sobre lo nacional, esta crítica se articula la mayor parte de las veces como autosanción de/hacia el Perú como sujeto infractor del mandato del discurso modernizador. Es el desacople del país respecto de la dinámica moderna lo que explicaría su incapacidad tanto para constituirse en una nación unificada, capaz de conciliar la separación brutal entre criollos e indígenas, entre Costa y Sierra, y superar las “dos repúblicas”, como para sincronizarse con este *tiempo* histórico moderno: dejar atrás el coloniaje y sus prácticas, modernizar las instituciones.

Ambos deseos, el de la coincidencia entre el Estado y la nación (es decir, de sus límites territoriales y jurídicos con sus culturas y territorios imaginados) y el del ingreso al *tiempo moderno*, han sido promovidos desde el discurso modernizante hegemónico como exigencias para alcanzar índices suficientes de desarrollo (cultural, político, económico), y son deudores de una enunciación cuya ubicación cuerpo-política (Grosfoguel, 20) se halla, todavía, en el lugar geopolítico-cultural de la metrópoli: una metrópoli imaginada de manera contingente, pero que invariablemente es la más alta expresión del ideal de la modernización. De allí que tanto o más fuerte que el deseo de satisfacer ese mandato moderno metropoli-

5 Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral* (1969).

6 Choleada: mestizada. La metáfora es racial y explica la autopercepción de colapso inminente de una cultura que lanzó sobre el mestizaje la condena de la degeneración. El choleo es, en sí, una relación de poder: “Cholo no es una taxonomía, es el término preferido para jerarquizar. Para determinar quién es más y quién es menos” (Nugent 66).

tano sea, en el Perú, la frustración que produce el contravenirlo, lo que va a ser codificado como el *fracaso histórico peruano*. Fracaso en cuya interpretación se ha terminado por desmerecer la incidencia del régimen de producción económico-social, sobresaturando, por el contrario, las causas “culturales”, esto es, lo que se entenderá —de modo cada vez más esencialista— como una disposición cultural/natural peruana inhábil para la modernidad, *la modernidad*.

De larga trayectoria en el Perú, este pesimismo ha llegado a ser una postura intelectual no siempre crítica, muchas veces devenida en impostura. Entre los pesimismos conservadores el *fracaso peruano* se explica como “desgracia criolla”, enunciada desde una conciencia intelectual que se asume portadora del sentido de lo genuino nacional —lo *tradicional*—, que se ha perdido en un mundo degradado. Esta posición, vestida de ropajes modernos, es formulada como impostura intelectual en la medida en que pretende, a la vez que la afirmación de los privilegios tradicionales y de las modalidades de la modernización desigual que ha realizado el país, asumir *a la propia nación moderna como un imposible*, pues afirma la constitución metonímica del grupo del poder (criollo) como expresión genuina de *lo nacional*, excluyendo del imaginario prestigiado (y deseable) de nación a todos los demás grupos —fundamentalmente los grupos indígenas y el “cholaje”, como nombra a los mestizos—.

«Contramodernidad» ha denominado Guillermo Nugent a esta cultura creada por las élites peruanas que, sostenidamente, habría orientado los contenidos de la modernidad metropolitana en una dirección que el propio discurso moderno consideraría arcaizante, con el objetivo de dar continuidad al antiguo orden colonial o de castas *en la modernidad* (59). Se trata, entonces, de una deliberada recepción del discurso moderno en la que se asimilan sus elementos en la medida en que sirvan como emblemas de poder, reforzando y renovando la fantasía de la llamada “Arcadia colonial”, esto es, de un espacio peruano modelizado a través de una idealizada Lima colonial que, por oposición, imagina a la Lima actual como espacio de la *ausencia* del escenario colonial sublimado: ausencia de flores, aromas, valsecitos, tapadas<sup>7</sup>, balcones, sensualidad y campanarios; fantasía, ésta, que funde sus raíces, a su vez, en el orgullo por la *condición* colonial, por ser colonizado: “Lima, la segunda ciudad de España”, dice uno de sus apologistas contemporáneos<sup>8</sup>. Esta arcaización de las representaciones generaría, asimismo,

7 Se denomina “tapadas” a las mujeres que cubrían su cabeza casi completamente, incluyendo la cara, con mantos de seda. El atuendo es característico del virreinato del Perú y su uso se extendió incluso a los primeros años de la República. Las tapadas son un símbolo de la Lima antigua.

8 El Quijote de Lima, seudónimo de Manuel Solari Swayne, columnista de *El Comercio* de Lima, fallecido en 1990 (Seppänen, 108).

una “impresión de borrosidad” (Nugent 65) de la propia realidad: Lima envuelta en la niebla, el cielo gris que impregna la visión del paisaje urbano (las calles), que se asume como degradada: como un sucedáneo espurio de lo que fue y debe seguir siendo, y como una imagen siempre transitoria de sí misma, de su esencia (colonial) perdida.

Magdalena Chocano analiza el que detecta como un descontento profundo, entre la historiografía peruana, con lo sucedido en el Perú; sensación que, afirma, ha llevado a los historiadores a insistir en lucubraciones contrafactuales respecto del pasado, considerando lo que podría haber sucedido *en caso de*, en una retórica de la ucronía que se dedica a pensar la historia como pudo haber sido pero no fue, en “un esfuerzo paradójico por ‘transformar’ en el pasado los hechos que se consideran ‘causas’ de la actual infelicidad” (45). Para Chocano, esta retórica ucrónica habría derivado en una contemplación de la historia del Perú como resultado más bien de “ausencias”, antes que como dialéctica de efectivas ‘existencias’” (46). El discurso histórico se colma entonces de digresiones sobre oportunidades perdidas que, por contraparte a las efectivamente tomadas, están cargadas de un carácter esencialmente positivo, inhibiendo de esta manera la potencialidad crítica del examen del pasado, constituyendo una compleja relación entre ucronía y profecía en el pensamiento sobre la trayectoria histórica peruana (46).

No es raro, entonces, que estas posturas se lancen ávidas a la designación del punto en el tiempo en que la historia peruana pudo haber cambiado, que busquen el acontecimiento particular, el héroe salvador, el gesto individual que pudo variar el curso, o por el contrario, el punto cero en que el Perú comenzó su trayectoria degenerativa, en que todo se *jodió* (la pregunta de Zavalita).

Más cómodo que atender a las cuestiones estructurales referidas a las redes de relaciones de poder (económico, social, cultural y político) que debían transformarse, los intelectuales, también si, quién sabe, relevando su propio lugar en la construcción de la que tratan, prefirieron imaginar el gesto, y atender a un punto específico en el tiempo; por supuesto, ello resultaba más persuasivo y funcionaba además de manera consistente con la mitologización de la historia, que era el modo de la historiografía conservadora. Pero no solo de la conservadora, el reverso de esta elitización de la interpretación histórica que atiende a la instancia salvífica, como bien apunta Chocano, es, frente a la historia como fracaso, la historia profética, que resultó el anverso también de las “recetas purificadoras” (60) que inundaron trágicamente a la sociedad peruana en las décadas de 1980 y 1990, y que, paradójicamente o no, terminaban por desconocer nuevamente la heterogeneidad de las voces en juego en la sociedad peruana.



Por su parte, una alternativa conservadora, esta vez optimista, ha destacado la inadecuación del constructo nación peruano a la modernidad occidental como una oportunidad, anidada en una cierta maleabilidad (ductibilidad) cultural, entendida como virtud de adaptación, traducida por la cultura tradicional en la forma de la “lisura” peruana, es decir, en la pervivencia colonial.

En el segundo capítulo de *Lima la horrible*, «El criollismo como falsificación», Sebastián Salazar Bondy plantea que la palabra *criollo* pasó de designar durante la emancipación a los descendientes de españoles que alentaron sentimientos de nacionalidad, a designar en la actualidad al limeño o al costeño de cualquier cuna, a condición de que no sea indígena (Salazar, 19). En su proposición, el criollismo vendría a ser “el nacionalismo limeño”, es decir, un sucedáneo del verdadero nacionalismo, construido a través de una metonimia falsificante en la cual Lima se instituye como la nación: “ya que... [para este nacionalismo,] el Perú es Lima y Lima el Jirón<sup>9</sup> de la Unión” (20), por tanto, no cualquier Lima, sino aquella de la *lisura*, es decir, de las costumbres de la élite colonial que son, a su vez, las sacralizadas por la élite limeña. Una referencia metonímica falsificadora que termina —justamente como identificó el joven poeta venido de la provincia, Abraham Valdelomar— en los centros de esa élite. Y pues, aunque es evidente que “Lima no es, aunque insista en serlo, el Perú” (Salazar, 15), esta identificación opera de manera persistente, tanto por la vía de la saturación del simbolismo colonial de la ciudad, como gracias al suspenso en la identificación, porque *lo* peruano sigue siendo una pregunta sin respuesta: la nación es, así, un significante vacío en el presente aunque hipersaturado de pasado, pues funciona en el mito de la Colonia como “arcadia” (Salazar, S., 11). Frente al “sortilegio colonial”, lo que queda a los que quieran abrir el futuro es, entonces, ante ese pasado, votar no, como para José Carlos Mariátegui: “mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra” (149).

Asimismo, en los que llamaré «optimismos críticos», el recurso al pasado ha sido parte de un discurso sobredeterminante que, al no encontrar salidas a la crisis en el presente, ha propuesto el retorno al origen inca como búsqueda del “bien perdido” de la nación (Hernández).

El 30 de julio de 1925, la revista *Kosko* publicó un manifiesto titulado *De los Andes irradiará* otra vez la cultura (reproducido luego por la revista *La Esfera*, de Arequipa, con el título de «El Andinismo»), en un discurso que, como mostró John H.

9 El Jirón de la Unión es una de las calles más relevantes del centro histórico de Lima, y durante la Colonia, hasta entrada la República, fue considerada un paseo de la aristocracia, donde se emplazaban cafés y tiendas elegantes. La frase que, por metonimia, atribuye el Jirón a Lima y Lima al Perú, se atribuye al escritor modernista Abraham Valdelomar (1888-1919), el “Conde de Lemos”.

Rowe, resucitaba una tradición indígena que había pervivido en la imaginación popular<sup>10</sup> y que se había expresado en la coyuntura de las sublevaciones indígenas en la sierra sur del Perú entre 1920 y 1923<sup>11</sup>, que no solo mostraba el interés de la nueva generación en vincularse al campesinado, sino que también -y es lo que se habría expresado en las sucesivas rebeliones que tuvieron como emblema a Rumi-Maqui-, se fundaba en la existencia de una tradición indígena propia, que corría paralela y era a la vez resultado del proceso tenso de separación de las “dos repúblicas” y que habría pervivido tanto en la actualización de los mitos de retorno al incario, como en formas de organización sociopolíticas al interior de las comunidades. Así se explicaría, por ejemplo, la persistencia silenciosa y prolongada, en las comunidades campesinas, de la antigua organización de los «ayllús», que se expuso en la coyuntura de los años veinte, y la relación permanente que se establece en la imaginación popular indígena, donde se funden míticamente las figuras de los diversos héroes indígenas: Túpac Amaru (1545-72) con José Gabriel Condorcanqui, o Túpac Amaru II (1738-81) con Julián Apaza Ninao Túpac Catari (1750-81) y con Teodomiro Gutiérrez Cuevas o Rumi-Maqui (1864-¿...?). El ensayo *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis Eduardo Valcárcel, sellaría esta visión profética y utópica andina, señalando la inminencia de una revolución india tempestuosa que, descendiendo de los Andes, movilizaría a todo el Perú para construir el socialismo indio: “¿Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos, de torvos pastores, surgirá el Espartaco andino! ¿Quién sabe si vive ya, perdido aún, en el páramo puneño, en las roquedades del Cuzco!”, anunciaba (126).

Mas la *decepción peruana* no ha sido solo afirmativa, se ha pronunciado también críticamente para reconocer de qué modo este desacople entre la realidad y el discurso mandante que impide que el discurso nacional se reconozca en esa realidad, es producto de la subalternidad epistémica (Grosfoguel, 22). Así, en la búsqueda de las razones del proceso peruano, desde José Carlos Mariátegui hasta Aníbal Quijano, decenas de intelectuales han intentado superar la reducción de la problemática nacional a los marcos impuestos por el discurso eurocéntrico introyectado, indagando en las causas estructurales que habrían reproducido en el escenario contemporáneo la (colonial) fragmentación social de la sociedad y

10 La rebelión andina encabezada por Túpac Amaru II (1780-1781) fue resultado de un movimiento cultural indígena desarrollado a lo largo del siglo XVIII desde el interior de la comunidad de indios, como mostró John H. Rowe, en 1951: “un movimiento intelectual nacionalista basado en la tradición inca”, que tuvo diversas manifestaciones culturales y artísticas, y fue conducido por la nobleza inca (Rowe, 56).

11 Cuyo antecedente fue la Asociación Pro Indígena fundada por Pedro Zulén en San Marcos, en 1913, y luego, el Comité Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo, en los años veinte (Flores Galindo).

la exclusión de la mayoría de la población peruana<sup>12</sup> y han señalado fenómenos como el militarismo, el autoritarismo, los mesianismos, etc., identificado la temprana segmentación de la sociedad peruana en las dos repúblicas, la española y la de indios, así como el establecimiento de un orden de tipo señorial, excluyente, tanto de los indios como de las castas (incluidos, afrodescendientes y mestizos), como causas primarias de este fallo de un orden que pretendió la construcción paradójica de una *nación sin ciudadanos*. Paradoja de la nación que se sostuvo, afirman, sobre un régimen patrimonializado, en el que una clase burocrática controla la economía del Estado, considerado así posesión privada, y donde los demás sujetos fungen como súbditos al servicio del señor estatal de turno y deben remitir a él, de manera particular, sus demandas sobre lo “público” —que, privatizado, ha sido anulado como tal. Todo esto en una cultura que vive de la mistificación de esas relaciones, pues, a falta de una trascendencia pública o común, se agota en el presente extendido de la transacción misma, fetichizando unas relaciones que quedan, así, reducidas a los bienes o capitales intercambiados en el comercio de intereses acotados («privatizados»). De ahí la imagen de superficialidad y artificio que destaca el filósofo Augusto Salazar Bondy en las formas culturales peruanas: distanciadas de cualquier origen y destino, se transfiguran en una imitación de las relaciones *sociales*, de lo público, de la *res-pública*. De ahí, también, la falta de confianza que el pensamiento popular muestra en una realidad que se le torna inasible y laberíntica, y que explicaría la recurrente elaboración, en el Perú, de “representaciones ilusorias de nuestro propio ser, de mitos enmascaradores” (Salazar, A., 61): ficciones compensatorias para conjurar una realidad que aparece fantasmagórica e inmodificable (se presenta, mas no posee nombre), y en cuya representación el nombre faltante es el de lo común, de un “principio integrador” (Salazar, A., 58) que salve la distancia entre experiencia y lenguaje *a través de lo común*.

La síntesis social peruana pendiente —la nación inconclusa, le llamó José Matos Mar—, debe superar, sin embargo, la “pretensión de entender el Perú como una entidad metafísica ideal o a partir de un modelo idealmente consistente” (Ballón, 9-10), visión que, nuevamente-reproductora del lugar de enunciación de la carencia- culpabiliza a la heterogeneidad de la formación peruana del mal de la balcanización (o la dualización), y, considerándola un atavismo de connotación nefanda y trágica —una condena que debe ser conjurada— la trata “como si fuera un rasgo intrínsecamente perverso de nuestra idiosincrasia nacional... superable en alguna apetecible homogeneidad futura” (Ballón, 10).

12 Hasta 1979, los indígenas (la mayor parte analfabetos del castellano) no podían votar; la Constitución les reconoció a medias la ciudadanía, pues les ofreció la posibilidad de elegir, mas no de ser elegidos, es decir, de votar como analfabetos, con tarjetas de votos de colores” (Montoya 159).

Por el contrario, pareciera urgir una mirada que recoja la heterogeneidad de la formación peruana, aquello que Antonio Cornejo Polar pensó como “un proyecto general que implique la aceptación del carácter multinacional del Perú, pero por cierto bajo el principio rector de la real igualdad entre cada unas de esas ‘naciones interiores’” (31), y que anida en la propuesta de José María Arguedas, aquella de “vivir, feliz, todas las patrias” (246).

## *Responsabilidades intelectuales*

Los perversos cruces entre discursos autodefinitorios mitificantes sobre *lo* mexicano, sobre *lo* peruano, y el desconocimiento, por suplantación, de la voz y la experiencia de los actores a los que esos discursos han pretendido referir, constituyen probablemente un desafío que las discusiones sobre lo nacional en Latinoamérica deben enfrentar con radicalidad en un contexto en que el pensamiento único pretende re-mitificar el fragmento (transformado, así, en mónada) para objetivos que responden mucho menos que a las sociedades locales, a intereses y poderes que les son extraños. Por ello me parece preciso reconocer los trayectos que han visitado los discursos intelectuales sobre lo nacional: porque ellos han prevalecido, aunque esa prevalencia se haya basado en una selección no siempre respetuosa de los procesos históricos. El “experimento social” mexicano que atraía arriba<sup>13</sup>, muestra la radical escisión entre una sociedad que se autoconcep-túa nacionalmente de manera desmerecedora (“los mexicanos somos deshonra-dos”, parecían asumir los involucrados en el experimento mencionado), aunque sus actos se dirijan en otra dirección. Probablemente más de alguna marca in-telectual hay en esta brecha entre autopercepción y realidad; y peor: cuánto de esta autopercepción se va transformando en realidad, en hábito, se pregunta uno enseguida. Pachucos, “rajados”<sup>14</sup> y mujeres traicioneras han sido autoimágenes que gozan de fuerza material. Nadie sabe cuánto los intelectuales también han sido responsables de esta materialidad.

13 Cf. nota 3 en este trabajo.

14 El mexicano poseería un núcleo identitario quebrado, irremisiblemente trunco, que, para Octavio Paz, derivaría de su rasgadura original, la sufrida por la madre mítica, la Malintzin, violada por la Conquista, pero -y esto es fundamental en su argumento- no resistente, pues abierta receptivamente ante la violencia, y por ello, traidora: la Chingada (Paz, 94).

Mas si las nuestras, si nuestras experiencias modernas no son, no han sido, solo de *recepción crítica*, sino de *creación* de una *modernidad* singular, tenemos aún el desafío de producir un lenguaje que, a la vez que sea capaz de nombrarlas en *propiedad*, lo haga *relativamente*, en relación con sus otras, plurales modernidades. Tenemos aún ese desafío porque —y es lo que he intentado aquí— el lugar de enunciación adoptado por un cierto discurso intelectual latinoamericano sobre las modernidades nacionales —que las ha interpretado duplicando especularmente la enunciación etnocéntrica—, tiende a cualificar las experiencias latinoamericanas como carentes, en falta. Sin considerar de manera metacrítica el propio lenguaje que hemos usado para nombrar *sociedades* que, si poseen alguna falta es con sí mismas, con el reconocimiento de sus experiencias, de sus originales experiencias de asistirse, de negarse, de afirmarse, de nombrar-se.

Tal como lúcidamente planteó José Martí y, luego, José Carlos Mariátegui, nuestra modernidad es tal porque tiene la necesidad de ser *nuestra*, es decir, se constituye en el discurso que enuncia la necesidad de individualizarse, de *secularizar*, a su vez, el poder del discurso único de la filosofía europea, en el problema mismo de su representación, en la tensión productivo/destruictiva respecto de los discursos sobre nuestra realidad, donde la presentación misma del sujeto es/exige el señalamiento de la diferencia y el proceso de diferir la identificación con esos discursos, de manera de conjurar, a la vez que los riesgos de las condenas mitificantes, aquello que Sérgio Buarque de Holanda llamó una modernidad de “desenraizados”.

## Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*, México, Era, 1986.
- Arguedas, José María, “¿Último diario?” *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Ed. Eve-Marie Fell, Madrid, ALLCAXX, 1996 [1969], 243-47.
- Ballón, José Carlos, “Perú: problema y posibilidad. Basadre setenta años después”, *Libros & Artes, Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, Biblioteca Nacional del Perú, May 2002, 6-10, Web, 17 Jan. 2014.
- <[http://www.bnp.gob.pe//portalbnp/imagenes/eventos/2012/libros\\_artes/Libros&ArtesNoiPDF.pdf](http://www.bnp.gob.pe//portalbnp/imagenes/eventos/2012/libros_artes/Libros&ArtesNoiPDF.pdf)>
- Barreda, Gabino, “Oración cívica”, *Biblioteca virtual universal*, 2003, Web, 18 Jun. 2013. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/1112.pdf>>
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, RandomHouse Mondadori, 2005.

- Buarque de Holanda, Sérgio, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- Cornejo Polar, Antonio, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982 [1978].
- Chocano, Magdalena, “Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana”, *Márgenes*, 1987, 43-60.
- Flores Galindo, Alberto, *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1987.
- Grosfoguel, Ramón, “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales”, *Tabula Rasa* Jan.-Jun. 2006, 17-48.
- Hale, Charles A., “La guerra con Estados Unidos y la crisis del pensamiento mexicano”, *El pensamiento político en México y Latinoamérica: Artículos y escritos breves*, Eds. Gabriel Torres Puga and Josefina Zoraida Vázquez, México, D.F., El Colegio de México, 2010, 3-30.
- Hernández, Max, *Memoria del bien perdido. Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1993.
- Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979 [1928].
- Matos Mar, José, *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- Mazón, Mauricio, *The Zoot-Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation*, Austin, University of Texas Press, 1984.
- McWilliams, Carey, “The Los Angeles Riot of 1943”, *Violence in America: A Historical and Contemporary Reader*, Ed. Thomas Rose, New York, Vintage Books, 1969, 168-75.
- Mejía Madrid, Fabrizio, *NaciónTV. La novela de Televisa*, México, D.F., Grijalbo, 2013.
- Méndez, Cecilia, *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Monsiváis, Carlos, *Días de guardar*, México, Ediciones Era, 2010 [1970].
- Montoya, Rodrigo, “Etnia y clase en el Perú”, *Márgenes*, 1991, 155-65.
- Chocano, Magdalena, “Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana”, *Márgenes*, 1987, 43-60.
- Moreiras, Alberto, “Alternancia México/Mundo en la posición crítica de Octavio Paz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1987, 251-64.
- Nugent, Guillermo, *El laberinto de la choledad: páginas para entender la desigualdad*, Lima, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2012.
- Palti, Elías, *La nación como problema. Los historiadores y la ‘cuestión nacional’*, Buenos Aires, FCE, 2002.
- Rojo, Grínor, “Contra el laberinto de la soledad”, *Revista UNIVERSUM*, 2003, 193-217.
- Rowe, John H, “El movimiento nacional inca”, *El Antoniano*, Nov.2013,[1951], 55-74.
- Salazar Bondy, Augusto, “La cultura de la dominación”, *Perú problema*, Ed.

- José Matos Mar, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Moncloa Campodónico, 1969, 53-77.
- Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, Lima, Populibros Peruanos, 1964.
- Santiago, Silviano, “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, Trans. and eds. Mary Luz Estupiñán and Raúl Rodríguez Freire, Santiago, Escaparate, 2012, 57-67.
- Seppänen, Maaria, “Historia local y patrimonio mundial. Ciudad letrada, arcadia colonial y el centro histórico de Lima”, *Anuario Americanista Europeo*, 2003, 107-20.
- Sierra, Justo, *Obras Completas. Vol. IX. Ensayos y textos elementales de historia*, Ed. Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.
- Valcárcel, Luis E., *Tempestad en los Andes, Lima*, Universo, 1973[1927].
- Vargas Llosa, Mario, *Conversación en la Catedral*, Madrid, Suma de Letras, 2001.

#### VIDEOS

- Mensajeros urbanos, “Tiendita de confianza”, Video *online* YouTube, YouTube, 6 Apr. 2015, Web. 11 Dic. 2015.

# OCTAVIO PAZ, CLAUDE ESTEBAN Y EL OÍDO ATENTO DEL CREADOR. POESÍA Y PINTURA EN *VUELTA*

*Berta Guerrero Almagro \**

*\*\** Licenciada en Filología Hispánica. Universidad de Murcia.



## *I. Paralelismos biográficos y creativos*

Dos poetas, dos críticos, dos traductores unidos, además, por la amistad. Dos creadores en el sentido amplio del término con una cantidad de intereses abarcadora, como puede percibirse a lo largo de sendas producciones. Críticos poetas. Esta situación influye en la capacidad del crítico para introducirse en una obra por la vía sensible, con la mirada sagaz de un creador que trasciende la mera linealidad: un mago incluso.

Octavio Paz escribe poemarios, ensayos sobre la naturaleza de lo poético (*El arco y la lira* [1956]), sobre el erotismo (*La llama doble* [1993]), sobre el concepto de modernidad (*Los hijos del limo* [1974]), la historia de México (*El laberinto de la soledad* [1950]) o sobre personalidades relevantes del país (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* [1982]); ellos son una breve muestra de la variedad de intereses del poeta mexicano. Su obra, extensa y compleja, refleja la personalidad de un creador amplio. Por su parte, Claude Estéban escribe poemarios, ensayos sobre la relación poesía y lenguaje (*Critique de la raison poétique* [1987], *Un lieu hors de tout lieu* [1979], *Le partage de mots* [1990]), sobre artistas (*Chillida* [1972], *Palazuelo* [1980]) o sobre arte (*L'Ordre donné à la nuit* [2005]). Sus intereses son también amplios y todos ellos generan variedad en la obra de un artista como Claude Estéban. La poesía y el ensayo, por tanto, son las modalidades genéricas cultivadas por Octavio Paz y Claude Estéban. A ellas se añade la faceta de traductor, que es tan importante como las anteriores, pues contribuye a enriquecer sus obras poéticas.

Por otro lado, sus biografías también muestran similitudes en lo que respecta a la dualidad lingüística. Octavio Paz nace en Ciudad de México en 1914 y fallece en la misma ciudad en 1998. Muy niño se va a estudiar a Estados Unidos debido a la marcha de su padre a este país como representante de Emiliano Zapata. En Estados Unidos, Octavio Paz experimenta el choque con el otro: el idioma inglés, que desconoce, le provoca distanciamiento con respecto a sus compañeros de escuela. Claude Estéban nace en París en 1935 y fallece en esta misma ciudad, en el año 2006. Español por vía paterna y francés por la materna, es en este último ámbito cultural donde desarrolla su personalidad. Sin dificultades para pasar de una lengua a otra durante su infancia, tras escolarizarse adquiere consciencia de esta doble vía cultural que experimenta en su seno. Por tanto: bilingüismo y amplia producción. La conjunción de ambos aspectos va a derivar en la labor del traductor.

## II. Poetas traductores

Si para conocer a un poeta, ahondar en su faceta creativa resulta indispensable, no menos importante —si se da el caso— es su perfil como traductor. Muchas veces las traducciones constituyen afluentes del intenso caudal poético, partes de una obra que la completan y perfeccionan. Esto sucede con Octavio Paz y Claude Esteban.

Tanto en Octavio Paz como en Claude Esteban, la traducción no responde a ninguna búsqueda de la sistematicidad, no se persigue rigor ni enseñanza. Para ambos, la traducción ejecutada responde a una necesidad personal. Claude Esteban define la actividad del traductor como una «necesidad interior» (Esteban, *Traduire*, 38). La elección de los poetas que opta por traducir Claude Esteban no responde a un interés literario, sino más bien a una necesidad interior. Igual procede Octavio Paz. En *Versiones y Diversiones*, Paz reúne las traducciones que fue realizando a lo largo de años. En la “Nota preliminar” confiesa que su objetivo no es transmitir ningún tipo de enseñanza; aún más, no busca mostrar nada: el volumen «es el resultado de la pasión y de la casualidad» (Paz, *Versiones*, 7). En este sentido, no resulta ocioso mencionar que la mayoría de traducciones francesas que realiza Octavio Paz conecta con un momento biográfico: su unión con Marie José Paz. Quizá esta vinculación amorosa pudiese incentivar su vocación de traductor. Claude Esteban a este respecto posee un párrafo muy elocuente en su ensayo *Traduire*: «A nadie le es dado disponer a su antojo de una lengua, materna o adquirida, si no ha vivido y sufrido con ella, si no hizo suyos sus fantasmas y sus fervores» (Cit. en Bradu, *Los puentes*, 59).

La llegada a Francia de textos españoles se encuentra en deuda con la faceta de traductor de Claude Esteban. Él ofreció a la lengua francesa composiciones de Francisco de Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro, Luis Cernuda, José Lezama Lima, Roberto Juarroz, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y, sobre todo, de Octavio Paz. El poeta mexicano lo reclamaba como su único traductor al francés. En este sentido, Esteban sostiene respecto a su papel como traductor de la obra de Paz:

No hice sino escuchar algunas voces. Pero ¿cuáles son las razones que me las hicieron necesarias, más necesarias que otras? ¿Por qué me fue imprescindible no solo vivir con ellas, sino correr el riesgo de traicionarlas al verter en nuestra lengua sus preguntas, sus esperanzas, sus errancias? Comprenderlas me hubiera sido suficiente si no hubiese sentido que el camino resulta menos incierto cuando en las horas de

honda alarma, para encontrar el sentido, a veces también para perderlo, uno pone sus pasos en los pasos ajenos (Cit. En Bradu, *Los puentes*, 20).

La importancia de la otredad, de reconocerse en el otro, es esencial para Claude Estéban. Es en ocasiones el conocimiento del otro, la inserción en una producción ajena, lo que puede provocar la pérdida del sentido, pero también su encuentro. En esta poética de la audición, de la escucha de voces predispuestas a revelar un sentido a alguien, Claude Estéban se deja envolver y traduce, recrea composiciones que llegan a ser nuevas —como también considera Octavio Paz—.

Estas traducciones que realiza Claude Estéban se convierten, más bien, en nuevos poemas. A este respecto, el ensayo de Octavio Paz titulado “Literatura y literariedad”, incluido en *El signo y el garabato* (1975), que posteriormente se incluiría en el tomo I de su *Obra completa*, resulta muy enriquecedor. Aquí Octavio Paz se refiere al papel del traductor. Considera que traducir es enfrentarse a un lenguaje extraño que se desea comprender —ya desde niño el ser humano busca traducir con el objetivo de conocer—. A través de la traducción desaparecen diferencias entre lenguas; sin embargo, al mismo tiempo, estas se muestran con mayor vehemencia, ya que se conocen otros modos de comprender el mundo (Paz, *El signo*, 59). Resulta interesante la ambivalencia que Octavio Paz señala con respecto a los textos traducidos: cada texto es traducción de otro, pero, a la vez, es un texto nuevo:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único (Paz, *El signo*, 59).

El rechazo a la traducción literal, servil, por parte de Octavio Paz se ampara en que esta constituye un medio para leer el texto en su lengua original, una hilera de palabras. La traducción supone una transformación del original; una transformación basada en metonimias y metáforas: el texto origen está presente constantemente en el texto meta, pero no reaparece en ella (Paz, *El signo*, 60). A este respecto, el problema más extendido es el relativo a la traducción poética: a pesar del rechazo de ciertos estudiosos hacia ella —por sus connotaciones, ecos, reflejos y correspondencias entre sonido y sentido— Paz la considera necesaria en su

búsqueda de la universalidad de la poesía. Los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor reproduce la situación verbal. El lenguaje es un sistema de signos móviles, intercambiables hasta cierto punto; sin embargo, en poesía las palabras no se intercambian, las palabras de un poema son únicas e insustituibles, cambiarlas destruiría el poema. «La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje» (Paz, *El signo*, 65).

En *Versiones y Diversiones*, el propio título del volumen rompe con la idea de la traducción literal; Paz propone sus versiones, sin negar otras posibilidades y añade a ellas la noción lúdica. Se trata de la creación de un poema nuevo, como propusieron también Baudelaire y Pound. En este sentido, en el volumen Paz prescinde de los poemas originales: solamente sus versiones, recreaciones prácticamente nuevas de poemas ya existentes, interesan en este ejercicio promovedor de la diversión. Todas sus traducciones pueden hallarse en el tomo II de sus Obras Completas, denominado *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero*, la cual fue editada por el Círculo de Lectores. Bradu considera que algunas traducciones responden a la admiración poética, otras a un reto y, a veces, a la necesidad de divulgar un poeta poco difundido en lengua española (Bradu, *Octavio Paz traductor*, 30). Las reflexiones de Octavio Paz son muy interesantes al respecto:

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras —o es escogido por ellas. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. Hasta aquí la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lector es una traducción y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una trasposición. Para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. Su

resultado es una reproducción del poema original en otro poema que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su trasmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos (Paz, *El signo*, 65-66).

Un aspecto que seguramente despertó la atención de Claude Esteban por la poesía de Octavio Paz fue su relación con la pintura. La obra poética de Paz conecta con lo pictórico (Picard, 2000), hecho que conduce a Claude Esteban a afirmar que la traducción de Paz consiste en una traducción de signos plásticos a una lengua. El espacio pictórico, contribuye a crear un tipo de poesía donde la memoria visual adquiere un papel fundamental. Además, en lo que atañe a referencias pictóricas concretas, es interesante recordar que Octavio Paz escribe sobre pintores como Marcel Duchamp —*Duchamp o el castillo de la pureza* (1968)— e incluso crea un soneto basado en la *Dulcinea* de este mismo artista.

Entre las traducciones de Claude Esteban al francés cabe citar *Blanco, El mono gramático* —traducido en 1972, dos años antes de que se publicase en español— y la escritura del prefacio a *Ladera Este (Versant Est)*, que titula “De la poésie comme insurrección”. La abundancia de poetas traductores —centrando la atención solamente en la geografía francesa— pone de manifiesto la desaparición de barreras y demuestra la tendencia a la globalización. Nombres como Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, Michel Déguay o Claude Esteban lo demuestran.

### *III. Claude Esteban en la revista Vuelta*

En el año 1976, Octavio Paz funda la revista *Vuelta*, la cual empezó previamente, en 1971, a editarse como *Plural*. En diciembre de 1976, el poeta mexicano presenta la revista refiriéndose a este hecho y definiéndola no como un inicio, sino como un regreso. Con el mismo Consejo de Redacción, mismos colaboradores e iguales objetivos, con ligeros cambios formales en cuanto a diseño. *Vuelta* supone en última instancia, según el propio Octavio Paz, un cambio:

*Vuelta*, como su nombre lo dice, no es un comienzo sino un retorno. En Octubre de 1971 apareció una revista, *Plural*; navegó contra viento y marea durante cerca de cinco años; al llegar al número 58, desapareció; hoy

reaparece, con otro nombre. ¿Es la misma? Sí y no. El Consejo de Redacción, los colaboradores y los propósitos son los mismos. Se ha reducido un poco el número de páginas y se han cambiado, también un poco, el diseño y la tipografía. *Vuelta* quiere decir regreso al punto de partida y asimismo, mudanza, cambio [Paz, 2009].

Es interesante el modo en el que Octavio Paz concede relevancia a la crítica de la realidad al presentarse esta. En su búsqueda de la expresión libre, de la ausencia de censura, Octavio Paz y su grupo encuentran en *Plural* un modo de expresarse libremente al amparo del periódico *Excélsior* y su director: Julio Scherer García. Sin embargo, con la salida del director de este periódico tras un conflicto, y la de todo el grupo de *Excélsior*, los miembros de *Plural* también abandonan, pues Scherer les había concedido plena libertad a pesar de no compartir ciertos puntos de vista con *Plural*; una libertad que amenazaba con desvanecerse.

Con el nacimiento de *Vuelta*, dicha libertad pretende ser recuperada. Octavio Paz y su grupo promovían el debate político entre intelectuales y abrían puertas para el pensamiento múltiple. A través de sus publicaciones favorecían la crítica, enraizada en la libertad que se les permitía. Este punto de vista es defendido por Octavio Paz en la presentación de *Vuelta*:

No nos avergüenza decir que la literatura es nuestro oficio y nuestra pasión. Ciertamente, la literatura no salva al mundo; al menos, lo hace visible: lo representa o, mejor dicho, lo presenta. A veces, también, lo transfigura; y otras, lo trasciende. La presentación de la realidad incluye casi siempre su crítica. Gibbon decía: “Todo lo que los hombres han sido, todo lo que ha creado su genio, todo lo que su razón ha ponderado, todas esas obras que se acumulan en nuestras ciudades —todo eso ha sido hecho por la crítica”. Tal vez el gran historiador exageraba. No demasiado: un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma, una nación sin crítica es una nación ciega (Paz, *Presentación*).

Claude Esteban publica diez textos en la revista *Vuelta*, entre 1981 y 1997.

En el número 126, aparecido en mayo de 1987, Claude Esteban publica dos poemas: “Aeropuerto” y “Mañana”. Las dos composiciones, de ambiente cosmopolita, introducen la reflexión sobre la existencia en el ambiente citadino. La problemática central que gravita en torno a ellos tiene que ver con la continuidad o el cese

de la existencia. Quién sigue viviendo, quién deja de vivir y quién toma decisiones sobre las vidas humanas.

## Aeropuerto

*Aquí no duele  
nada. Ni las gafas ni las pestañas.  
El mundo, nada  
más, el mundo. Mayor que  
tú, menor.*

*El mundo solo  
y dos corbatas viejas  
por el suelo. ¿Quién  
las recogerá?*

*Un hombre pasa con su maleta  
sin cerrar. Un hombre  
cae.*

*¿Quién lo recogerá? Dios,  
como dicen los otros,  
para ir más tranquilos*

*a ver si quedan por las calles  
los tranvías  
y las chispas eléctricas del placer.*

Un aeropuerto es una especie de cosmos condensado. La anonimia colma sus pasillos, los diferentes rostros transitan diariamente por las terminales sin conocerse. Un espacio aséptico, frío, neutro, gris, donde no se conoce el dolor porque nadie conoce a nadie. Indiferencia hacia el otro, desinterés por el dolor ajeno en un medio dominado por la prisa y la ausencia de calor. Que un hombre caiga desmayado no despierta ningún revuelo ni preocupación: sus semejantes no se alarman ni intentan incorporarlo, consideran que la divinidad se ocupará de él.

## Mañana

*El día que no fue  
sigue volviendo.*

*Y sale por las calles  
y se pasea  
entre chalecos nuevos y botellas,  
mirando escaparates,  
dorando estatuas.*

*El día que no fue  
no se defiende. No  
necesita ver, lo sabe  
todo.*

*Quien va a vivir y quien  
ya tiene escrito  
el sello de la muerte en la solapa.*

*El día que no fue  
no me conoce*

*y tropieza conmigo en las aceras.*

A través de la figura retórica de la prosopopeya, el día ejecuta las actividades que corresponden a cualquier ciudadano: pasear por la urbe o mirar escaparates. Este día, empero, no es uno más: se trata del día que no ha sido, que no ha tenido lugar; quizá el día del Juicio Final, ese día que es “el día” para uno o varios y es un día cualquiera para muchos otros. El sujeto poético no conoce ese día aún, aunque en ocasiones parece reconocerlo por las aceras de la ciudad.

Cuestionamiento acerca de la existencia, niñez de la vida humana y anonimidad entre la masa y el cosmos. “Aeropuerto” y “Mañana” condensan las claves sobre el interrogante humano más profundo. La bajeza, la indiferencia, la insignificancia que cada uno de nosotros constituimos queda reflejada en las constantes alusiones al suelo: caída del hombre en el aeropuerto, tropiezos del hombre por las calles de la ciudad. A ello se suman los objetos esparcidos: corbatas o botellas, que, si bien transmiten connotaciones distintas, ambas son accesorios de un tipo de ciudadano. La conexión entre estos dos poemas resulta fecunda, por lo que su emparejamiento en *Vuelta* se convierte en una especie de tema con variaciones



que no es otro que la pregunta sobre la existencia humana en ambientes distintos —aunque ligeramente vinculados—.

En mayo de 1986 aparece el número 114 de *Vuelta* con el texto de Claude Esteban titulado “Hijo primogénito de la tierra”. En él, Esteban se refiere a composiciones del pintor cubano Wilfredo Lam como *La jungla*, una creación desconcertante donde la naturaleza se muestra desbocada. Claude Esteban confiesa la «fascinación siempre creciente» (Esteban, *Hijo primogénito*, 50) que experimenta ante la «confusión de cuerpos, ramas y venablos» (*ibíd.*). Mediante dicha composición, Lam se aleja del mundo occidental dominado por el concepto, cuestiona la mentalidad segura del occidental en lo que a la imaginaria se refiere. Las opiniones cambiantes del surrealismo y en especial de su fundador, André Breton, hacia las telas de Wilfredo Lam son presentadas someramente por el Claude Esteban más crítico. El escritor francés considera que Lam consigue plasmar mediante el arte pictórico el problema del enraizamiento, de la pertenencia, del primitivismo:

lo que Wilfredo Lam buscaba, quizás a tientas, pero con una obstinación admirable, era darle forma plástica a una inquietud fundamental: encontrar las raíces de un arte que no se separase más de la primitiva sustancia alimenticia (Esteban, *Hijo primogénito*, 51).

De este artículo se desprende la atracción que despierta la obra de Lam en Claude Esteban. Su primitivismo apasionado, su vinculación con lo telúrico, seguramente avivase el interés de un creador de talante más citadino y cosmopolita.

El número 166, de septiembre de 1990, incluye el artículo “Crítica de la razón poética: las palabras de la preocupación”, de Claude Esteban. Aquí se refiere al concepto de “preocupación”, que disocia del de “angustia”. Considera que sería mejor

dormir, sería mejor dormir, huir sin duda, si algún lugar fuera de todo lugar se prestara a ello, que tener que decidir, conciencia indefinidamente irresoluta, entre el ser y el no ser del mundo (Esteban, *Crítica de la razón*, 9).

Las reflexiones de cariz filosófico también interesaron al creador francés y a los artistas e intelectuales de *Vuelta*.

En mayo de 1991 aparece el número 174 de *Vuelta*, donde se incluye el artículo de Claude Esteban “Sol en una habitación vacía”. Aquí Esteban pretende comprender los Estados Unidos a través de unas líneas alusivas a determinadas composiciones de Edward Hooper. Puesto que no ha llegado a conocer el país con profundidad y solamente lo ha cruzado visitando aeropuertos y universidades, pretende resarcirse de esta necesidad mediante la escritura inspirada en el medio pictórico. Presenta cuatro relatos inspirados en cuatro lienzos “Girlie show”, “Sol en una habitación vacía”, “Aves nocturnas” y “Western motel”.

En el primero “Girlie show”, se alude a los espectáculos de chicas, donde acuden hombres ávidos de deseo; hombres como poetas que no escriben, pero que viven intensamente sus sueños. Se concreta el breve relato en una mujer pelirroja que sale a escena con un pequeño calzón que le oculta el sexo, unos tacones y un velo. Tras finalizar el espectáculo, regresa a su camerino de actriz frustrada.

En el segundo relato, “Sol en una habitación vacía” (‘Sun in an empty room’), el lirismo cobra fuerza a través de una casa personificada hecha de madera, de materia viva, que anhela el bosque —más reducido cada vez—. Tras la generalización, sucede como en la estampa anterior: se concentra en una habitación desierta y estudia sus posibilidades para ser amueblada, las vistas naturales desde la ventana, el modo de traspasar el sol los cristales, el clima de tranquilidad cotidiana que alberga, la vida de su supuesto dueño —amante de la pintura quizá, recluso en sus pensamientos tal vez, de nombre ya borroso por el transcurso temporal—.

El tercer relato, “Aves nocturnas” (‘Nighthawks’), supera en extensión a los dos anteriores. La concreción, desde el inicio del relato, se convierte en toda una descripción del lienzo: tres personas están frente a una barra, sentados en unos taburetes altos. El narrador, una especie de testigo de los hechos, focaliza la atención en la pareja, contemplada por el camarero. Describe el traje azul del hombre, su cigarrillo en la mano derecha, su taza aún virgen; se centra también en la apariencia de la fémina que está junto a él: soberbia, con su gruesa cabellera cobriza, su vestido veraniego —indicio, quizá, de la elevada temperatura—. En una narración repleta de suposiciones, dudas, interrogantes, el narrador contempla la escena y construye los hechos. Desde la perspectiva del camarero, tanto el hombre como la mujer parecen personalidades relevantes, actores quizá; entre ellos, además, la situación es tensa. No hablan, no se miran, seguramente sea tarde porque solo hay un cliente más. El estatismo es absoluto y devorador:

Afuera, la esquina de la calle está a oscuras. Sólo está alumbrada por la luz brutal del bar que se expande en charcos verdes sobre el asfalto. Es un islote de claridad que se resiste contra la noche. Un lugar que todavía

participa del día, de las actividades del día, en donde se puede beber un café, tal vez comer un sándwich de jamón, si quedan. Pero nadie come, nadie pide nada, el café se enfría en las tazas, y eso mismo significa que uno se detiene ahí solamente para existir un poco más de tiempo, antes de que todo se apague y la calle se convierta de nuevo en ese espacio improbable en donde todo es posible entre las fachadas ciegas, entre las casas dormidas (Esteban, *Sol en una habitación*, 21).

El último relato breve incluido en este número de *Vuelta*, que es más bien una estampa, se titula “Western motel”. De nuevo aquí el estatismo es absoluto e increpa al narrador. Una mujer acaba de llegar al motel, ha dejado sus maletas, está débil o cansada. La quietud y la ausencia absoluta de vida son calificadas de “terribles” por el narrador, el cual se encuentra a la espera de algún suceso, algún cambio que altere la tranquilidad. Hasta el último detalle es abordado por el narrador, al hacer partícipe al lector de su seguridad sobre un accesorio determinado que portaba la mujer: «sin duda llevaba sobre los hombros una chaqueta de tela azul que echó sobre el respaldo de un sillón granate» (Esteban, *Sol en una habitación*, 21).

En el número 185 de *Vuelta*, publicado en abril de 1992, Claude Esteban incluye el texto “El trabajo de lo visible”, traducido por Aurelia Álvarez Urbajtel. La pintura es calificada en este artículo como «guardiana y transmisora de imágenes» (Esteban, *El trabajo*, 22). Esteban reclama la importancia de la imagen, que no debe considerarse una mera copia de lo real (recuerda a este respecto la opinión de Pascal, quien consideraba la pintura como un desdoblamiento de la apariencia). Claude Esteban opina que la poesía no es sino un comienzo para la introspección interior y la relación que el espectador establece con el mundo:

Pero una manzana de Cézanne no es una fruta que uno se va a comer [...]. Es esa manzana y yo, es la relación que se instaure entre una ficción de lo sensible y ese poder del que dispongo de hacerla mía y de encontrarme en ella, conciencia y cuerpo juntos, en el hueco del mundo, en su centro [...]. Cosas del espacio no, signos de una presencia en el mundo, de un aparecer de lo posible. Cosas mentales, perfectas e inacabadas, que esperan de mí una manera de conformación espiritual (Esteban, *El trabajo*, 22-23).

En la pintura, el tiempo se expresa en términos bergsonianos, atendiendo a la *durée*, no a un transcurso lineal, sino a un tiempo interior. La pintura no copia

la realidad, sino que puede representarla para formar algo nuevo (como ya se ha visto a partir de la traducción).

La imagen [...] no nos restituye, formalmente o por analogía, una relación particular del exterior, un relato de lo real, retranscrito y regido por modelo de lo inteligible o de lo onírico. La imagen nos informa, soñadoramente, de la presencia difusa de lo sensible (Ésteban, *El trabajo*, 24).

Poesía, traducción y pintura parecen conformar en los dos poetas una conjunción, un núcleo ardiente y vibrante, como el interior de un volcán del que emana una producción abundante y apasionada.

En el número 238 de *Vuelta*, aparecido en septiembre de 1996, Claude Esteban publica “Las máscaras de lo oscuro o la nueva melancolía (Goya, Capricho n° 4)”. En este texto se refiere al pintor español, al interés que despierta en él la maldad y el trastorno como reflejo en el hombre. Otorga a la locura un nuevo estatus que se le había negado a partir de la religión y la razón. El demente queda retratado a través del desorden de la razón, como sucede en el Capricho 43: un hombre duerme agotado junto a sus instrumentos de trabajo. Del sueño, surgen los monstruos, las sinrazones, todo lo que el hombre antes no se ha atrevido a ver.

En definitiva: creación y vida. Bilingüismo. Poesía. La traducción como versión y diversión. La pintura como inspiración y como procedimiento para transmitir una impresión más plástica o material mediante la palabra (que es quizá el medio más evanescente porque es sonido cuyo sentido conocemos e inmediatamente vuela, se esfuma). Los lazos entre Octavio Paz y Claude Esteban fueron intensos y constantes. Ambos son dueños de una gran producción que, sin estancarse, se ofrece en toda su amplitud, con su rotación, para iluminar a sus lectores.

## Bibliografía

- Bradú, Fabienne, *Los puentes de la traducción. Octavio paz y la poesía francesa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- , “Octavio Paz traductor”. *Vuelta*, 259 (1998) <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-259-junio-1998>
- Casado, Loreto, “Claude Esteban, una iniciación poética entre dos lenguas”. *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Esteban, Claude, “Las máscaras de lo oscuro o la nueva melancolía (Goya, Capricho n° 4)”. *Vuelta*, 238, (1996) [http://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs\\_articulos/Vuelta-Vol20\\_238\\_04MscOscCStbn.pdf](http://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol20_238_04MscOscCStbn.pdf)
- , “El trabajo de lo visible”. *Vuelta*, 185 (1992) <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-185-abril-1992>
- , “Sol en una habitación vacía”. *Vuelta*, 174 (1991) <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-174-mayo-1991>
- , “Crítica de la razón poética: las palabras de la preocupación”. *Vuelta*, 166, (1990) <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-166-septiembre-1990>
- , “Hijo primogénito de la tierra”. *Vuelta*, 114 (1986) <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-114-mayo-1986>
- , *Critique de la raison poétique*. Paris, Flammarion, 1987.
- , “Traduire”. *Poèmes parallèles*. Paris, Galilée, 1980.
- Paz, Octavio, “Presentación de la revista *Vuelta*”. *Ceipol, Centro de Inteligencia Política, Revista Digital de Análisis Político* (2009) <http://web.archive.org/web/20110504063616/http://www.revistapolitica.com.mx/2009/05/textos-politicos-historicos-octavio-paz-presentacion-de-la-revista-vuelta-diciembre-de-1976/>
- , *Versiones y diversiones*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- , *Excursiones/Incursiones, dominio extranjero. Fundación y disidencia, dominio hispánico, Obras completas II*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- , *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1975.
- Picard, Anne, “Octavio Paz, ‘El espacio dicho de otra forma’. Hacia una connivencia entre ritmo pictórico y ritmo poético”. *Poesía hispanoamericana contemporánea: ritmo(s), métrica(s), ruptura(s)*, Madrid, Verbum, 2000.

# PENSAMIENTO DISTÓPICO: ENFRENTANDO LA INTEMPESTIVIDAD LATINOAMERICANA\*

*Claire Mercier* \*\*

\* Ponencia leída en la Jornada de Historia de la Ideas de la Universidad de Talca (2017).

\*\* Doctora en Literatura, Instituto de Estudios Humanísticos “Juan Ignacio Molina”, Universidad de Talca.

## *Interrogantes en torno a la distopía*

La presente propuesta, al contrario de la exposición de los resultados de algún tipo de investigación formal, pretende dar cuenta de las numerosas preguntas que me surgen en torno a un campo analítico en el cual me estoy adentrando: la distopía.

En la narrativa distópica latinoamericana actual, se observa una fuerte vertiente postapocalíptica, es decir, la representación de la sobrevivencia de un determinado protagonista después de una catástrofe por lo general de índole natural. Sin embargo, en las obras de las cuales hablaré a continuación, este acontecimiento se relaciona con otro tipo de catástrofe: un trauma de tipo histórico, por ejemplo, la dictadura chilena. Es así como se puede fácilmente establecer el cataclismo apocalíptico como metáfora de un proceso de reelaboración de algunos hitos traumáticos que han marcado la historia latinoamericana. La verdadera interrogante reside en el aporte, el interés de la forma literaria distópica por dar cabida al proceso de duelo. De allí la siguiente interrogante: ¿la forma literaria distópica permitiría salir de la circularidad melancólica propia al trauma con el fin de entrever una utopía, es decir, un estado histórico en el cual el sujeto se encuentre liberado de una carga traumática pasada?

## *Apocalipsis-trauma*

Si se considera etimológicamente el apocalipsis como revelación, la narrativa latinoamericana reciente trata de significar algo impensable, en el sentido traumático, por medio de una proyección distópica después de una catástrofe. James Berger desarrolla esta idea en *After the End. Representations of Post-Apocalypse* (1999)<sup>1</sup> cuando alude a los nexos entre el apocalipsis y el trauma:

Trauma is the psychoanalytic form of apocalypse, its temporal inversion. Trauma produces symptoms in its wake, after the event, and we reconstruct trauma by interpreting its symptoms, reading back in time. Apocalypse, on the other hand, is preceded by signs and portents whose interpretation defines the event in the future. The apocalyptic sign is the mirror image of the traumatic symptom [...] Both apocalypse and trau-

1 Minneapolis, Minnesota UP.

ma present the most difficult questions of what happened “before”, and what is the situation “after”. The apocalyptic-historical-traumatic event becomes a crux or pivot that forces a retelling and revaluing of all events that lead up to it and all that follow<sup>2</sup>.

De este modo, muchas de las tramas postapocalípticas latinoamericanas pueden leerse como la reelaboración de un trauma, en este caso de tipo histórico.

Sigmund Freud, en *Moisés y la religión monoteísta* (1939)<sup>3</sup>, elabora una visión del trauma como la base de toda cultura. Lo más relevante de su propuesta reside en el concepto de latencia: cada memoria del trauma se revela en relación con un evento similar. Es decir, cada catástrofe remite a una antigua catástrofe, reinventando la memoria de esta última. Por lo tanto, al nivel textual, cada relato crea, en respuesta a una catástrofe, una narrativa postapocalíptica de mayor amplitud. Se trataría, por lo tanto, a nivel analítico, de reconocer la catástrofe primaria y su correspondiente reelaboración narrativa. Un ejemplo de lo anterior, en el contexto latinoamericano, es el estudio crítico de Fernando Reati, *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006)<sup>4</sup>. El académico argentino sostiene que el uso de la forma distópica en la narrativa argentina de los años 80 y 90 refleja una preocupación por los fenómenos de la globalización y del neoliberalismo. Según Reati y en relación con la presente ponencia, la temática literaria de la catástrofe es un reflejo de la transformación traumática del tejido social argentino.

Sin embargo, la noción de latencia de Freud invita a leer la Historia como un eterno retorno de lo traumático. En relación con la posibilidad de un duelo histórico, no solo es necesario referirse al eterno retorno nietzscheano<sup>5</sup>, del cual el Superhombre logra empoderarse, sino también a la obra de Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno* (1949)<sup>6</sup>. En esta, el filósofo rumano explica la capacidad creativa que reside en una concepción cíclica del tiempo:

Sobre este particular se puede hablar, no solo de libertad (en el sentido positivo) ni de emancipación (en el sentido negativo), sino verdadera-

2 *Ibíd.*, pp. 20-21.

3 *Obras completas*, vol. 23, James Strachey (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 3-132.

4 Buenos Aires, Biblos.

5 *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2011.

6 Buenos Aires, Emecé, 2001.



mente de *creación*; pues se trata de *crear un hombre nuevo* y de crearlo en un plano suprahumano, un hombre-dios, como nunca pasó por la imaginación del hombre histórico poder crearlo<sup>7</sup>.

En otros términos, para el “hombre arcaico” —según la fórmula de Eliade—, el eterno retorno no constituye una fatalidad, sino que una nueva e indefinida oportunidad creativa.

A partir de lo anterior, se puede adelantar que cada relato distópico crea, en respuesta a una catástrofe histórica, una narrativa postapocalíptica, la cual permite la reelaboración de un trauma colectivo. En este sentido, la catástrofe histórica figura el trauma reprimido, mientras que la catástrofe distópica permite una reelaboración y quizás la recreación de la memoria traumática. En otras palabras, la narrativa distópica actual considera críticamente nuestro presente, proyectando hacia el futuro sus consecuencias nefastas. No obstante, lo más interesante para una literatura que pretende ser de “anticipación” es su vuelta al pasado. De allí la pregunta central que hoy en día me planteo: ¿cuál es el aporte del pensamiento distópico con respecto a la escritura de una historiografía traumática latinoamericana?

### *Más allá del trauma: ¿realización utópica?*

La posible salida del tiempo cíclico-melancólico del trauma mediante la forma distópica tendría que ver con la creación de un deseo utópico. Lo anterior, primero, en relación con los tres volúmenes de *El principio Esperanza* (1954, 1955 y 1959)<sup>8</sup> redactados por el filósofo marxista Ernst Bloch y en los cuales define el principio de esperanza como la voluntad característica del ser humano por alcanzar el mejor estado posible. El mismo postulado asume el filósofo argentino Arturo Roig cuando se refiere a la “función utópica” (1982)<sup>9</sup>: el modo en el cual el Hombre enfrenta y asume su realidad contingente con respecto a la elaboración

7 *Ibíd.*, p. 100.

8 Cambridge, The MIT Press, 1996.

9 “La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de una ‘utopía para sí’”, *Revista de Historia de las Ideas*, 2ª época, 3, 1982, pp. 53-67.

de un futuro alternativo (2009)<sup>10</sup>. Segundo, con respecto a *El anti-Edipo* (1972)<sup>11</sup> de Gilles Deleuze y Félix Guattari, se podría definir la distopía como una esquizo-utopía en el sentido de un doble proceso de liberación del deseo y de la imaginación de nuevos futuros. En efecto, según los pensadores franceses, el deseo no se construye sobre una falta, sino que es una fuerza de creación de las conocidas “máquinas deseantes”, las cuales revelan el potencial productivo del deseo con respecto a una determinada realidad. Lo último permite dirigir una crítica fuerte hacia el psicoanálisis de índole freudiano que, en vez de liberar el deseo, lo reprime. Es lo que retoma la oposición establecida por Guattari y Deleuze entre el deseo edípico y esquizofrénico. A diferencia de una estructuración de la mente alrededor del Edipo, el delirio constituye la base del esquizo-análisis, puesto que el esquizofrénico no reprime, sino que libera totalmente su inconsciente. De esta forma, se podría argumentar que la forma literaria distópica constituye la manifestación de la producción de otra realidad llevada a cabo por un deseo de tipo esquizofrénico, ya emancipado de las ataduras de una melancolía edípica, en este caso de tipo histórica.

En relación con lo anterior, la forma literaria distópica se presenta como utópica en sus intenciones. La distopía no sería lo opuesto de la utopía, sino que su fundamento radica en que extrapola los rasgos negativos del presente con el fin de elaborar modos de vida alternativos. O, según las palabras de Rob McAlear en “The Value of Fear: Toward a Rhetorical Model of Dystopia” (2010)<sup>12</sup>, la combinación entre la capacidad de resistencia de la distopía y de cambio sistémico de la utopía. Al revés, la utopía necesita de una contraparte distópica debido a que esta última permite la presencia del trauma y la posibilidad de atravesarlo con el fin de llegar a un estado utópico. En efecto, la única forma utópica parece, en vez de enfrentar el trauma, operar de nuevo un fenómeno de represión a partir de la huida a un estado idílico imaginario<sup>13</sup>. Similar sería la diferencia que plantea Terry Eagleton en *Esperanza sin optimismo* (2015)<sup>14</sup>, entre una esperanza de tinte desesperada, casi distópica, y un optimismo desprendido de la realidad, por lo tanto ingenuamente utópico. De esta manera, la literatura latinoamericana actual pasa por la distopía, pero con el fin de entrever la realización de una posible utopía. Ejemplo de lo anterior es la creciente presencia de la temática ecocrítica

10 “Democracia y utopía”. *Agora Philosophica*. Revista Marplatense de Filosofía, vol. x, n°19-20, 2009, pp. 176-210.

11 Paris, Éditions de Minuit.

12 *Interdisciplinary Humanities*, vol. 27, n°2, 2010, pp. 24-42.

13 Teniendo en mente la obra canónica de Tomás Moro: *Utopía* (1516). Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001.

14 Buenos Aires, Taurus, 2016.

en la narrativa latinoamericana reciente<sup>15</sup>, donde el escenario distópico postapocalíptico permite redibujar las relaciones entre el Hombre y su medio ambiente hacia la posible realización de una ecotopía<sup>16</sup>. Es en este sentido que Tom Moylan acude al término de “critical dystopia”<sup>17</sup> en *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, topia, Dystopia* (2000) con el fin de definir la vertiente actual de la forma distópica. Para el crítico americano-irlandés, si bien la distopía contemporánea da a conocer una poética del fin, no se trata del fin del mundo, dado la presencia de una dimensión utópica. Más precisamente, se representa el fin del mundo, pero con el fin de asegurar críticamente su continuidad.

Sin embargo, una interrogante me queda dando vuelta: la pregunta por la existencia de una resolución al trauma colectivo. En efecto, se podría fácilmente argüir que resolver un trauma histórico a nivel colectivo es imposible, dado las diferencias que caracterizan la vivencia traumática de cada individuo. El sociólogo estadounidense Kai Erikson trabaja sobre el concepto de trauma colectivo y defiende justamente la idea según la cual la resolución de un trauma personal acompaña la redefinición de una visión de mundo, la cual es el soporte de una reelaboración del sentido de la comunidad:

Trauma is normally understood as a somewhat lonely and isolated business because the persons who experience it so often drift away from the every day moods and understandings that govern social life. But, paradoxically, the drifting away is accompanied by revised views of the world that, in their turn, become the basis for communality<sup>18</sup>.

Así, la distopía postapocalíptica mostraría justamente que, partiendo de la resolución personal de un trauma colectivo, surge la idea de utopía, en el sentido de realizar un corte con el lado traumático de la Historia para proyectarse después de la catástrofe e imaginar la posibilidad de otro futuro comunitario de índole utópico.

15 Si se piensa, por ejemplo, en la novela de Juan Mihovilovich: *El asombro*, Santiago de Chile, Simplemente, 2013.

16 En referencia al libro de Ernest Callenbach: *The Notebooks and Reports of William Weston. Ecotopia* (1975). Berkeley, Banyan Tree Books, 2004.

17 Boulder (USA), Oxford (uk), Westview Press, 2000.

18 “Notes on Trauma and Community”, *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (ed.), Baltimore, London, The Johns Hopkins UP, 1995, p. 198.

## Muestras literarias

Con el fin de concluir mi ponencia, quiero exponer dos ejemplos de novelas latinoamericanas contemporáneas, las cuales ponen en escena una catástrofe apocalíptica como metáfora de un trauma histórico.

La primera es una novela chilena del año 2016: *El insostenible paso del tiempo*<sup>19</sup> de Francisco Rivas. Esta obra describe un Santiago destruido por la combinación de un terremoto y de una erupción volcánica, acontecimientos que se establecen como relectura de un trauma histórico: el período autoritario chileno. La siguiente cita ejemplifica esta interrelación:

La muerte del Presidente Allende y la brutal dictadura, hicieron de Chile un lugar distinto. Cayó sobre su pueblo la crueldad, fructificó la ambición, la impunidad y la corrupción. Finalmente, como ocurre con regularidad con las dictaduras, ésta también se derrumbó [...] No obstante, lo que nadie imaginaba fue que los gobiernos que lo sucedieron no llevaran a cabo cambios de fondo, estructurales, que derribaran ladrillo por ladrillo lo construido por Pinochet y sus cómplices civiles [...] Y así, quién sabe cuántas décadas después, el volcán San José dijo basta<sup>20</sup>.

La segunda novela *El año del desierto*<sup>21</sup> fue publicada en el año 2005 por el argentino Pedro Mairal. La obra pone en escena la progresiva destrucción de Buenos Aires a causa de un fenómeno de carácter natural: la “intemperie”. Esta última produce un retroceso temporal de la nación argentina que retorna progresivamente a los hitos traumáticos que marcaron su historia: los años de la Organización Nacional primero, luego las guerras civiles y la Independencia, y, finalmente, el momento del “descubrimiento” de América. La cita que se presenta a continuación ilustra el invertido avance de la barbarie por sobre la civilización —verdadero topoi de la literatura argentina—<sup>22</sup> que opera la intemperie:

19 Santiago de Chile, Ceibo.

20 *Ibid.*, p. 19.

21 Madrid, Salto de Página, 2010.

22 Véase: Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

La calle estaba alfombrada con volantes. Agarré uno. Decía: “La intemperie que el Gobierno no quiere ver”. Tenían fotos de una cuadra antes y después de la intemperie. En el *antes* había casas, una al lado de la otra, y en el *después* se veían solo los baldíos<sup>23</sup>.

En definitiva, la presente ponencia, más que exponer un argumento, quiso plantear la pregunta por la particularidad del pensamiento distópico y proponer su aporte utópico con respecto a una historiografía traumática latinoamericana.

## Bibliografía

- Berger, James, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, Minnesota UP, 1999.
- Bloch, Ernst, *The Principle of Hope*, vol. one, two and three, Cambridge, The MIT Press, 1996.
- Callenbach, Ernest, *The Notebooks and Reports of William Weston. Ecotopia*, Berkeley, Banyan Tree Books, 2004.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- Eagleton, Terry, *Esperanza sin optimismo*, Buenos Aires, Taurus, 2016.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Erikson, Kai, “Notes on Trauma and Community”, *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (ed.), Baltimore, London, The Johns Hopkins UP, 1995, pp. 183-199.
- Freud, Sigmund, “Moisés y la religión monoteísta”, *Obras completas*, vol. 23, James Strachey (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 3-132.
- Mairal, Pedro, *El año del desierto*, Madrid, Salto de Página, 2010.
- McAlear, Rob, “The Value of Fear: Toward a Rhetorical Model of Dystopia”, *Interdisciplinary Humanities*, vol. 27, n°2, 2010, pp. 24-42.
- Mihovilovich, Juan, *El asombro*, Santiago de Chile, Simplemente, 2013.
- Moró, Tomás, *Utopía*, Barcelona, Planeta DeAgoštini, 2001.
- Moylan, Tom, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder (USA), Oxford (UK), Westview Press, 2000.

23 Op. cit., p. 15.

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2011.
- Reati, Fernando, *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Rivas, Francisco, *El insoportable paso del tiempo*, Santiago de Chile, Ceibo, 2016.
- Roig, Arturo Andrés, “La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de una ‘utopía para sí’”, *Revista de Historia de las Ideas*, 2<sup>a</sup> época, 3, 1982, pp. 53-67.
- , “Democracia y utopía”, *Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía*, vol. X, n°19-20, 2009, pp. 176-210.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Buenos Aires, Emecé, 1999.



# **CIORAN: UN CASO DE SUICIDIO DIFERIDO**

*Eduardo Sánchez \**

\* Profesor de Historia. Universidad de Chile.



Emil Michel Cioran nació en el paraíso —Rasinari, pueblo perdido en las profundidades de Transilvania, Rumania, 1911— y fue expulsado de él con la llegada de la pubertad, cuando sus padres decidieron radicarse en Bucarest para que pudiera asistir al liceo, y se liberó del “infierno” de la historia el año 1995 en París. Tal como al nacer la naturaleza lo apartó de la nada, también lo arrancó del idílico mundo de la infancia, edad en que el juego pareciera detener al tiempo y en el que no existe el trabajo ni el aburrimiento. ¿Qué de extraño tiene entonces que Cioran que, tal como Hamlet, tiene “el alma de un poeta joven”, coincida con Segismundo, el Príncipe de Polonia, en que “el peor pecado del hombre es haber nacido”, un “inconveniente” que lo arroja al mundo, sin haber sido consultado? (De ahí que el problema de la responsabilidad no tenga sentido). Al nacimiento biológico —ya lastrado por la culpa de haber perdido una felicidad inocente— el nacer como individuo que se incorpora al mundo histórico añade una carga adicional a la existencia humana.

En la gran ciudad que, por sí misma, propicia la soledad —la comunicación se desplaza por la información—, ante el joven Cioran se despliega el mundo de la historia, del trabajo alienado, del tedio, el tiempo que todo lo devora. Salir de la infancia y encontrarse con el miedo a la muerte que pronto se aliviaría con el deseo de morir, fue todo uno<sup>1</sup>. En lo sucesivo, su vida se debatirá entre “el inconveniente de haber nacido” y la conveniencia de morir. Muerte, sufrimiento, suicidio, serán las obsesiones que lo acompañarán de por vida, constituyéndose en los *leitmotiv* que presiden su escritura desde el principio. (El tema del suicidio lo aborda ya *En las alturas de la desesperación*, en *Nuevos dioses*, y en *De lágrimas y de santos*). Cioran, no cabe duda, es un ser distinto a los demás y, por ello, particularmente vulnerable, al que incluso lo que no es puede herirlo<sup>2</sup>. Se sabe que la felicidad no acompaña a las individualidades poderosas y, con mayor razón todavía, si se trata de un pensador: el pensamiento es triste.

La suerte está echada. A partir del *homo sapiens* el pensamiento es inseparable —dice Friedrich von Schelling— “de una profunda e indestructible melancolía”. A los 17 años Cioran ingresa a la Universidad de Bucarest a estudiar filosofía y conoce a Ionesco ya Mircea Eliade, de los que será amigo de por vida. En 1933, el mismo año en que Heidegger adhería al partido nazi, obtiene una beca en la Universidad de Berlín, y por un tiempo simpatizará con el nazismo, el fascismo, y con la guardia de Hierro de su natal Rumania, a la que apoyó hasta los primeros años de la segunda guerra mundial. En *La transfiguración de Rumania* se mani-

1 *Breviario de los vencidos*, 1ª edición, B. Aires, Tusquets Editores, 2010, p. 142.

2 Véase *Breviario de los vencidos*, p. 93.

fiesta su transitorio deslumbramiento con el totalitarismo. La fascinación por la política y la *vita activa* se esfumó rápidamente al observar el resultado objetivo de los intentos transformadores de tales movimientos. Se trata de una experiencia decisiva: en ella se encuentran los gérmenes de su condena de la historia, a la que llegará a concebir como una serie de intentos de huir del infierno y que terminan, invariablemente, reconstituyéndolo en otra parte<sup>3</sup>. En 1937 Cioran se traslada a París, en donde continúa sus estudios de filosofía, conoce a Samuel Beckett, a Henry Michaux, y a su coterráneo Paul Celan, que se integran al pequeño grupo de amigos que, en conjunto, constituirán una fuente fundamental en que se nutrió su atormentada espiritualidad. A su formación también contribuyeron decisivamente —como no podía ser de otro modo— el contexto histórico en que le correspondió vivir: una Europa arrasada por la primera guerra mundial y en la que se gesta otra aún peor; la angustia, el escepticismo y el *tedium vitae* que hace presa de los intelectuales; y la frustración de las esperanzas depositadas en la razón, el progreso y la industrialización. Y, al final, aunque no menos importante, sus estudios sistemáticos de filosofía.

Es casi un lugar común catalogar a Cioran de filósofo, aunque él se declaraba un escritor y pensador escéptico al que “tienta, de cuando en cuando, otra cosa que la duda”; punto, este último, que, como veremos más adelante, reviste suma importancia. Lo que está fuera de discusión es que se trata de uno de los pensadores más extraños del siglo xx europeo occidental, tal como lo fue Friedrich Nietzsche en el siglo xix, y que —al igual que este— debe ser tomado muy en serio. Precisamente, lo extraño de su obra dificulta —por no decir imposibilita— etiquetarlo, una de las tareas básicas que se propone el pensamiento lógico-racional: nombrar para dominar. En *Breviario de podredumbre*, supone que el hombre “cansado de palabras” terminará por desbautizar las cosas y “quemará sus nombres y el suyo en un gran acto de fe donde se hundirán sus esperanzas”. El modelo final es “el hombre mudo y desnudo”<sup>4</sup>. Por de pronto, lo único que se puede afirmar con certeza es que Cioran no fue un filósofo sistemático, ni menos un científico. De hecho, su obra, en la que alternan paradojas y exabruptos, está marcada por la impronta de la tensión religiosa y artística. ¿Es posible que un espíritu que se puede concebir como una suerte de simbiosis entre los de Aliosha, o Mishkin y Smerdiakov, escriba un tratado filosófico o efectúe una investigación científica? Señalemos que la escritura de Cioran —al margen de su elegancia clásica y de su capacidad para expresar lo que muchos adscribirían a la categoría de lo inefable— es paragráfica y, fundamentalmente, aforística: la forma coincide,

3 Véase *Del inconveniente de haber nacido*, Alfaguara, Madrid, 2014, p. 89.

4 *Op. cit.*, p. 179.

perfectamente con la esencia de su pensamiento<sup>5</sup>. En este punto, Cioran es un continuador de la vena aforística alemana que, más allá del propio Nietzsche, se remonta al romanticismo alemán, para el que la escritura fragmentaria simboliza la tensión entre lo finito y lo infinito, entre el todo y las partes, y que, por lo tanto, no basta con escribirlo y leerlo, requiere ser “descifrado”, requiere de “un arte de la interpretación”, como dice Nietzsche en *Genealogía de la moral*. Con razón Schlegel sostuvo que solo los siglos futuros sabrían leer los fragmentos. El tiempo ha confirmado su aserto. A partir de él mismo, de Lichtenberg y del propio Nietzsche, cada vez más grandes escritores expresan su pensamiento en forma aforística —Óscar Wilde, Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno y Elías Canetti, por ejemplo; y más lectores se aficianan a ello. Sea como sea, el pensamiento de Cioran no se puede entender al margen de su formación filosófica, ya que sus notas fundamentales se decantan, precisamente, en su rechazo a los sistemas filosóficos, de los que dirá que “no son en el fondo más que grandes tautologías”<sup>6</sup>. La tierra —añade en *Breviario de los vencidos*— “sale ganando con no tener ningún sistema”<sup>7</sup>. Ahora bien, el tema central que lo apartó de la filosofía es el de la Verdad. “¿Qué es la verdad?": la burlona pregunta de Pilatos, quien, luego de formularla, se retiró sin esperar una respuesta, es la misma pregunta que se hace Cioran, aunque angustiado, y que lo forzará a seguir un camino propio en su búsqueda. ¿Que encontró? Por supuesto, no una respuesta, sino más interrogantes. ¿No son, al cabo, las preguntas más importantes que las respuestas?: las primeras permanecen, en tanto que las segundas pasan. Posiblemente la Verdad, así con mayúscula, sea inaccesible para la inteligencia humana, y que ella esté condenada a lograr meras aproximaciones, que serán consideradas verdaderas hasta que el efecto de factores que no habían sido tomados en cuenta —debido a la acción de la “tijera de Occam”— dejen obsoleto el paradigma vigente y exijan uno que los incorpore. Pero, nuevo paradigma que, a la larga, correrá la misma suerte<sup>8</sup>. Empero, un espíritu solitario y sediento de absoluto no tiene otra alternativa que renunciar a la búsqueda de la verdad y, presa de la angustia, develarla ante los demás, como la única “verdad” a su alcance. En esta perspectiva, de acuerdo a León Chestov —el importante y olvidado filósofo ruso que Cioran reconoció que le había dejado una profunda huella—, la mejor manera de filosofar es “seguir a solas el propio camino, o mejor aún, es hablar de sí mismo”. Por su parte, Fernando Sabater, en el prólogo a *Breviario de podredumbre*, aunque desde otro ángulo, plantea la posibilidad de que lo que hace Cioran sea, al fin de cuentas, verdadera filosofía,

5 Aquí encontraremos una de las tantas contradicciones que caracterizan a Cioran.

6 *Breviario de podredumbre*, p. 83.

7 *Op. cit.*, p. 58.

8 ¿Será así para siempre o se puede esperar que, en algún momento del futuro, la conciencia traspase límites de la inteligencia?

puesto que la verdad pudiese estar “del lado de los que renunciaron *expresamente* a ella”<sup>9</sup>. En tal caso, Cioran sería un sofista de nuestro tiempo que reintroduce la subjetividad que la filosofía sistemática ha pretendido ignorar en aras de una objetividad que, cada vez más, ha sido carcomida por la incertidumbre. En *Del inconveniente de haber nacido*, sostiene que el “Otro” es una inserción “de algún dialéctico”<sup>10</sup>. Por tal razón —agrega en *Breviario de podredumbre*—, nada importante ha salido del diálogo.<sup>11</sup> Se desprende que solo del monólogo puede esperarse algo monumental, explosivo, grande. ¿Su propia obra? (Cioran, como veremos, se preciaba de ser orgulloso).

Por otra parte, retomando el planteamiento de Chestov, el incalificable Cioran también podría ser incorporado a la categoría de ensayista. En efecto, perfectamente, pudo iniciar su obra declarando: “soy yo mismo la materia de mi libro”, es decir, con las mismas palabras con que Montaigne presenta sus *Ensayos*. También podría sostenerse que Cioran es un poeta que, escribiendo en prosa, tuvo la virtud de no ceder a la seducción del silencio —el equivalente, para los poetas, del canto de las sirenas para los navegantes griegos que no se taponeaban los oídos con cera heñida, como el astuto Ulises—, ni a los “artificios impenetrables”<sup>12</sup>. Al margen del calificativo que se emplee para catalogarlo, Cioran ha sido uno de los más fieles servidores de San Jerónimo, el patrono de los escritores: sus textos, como los del santo, son un inventario de ruinas, un ariete que demuele lo que, aparentando permanecer, tambalea. Y un catastro de las inequidades en que viven los hombres —“residuos humanos”, los llama Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida*— que produce la modernidad.

Empero, más importante que encasillar a Cioran es contribuir a entender su paradójica escritura, y ello implica encontrar un *trait d'union* que —como dice Pascal— “concilie los pasajes incluso contrarios”. ¿Es posible encontrar una concordancia de tal naturaleza en el pensamiento de un autor que, en línea con Nietzsche, se propuso despedazar el objeto del pensamiento? (“Objetividad es el nombre de esa calamidad, que es la calamidad del conocimiento”, dice en *Breviario de los vencidos*)<sup>13</sup>. La misión del pensamiento es “socavar certidumbre tras certidumbre”<sup>14</sup>, dudar hasta destruir la última certeza, podredumbre “en que se

9 *Op. cit.*, Alfaguara, Madrid 2014., p. 17.

10 *Op. cit.*, p. 41.

11 *Op. cit.*, p. 169.

12 *Breviarios de podredumbre*, p. 123.

13 *Op. cit.*, p. 139.

14 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 21.

acurrucan las multitudes”<sup>15</sup>. Las certezas abundan en la historia, añade poco más adelante, “suprimiéndolas reconstituiréis el paraíso”.<sup>16</sup> En este punto una pregunta se impone: ¿es posible encontrar en la profusión y turbulenta profundidad del pensamiento de Cioran una vinculación que armonice, en alguna medida, el deseo de muerte con el “principio de individuación”, el infierno de la historia y el paraíso, la desesperanza con —al menos— un atisbo de ilusión? La respuesta es positiva. ¿Cómo negar tal posibilidad al “pensador de la posibilidad infinita”?<sup>17</sup>.

Ahora bien, buscar el hilo que sutura los extremos, aparentemente inconciliables, que se debaten en el espíritu de Cioran, conlleva ir más allá de su virulenta diatriba contra los sistemas filosóficos. En efecto, en ellos descubrió que hay algo vivo y particularmente importante: “el estremecimiento de la soledad”<sup>18</sup>. En la soledad encuentra la más profunda insatisfacción y el deseo de huir que expresa. Además, ella no se transforma en un motivo de queja sino, por el contrario, de orgullo<sup>19</sup>. Pero, ¿de qué huye este ser solitario y orgulloso, dos de los atributos más propios del hombre? La respuesta es evidente: de la naturaleza y de la historia. No obstante, su orgullo es de naturaleza muy distinta a la del filósofo que, en su soberbia, cree haber desentrañado los enigmas del *facit* y la *summa* de la realidad. Se trata del “orgullo del artista” que, desde mediados del siglo XIX, dice: *non serviam* al mundo burgués. La ruptura con el mundo objetivo induce a emprender una incursión espeleológica a las simas de su espíritu. Si no cede a la fascinante llamada del abismo y regresa a los hombres, no trae con él un sistema que devela al mundo natural e histórico, sino que vuelve a construir un mundo sustituto. Es un ser “extraño”, un artista, pero no un alienado. Ha salido de la caverna para manifestar, reflexionar e ironizar sobre su experiencia. Es, precisamente, lo que hace Cioran en su obra. Llevar a la práctica tal tarea conlleva que el artista debe romper con todos los vínculos que lo atan a la sociedad: “la tierra natal y los amigos”, como dice Peer Gynt<sup>20</sup>. A la familia, la patria y la religión, especifica Stephen

15 *Breviario de podredumbre*, p. 22.

16 *Op. cit.*, p. 26.

17 *Breviario de los vencidos*, p. 140.

18 *Op. cit.*, p. 74.

19 Con razón Judas es uno de sus héroes favoritos. Si Judas según Cioran, es el ser más solitario del cristianismo, él es, posiblemente, el hombre más solitario del occidente nihilista... y orgulloso. Ya que la religión y la moral no le robaron el yo ni, por lo tanto, “el encanto de la distinción”. ¿Cómo no recordar a Peer Gynt, proclamando en la obra homónima de Ibsen: “Yo soy yo en todo y por encima de todo” (Acto IV, Esc. 13)?; es decir, el desprecio, él mira “*por encima del hombro* a la caterva humana” que lo toma por hombre. *Op. cit.*, p. 137.

20 Henrik Ibsen, Peer Gynt: Acto I, Esc. 9.

Dedalus en *Retrato del artista adolescente*<sup>21</sup>, y, por ende, a todas las convicciones políticas y sociales. Liberado de todas las amarras, el artista aspira a no dominar ni ser dominado: ser dueño de sí mismo. Cioran cumplió cabalmente con tales convicciones. A la temprana separación de su familia le seguirá su alejamiento de Rumania —a la que le dedicará terribles invectivas: el universo, dice<sup>22</sup>, no lo consolará “por haber nacido en el país de la desdicha” —, la desilusión de sus juveniles ideales políticos y su renuncia a cualquier actividad reformadora de la sociedad. Y, finalmente, su crítica implacable a la religión institucionalizada, en cuanto aniquiladora de la voluntad, los apetitos, el yo. (En todo caso, su rechazo a la religión lo aproxima a la teología y, más precisamente, al misticismo, lo que *congrúe*, por lo demás, con su deseo de huir. De ahí su profunda admiración por Juan de la Cruz y Teresa de Ávila).

Está claro, el asunto no es terminar con uno u otro aspecto de la historia, sino con ella en cuanto tal. Al “infierno” se le acepta o se le rechaza en bloque, y Cioran no es, como otros espíritus críticos, un *odiador* de la modernidad, sino de “todo lo que se ha hecho desde Adán”.<sup>23</sup> La propiedad privada, a la que detesta<sup>24</sup>; la injusticia, a la que hay que sufrir tal como sufrimos “el nacimiento, el amor, el clima y la muerte”, y que no es más que una imitación humana de la de Dios<sup>25</sup>; el trabajo, al que encuentra tan vituperable, que envidia a los muertos; y el aburrimiento, que hace del hombre moderno un “cadáver caliente”. Todos ellos son consustanciales a la historia y, en consecuencia, esta debe ser abrogada. Empero, suprimir la historia exige segar la fuente en que se origina: la vida. En efecto, si la historia suplantó a la vida, y esta, a su vez, a la nada —la casa a que el hombre aspira a regresar, aunque sea inconscientemente—, entonces la vida debe morir. En este contexto se hace inteligible la obsesión de Cioran por la muerte y el suicidio, comparable a la de Hegesías, el filósofo cirenaico que sostenía que solo al “insensato le parece un bien la vida” y cuya prédica provocaba una oleada de suicidios. O a la de Philipp Mainländer, el joven pensador, para quien el ser humano está en el universo con el fin de morir y no ser más, y que se suicidó, ávido de no ser. No es de extrañar, entonces, que sus héroes juveniles fuesen individuos que llegaron hasta el final obteniendo, en la muerte, la conclusión justa de su amor contrariado, o satisfecho como Heinrich von Kleist, o de su espíritu escindido, en el caso de Gérard de Nerval, o aún, de su crispación filosófica, como el de Otto Weininger.

21 James Joyce, *op. cit.*, Ediciones Orbis. Barcelona, 1982.

22 *Breviario de vencidos*, p. 87.

23 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 143.

24 Recordando una anécdota del irreverente Diógenes Laercio, uno de sus filósofos favoritos, dice: “¿Quien, después de haber sido recibido por un rico, no ha lamentado no disponer de océanos de saliva para verterlos sobre todos los propietarios de la tierra?”, *Breviario de podredumbre*, p. 102.

25 *Op. cit.*, p. 72.

Ahora bien, para liberarse de la conciencia —el más depurado producto de la evolución humana y, al mismo tiempo, “un escándalo de la biología”<sup>26</sup>, ya que con ella nace el tiempo, la muerte y la historia— es preciso dejar de ser “vasallos de las glándulas”<sup>27</sup>: todos los sentimientos, incluido el amor, “extraen su absoluto de la miseria de las glándulas”<sup>28</sup>. De tal modo, el amor no es más que el “reencuentro de dos salivas”<sup>29</sup>, “una sublimidad inseparable de las vías urinarias”<sup>30</sup>, la “santidad súbita de los orificios”<sup>31</sup>. Una conclusión se impone: es preciso matar el deseo, ya que este “es un crimen contra la nada”<sup>32</sup>, y para ello hay que humillar el amor, despojarlo de esa aura de excelsitud con que la cultura platónico-cristiana lo ha envuelto. Una vez extinguido el deseo, las mujeres no tendrán más hijos, y la muerte —el “último enemigo”— será vencida, como se dice en el *Evangelio de los egipcios*.

Se infiere que Cioran incurrió, en este punto, en una nueva contradicción: fue amado y amó. En lo que sí será consecuente es en queno dará ninguna explicación específica de esta, aparente, inconsecuencia. No obstante, aunque en otro contexto, se encuentra la causa no solo de ella, sino de muchas otras. En efecto, Cioran se precia de ser un “traidor a la existencia” y, como tal, “sólo tiene que rendirse cuentas a sí mismo”.<sup>33</sup> Su propósito es comparable al de Yemelián Pugachev, aunque de más vastas proyecciones que las del líder cosaco: si este pretendió ser un azote para Rusia, él quiso serlo para la humanidad, una suerte de *microteos* que quiere destruir al mundo creado por Dios.

Si imaginamos que a un lector que, habiendo leído la obra de Cioran, ignorase la forma en que murió, le preguntásemos al respecto, respondería que, sin duda, este denigrador de la vida y apologista del suicidio se había dado muerte así mismo y, probablemente, a una edad temprana. Es un hecho que se mostraría muy sorprendido al enterarse que falleció de muerte natural a una edad avanzada. En realidad es difícil imaginar cómo es posible que el solitario y orgulloso pensador que se odiaba a sí mismo precisamente por serlo<sup>34</sup>; el que no se perdonó nunca por haber nacido; el que, ya que ha nacido sin ser consultado, solo desea desa-

26 *Breviario de Podredumbre*, p. 130.

27 *Op. cit.*, p. 110.

28 *Op. cit.*, p. 30.

29 *Op. cit.*, p. 30.

30 *Op. cit.*, p. 222.

31 *Ibíd.*

32 *Op. cit.*, *Breviario de los vencidos*, p. 59.

33 *Breviario de podredumbre*, p. 93.

34 “no es humilde aquel que se odia”, dice en *Del inconveniente de haber nacido*, p. 32.

parecer, “porque las cosas desaparecen” devoradas por el tiempo<sup>35</sup>; el que pedía “otro universo, o sucumbo”<sup>36</sup>; esperar a que la aborrecible naturaleza le pasara la cuenta. Recordemos una vez más: Cioran es, esencialmente, el pensador de la posibilidad, en él todo es posible. Otra vez, las “posibles razones” que explican que no adelantara la visita de la “vieja Dama” subyacen en su propia obra. Entre ellas, cabe mencionar las siguientes: Cioran, en cuanto pensador es un “fracasado de la acción”<sup>37</sup> y, suicidarse conlleva actuar; tal como el miedo a la muerte se alivia con el deseo de morir, la idea del suicidio hace la vida posible<sup>38</sup>; solo se suicidan los optimistas, en tanto que él es un pesimista, y estos últimos son crueles, especialmente consigo mismos; y, en último lugar —aunque quizás el más importante— es su afirmación de que solamente “los que se suicidan no mienten”, como dice en *Breviario de los vencidos*. Se desprende, por lo tanto, que él fue un mentiroso. Si su vida fue, en lo esencial, leer, escuchar música y escribir, tres absorbentes vicios solitarios, cabe preguntar acerca de cuál de ellos le permitió mentir y así no cometer suicidio. El que lee, aunque lea mentiras, no miente: es absolutamente cierto que está leyendo. El que escucha música, especialmente si se trata de un melómano como Cioran, encuentra en ella la capacidad de salvar lo sublime de la abstracción y de la monotonía, y, en consecuencia, encuentra un sustituto de la religión<sup>39</sup>. La conclusión se impone por sí misma: escribir es lo que le permitió soportar la vida hasta el final. Y lo expresa con toda claridad: escribir un libro “es un suicidio diferido”<sup>40</sup>. De este modo, escribir deviene en sinónimo de mentir. Vivir, además de “mentir y mentirse”, implica “creer y esperar”<sup>41</sup>. ¿Imprevistamente?, el que declaraba que “la esperanza es una virtud de esclavos”<sup>42</sup> reconoce que es preferible “rezar y esperar otras mañanas”<sup>43</sup>. Pareciera, entonces, que Cioran es un mentiroso que, escribiendo, se engaña a sí mismo. Sin embargo ¿por qué no hacerlo, si todas las verdades “están contra nosotros”?<sup>44</sup>. Se impone una vuelta de tuerca. En efecto, confesar que se es un mentiroso, aunque no sea en forma explí-

35 *Breviario de los vencidos*, p. 180.

36 *Breviario de podredumbre*, p. 180.

37 Lo que Wordsworth dice de Coleridge: *Eternal activity without action*, le calza como anillo al dedo a Cioran.

38 *Breviario de los vencidos*, p. 142.

39 Si no hubiese tenido “a mi alcance el *largo* del *Concierto para dos violines* de Bach, ¿cuántas veces no habría terminado?”, se pregunta; aunque luego comenta paradójicamente “¿cabía reparar otra cosa?” que en ese *largo* que lo retiene junto a la vida, “hay una ternura por la nada”. En lo que el estremecimiento alcanza su perfección “dentro de la perfección de la nada”. *Breviario de los vencidos*, pp. 60-96.

40 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 107.

41 *Breviario de podredumbre*, p. 128.

42 *Op. cit.*, p. 218.

43 *Breviario de podredumbre*, p. 128.

44 *Op. cit.*, p. 77.



cita, ¿no resulta ser, en definitiva, una confesión verdadera? En tal caso, Cioran habría logrado sortear exitosamente la barrera insalvable que para muchos de los espíritus más lúcidos —aquellos que han “comprendido prematuramente lo que no se debe comprender para vivir”<sup>45</sup>— constituye la tesis según la cual solo vale la pena escribir sobre la verdad. En efecto, comprender que la verdad está más allá de las posibilidades expresivas del hombre, explica que muchos escritores —poetas especialmente—, exasperados por la indigencia de las palabras, se retiren “al silencio o a los artificios impenetrables”<sup>46</sup>. Cioran no lo hizo, a pesar de ser un escritor particularmente sensible a las dificultades que la pobreza del lenguaje supone para alcanzar una auténtica comunicación, esto es, hablar de aquello que Wittgenstein recomendaba callar: lo inefable, lo místico. Es notable que él, que, como Teresa de Ávila, habría deseado “no hablar con los ángeles”, pudiese hacerlo con los hombres. Y, tanto o más relevante, esto lo hiciera empleando las “fucias más sórdidas”, como califica a las palabras, sin crear otras nuevas —el “síntoma más seguro de la esterilidad de las ideas, según Madame de Staël—, sin “machacar” el lenguaje: no disponer del “diccionario infinito” que necesitaría el espíritu para expresarse. El mérito es mayor, ya que Cioran, como dice Edison Otero, “escribe estupendamente bien”<sup>47</sup>. No obstante, es preciso no perder de vista que el elegante clasicismo de su estilo no significa que con él se propusiera atraer a toda clase de parásitos literarios, o intelectuales. Por el contrario, Cioran escribe en primer lugar para sí mismo con el fin de no darse muerte, y solo indirectamente, puesto que, al fin de cuentas, su obra fue publicada para aquellos que se oponen al “progreso” y la cultura de masas: su lector ideal es aquel que Adorno llamó “bárbaro ascético”<sup>48</sup>. Sus aforismos, “fuego sin llamas”<sup>49</sup>, cumplen la misma función terapéutica que las patadas y bofetadas que Teresa de Ávila, en sus *Fundaciones*, recomienda para curar la melancolía: leer a Cioran liberará a muchos del hastío, el martirio “de los que no viven ni mueren por ninguna creencia”<sup>50</sup>.

Dilucidada la causa por la que Cioran no se abstuvo de crear —como tantos que concluyeron que en esta época “un talento puro debiera sin más abstenerse de crear”, como sostiene Walter, el personaje de Robert Musil en *El hombre sin atributos*<sup>51</sup>—, cabe preguntarse acerca de la razón que lo indujo a publicar sus escritos: escribir es una cosa, pero poner al alcance de los demás los productos del

45 *Op. cit.*, p. 126.

46 *Breviario de podredumbre*, p. 123.

47 “Recomendaciones para leer o no leer a Cioran”, Revista *Mapocho*, N° 37, Primer Semestre, 1995.

48 *Mínima Moralia*, Aforismos 30, 3ª Edición Santillana, España, 2001, p. 48.

49 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 160.

50 *Breviario de podredumbre*, p. 229.

51 *Op. cit.*, volumen 1, Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 64.

vicio solitario es algo muy distinto. Si bien es cierto que de no ser por el fervoroso amor de Simone Boué gran parte de su obra inédita no se habría publicado; al menos, en el momento que lo fueron. No es aventurado suponer que si no lo hubiese hecho ella, la tarea la habría asumido, aunque por razones muy distintas, la industria cultural. Pero, como en todo, la motivación más poderosa que impulsó a Cioran a publicar sus escritos se encuentra en él mismo, en lo más profundo de su espíritu. En efecto, si el pensamiento y el arte moderno son, en su esencia, destructivos, ¿qué sentido tiene guardar en una gaveta del escritorio la bomba que elaboró con palabras?

Sus aforismos y fragmentos son esquirlas que, a partir de su explosión, se esparcen en todas direcciones arrasando con cuanta manifestación de la modernidad encuentran a su paso: una catástrofe inaudita como la que imagina Zeno Cosini en *La conciencia de Zeno*, de Italo Svebo, aunque provocada con un explosivo muy distinto y que no necesita robar a nadie, puesto que ha sido creado por él<sup>52</sup>.

Resulta inevitable adscribir a Cioran a lo que pudiésemos llamar una suerte de anarquismo metafísico que no se propone destruir símbolos humanos o materiales del sistema, sino aventar las sombras que proyectan los valores que sustentaron a nuestra época: cristianismo, razón, progreso, democracia. Se trata, en consecuencia, de abrir paso al futuro, aunque no en línea con el pensamiento de Nietzsche, ya que no pretende despejar el camino a un superhombre que, a la larga, en virtud del ciclo eterno a que está sometida la realidad, volverá a ser desplazado por “el hombre del rebaño”. Por el contrario, su propósito es poner fin al “ciclo de herejías que minaron la ortodoxia de la nada”<sup>53</sup>: su meta, como diría Karl Krauss, es el origen. En todo caso, su acerba crítica a los valores en disolución de la cultura occidental —en cuanto coadyuvaban a allanar el camino a la transvaloración que, gestada en el seno del nihilismo, lo anulará— es absolutamente concordante con el pensamiento de Nietzsche. Ahora bien, el afán destructivo de Cioran guarda estrecha relación con la obsesiva idea del suicidio que, al permanecer en estado de latencia, lo llevó a la conclusión que es más fácil destruir que destruirse<sup>54</sup>, lo cual indicaría una superioridad del caído sobre el agitador o el anarquista. No obstante, ya que no consiguió destruirse, se desprende que es más asimilable

52 Svebo imagina un hombre que inventa un explosivo inigualable que, en comparación, los existentes serán considerados juguetes inofensivos; y a otro, “un poco más enfermo” que los demás, que lo robará para colocarlo en el punto en que su efecto pueda ser máximo: el centro de la Tierra. Tras una explosión enorme “que nadie oirá”, la Tierra “errarán en los cielos libres de parásitos y enfermedades”. *La conciencia de Zeno*, Madrid, 2007, p. 471.

53 *Breviario de podredumbre*, p. 214.

54 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 146.

a la categoría de *l'homme révolté* que —como el personaje de Joseph Conrad en *El delator*— quiere pulverizar “toda idea aceptada y todo principio consagrado de conducta y de organización”. Se trata, por lo demás, de un rasgo que comparte con los más grandes artistas de la era del nihilismo. Allí donde Joyce dice, a través de Dedalus, en *Ulises*: “No serás el dueño de otros ni su esclavo”<sup>55</sup>, Cioran escribe en su epitafio:

Tuvo el orgullo de no mandar jamás, de no disponer de nada ni de nadie. Sin subalternos, sin amor, no dio ni recibió órdenes. Excluido del imperio de las leyes, y como si fuera anterior al bien y el mal, no hizo padecer nunca a nadie.<sup>56</sup>

En consonancia con estas ideas, Cioran odió la propiedad privada<sup>57</sup> y sostuvo que uno “debe ponerse del lado de los oprimidos en cualquier circunstancia”.<sup>58</sup> Sin embargo, como pensador execra la acción, lo que, reforzado por su pesimismo, explica que jamás hiciera nada por eliminar a la primera, ni por reducir las injusticias: ambas, acompañarán al hombre en tanto exista la Historia.

Ya sabemos que el pensamiento destructivo, desesperanzado, triste y contradictorio, son las notas que presiden la obra de Cioran. No obstante, precisamente de su seno emerge una contradicción que las asume a todas, imprimiéndoles un nuevo sesgo: el impulso apocalíptico que afirma que “nada vale la pena” se convierte, implícitamente, “en una creencia, por ende, en una posibilidad de acto”<sup>59</sup> de superación del demoníaco inmovilismo. Incluso una pizca de existencia presupone una fe inconfesada, un simple paso se transmuta en una “apostasía respecto de la nada”<sup>60</sup>. De este modo, el terrible conflicto entre “el espíritu enemigo de la Creación y el trasfondo irracional que nos une a ella”<sup>61</sup> permite que la denostada esperanza se presente en escena. Y es “cuando” ya no esperamos, cuando sufrimos la fascinación de la esperanza: la Vida, “regalo ofrecido a los vivos por los obsesos de la muerte...”<sup>62</sup>. En este contexto Cioran llega a considerar la posibilidad de “rezar

55 *Breviario de podredumbre*, p. 219.

56 *Breviario de podredumbre*, p. 217.

57 *Op. cit.*, p. 102.

58 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 133.

59 *Breviario de podredumbre*, p. 111.

60 *Ibíd.*

61 *Op. cit.*, p. 110.

62 *Op. cit.*, p. 230.

y esperar otras mañanas”<sup>63</sup>. Una vez conciliados Destrucción y Creación, Apocalipsis y Cosmogonía, los polos en que se desenvuelve la vida, es posible concebir “un destino modificado por la esperanza”<sup>64</sup>. Empero, esta esperanza no es para el hombre —al que Cioran detesta en cuanto individuo—, sino para el *ser humano*. Y ello, porque en la palabra *ser* hay “un algo pleno, enigmático, cautivante: cualidades ajenas a la idea de hombre”<sup>65</sup>. Al respecto no encontraremos mayores precisiones, pero las palabras que emplea para referirse al *ser humano* son tan sugerentes, que pueden tomarse como una invitación a reflexionar. Por de pronto, se puede inferir que el *ser humano* poseería la virtud de llegar a convertirse en un ente que, en lugar de trabajar, juega, que no se aburre y que “ha recuperado el paraíso”<sup>66</sup>. Al hacer del ocio, esa “supervivencia milagrosa del paraíso”, un continuo. En otras palabras, el hombre ya no es tal: se ha deshecho del yo y ha llegado a “Ser uno mismo”<sup>67</sup>. “La felicidad carece de yo”, concluye Cioran<sup>68</sup>.

Así, es del todo pertinente preguntarse por la misteriosa razón que pudiese explicar la mutación del hombre en *ser humano*. El propio Cioran sugiere —en *Del inconveniente de haber nacido*— una idea en la que se reconoce la impronta del gnosticismo. Dice que si “queremos volver a unirnos con esa claridad de la que nunca sabremos porqué fuimos separados, es importante salvaguardar ese poco de luz que existe en cada uno de nosotros desde antes de nuestro nacimiento, de todos los nacimientos”<sup>69</sup>. Musil, en su novela *El hombre sin atributos*, sugiere que de “un conjunto de individuos limitados puede resultar una especie genial”<sup>70</sup>. Por lo demás, la propia teoría de la evolución concuerda con tal planteamiento, puesto que si el hombre descende de seres inferiores a él, debe, a su vez, originar a un ser que lo supere; salvo, claro está, que su destino sea clausurar el curso de la vida, lo que, en todo caso, coincidiría con la vena apocalíptica de Cioran<sup>71</sup>. Pero, volviendo a su inspiración creativa, la posibilidad de regresar a esa “claridad” de la que “fuimos separados”, requiere aún de la “desgraciada” reproducción sexual. En efecto, en

63 *Op. cit.*, p. 76.

64 *Op. cit.*, p. 112.

65 *Del inconveniente de haber nacido*, p. 97.

66 *Breviario de podredumbre*, p. 51.

67 “Ser uno mismo es matar el yo”, responde el Fundidor a Peer Gynt en la obra homónima de Ibsen. Acto v, Esc. 9.

68 *Breviario de los vencidos*, p. 133.

69 *Op. cit.*, p. 164.

70 *Op. cit.*, p. 39.

71 Este, en la cumbre del pesimismo dice que “la existencia del hombre es la aventura más considerable y más extraña que haya conocido la naturaleza, es inevitable que sea también la más corta: su fin es previsible y deseable: prolongarlo indefinidamente sería indecente”. *Breviario de podredumbre*, p. 176.

otra vuelta de tuerca, tanto o más impresionante que la que transformó la desesperanza en ilusión, Cioran concluye que el hombre posee un atributo que, potencialmente, puede desembarazarlo de sus ancestros y de la naturaleza, liquidando todos los vestigios de lo Incondicionado, convirtiéndolo así en un ser puro, una suerte de ángel. Cuando ello ocurra, la “conciencia habrá cumplido su papel”<sup>72</sup>. De tal modo, la conciencia, ese “escándalo de la biología”, cuyo exceso constituye “una forma de profanación”, responsable del “exilio” en el infierno que es la historia, se transmuta en el fundamento del *ser* humano que, por fin, despierta y vuelve al paraíso, su auténtica patria<sup>73</sup>. Cioran, el apóstata de la vida, deviene en un patrocinador de ella. Al fin de cuentas, no podía ser de otro modo: la desdicha de Cioran encuentra su causa última en el hecho de que “la vida no es eterna”<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> *Breviario de podredumbre*, p. 130.

<sup>73</sup> “Aceptamos sin temor la idea de un sueño ininterrumpido, en cambio, un despertar eterno (la inmortalidad si fuera concebible, sería eso) nos hunde en el terror”. *Del inconveniente de haber nacido*, p. 129.

<sup>74</sup> *Breviario de los vencidos*, p. 46.

# LA PRODUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA GUERRA DEL PACÍFICO (DEL FOLLETÍN A LAS SERIES TELEVISIVAS)\*

*Eduardo Santa Cruz A.\*\**

\* El presente artículo es producto del proyecto Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) N° 212977, *Representaciones de la historia de Chile en la ficción televisiva*.

\*\* Académico de la Universidad de Chile.

## *Introducción*

Tradicionalmente el papel de la industria cultural en la sociedad moderna fue pensado oscilando entre la democratización y ampliación del acceso a los bienes culturales, sostenido por sus defensores, y la homogeneización y la degradación de la cultura, con su secuela de alienación y manipulación de las conciencias, denunciadas por sus críticos. Para efectos de nuestro trabajo, quisiéramos explorar una perspectiva distinta que se basa en la intuición de que su actividad en la sociedad se desarrolla en una serie de planos, entre los que se puede relevar la vulgarización del conocimiento, la ampliación del imaginario social, la incorporación de la imagen en tanto lenguaje, la transformación de la vivencia del tiempo y el espacio; y, en especial, la producción y difusión de discursos y referentes sobre la identidad, insertos en procesos de elaboración y re-elaboración del sentido común masivo, que interpreta y confiere sentido a la realidad social.

Por su lado y en su especificidad, se trata de concebir a la TV como un actor socio-cultural situado históricamente y que asume cada vez más un aspecto multifacético y cambiante orientado a su transformación en plataformas mediáticas que combinan lenguajes, códigos, géneros y formatos, producto —entre otros factores— de un acelerado y permanente proceso de cambios tecnológicos. Sin olvidar, además, que su acción se sitúa en una compleja trama de mediaciones socio-culturales, en las cuales se produce la construcción de imaginarios colectivos y de producción discursiva que se sedimenta como sentido común.

A partir de lo anterior, nos interesa examinar una producción mediática más que centenaria y que se ha expresado en diversos lenguajes, géneros y formatos, producción que ha instalado en el sentido común masivo una lectura e interpretación de un fenómeno tan importante y decisivo en nuestra historia, como lo fue la Guerra del Pacífico (1879-1883), muchas de cuyas repercusiones siguen vigentes y manifestándose permanentemente en una relación al menos problemática entre los países participantes del conflicto.

## *La guerra y el discurso identitario*

Como es sabido, la construcción discursiva en torno a la idea de nación se remonta a los orígenes del país independiente. Todos los intentos modernizadores se han debido enfrentar al problema de diseñar un imaginario acerca de la idea

de país que se plantea construir, intentando resolver el problema de establecer el perfil de lo particular en el marco de su necesaria integración y pertenencia a lo universal. Como se ha señalado, la relación entre identidad y modernización ha constituido el eje que ha articulado el pensamiento latinoamericano desde los comienzos independientes<sup>1</sup>.

En ese sentido, durante el siglo XIX se elaboró un discurso identitario que es posible incluir entre los que se han denominado, a nivel latinoamericano, como *biológico-telúricos*<sup>2</sup>, que conciben a la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales (espacio geográfico, raza, etc.) y afectivos (amor a la tierra, religión, etc.), sin tomar en cuenta las diferencias y/o desigualdades en sus relaciones sociales. Consagran, así, un tipo de relaciones de la naturaleza con la historia, que sustentan el orden social construido fundacionalmente por la oligarquía y la Iglesia.

Su postura sobre el ser *nacional* trata de identificar simbólicamente los intereses nacionales con los de esos sectores, entendidos como fundadores de la nación. Así, la dinámica histórica es diluida en la *tradición*, de la cual surgirían las instituciones que garantizan la esencia de la nacionalidad: la Iglesia, el Ejército, la familia, la propiedad. De este modo, la cultura y los caracteres esenciales de la nacionalidad se encontrarían, en lo fundamental, ya listos en algún origen mítico, en la tierra, en la sangre o en virtudes del pasado, desprendidos de los procesos históricos y sociales que las engendraron y las siguieron transformando.

En esa perspectiva, el origen de la chilenidad remitiría a la fusión española-mapuche, que encuentra su canto épico, consagrado como mito fundacional, en *La Araucana*, texto fundador de las raíces inalterables del ser nacional. Demás está decir que las condiciones y características históricas, políticas, económicas y culturales de la Conquista quedan subsumidas y al servicio de la verosimilitud del mito y la leyenda.

Desde el punto de vista de la cultura cotidiana, este discurso es el que instala una visión de una chilenidad esencial que permanece inmutable por sobre el tiempo y la historia y sus conflictos, y que, simbólicamente se encarna en costumbres, bailes, música, vestimentas, etc. que remiten al mundo de la hacienda del Valle Central, concebida como la matriz fundacional. Es el mundo del huaso y la china,

1 Eduardo Devés, *Del Ariel de Rodó a la cepal (1900-1950)*, Santiago de Chile, Editorial Biblos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

2 Néstor García Canclini, "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?", en vv.AA., *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, México, Editorial Gustavo Gili, 1987.



de la cueca, el rodeo y la empanada, etc., expresiones de una chilenidad pura y no contaminada<sup>3</sup>.

Por su parte, la industria cultural, desde comienzos del siglo xx, si bien respondió en su desarrollo a los patrones universales de la sociedad capitalista moderna, incorporó la perspectiva nacionalista no solo como temática específica, sino como un discurso que recorría el interior de sus distintos géneros y formatos<sup>4</sup>. Refiriéndose espacialmente a la etapa fundacional del cine chileno, en la llamada época muda, Stefan Rinke afirma que

la historia nacional se convirtió en un tema predilecto del cine chileno. A través de la representación heroica de las épocas gloriosas del pasado, tales como la Independencia, se buscaba la creación de un mito fundador que no entrara demasiado en los confusos detalles de la realidad histórica<sup>5</sup>.

La revalorización de lo propio recorrió diversos ámbitos del campo cultural en desarrollo, desde la Pintura, el Teatro y la Literatura, hasta los emergentes espacios de la industria cultural, como ocurrió con la llamada “música folklórica”. En esa dirección, se ha afirmado que:

Los fuertes vínculos de la elite social y política chilena con la cultura huasa de la zona central [...] llevará a las elites a fomentar una estrecha relación entre el folklore de la zona central y el concepto de Nación, con la consiguiente homogeneización de valores, mitos y costumbres [...] De este modo, la tonada, la cueca y la cultura huasa se transformarán en emblemas de identidad que serán instalados en el imaginario del país como símbolos del ser nacional<sup>6</sup>.

3 Julio Pinto Vallejos y Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación 1810-1840*, Santiago de Chile, lom Ediciones, 2009.

4 Stefan Rinke, “Historia y nación en el cine chileno del siglo xx”, en Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (editores), *Nacionalismo e identidad nacional en Chile, siglo xx*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago de Chile, 2010, pp. 3-24.

5 *Id.*, p. 24.

6 Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Ediciones P. Universidad Católica de Chile, 2005, p. 366.

Recalcan los autores el rol jugado por la industria cultural en la producción y difusión de ese tipo de productos musicales: “La música tradicional fue difundida en la ciudad utilizando todos los canales ofrecidos por la industria musical del segundo cuarto del siglo xx: teatro, radio, disco y cine”<sup>7</sup>. Agregan que la producción discográfica jugó así un papel mediador de la música campesina, tanto en la ciudad como en el campo, a lo que se sumaron la radio y el cine para generar la aparición del *artista del folklore*, haciendo notar que “lo particular de este fenómeno, es que las propias comunidades rurales serán receptáculo de este “folklore reciclado”<sup>8</sup>. La elite encontró en la figura del huaso el medio ideal para preservar el sentido tradicional y emblemático del folklore así entendido:

Como no se podía contar con auténticos huasos para realizar esta tarea, fueron sus hijos que estudiaban en la universidad y que aprendían repertorio cantado en sus casas y fundos, los que dieron el paso decisivo en la urbanización no declarada del folklore, que se ha desarrollado en el país desde mediados de los años veinte<sup>9</sup>.

Paralelamente, se hicieron especialmente visibles y legitimados por el nuevo patrón de desarrollo otros actores sociales, como eran la clase media y los sectores populares, más o menos organizados, los que “ponían en jaque las ideas tradicionales de identidad nacional y planteaban la existencia de una cultura popular urbana de rasgos propios”<sup>10</sup>. En ese plano, “el roto encontrará un espacio propio en la cultura de masas, permitiendo que su mundo marginado se legitime por la acción del soporte medial”<sup>11</sup>.

De este modo, para la industria cultural, léase discos, radio y cine, la figura del *roto chileno*, ya no será vista solamente como un lejano representante del coraje y patriotismo, sino también como un referente identitario que navegaba en las tumultuosas aguas de los procesos modernizadores, cuestión que se manifestó en el cine de ficción chileno de la década de los '40, por ejemplo<sup>12</sup>.

7 *Id.*, p. 369.

8 *Id.*

9 *Id.*, p. 377.

10 *Id.*

11 *Id.*, p. 402.

12 Eduardo Santa Cruz A. “Cine y sociedad en Chile en la década de 1940”, en Claudio Salinas y Hans Stange (editores), *La Historia de Chile en la ficción televisiva*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2016 (en prensa).

El costumbrismo campero es el que más claramente remitía al discurso identitario conservador tradicional, consagrando a la hacienda del Valle Central, su cultura y su *ethos*, como basamento constitutivo de lo nacional. En el caso del *roto* como expresión de un sujeto popular urbano, transita fundamentalmente por el modelo clásico universal del *pícaro*, aquel que manifiesta su habilidad para enfrentar las dificultades de la existencia a través del humor y una sabiduría natural, desprovista de toda potencialidad crítica y cuya irreverencia no trasciende los límites de una moralidad conformista. Se trata nuevamente de la imagen de lo popular subordinado, pero simpático, y aunque colocado en los marcos de lo urbano y lo moderno, sin abandonar en lo fundamental la matriz identitaria conservadora tradicional.

Desde entonces, el tema de la identidad nacional, oficial y hegemónicamente, quedó atado a un núcleo cristalizado e inmutable, el de la cultura huasa de la hacienda del Valle Central, a pesar de haber enfrentado a otras versiones identitarias que asumían lo popular como el lugar de resguardo de los verdaderos intereses nacionales frente a una elite dominante extranjerizante y que se expresaron a mediados del siglo xx en un movimiento cultural amplio y profundo que involucraba manifestaciones en el campo del arte, el teatro, la prensa, la música, etc.

Larraín, por su parte, señala que esa visión nacional-conservadora tiene una versión que denomina *militar racial*, que magnifica el rol de lo militar en la constitución de la identidad nacional<sup>13</sup>. Citando trabajos provenientes del mundo militar, como los de Polloni<sup>14</sup> y Aldunate<sup>15</sup> o la oficial Historia del Ejército de Chile, publicado por el Estado Mayor General del Ejército en 1985, afirma que dicha versión se asienta en tres elementos fundamentales: en primer término, la afirmación del rol central jugado por la guerra en la constitución de la identidad nacional, siendo significativo el hecho de que se trata de conflictos victoriosos, cuestión también remarcada en trabajos de Ricardo Krebs<sup>16</sup>; en segundo término, la importancia que tendría el Ejército como institución en la construcción de la identidad nacional, atendiendo al hecho de que éste sería incluso anterior a la propia nación y el Estado; y, por último, la existencia de una *raza chilena*, surgida de la mezcla

13 Jorge Larraín, *La identidad chilena*, Santiago de Chile, lom Ediciones, 1999.

14 Alberto Polloni, *Las FF.AA. de Chile en la vida nacional. Compendio cívico-militar*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1972.

15 Eduardo Aldunate, *Las FF.AA. de Chile, 1891-1973 en defensa del consenso nacional*, Santiago de Chile, Estado Mayor General del Ejército, 1988.

16 Ricardo Krebs, *Identidad histórica chilena*, en *Lateinamerika Studien*, vol. 19, Weltiam Fink Verlag, Munchen. Alemania, 1985.

*araucana-española*, consagrada en el crisol de la guerra. En este último sentido, cabe recordar el trabajo publicado por Nicolás Palacios, en el contexto de la celebración del Centenario en 1910 y reeditado en la década de los '80<sup>17</sup>. En esa misma dirección, Larraín cita el trabajo de Hernández<sup>18</sup>, señalando que:

Los tipos clásicos del roto chileno, el artesano, el campesino y el minero tienen por resultado natural el soldado chileno. La identidad chilena está basada en este personaje, con sus virtudes y defectos. Ve su accionar en toda la historia, con sus mismas cualidades esenciales: indomable valor, patriota, guerrero, de fuerza ciclópea, un artista con el cuchillo corvo, bebedor, derrochador, libre, astuto, inteligente, generoso, pícaro y poeta<sup>19</sup>.

Para Larraín, lo importante es que esta versión que acentúa lo militar en la identidad chilena “ha tenido una representación destacada en la enseñanza de la historia en las escuelas y colegios de Chile hasta muy recientemente”<sup>20</sup>.

En el marco anterior, la Guerra del Pacífico (1879-1883), y su desenlace victorioso para Chile, constituye hasta el presente uno de los episodios principales, donde el discurso sobre la identidad antes mencionado cobra especial relevancia y vigencia. Se trató de uno de los principales conflictos bélicos vividos en América Latina en su historia, por su duración, por la magnitud de sus operaciones militares, por la cuantía de sus víctimas y las consecuencias geográficas, políticas y culturales que permanecen plenamente vigentes. Lo que es necesario destacar es que dicha discursividad se fue elaborando durante el mismo desarrollo del conflicto y al impacto producido por los combates y las peripecias de las campañas:

Todas las voces que confluyeron en este gran coro polifónico —que celebraba la “epopeya” de una república que encontró su “destino manifiesto” derrotando a quienes se propusieron destruirla— encontraron su cauce natural en el discurso de la “nación en armas” que entraba al combate para defender su honra mancillada<sup>21</sup>.

17 Nicolás Palacios, *Raza Chilena*, Santiago de Chile, Editorial Antiyal, 1986.

18 Roberto Hernández, *El roto chileno*, Santiago de Chile Imprenta San Rafael, 1929.

19 Jorge Larraín, *op. cit.*, p. 151.

20 *Id.*, p. 156.

21 Carmen Mc Evoy, *Guerreros Civilizadores*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011, p. 16.

En este proceso de construcción de una interpretación que logró crear en los hechos la vivencia de una “*guerra nacional*”, que comprometió no solo al Estado o a la elite, sino al conjunto de la sociedad, participaron distintos actores sociales, tales como intelectuales liberales —Vicuña Mackenna<sup>22</sup> y Barros Arana<sup>23</sup>—, la Iglesia Católica y sectores conservadores. Y, en especial, la prensa, no solo desde sus propios textos —que tenían como elemento central las crónicas de los corresponsales de guerra—, sino que sirviendo como escenario para la publicación de cartas enviadas por soldados y oficiales desde el frente de batalla. La Guerra del Pacífico provocó indirectamente importantes innovaciones en el quehacer periodístico. La necesidad de información rápida que demandaba la opinión ilustrada, de una prensa que no sufrió ninguna restricción gubernativa a la libre circulación de ella, motivó a los diarios principales desplazar al teatro de operaciones militares los llamados “corresponsales de guerra”. Contando solamente con el apoyo técnico del telégrafo, ellos debían desplazarse con los ejércitos o la marina, presenciando directamente, la mayoría de las veces, los hechos bélicos, para ir despachando rápidamente la información. Acudiendo muchas veces, por diferentes mecanismos, cuando no a argucias imaginativas, a los lugares donde se podía contar con oficinas telegráficas<sup>24</sup>.

La prensa jugó un rol central en la elaboración de un discurso que mostraba la guerra como la epopeya de un pueblo en armas defendiendo sus derechos arrebatados por enemigos que se habían coludido secretamente en su contra, convirtiendo al Tratado de Alianza entre Perú y Bolivia en el principio legitimador de la acción chilena y en el motivo del castigo merecido por aquellos:

la mayor hazaña de la prensa nativa fue el haber acercado la noción de la guerra cívica a millones de hogares chilenos. Esto fue posible a través de la publicación de centenares de editoriales y de artículos y a la reproducción de miles de cartas de soldados, de partes militares y de

22 Benjamín Vicuña Mackenna, *El Álbum de la Gloria de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Universo, 1883.

23 Diego Barros Arana, *La Guerra del Pacífico*, Santiago de Chile Imprenta Cervantes, 1881.

24 En ese sentido, la Guerra del Pacífico jugó para la prensa nacional un papel similar al que la Guerra de Secesión jugó para la prensa norteamericana en los años '60 del siglo xix. Entre los corresponsales que tuvo *El Ferrocarril* en el conflicto se contaron a Enrique Espinoza (1848-1899); Eduardo Hempel (1854-1904) y Eusebio Lillo (1826-1910). Entre los corresponsales enviados por otros diarios cabe mencionar, entre los más destacados, a Eloy T. Caviedes, de *El Mercurio* de Valparaíso y Daniel Riquelme, de *El Heraldo*, también del puerto, el cual publicaba sus crónicas bajo el título de “Chascarrillos Militares”, algunas de las cuales fueron recopiladas posteriormente en los libros *Cuentos de la guerra y otras páginas y Bajo la tienda*, tal vez el más conocido.

ilustraciones de combatientes y de sus acciones en el campo de batalla. La representación de la guerra como una empresa ciudadana se forjó en el espacio de la opinión pública<sup>25</sup>.

Sigue diciendo la autora que la prensa, además, jugó una labor fiscalizadora sobre la labor del Gobierno, así como sobre los mandos del Ejército y la Armada y “dotó de sentido a una conflagración internacional que, para amplios sectores de la sociedad, trascendió los aspectos meramente económicos para convertirse en una cruzada por el honor y por la defensa de los valores de la civilización universal que Chile creía representar”<sup>26</sup>. En esa dirección, el triunfo militar fue presentado como la manifestación de una superioridad moral, cultural y política de la sociedad chilena:

Chile ha demostrado, en el desenlace de esta campaña, que es una nación solidaria y única, una nación que avanza, no solo en el terreno material y todo lo que constituye la parte externa de la civilización, sino que su alma y corazón nada han perdido del temple y moralidad de sus antecesores [...] La vanguardia de vencedores que hoy torna a sus hogares, ha sobrepasado así todas las aspiraciones de Chile. Fue a hacer cumplir una ley internacional, a vindicar la fe y garantía de la paz de los pueblos, y nos trae además poder, fama y gloria<sup>27</sup>.

Unos días más tarde, el mismo diario —que puede catalogarse como el principal medio de prensa de las últimas décadas del siglo XIX y que se inscribía en el marco liberal ya hegemónico<sup>28</sup>— insistía sobre el punto, remarcando que la superioridad nacional habría sido reconocida por los países considerados “civilizados”:

Los juicios emitidos por la prensa europea y norteamericana, a consecuencia de la ocupación de Lima por el ejército chileno, hacen plena justicia a nuestra causa [...] El triunfo de la causa de Chile se estima como una consecuencia inevitable de los progresos liberales realizados en el

25 Mc Evoy, *op. cit.*, p. 90-91.

26 *Id.*

27 *El Ferrocarril*, Santiago, 14 marzo 1881.

28 Eduardo Santa Cruz A., *Patricios, letrados, burgueses y plebeyos. La prensa chilena en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2010.

mecanismo y práctica de nuestras instituciones, de la probidad nunca desmentida en el uso de nuestro crédito y de los hábitos de orden y de trabajo que predominan en la sociabilidad chilena<sup>29</sup>.

Un rol especial jugó la Iglesia Católica y sus sacerdotes que predicaron la “guerra santa” en templos, plazas públicas, puertos de embarque de tropas y campamentos militares en el frente. Predicando la disciplina, el espíritu de sacrificio y dándole sentido a la aceptación de la muerte propia o de familiares con resignación y entereza, a través de capellanes especialmente enviados a acompañar a las tropas: “Dios robusteció nuestro brazo, armó a la patria con rayos de venganza y la envió a castigar al ofensor”<sup>30</sup>.

Asimismo, es el discurso católico el que justificó la necesidad de la guerra y los esfuerzos por la victoria como un acto de regeneración de una sociedad peruana vista como “la Sodoma americana”, “un escándalo viviente, un contagio siempre activo, una vergüenza constante y un peligro para sus vecinos”<sup>31</sup>. Esta visión es recurrente en el sermón y en la prensa católica: Perú y Bolivia como “dos infames meretrices”<sup>32</sup>. Agrega, Mc Evoy, que la feminización y erotización de Lima tuvo por objeto caracterizar a la capital y sociedad peruana como una mujer débil, humillada y pecadora, siguiendo el saludo pronunciado por el presbítero Ramón Ángel Jara, a raíz de la entrada triunfal de parte de las tropas vencedoras a Santiago en marzo de 1881. En dicha prédica:

Lima fue descrita como una mujer cargada de cadenas la cual marchaba semidesnuda y “uncida” al carro triunfal de Chile. Al mismo tiempo que cubría su desnudez con los jirones de la bandera del Perú, Lima besaba la espada de los generales chilenos implorando como “las esclavas de Grecia” por su perdón<sup>33</sup>.

29 *El Ferrocarril*, Santiago, 20 marzo 1881.

30 Mariano Casanova, Gobernador Eclesiástico de Valparaíso, en Te Deum y Acción de Gracias celebrado en marzo de 1881, a raíz de la vuelta de parte del Ejército, luego de la ocupación de Lima, cit. en Mc Evoy, *op. cit.*, p. 161.

31 *El Mercurio*, Valparaíso, 22 enero 1881.

32 *La Juventud*, San Fernando, 8 junio 1879.

33 Mc Evoy, *op. cit.*, p. 202.

Agrega la autora que

El apoyo de la Divina Providencia hacia la causa de Chile será una de las ideas-fuerza que el clero diseminará ante la opinión pública mediante un hábil manejo de los medios de comunicación<sup>34</sup>.

En definitiva, en el propio momento del conflicto se echaron las bases y “se esboza la cartografía mental e incluso metodológica, que será retomada, con ciertas variables, en los años y décadas por venir”<sup>35</sup>. Es importante recalcar que dicha tarea tendrá a la industria cultural nacional como un actor especialmente relevante en la difusión de dicho ideario a nivel masivo, como lo veremos a continuación.

### *Del folletín a la serie televisiva pasando por el radioteatro y la historieta*

Aún no concluía el conflicto armado cuando aparecieron las primeras novelas que tenían la guerra como temática, escritas por Ramón Pacheco (1845-1888). Pacheco ya era conocido como “un popular novelista que dejó por toda herencia un nombre honrado y una vida de infatigable labor”<sup>36</sup>. Se señala que aprendió el oficio colaborando con un pariente suyo, Liborio Briebe, quien había popularizado el relato de hechos o vidas de personajes de la historia nacional, en el formato del folletín y en clave narrativa melodramática<sup>37</sup>. Se afirma en el sitio electrónico *Memoria Chilena* que:

34 *Id.*, p. 161.

35 *Id.*, p. 17.

36 [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

37 Liborio Briebe (1841-1897), fue escritor, periodista, profesor e ingeniero. Publicó numerosos folletines que tenían por tema especialmente el periodo de la Independencia, tales como “Los Talaveras”, “El Capitán San Bruno y el escarmiento de los Talaveras” (ambos reunidos y publicados en el siglo xx con el nombre de *Episodios Nacionales*), “Las prisiones de Juan Fernández”, “Manuel Rodríguez”, “Los favoritos de Marcó del Pont”, “Los guerrilleros insurgentes”, entre otras. Además, publicó otras de suspenso y terror como “Las camisas de Lucifer”, “Los anteojos de Satanás” y “El profesor de crímenes”.



Durante el siglo XIX el folletín funcionó como una industria editorial alternativa, no solo para los escritores e intelectuales de renombre, sino también para nuevos talentos y sujetos que no tenían acceso a los medios tradicionales de publicación, como editoriales extranjeras y revistas. Por otra parte, muchas novelas eran reimpresas en forma de libro luego de conseguir éxito o reconocimiento en las páginas del folletín<sup>38</sup>.

En nuestro país, fue el diario *El Progreso* el primero que en 1842 incorporó folletines, a la manera que se había popularizado en los periódicos franceses; luego varios otros diarios lo imitaron, incluyendo los más importantes del país, tales como *El Mercurio* de Valparaíso y *El Ferrocarril* de Santiago.

En los años previos a la guerra, Pacheco publicó varias novelas con marcado tono de crítica social y una alta cuota de anticlericalismo: *El puñal y la sotana* (1874); *Una beata y un bandido* (1874; esta última con el seudónimo de P. Marco Nochea, acrónimo de su nombre); *La monja endemoniada* (1875-1876) y *El subterráneo de los jesuitas* (1878), que fue la más popular, “debido a que explora la leyenda santiaguina sobre las excavaciones y galerías subterráneas hechas por los jesuitas”.

En 1883, Pacheco publicó la primera de sus obras sobre la guerra: “La chilena mártir” o “Los revolucionarios del litoral”. A la que siguieron “La Escuadra libertadora”, “La corte del general Daza”, “Un carnaval boliviano”, “La Generala Buendía”, “Los vencedores de Pisagua”, “La batalla de Dolores”, “Los mártires de Tarapacá”, “Los vengadores”. Hasta “Los héroes del Pacífico o aventuras de la ex-general Buendía”, de 1887<sup>39</sup>.

Todas estas obras fueron editadas nuevamente entre 1936 y 1938 por Editorial Ercilla, al interior de la colección llamada Biblioteca Patria, que incluía las obras de Briebe y otras novelas de ficción histórica.

Estas narraciones sobre el conflicto bélico incluían, como una de sus historias centrales, un relato que surgió durante la guerra y que hablaba de una mujer chilena que habría seducido al general peruano Juan Buendía, comandante en jefe de las fuerzas aliadas durante 1879 en la zona de Tarapacá. Una seducción que habría tenido por objeto arrebatarle secretos e informaciones militares para entregárselas al Ejército chileno. Y, dado que su estatuto de amante del general

38 [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).

39 *Id.*

era público, ella habría sido conocida como “la generala Buendía”. Se trata de una suerte de leyenda que tiene distintas versiones, incluso discrepantes, que se encuentran en fuentes directas.

Así, por ejemplo, el clásico texto de Pascual Ahumada<sup>40</sup> cita un artículo de un diario boliviano, *La Democracia*, del 12 de diciembre de 1879, en que se señalaba que dicho General Buendía era “célebre por su constancia en hacer la corte a una chilena de 13 a 14 años en Iquique, y de la cual se decía que al general le arrancaba hábilmente todos los secretos de la campaña”. En cambio, un oficial chileno, el Teniente Alberto del Solar, poeta y luego diplomático, perteneciente al Regimiento “7° de Línea”, señala en sus memorias, publicadas primeramente en París en 1886, que al ocupar la ciudad de Iquique con su regimiento:

Los rastros dejados por la permanencia del ejército peruano no se habían borrado aún. El más evidente era la desmoralización de las costumbres. Una plaga —plaga en todos los sentidos— de mujeres de mala vida, infestaba la población. Portaestandarte de estas era la famosa Anita Buendía, linda chilena de 18 años de edad, llamada así en recuerdo del famoso general de este apellido, cuya pasión por la muchacha se hizo célebre, al punto de haberla explotado en descargo de la derrota enemigos políticos de aquel personaje, dentro de su propio país, muy particularmente algunos corresponsales en campaña. Estos aseguraban que Anita era nada menos que espía de nuestro ejército y que el general Buendía, reblandecido por la edad y por los vicios, fue durante largo tiempo su víctima inconsciente. La verdad del caso es que Anita no solo no negaba su antigua relación con el general, sino que se enorgullecía de ella, si bien resultaba innegable también que la chica era digna de su fama<sup>41</sup>.

Este relato, que parece haber llegado al país con los soldados que volvían del norte, fue tomado por Pacheco para constituir uno de los hilos centrales de la trama de sus folletines, aunque la chilena de marras es, en su texto, una heroína de origen social acomodado y que por vicisitudes dramáticas de su existencia se ve involucrada en el teatro de la guerra y en una relación con el general pe-

40 Pascual Ahumada, *La Guerra del Pacífico. Recopilación completa de todos los documentos oficiales, correspondencia y demás publicaciones referentes a la guerra que han dado a la luz la prensa de Chile, Perú y Bolivia conteniendo documentos inéditos de importancia*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1982.

41 Alberto Del Solar, *Diario de campaña*, Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre, 1967, p. 71.

ruano, la que aprovecha para obtener de él secretos militares que hace llegar a las fuerzas chilenas.

Por su lado, el naciente cine chileno de comienzos del siglo xx incorporó como tema predilecto, al decir de Rinke, episodios de la historia nacional:

A través de la representación heroica de las épocas gloriosas del pasado, tales como la Independencia, se buscaba la creación de un mito fundador que no entrara demasiado en los confusos detalles de la realidad histórica<sup>42</sup>.

Agregando que la Guerra del Pacífico “representa el segundo gran tema de las películas históricas chilenas”<sup>43</sup>, destacando *Todo por la patria o el Jirón de mi bandera*, de 1918.

Es en el cine donde podemos encontrar la única obra que ofrece una visión relativamente discrepante sobre el conflicto, y se trata de *Caliche Sangriento*, de Helvio Soto, exhibida en 1969 y parte del movimiento denominado *Nuevo Cine Chileno*. Al respecto, Cortínez y Engelbert señalan que:

Soto pretende que *Caliche Sangriento* es una película “antibélica y pacifista” [...] es demasiado ambigua para corresponder plenamente a ese ideal. Su nacionalismo formulado por el teniente Gómez y nunca desmentido, implica la aceptación de los resultados de la guerra. La ceremoniosa puesta en escena de la bandera chilena corresponde a la misma actitud. La desmistificación de los militares es solo parcial ya que la película los cuestiona en la macro historia, pero los justifica a nivel del discurso<sup>44</sup>.

A raíz del conflicto público y del rechazo de ciertos sectores políticos y militares que provocó la película en el particular contexto de la época, los autores citados señalan que en el relato

42 Stefan Rinke, *op. cit.*, 24.

43 *Id.*, p. 12.

44 Verónica Cortínez y Manfred Engelbert, *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, p. 829.

los soldados por antonomasia [...] son hombres íntegros que pagan con su vida el compromiso con la patria. Probablemente es esa vertiente indecisa y reflexiva lo que causó problemas para un público popular acostumbrado a una versión heroica sin complicaciones<sup>45</sup>.

Por su lado, Luis Horta pone el énfasis en que la película “no es en esencia una reconstrucción histórica, pero sí un problema historiográfico que devela procesos locales en torno a la lectura de los mitos y la construcción de relatos oficiales”<sup>46</sup>. Coincide en que dicho intento por refundar el mito y denunciar las causas de la guerra generaron una pugna con el sentido común masivo imperante sobre el tema y, en ese sentido, agrega que “es importante considerar a *Caliche Sangriento* como una fuente historiográfica del contexto que la supedita, independientemente del verismo cuestionable o nulo del relato, algo propio del cine de género”<sup>47</sup>, aludiendo, con lo último, a la comentada cercanía del film respecto al *western*.

Sin embargo, es en la Radio donde apareció la obra cumbre de estos relatos novelados sobre el conflicto bélico. El 30 de agosto de 1948 comenzó a transmitirse por Radio Cooperativa Vitalicia, el radioteatro “Adiós al 7° de Línea”, escrito y producido por Jorge Inostroza<sup>48</sup>. Dicho autor ya había realizado otros radioteatros, cuyo contenido remitía a episodios o personajes de la historia nacional. Por ejemplo, en ese mismo año ya había transmitido “La maldición de La Quintrala” y “Doña

45 *Id.*, pp. 829-830.

46 Luis Horta, “La historiografía marxista llevada al cine: *Caliche Sangriento* como fuente documental”, en Claudio Salinas y Hans Stange (editores), *La Historia de Chile en la ficción televisiva*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2016 (en prensa).

47 *Id.*

48 Jorge Inostroza Cuevas (1919-1975) hizo los estudios secundarios en el Instituto Nacional Barros Arana y realizó estudios inconclusos de pedagogía en Historia, en la Universidad de Chile, los que habría abandonado por motivos económicos. Libretista de numerosos radioteatros, hizo guiones para cine, poemas y letras de canciones. Además, publicó también numerosas novelas históricas, tales como *Los Húsares trágicos* (sobre la vida de los hermanos Carrera y Manuel Rodríguez); *Los Hídalgos del Mar* (sobre Miguel Grau y Arturo Prat); *El Corregidor de Calicanto* (sobre Manuel Zañartu, Corregidor de Santiago en el siglo xviii); *Se las echó el Buñ* (sobre la guerra contra la Confederación Perú-boliviana); *La justicia de los Maurelio* (sobre la vida de los colonos en la isla Juan Fernández en el siglo xix); *El Ministro Portales* (sobre su vida); entre otras. Todas ellas publicadas después del éxito masivo de la obra que comentamos en el texto.

Inés de Suárez, antorcha de la Conquista”<sup>49</sup>.

“Adiós al 7° de Línea” tuvo, en su primera emisión, la presentación y el respaldo del Ejército, a través de un discurso de su Comandante en Jefe, General Ramón Cañas Montalva. Según una crónica de la revista *Ecran*, el autor había señalado entre sus fuentes los textos de Vicuña Mackenna, Barros Arana, los Archivos de la Armada y el Ejército, y los folletines de Ramón Pacheco<sup>50</sup>. La obra constaba de 300 episodios que se transmitieron en cadena por nueve emisoras a lo largo del país, encabezadas por Radio Cooperativa. Más tarde, en 1953, fue transmitida por segunda vez a través de Radio Corporación. En 1961 volvió a emitirse, y su capítulo final se realizó desde el Teatro Caupolicán, repleto de público. Su última emisión fue en 1975.

Inostroza construyó así un relato que tuvo una gran repercusión masiva y que se desplazó hacia otros lenguajes y formatos. En 1955 apareció la versión impresa en cinco tomos:

En 1955, después de varios años de presencia en la radio, el libreto fue convertido en novela histórica y editado por ZigZag con un éxito de venta sin precedentes: 225 mil ejemplares el primer año<sup>51</sup>.

Si bien no hay datos exactos, diversas fuentes estiman que la novela vendió en total más de cinco millones de ejemplares<sup>52</sup>.

Luego se publicó como historieta, en el formato didascálica, dibujado por Isidro Arteaga, sobre un resumen a cargo de Raquel Pino Parraguez, que se publicó primero en el diario *La Unión* de Valparaíso, y, luego, por ZigZag, entre 1960 y 1962, como libro ilustrado:

El éxito de la obra es un buen indicador del nivel de sintonía que esta tenía con la identidad nacional que seguramente se vio fortalecida y reproducida con este tipo de relatos. El mensaje que transmitía no era el

49 Inostroza dirigía una compañía teatral que transmitía radioteatros a través de las ondas radiales, pero que también se presentaba en salas de teatro para representar, vía lectura de los libretos, las mismas obras, especialmente en giras realizadas a ciudades de provincia.

50 *Ecran*, N° 921, 14 septiembre 1948.

51 Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile. Alma y cuerpo*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1993, p. 155.

52 [www.emol.com](http://www.emol.com), 25 agosto 2009.

proveniente del clásico texto escolar, de lejanos héroes pétreos e inmaculados. Al contrario, el amor a la patria y el sacrificio que su defensa exigía afectaba vidas concretas y anónimas<sup>53</sup>.

Posteriormente, durante esa misma década, en 1966 se editó una pieza musical en formato *Long Play* o disco de larga duración, con doce canciones basadas en la misma obra, algunas de las cuales fueron escritas por Inostroza y todas interpretadas por el conjunto Los Cuatro Cuartos, uno de los principales exponentes del llamado neofolklore, movimiento aparecido en esos años<sup>54</sup>.

En la siguiente década, ya en el contexto de la Dictadura y al aproximarse la celebración del centenario del conflicto, éste reapareció como tema en el género historietas. El citado Rojas Flores da cuenta de “Aventuras del Capitán Toñito”, que apareció en el suplemento infanto-juvenil *Remolino*, de *Las Últimas Noticias* entre 1974 y 1977, inspirada en un cuento de Homero Bascuñán: “su ambientación en la Guerra del Pacífico sirvió para acentuar la imagen del sacrificio y la entrega total por la patria, desde la perspectiva particular de un niño soldado”<sup>55</sup>. Los chilenos son presentados como esencialmente valientes, en cambio los peruanos son vistos como inferiores, desde los estereotipos del indígena y el cholo o negro; uno de estos últimos es el villano antagonista del niño-héroe:

El patriotismo, desde el enfoque que ofrece la serie, es privativo de los chilenos. En la historieta no hay referencias a amor a la patria entre los peruanos. La razón que motiva a estos últimos no queda clara, aunque sí la que moviliza al Negro Carrizo: su maldad intrínseca. Esto se resalta, además, con la estética del personaje<sup>56</sup>.

En definitiva, más allá de algunos juicios acerca de la brutalidad de la guerra, la serie se inscribe en la línea tradicional de interpretación: “la causa de Chile es justa: no inició el conflicto; se hizo lo imposible por evitarla y el país actuó en defensa de un ataque”<sup>57</sup>. Junto al caso anterior, Rojas Flores anota también la publicación de “La Guerra del Pacífico”, serie diaria de historietas en el mismo

53 Jorge Rojas Flores, *Las historietas en Chile. 1962-1982. Industria, ideología y prácticas sociales*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2016, p. 209.

54 Cfr. González y Rolle, *op. cit.*

55 Rojas Flores, *op. cit.*, p. 460.

56 *Id.*

57 *Id.*, p. 463.

diario durante 1979, y la reedición de *Adiós al 7° de Línea en Imágenes*, como folleto repartido en fascículos con la revista *Vea*, entre 1979 y 1980, y, luego, junto a *La Nación*, en 1983.

## *Las series televisivas*

Se puede sostener que la TV chilena lleva a cabo una operación sistemática para crear efectos de sentido sobre la vida y cultura cotidiana, estableciendo una compleja relación con el sentido común, en un plano de interacciones y mutuas determinaciones. Se trata de una racionalidad no exterior a dicho sentido común, sino que parte de la misma visión de mundo hegemónica. En ese sentido, el discurso televisivo no es discernible desde su pura inmanencia, sino desde la radical historicidad de toda estrategia comunicacional y de allí su estrecha ligazón con el sentido común.

En tanto materialización masiva de una cierta visión de mundo, el sentido común es uno de los grados o niveles en que se manifiesta la ideología. Constituye su rasgo más fundamental y característico, el ser una concepción de mundo disgregada, incoherente e incongruente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes, para los cuales constituye su única filosofía de vida<sup>58</sup>. Se trata de una *filosofía espontánea*, por oposición al nivel de la concepción de mundo elaborada y sistemática constituida por la *teoría*. Sin embargo, cabe aclarar que la noción de espontaneidad no dice relación con alguna originalidad, sino que, por el contrario, se refiere a que es vivida y, sobre todo, aplicada en lo cotidiano sin reflexión y sin siquiera conciencia de sí misma. Dicho de otra forma, son fragmentos abigarrados y heteróclitos de explicación de la vida, que asumen el carácter de lo natural, de aquello que no tendría ni necesitaría explicación, *que es porque es*. En ese marco, la ficción televisiva es especialmente significativa, ya que recoge y amplía la tradición de la narración oral, de tal manera que:

Sin representar ni deformar propiamente la realidad, las historias narradas por televisión más bien la reescriben y la comentan, ocupando un lugar preeminente en las esferas de las “prácticas interpretativas”

58 Cfr. Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México, Juan Pablos Editor, 1975.

mediante las cuales en cada época los hombres han creado sus propias visiones y versiones del mundo y han dado sentido a la vida cotidiana<sup>59</sup>.

En esa dirección, la ficción televisiva, para Milly Buonano, desarrollaría tres funciones fundamentales: en primer lugar, nos habla “a nosotros y de nosotros”, recogiendo y reelaborando los temas e intereses elementales y básicos de la vida cotidiana: el bien y el mal, el amor y el odio, la familia, la amistad, la violencia, la justicia, la enfermedad y la salud, la felicidad y las desgracias, los sueños y el miedo,

trata y desarrolla estos temas elementales -aunque sería mejor decir primarios- según los módulos simples y esquemáticos propios de la narrativa popular: caracteres estereotipados, recurrentes, oposiciones claves, predominio en cualquier contexto de las tonalidades fuertes sobre las tonalidades apagadas. Hecha para favorecer la comprensión más amplia<sup>60</sup>.

Y operando sobre la base de géneros y formatos ya conocidos y existentes en la tradición literaria y cinematográfica.

En segundo lugar, sigue diciendo Buonano, la ficción televisiva cumple un rol de familiarización con el mundo social, preservando y construyendo un sentido común, entendido como “un substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia, que a su vez sirven para familiarizarnos con el mundo social”<sup>61</sup>. Debido a ello, es

por naturaleza propia, peculiarmente “conservadora”, aunque la expresión tiene que usarse —si es posible— sin prejuicios o connotaciones negativas: aquí conservar significa contribuir a “mantener unida” la cultura, a garantizar su reconocimiento en un “nosotros” más amplio<sup>62</sup>.

59 Milly Buonano, *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999, p. 62.

60 *Id.*, p. 63.

61 *Id.*, p. 64.

62 *Id.*, p. 65.



Esta naturaleza conservadora, señala la autora, no se opone a la aceptación de lo nuevo, en la medida que no signifique lo que llama una “visión radical y estremecedora de la mutación cultural”:

Como todo género de literatura popular, la ficción llega hasta la tradición, pero también registra (y quizás también anticipa) las tendencias y las corrientes del cambio, introduciéndolas y articulándolas en los cuadros de referencia y en los modelos de experiencia consolidados<sup>63</sup>.

Lo antes dicho conduce a la tercera función, cual sería, en palabras de Buonano, la de mantenimiento de la comunidad, vía preservación y reconstitución de ámbitos significativamente reconocibles, como “lugar de regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos”, operando como mucho más que un *corpus* internamente coherente y homogéneo. Dichas funciones tal vez cobran especial relevancia cuando la ficción televisiva tiene como contenido la historia. En ese sentido, señala Constanza Mujica, no se trata de que los referentes de esas producciones sean directamente los hechos pasados:

sino el discurso e imaginario historiográfico básico y compartido por la comunidad a la que se dirige. Por eso, tiende a recuperar de los personajes tanto sus discursos (o grandes frases) conocidos y reproducidos en los libros escolares, como los rasgos físicos y de vestimenta que han sido diseminados en billetes y retratos oficiales<sup>64</sup>.

Además, la autora establece una distinción entre producciones “históricas”, construidas en el diálogo entre el discurso oficial y el ámbito doméstico, entre las grandes figuras y los pequeños acontecimientos, entre lo épico y lo mínimo, y las que llama “de época”, que sustituyen el hecho histórico por su fachada. Mientras la primera tiene como referente el discurso oficial de ese pasado colectivo, la segunda se alimenta solamente de su *look*, de su epidermis o imagen descontextualizada. Por su lado, Chicharro y Rueda afirman que la singularidad de la ficción histórica televisiva radica en la oferta de unos relatos verosímiles, contruidos a partir de un conjunto de citas reconocibles que contienen argumentos, per-

63 *Id.* ,p. 66.

64 Constanza Mujica, “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma”, *Cuadernos de Información*, N° 21, P. Universidad Católica de Chile, 2007, p. 21.

sonajes o situaciones “justificables en virtud de su naturaleza como simulacros coherentes”<sup>65</sup>. Por ello, afirman que:

tal vez debería admitirse la idea de que la cultura histórica colectiva sería, al menos en parte, la resultante negociada entre determinadas propuestas derivadas de la historiografía académica y ciertos contenidos mediáticos, que circularían en el espacio social en forma de historia popular vulgarizada y condensada<sup>66</sup>.

Agregan los autores que ello instala a la TV como un “centro de producción de memoria”, a partir de la verosimilitud alcanzada gracias a aspectos como son la ambientación y puesta en escena, la construcción de personajes y tramas, la dramatización y, sobre todo, la individualización de los conflictos o procesos históricos. Dicho de otra forma,

los textos audiovisuales tienen la capacidad para transmitir ciertos imaginarios o conocimientos históricos que permean fácilmente entre la audiencia debido a la simplificación de sus tramas y a la dimensión pedagógica de los medios<sup>67</sup>.

Agregan, además, que estas operaciones significan que

El pasado —algún acontecimiento significativo histórico, social o político, alguna recreación de la vida de un personaje popular o anónimo— puede considerarse como un recurso narrativo y éste se explica a los televidentes de manera fácilmente comprensible e ilustrada<sup>68</sup>.

65 María del Mar Chicharro y José Carlos Rueda, “Televisión y ficción histórica: amar en tiempos revueltos”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXI, N° 2, 2008, p. 60.

66 *Id.*, p. 62.

67 Lorena Antezana y Javier Mateos, “Construcción de memoria: la Dictadura a través de la ficción televisiva chilena (siglos XX y XXI)”, en *Historia Crítica*, Universidad de los Andes, Colombia, 2016.

68 *Id.*

En esa dirección juega un rol central el género que vehicula la narración. Al respecto, Mujica afirma la importancia del melodrama, en tanto estructura narrativa preferente en la ficción televisiva nacional, señalando que aquel establece una mediación entre el discurso oficial (moderno, letrado y público) y lo cotidiano (tradicional, oral y doméstico): “Esta mediación permite al individuo ver la gran historia, las grandes tendencias de lo público, desde su propio y pequeño espacio cotidiano”<sup>69</sup>. Martín-Barbero ha recalcado la importancia del melodrama en la propia constitución de una identidad cultural popular en América Latina<sup>70</sup> y su presencia en la historia, a través de distintos lenguajes y soportes, desde el folletín impreso, pasando por el cine, la radio, y luego la tv, en que imperaría “un nuevo modo de comunicación que es el relato “de género” por oposición al relato de “autor”<sup>71</sup>:

...el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa en ella no solo como su contraparte o su sustituto sino como algo de lo que está hecho, pues, como ella, vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales<sup>72</sup>.

Por otro lado, efectivamente el melodrama se sitúa en el plano de una sociabilidad primordial, aquella del parentesco, de las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad. La modernización y las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la casa, de la calle y hasta de las relaciones más primarias, parecerían haber abolido aquella sociabilidad popular. En realidad, dirá Martín-Barbero, no han hecho sino tornarla anacrónica:

...Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en “última instancia” le da sentido hoy al melodrama en América Latina, la que le permite mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y la desposesión cultural<sup>73</sup>.

69 Mujica, *op. cit.*, p. 22.

70 Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz, *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

71 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993, p. 147.

72 Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz, *op. cit.*, p. 27.

73 *Id.*, p. 29.

En definitiva, el modelo melodramático tiene su fuerza y su valor en asentarse en una matriz cultural arraigada en un sustrato cultural popular de larga historia. Ello supone la permanencia de competencias culturales capaces de generar niveles de autonomía con respecto a las hegemónicas, y de entablar con ellas relaciones de apropiación, negociación, conflictos, alianzas, etc.

En la perspectiva de la celebración del Bicentenario de la Independencia, después de varias décadas, la televisión chilena incorporó el tema de la Guerra del Pacífico a su oferta ficcional<sup>74</sup>. Entre marzo y abril de 1993, Canal 13 emitió una serie de nueve episodios, llamada *La Patrulla del desierto*. El protagonista lo encarna Cristián Campos y en el elenco figuran Ana María Gazmuri, Roberto Poblete, Remigio Remedy, Sebastián Dahm, Patricia Guzmán, Eduardo Mujica, Sandra Solimano, Patricio Achurra, Gloria Laso, Pedro Villagra, entre otros.

El personaje central se llamaba Javier Rozas, oficial chileno, que es enviado al norte poco antes de iniciarse la guerra, a realizar actividades encubiertas en “territorio enemigo”, en un perfil similar al del Capitán Manuel Rodríguez Ojeda, de la obra de Inostroza. El matiz de diferencia es que el Capitán Rozas creó un equipo conformado por dos trabajadores chilenos de las salitreras, un joven campesino venido del sur, un chino, y su cuñado, también oficial; y tenía una novia en Chile con la que mantenía una relación por correspondencia, la que permite construir uno de los ejes significativos del relato.

En el curso de la narración aparece una mujer chilena presentada como una dama de la alta sociedad que está retenida — sin que se sepan mayormente los motivos— en el cuartel del alto mando peruano, acusada de espía. Ella es liberada por el grupo dirigido por el Capitán Rozas, en un claro guiño a la figura de Leonora Latorre, el personaje de la obra de Inostroza. Además, en la misma dirección, aparece otro personaje femenino: una joven chilena, de nombre Sonia, hija de un comerciante español, que es amante del Coronel De los Ríos, comandante de la guarnición peruana de Iquique. La joven ayuda al grupo chileno en una misión clandestina en la ciudad, realizada para facilitar la ocupación por parte de las tropas chilenas.

74 La única alusión anterior había sido la telenovela “La Sal del desierto”, transmitida por tvn en 1972, los días martes y jueves de 19 a 20 horas. Producida por la Escuela de Artes de la Comunicación de la P. Universidad Católica de Chile, fue escrita por Alejandro Sieveking y tuvo tres directores: Charles Elssesser, Hugo Miller y José Caviedes. Sin embargo, su apelación a la Guerra del Pacífico es más bien lateral, ya que la historia comienza con la vuelta del Ejército chileno desde el Perú y se prolonga hasta 1898, por lo que la Guerra Civil de 1891 es el marco donde transcurre la historia narrada (Revista EAC, N° 1, Escuela de Artes de la Comunicación, P. Universidad Católica de Chile, 1972).

También aparecen unas mujeres chilenas de extracción popular que residían desde hacía años en la zona, y propietarias de una cantina, que se convierten en ayudistas del grupo. En este caso, la cita es a la Sargento Candelaria Pérez, de la guerra contra la Confederación Perú-boliviana, entre 1836 y 1838, quien, efectivamente, tenía un negocio de este tipo en El Callao, y la que se unió al Ejército chileno cuando llegó a la zona, alcanzando posteriormente esa graduación militar.

Finalmente, aparece además un inglés de apellido Humberstone, que trabaja como Inspector de Salitreras del gobierno peruano, personaje que ayuda al grupo en su operación encubierta al interno de la ciudad de Iquique, y con quien el Capitán Rozas habla en su idioma. El ingeniero inglés manifiesta explícitamente su apoyo al Ejército chileno, en lo que puede entenderse como una cita al polémico y controvertido John Thomas North, que llegó a ser apodado “El Rey del Salitre” debido al control monopólico que logró de la propiedad de las salitreras en los años posteriores a la guerra, y a quien una cierta historiografía ha sindicado como un actor importante en la Guerra Civil de 1891, contra el gobierno de Balmaceda<sup>75</sup>.

De igual modo que en la obra de Inostroza, alrededor del eje narrativo central aparecen figuras o hechos históricos reales, pero, a diferencia de aquella, en esta serie no hay referencias a quiebres o conflictos entre los personajes chilenos reales. Todos ellos más bien encarnan la figura de los héroes consagrados en la historia oficial.

En la serie coexisten articuladamente dos niveles de discurso sobre la guerra. Por un lado, uno más íntimo y personal que está en las cartas enviadas por el protagonista a su novia —que permanece en Santiago y que aparece leyéndolas, mientras se escucha su contenido a través de la voz en *off* de su novio— y en el que la guerra es vista más bien como una “fatalidad” que ha dividido a pueblos hermanos, ambos valientes y dignos; y, otro plano, estrictamente ligado a la versión oficial chilena, en que la guerra es justa y necesaria, por ser Chile un país agredido traicioneramente. Ambas discursividades logran su complementación en la noción del deber patriótico, encarnado en la figura del protagonista; deber que debe ser cumplido más allá de toda consideración, interés o dolor personal. En ese sentido, el grupo chileno no presenta fisura alguna, y en varias ocasiones se muestran situaciones en que los personajes subordinan sus intereses personales al cumplimiento del deber, sacrificando descanso, sentimientos u opiniones.

75 Hernán Ramírez Necochea, *Balmaceda y la contrarrevolución del 91*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1958.

Posteriormente, entre abril y mayo del 2008, TVN transmitió una miniserie de cuatro capítulos, producida por Stanley Films, llamada *Paz, una historia de pasión*. Dirigida por Ricardo Varas, su guion fue escrito por el propio Varas y Yusef Runnie, y en ella actuaron Diego Casanueva, Pablo Díaz, Claudia di Girólamo, Sergio Hernández, Pablo Macaya, Edgardo Bruna, Catalina Guerra, Pedro Vicuña, Begoña Bausauri, entre otros.

En este caso, estamos frente a una producción como las que la citada Constanza Mujica califica “de época”, es decir, en que la apelación a la historia juega un rol meramente referencial y de ambientación, como un marco general al interior del cual se desarrolla la trama narrativa. Casi no hay apelaciones a hechos, lugares o personajes reales-a diferencia del caso anterior-, salvo, de manera muy puntual, a la Batalla de Tarapacá.

Se trata de una historia en clave melodramática que coloca a la guerra, en general, como un escenario donde se manifiestan las peores pasiones humanas, apareciendo actos de violencia, torturas, asesinatos, violaciones, etc. en ambos bandos. Y como espacio para lograr objetivos de vida (la fama y aventuras); escapar de un amor imposible (el protagonista Elías, enamorado de su prima); obtención de venganza (Gabriel Suárez buscando al asesino de su familia) o el caso del Teniente Jiménez, especie de sicópata (que es a quien busca el personaje anterior) que aprovecha las contingencias de la guerra para desatar libremente sus inclinaciones (como en la secuencia del saqueo de una casa que se supone habitada por peruanos, y la violación de las mujeres que la habitaban).

La guerra también aparece como el lugar del sufrimiento humano y de la vivencia de experiencias límites sin mayor sentido. No hay ninguna apelación importante al heroísmo, la gloria o el cumplimiento del deber. Las imágenes de combates son siempre nocturnas, con imágenes difusas, sin mencionar ni entregar dato alguno que refiera a alguna batalla real en particular. En cierto sentido, se podría haber usado como ambientación cualquier otro conflicto bélico, situado más o menos en las coordenadas epocales. Es decir, a diferencia de la serie de 1993 antes mencionada, en esta prácticamente no hay citas o referencias a producciones anteriores sobre el conflicto bélico, hechas en cualquier formato o lenguaje.

Por último, en el 2010, Chilevisión exhibió la producción *Cartas de Mujer*, una serie de seis episodios unitarios, en los que se narran sucesos que tienen a mujeres anónimas como protagonistas, y ocurridos en distintos momentos de la historia nacional. Uno de ellos se sitúa en el contexto de la Guerra del Pacífico: la protago-

nista se disfraza de hombre para enrolarse en el Ejército y acompañar a la guerra a su hermano, que es su única familia<sup>76</sup>.

Dichas producciones televisivas conformaron una especie de preámbulo en este interés de la televisión chilena por la Guerra del Pacífico, que se manifestó en el cambio de siglo, ya que, consiguiendo fondos públicos concursables cuantiosos —que llegaron a más de un millón de dólares—, el 2010 se transmitió por el canal Mega la versión audiovisual de “Adiós al 7° de Línea”, producida por Alce Films, dirigida por Alex Bowen, y que contó en su elenco a Fernanda Urrejola en el rol principal de Leonora Latorre, a Nicolás Saavedra, Matías Stevens, Erto Pantoja, Pablo Striano, Ximena Rivas, Jaime Vadell, Sergio Hernández, Edgardo Bruna, entre otros. Y contando, además, con la participación de actores y actrices peruanos, como es el caso de Hernán Romero, en el rol del General Buendía, lo que le dio un grado mayor de verosimilitud a la narración. En total, la obra constaba de diez capítulos de una hora de duración cada uno. Una característica central de la producción televisiva es su absoluto apego a la novela escrita por Inostroza, hasta en los detalles más mínimos; como, incluso, en diálogos, situaciones, y hasta frases específicas.

En su obra, Inostroza utilizó la leyenda de la “Generala Buendía” y construyó un relato melodramático en que una joven aristócrata (Leonora Latorre), buscando a su novio perdido en el norte en los momentos previos al estallido de la guerra —y perseguido por las autoridades bolivianas de Antofagasta—, se inicia cuando se integra aquella al Servicio Secreto Chileno (que aparece dirigido por el pedagogo José Abelardo Núñez) para trabajar de manera encubierta en territorio peruano. Gestión que realiza en distintas ciudades y zonas del Perú durante casi toda la guerra, hasta ser descubierta por una organización clandestina de resistencia a la ocupación chilena del Perú, y castigada con la muerte en los meses finales del conflicto.

De modo que su relación con el General Buendía y otros oficiales peruanos no es simplemente una contingencia casual, sino que es parte de una importante labor reconocida por el Alto Mando del Ejército chileno. En ese contexto tiene algunos encuentros con su antiguo novio, quien pierde un brazo en la batalla de Chorrillos, e incluso se casa con él después de la ocupación de Lima, tratando de normalizar su vida. Intento que fracasa debido al rechazo de su ahora marido hacia su vida anterior. Él termina por abandonarla y regresa a Chile. Por otro lado, está la presencia de un oficial chileno, encargado de misiones especiales de apoyo a los agentes, que es presentado como nieto de Manuel Rodríguez<sup>77</sup>, con su mis-

76 *El Mercurio de Valparaíso*, 31 de agosto de 2010.

77 En realidad, se trataba de un sobrino nieto del héroe de la Independencia, ver [www.laguerradelpacifico.cl](http://www.laguerradelpacifico.cl).

mo nombre, quien tiene una serie de contactos de trabajo con Leonora a lo largo del conflicto. Lo que ayuda a cimentar una relación, que se desarrolla hacia un romance cuando ella queda sola en Lima, al terminar el vínculo con su marido.

Este relato se verifica como eje articulador de la obra, pero situado al interior de la narración de los hechos históricos con gran detalle. Narración en la que van apareciendo los personajes reales y que da cuenta de las diferencias, conflictos, errores y tensiones en la planificación y dirección del conflicto, por parte de las autoridades civiles y militares chilenas y aliadas. Aunque, narración enmarcada en el discurso patriótico de unidad nacional surgido, como señalamos, en los mismos años del conflicto y que sirve en el relato de Inostroza como marco general de interpretación y legitimidad de la “causa chilena”.

En ese sentido, se construye una línea narrativa compleja constituida por varias historias, más o menos ficcionales o mixtas, que se colocan en la perspectiva de entregar el “gran relato” del conflicto, articulando —como señalaban Martin-Barbero y Mujica al definir el melodrama como género narrativo— el *tiempo de la historia*, de los grandes procesos y de los hechos trascendentes en la vida de los pueblos, con el *tiempo de la vida*, que dice relación con la vida común y cotidiana, en la que un hecho como una guerra de esa magnitud introduce una serie de tensiones que determinan la vida de las personas.

La historia de amor central es la que protagonizan en un inicio Alberto Cobo y Leonora Latorre, personajes ficticios, que desde el comienzo se constituye en un conjunto de desencuentros y fatalidades que impiden la realización de un amor estable y duradero. Por el contrario, el relato muestra cómo un conjunto de aparentes casualidades, que están relacionadas con hechos reales impiden lo anterior y los llevan a tomar decisiones que les van alejando cada vez más hasta la ruptura definitiva. Como, por ejemplo, el ingreso de Leonora al Servicio Secreto chileno, pensando que Alberto estaba muerto, o el propio Cobo, repudiando a su novia al descubrir el uso del romance y la seducción como instrumento para realizar su trabajo de agente.

Paralelamente, esa distancia que se va construyendo entre ambos protagonistas, especialmente después de la ocupación de Lima, va creando el espacio para la irrupción de un tercero en discordia, el Capitán Rodríguez, personaje real, que conquista el amor de Leonora hacia el final de la guerra. Es significativo, desde la óptica de la narración melodramática, que la obra no apunta hacia un final feliz. Todo lo contrario. La posibilidad de un nuevo amor lleva a Leonora a vivir una suerte de callejón sin salida, ya que, habiéndose casado con su antiguo novio intentando salvar la relación, se ve envuelta en un triángulo del que se siente incapaz de salir. Ello la lleva, según la narración, a no considerar los avisos del



peligro que corría, al haber sido descubierta por una organización peruana clandestina de resistencia a la ocupación chilena; organización que realmente existió y en cuya dirección participaban mujeres de la elite social limeña. Lo que deja entrever el texto es que Leonora, al no ver salida a su conflicto existencial, se habría auto-inmolado al dejarse capturar y asesinar, a pesar de los esfuerzos de Rodríguez. Con ello, en los meses finales de la guerra su rastro se habría perdido para siempre.

Esta historia central tiene varias otras paralelas, como aquella de la hermana de Alberto Cobo, Clementina, que se desempeña como enfermera en la guerra, y su novio —personaje real—, el Capitán Rafael Torreblanca, del Regimiento Atacama, muerto en la Batalla de Tacna; o la de los oficiales del Regimiento Esmeralda, 7° de Línea, en especial el citado Alberto del Solar, que aparece como estrecho amigo de Cobo.

Otras historias que se despliegan en la narración no tienen como eje el amor, sino que la relación estrecha y de compañerismo entre “rotos” y “pijes”, simbolizando el hecho de que el patriotismo es un sentimiento que pasaría por sobre las diferencias sociales. Fundamentalmente, se nos presenta en la historia dual de oficiales y sus “ordenanzas” (especie de asistente personal que se encargaba incluso de la comida de su superior). Es el caso, especialmente, del propio Capitán Rodríguez ya mencionado, y del Capitán Torreblanca y sus ordenanzas —que son personajes ficticios—, y de Elcira Carrasco, que juega un rol similar para Leonora.

Aparece aquí la figura del *roto* como el pícaro buscavidas antes señalado, cuya característica central es su acendrado patriotismo y valentía, más allá de su eventual irresponsabilidad, inclinación a la bebida, inconstancia e imprevisión; todas, cuestiones que los oficiales de un nivel social y educacional superior deben permanentemente corregir y vigilar. Es decir, está presente el estereotipo de lo popular chileno que la industria cultural va a difundir a lo largo de todo el siglo xx en el cine, el radioteatro, la telenovela, la historieta, etc. En este caso, colocado en el tiempo de la vida de estos personajes, se simboliza el discurso mayor de que la guerra se ganó gracias a la unidad nacional desplegada.

Sin embargo, es necesario destacar que la visión del conflicto es compleja, es decir, el desarrollo de la narración de la guerra no se limita a la dimensión puramente heroica, en términos abstractos, sino que se presenta más bien como un último recurso al que debió recurrir la patria ante enemigos solapados. Es decir, se muestra en numerosos momentos el límite que significa la violencia insensata de la guerra, la que entonces es más bien una fatalidad no querida, pero a la que el patriotismo y el sentido del deber ayudan a sobrellevar. Por ello es que el relato no escatima en críticas hacia los conductores de la guerra, civiles y milita-

res, mostrando cómo sus errores o falta de planificación adecuada significaron la muerte o el sufrimiento innecesario de miles de soldados (en especial, es el caso de la Batalla de Tarapacá, por ejemplo). En ese sentido, Inostroza toma partido por unos y otros indistintamente, con lo que su relato de los hechos no reclama ninguna neutralidad historiográfica. Este aspecto es uno de los pocos en que se presentan diferencias entre la novela escrita y la serie televisiva: esta última más bien elude o morigera lo anterior.

Cabe también recalcar el hecho de que la figura central del relato-lo que, dicho sea de paso, remarca la versión audiovisual- sea una mujer, la mencionada Leonora Latorre. Recreando el marco social y cultural de la época, y de los roles que se adjudicaban a las mujeres en ellos, según el sector social al que pertenecían, el relato muestra trágicamente el desgarró existencial que le significa a la protagonista la tarea que acepta, en función de cumplir con un deber patriótico, lo que incluye un sacrificio total de sus sentimientos, de su honra y de su virtud, al extremo de sufrir el repudio de su pareja. En ese sentido, el final que sufre no parece significar un castigo que la narración misma le impone, sino más bien el peso de un destino imposible de modificar. Esto, además, le permite al relato mantener la coherencia con el estatuto de leyenda y mito que asumió la historia de la supuesta “General Buendía”, una vez terminado el conflicto y regresadas las tropas chilenas al país.

La serie televisiva, como señalamos, se apega estrictamente a la novela escrita (no tenemos cómo saber la relación entre esta y el guion radiofónico, dado que no hay registros de este), aportando algunos enriquecimientos a la narración, al menos en dos direcciones: por un lado, las posibilidades que entrega lo digital en el sentido de construir imágenes de hechos (batallas terrestres o navales, por ejemplo), lugares (puertos, ciudades), situaciones (embarques de tropas, campamentos), lo que le confiere un estatuto de verosimilitud mayor; y, por otro, el uso de primeros planos, muy propios de la narrativa audiovisual melodramática que acentúan la carga emotiva de ciertas situaciones en la que se están desarrollando los conflictos y relaciones interpersonales.

## A manera de conclusión

La celebración del Bicentenario, que sirvió como marco en el que se difundieron estas series televisivas, permitió, una vez más, apreciar a la TV operando de manera significativa en la escritura y construcción cotidiana de la realidad nacional, especialmente en los procesos de construcción de una memoria, en la perspectiva de la *comunidad imaginada*<sup>78</sup>. La ficción audiovisual, como vimos antes, aparece como un ámbito con ventajas comparativas frente a otros, predominantes en otras épocas—como el sistema de partidos o el sistema educacional—, para relacionarse directamente con los individuos.

Renato Ortiz precisa la distinción entre *memoria nacional* y *memoria colectiva*<sup>79</sup>. La primera no expresa la vivencia inmediata de grupos particulares, se refiere a una historia que trasciende los sujetos y no se concreta inmediatamente en sus cotidianidades, sino que se instala en el *tiempo de la historia*. Por definición, trasciende las especificidades y las divisiones sociales. La memoria nacional es del orden de la ideología, es un producto de la historia social, no solo de la ritualización de la tradición. Si bien se ritualiza algunas veces en fiestas, que constituyen el mito de la fundación nacional, es construida por una instancia exterior a las conciencias individuales, el Estado-Nación moderno, y es parte de una esfera de poder. Los mitos que la sostienen solo duran en tanto exista un consenso social y político en torno a su veracidad. La memoria colectiva, por su lado, sería mucho más del orden de lo vivencial, un conjunto de recuerdos activados por el filtro del presente, constituyendo un patrimonio que, experimentado por un grupo de personas, se actualiza en cada momento de rememoración, y que para existir debe encarnarse, materializarse, sin lo cual los recuerdos se pulverizarían; y sería más propia del *tiempo de la vida*.

En esa perspectiva, podemos sostener que en nuestro país el discurso audiovisual ha sido capaz de crear una textualidad que establece una síntesis entre la identidad nacional, entendida como modernidad, y los elementos básicos de un discurso conservador y tradicionalista. Y, más aún, usando a éstos como la matriz de sentido, incorporando a tal matriz fragmentos provenientes de otras discursividades, descontextualizados y desustancializados. Se trata de la cooptación de costumbres, gustos, modos de habla e imaginarios que remiten a lo masivo y que

78 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

79 Renato Ortiz, *Modernidad y Espacio. Benjamin en París*, Bogotá, Editorial Norma, 2000.

se entroncan con raíces culturales populares, pero, en esta época, desprovistos o limpiados de todo sedimento identitario o clasista.

Así, aparece como verosímil la idea de que, por sobre la heterogeneización cultural, y en conjunto con la universalización proveniente de la inserción en el mundo global, sería posible la subsistencia de lo nacional, y retóricamente re-instala la vigencia de una cierta *chilenidad* caracterizada por la existencia de una sustancia inmutable y ahistórica, que se expresa simbólicamente en elementos provenientes del mundo de la hacienda colonial y decimonónica.

Sin embargo, en estos tiempos se trata de una identidad que no remite —ni lo pretende— a algún basamento social, político, económico, religioso, etc., a la manera como lo hacían los discursos identitarios clásicos. Una identidad que no interpela a sujetos o actores sociales situados en territorios específicos y fijos dentro de la estructura social, sino que al individuo en tanto consumidor-ciudadano, es decir, poseedor de demandas provenientes de su particular experiencia de vida, y que se las plantea indistintamente al mercado, al Estado, a los medios, etc., bajo un mismo patrón.

No se está frente a un ideario presentado como una causa colectiva, sobre la base de un deber-ser totalizante de la vida individual y colectiva, que exija en nombre de la defensa de la identidad nacional sacrificios o desgarramientos existenciales —como un conflicto bélico, por ejemplo—, sino que se vive en la forma de eventos interactivos y a través del consumo. Esta identidad nacional, profusamente propagandeada actualmente desde los medios, no constituye, como dijimos, parte de alguna utopía planteada desde el Estado o desde alguna ideología política, sino que, fundamentalmente, es un discurso integrante de una convocatoria hecha desde el mercado.



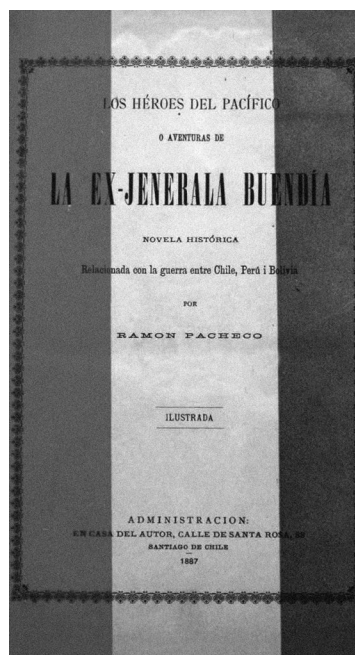
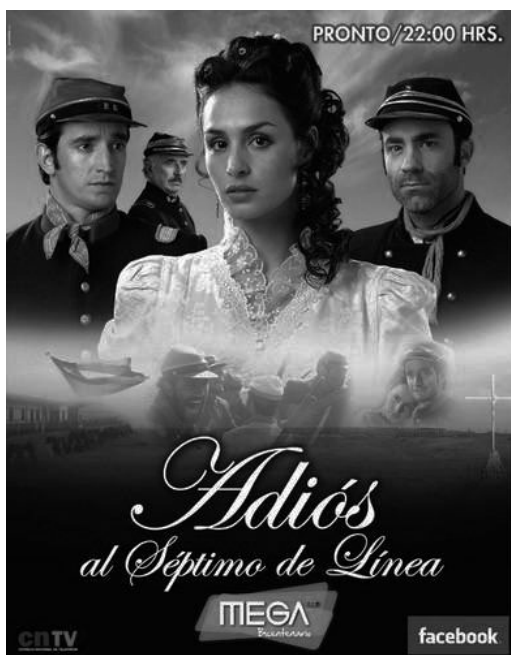
JORGE INOSTROSA C.



# ADIOS AL SEPTIMO DE LINEA

*"Los Infantes de Bronce"*

ZIG-ZAG



AL 7° DE LINEA



VERSIONES ORIGINALES REMASTERIZADAS

# LA RADICALIZACIÓN DE LOS DISCURSOS: LA TOMA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO, EN EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO CHILENO DE 1968

*Pablo Nicolás Cancino Baeza\**

\* Licenciado en Historia, Licenciado en Educación y Profesor de Historia y Geografía (Universidad Finis Terrae), Magíster en Historia (c), Pontificia Universidad Católica de Chile.



El artículo siguiente persigue elaborar una reflexión analítica de la toma de la Catedral, siguiendo la lógica de los principales hechos acaecidos en la ocupación del templo: la acción, sus protagonistas, revisión de manifiestos y consecuencias. Esto permitirá comprender y explicar las principales motivaciones de los responsables, reconociendo cuáles fueron sus proyecciones, las medidas adoptadas por las autoridades eclesiásticas y el conflicto suscitado por las posiciones asumidas al respecto. Insertaremos el acontecimiento en la trayectoria histórica que la Iglesia Católica chilena enfrentó en los sesenta, involucrada en un polémico proceso de aplicación de las reformas del Concilio Vaticano II.

## 1. *La catedral tomada*

La mañana del once de agosto de 1968 la Catedral de Santiago amaneció ornamentada de un modo bastante particular. Aquel día, para quienes accedían a la Plaza de Armas desde calle 21 de mayo o Estado, la escena debió resultar sorprendente, o por lo menos bastante curiosa. Bajo las primeras luces del alba, se dejó ver un lienzo enorme que flameaba entre las dos torres del antiguo edificio. La consigna que llevaba escrita, difícilmente podía pasar inadvertida: “Cristo es igual a la Verdad, por una Iglesia junto al pueblo y su lucha”<sup>1</sup>.

Nunca antes en la historia eclesiástica nacional se había registrado un acontecimiento de esta naturaleza. Este acto, que hoy parece anecdótico, fue considerado profundamente revolucionario para sus contemporáneos, acaparando portadas en los principales diarios del país y en secciones de periódicos extranjeros<sup>2</sup>.

Aquello que había iniciado con una simple pancarta oscilante en las alturas significó un fuerte remezón para la comunidad católica, consiguiendo capturar la atención de las más altas autoridades del clero. Estas últimas, en pleno trabajo de aplicación de las directrices del Concilio Vaticano II, se vieron obligadas a lidiar con el ímpetu de una nueva generación de cristianos, para quienes el concepto

1 *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. portada y 34.

2 El hecho fue cubierto por múltiples medios a lo largo de América y Europa: *The Guardian*, en Londres; *La República*, en Bogotá. *El Mercurio* comenta sobre aquellos periódicos que rechazaron la acción, particularmente *L'Osservatore Romano*, publicación del Estado Vaticano. Su análisis fue categórico, pero no abandonó su espíritu formativo habitual: “Quién desee reformar a la Iglesia tiene un gran campo de acción: la reforma de sí mismo”, en: *El Mercurio*, 13 de agosto de 1968, p. portada y 20. Otro artículo aparece en el diario *La Vanguardia Española*, y se titula: “Unos sacerdotes chilenos suspendidos en el ejercicio de sus cargos”, *La Vanguardia Española*, 13 de agosto de 1968, p. 17.

de revolución no tenía por qué ser incompatible con las radicales convicciones de la fe.

Por esta razón, la toma no solo interesó a los sectores de la comunidad creyente, también causó alto impacto en la opinión pública general. Despertó particular atractivo en sectores de izquierda; sobre todo en quienes perseguían granjear para sí una porción del voto cristiano en las próximas elecciones presidenciales de 1970. Para ellos, la ocupación forzosa del principal templo de la Iglesia Católica constituía un signo de acercamiento entre mundos tradicionalmente distantes<sup>3</sup>. Cualquier apoyo para una futura carta presidencial de aquel sector político significaba estrechar el camino al triunfo de un gobierno que, según el progresismo, sería auténticamente popular. Por esta razón, y otras que serán descritas en este artículo, el acontecimiento suscitó reacciones diametralmente diferentes. Hubo manifestaciones de categórico rechazo y otras de entusiasta aprobación.

Según se consigna en la prensa, sus protagonistas fueron doscientos católicos laicos, un grupo de sacerdotes jóvenes, un ex dirigente gremial, y líderes estudiantiles de las universidades de Chile y Católica<sup>4</sup>. Estos, inspirados por anhelos de renovación interior de la institución eclesial, hicieron públicos sus objetivos ocupando el símbolo más representativo del catolicismo tradicional chileno: la Catedral<sup>5</sup>. Con respecto a la identidad de los responsables, la revista *Ercilla* publicó: “los ocupantes se identificaron como Iglesia Joven”, cuyo objetivo era “efectuar una asamblea de cristianos como en los primeros tiempos de la Iglesia”<sup>6</sup>.

Entre los participantes del acontecimiento —quienes se dieron a conocer en conferencia de prensa en la nave central— destacó la presencia de numerosos estudian-

3 Lo confirma el seguimiento que hizo el diario *El Siglo* respecto del acontecimiento, no solo como fenómeno noticioso del momento, sino que cubriendo noticias de la agrupación durante los años que siguieron. Usualmente se exaltaron las adhesiones de miembros de esta hacia posiciones de izquierda. Es presumible que el medio informativo buscara disponer a los lectores a un diálogo cristiano-marxista. Un ejemplo son las notas referidas al religioso Fernando Ugarte ss.cc., y a su familiaridad con la Unidad Popular. Asimismo, se informa de las reacciones que la Iglesia Joven tuvo respecto de la primera mayoría relativa que Salvador Allende obtuvo en 1970. Luego de los comicios de septiembre, previa a la ratificación del Congreso Pleno, los periodistas del órgano noticioso cubren algunas declaraciones de apoyo emitidas por el padre Paulino García, presbítero español, protagonista de la toma (ya en ese entonces fuera de Chile, debido a su expulsión), en: *El Siglo*, 6 de septiembre de 1970, p. 10.

4 *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 23.

5 DOCUMENTO n° 9, “La Iglesia Joven”, en: (SIN AUTOR). *Cristianos y la revolución: un debate abierto en América Latina*, Santiago, Chile, Editorial Quimantú, 1972, p. 131.

6 “Conmoción y polémica: la Catedral invadida”, *Revista Ercilla*, N° 1730, 14 al 20 de agosto, 1968, pp. 14, 15.

tes universitarios<sup>7</sup>, una gran cantidad de pobladores<sup>8</sup> y profesionales provenientes de diversas áreas de la actividad social<sup>9</sup>. Muchos de ellos pertenecían a comunidades parroquiales como San Pedro y San Pablo, y San Luis Beltrán, entre otras.

Dentro de los religiosos asistentes se contó con la participación de Diego Palma (Asesor de la Asociación Universitaria Católica, AUC); Andrés Opazo; Carlos Langue y Fernando Ugarte (pertenecientes a la Congregación de los Sagrados Corazones); Paulino García y Francisco Guzmán (sacerdotes diocesanos de la parroquia San Luis Beltrán); Ignacio Vergara SJ (cura obrero jesuita); Gonzalo Aguirre (sacerdote diocesano y ex asesor de la Juventud de Estudiantes Católicos, JEC); y la religiosa Clara Larmignac, de la población Malaquías Concha<sup>10</sup>.

Asimismo, las reivindicaciones planteadas por la toma inspiraron la adhesión de figuras importantes de ese entonces, como fue el caso de Clotario Blest: conocido líder sindical, ex Presidente de la CUT y personaje eminente del activismo social chileno. También se hizo presente Miguel Ángel Solar, dirigente del movimiento de Reforma Universitaria y ex presidente de la FEUC. Solar había sido uno de los organizadores de la toma de la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica durante el año anterior en Santiago de Chile<sup>11</sup>.

7 Entre ellos es posible destacar a Ricardo Halabí, Roberto Suazo, Sergio Corvalán y Pedro Valdés (pertenecientes a la Universidad de Chile); Rodrigo Egaña y Francisco Mardones (de la Universidad Católica), entre otros. *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 23.

8 Entre ellos, Pedro Donoso, Presidente de la joc. Asimismo, podemos mencionar a Víctor Arroyo, Luis Medina, Hernán Silva y Rolando Rodríguez (mensajero de correos y telégrafos). *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 23.

9 Dentro de este último grupo podemos identificar a Patricio Hevia (médico), Hugo Cancino y Leonardo Jeffs (historiadores), María Antonieta Saa (profesora de castellano), actualmente consejera regional de Santiago, quien también se desempeñó como Diputada de la República por el distrito 17 de la región metropolitana durante el periodo que va desde 1994 a 2014.

10 *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 23. Cfr. Héctor Concha Oviedo, "La Iglesia Joven y la Toma de la Catedral de Santiago: 11 de agosto de 1968", *Revista de Historia*, vol. 7, año VII, 1997, p. 10; Cfr. Leonardo Jeffs, *Reflexión sobre la Iglesia Joven*, Santiago de Chile, (sin editar).

11 *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 23.

## 2. Planificación

El sábado 10 de agosto, tal como había sido planificado, miembros de Iglesia Joven asistieron al oficio de la tarde. Finalizado este, permanecieron ocultos en el interior del templo. Algunos consiguieron esconderse en la sacristía, lugar donde esperaron el cierre y abandono del recinto por parte de las autoridades a cargo. Los integrantes del grupo, al pasar las horas, abrieron las puertas desde el interior, con el fin de propiciar el ingreso de los demás adherentes. Una vez todos dentro, se realizó una vigilia oficiada por Francisco Guzmán, quién, con respeto y solemnidad, condujo a los fieles hasta que llegó el día. Junto a otros participantes se alzaron los lienzos de consigna, y se veló por el silencio y respeto a la sacralidad del templo<sup>12</sup>. La experiencia de “vigilia” tiene antiguas y hondas raíces en la tradición evangélica, eclesial y litúrgica, evidentemente no se trataba de una “toma” cualquiera.

Durante trece horas y media, desde las cuatro de la madrugada hasta las diecisiete treinta, se mantuvo tomado el santuario. En su interior, tal como lo describen sus mismos protagonistas, realizaron diversas actividades: se efectuó “una misa, tuvo lugar una conferencia de prensa y se hicieron reflexiones en común”<sup>13</sup>. El oficio religioso se llevó a cabo con profundo respeto. La liturgia fue celebrada por Diego Palma, Paulino García y Francisco Guzmán. Estos —como símbolo de austeridad y sencillez— no hicieron uso del altar mayor, reemplazándolo por una pequeña mesa de madera sobre la que partieron trozos de pan acompañados con vino. Se oraron letanías y los laicos presentes hicieron peticiones. Hubo música folclórica<sup>14</sup>. Se pidió por los trabajadores y sus luchas reivindicativas, “por la clase trabajadora ex-

12 Esta información fue recopilada tras la entrevista realizada a dos de los protagonistas de la toma. Roberto Suazo y Hugo Cancino, mencionados en *El Mercurio y Revista Ercilla*, N° 1.731 (“Conmoción y polémica: La Catedral Invadida”, 21 al 27 de agosto de 1968). Suazo, Roberto, Entrevista. Cancino, Pablo Nicolás, y Ruiz Tagle, Paula, Mayo 10, 2004, Santiago, Chile, p. 1. Suazo fue estudiante de derecho y miembro activo de la Juventud de Estudiantes Católicos (JEC). En un tiempo posterior a la toma pasó a militar en las filas del Mapu Obrero Campesino. Actualmente sigue ejerciendo como abogado. Por su parte, H. Cancino abandonó Chile tras el golpe militar; actualmente es profesor universitario e investigador en Dinamarca. El primero de ambos ingresó el día sábado en la noche a la Catedral, teniendo como responsabilidad velar por el respeto del templo y guiar las oraciones y letanías durante la madrugada.

13 DOCUMENTO n° 9. “La Iglesia Joven”, op. cit., p. 133; “La Iglesia Joven y la toma de la Catedral”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 109. Cfr. *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 23.

14 *Id.*, pp. 133, 134. Se contó con la participación de Ángel Parra e Isabel Parra, quienes interpretaron “Oratorio para el Pueblo”, un lp que incluye piezas inspiradas en el cristianismo. Ver: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 109.

plotada en América latina”; “por los caídos en la absurda guerra de Vietnam”; “por el angustiado pueblo de Biafra”; “porque los cristianos sean capaces de enmendar rumbos” y por “la unión de los trabajadores en sus luchas reivindicativas”<sup>15</sup>.

De acuerdo a la información señalada en *El Mercurio* y en el libro de María Teresa Donoso, *Cristianos por el Socialismo en Chile*<sup>16</sup>, se habrían colgado lienzos con las figuras del Che Guevara y Camilo Torres sobre el improvisado altar. Estos hechos fueron desmentidos por sus protagonistas y no tienen figuración en el diario *El Siglo*. Días después de la ocupación del templo fue indicado por fuentes mercuriales que el lugar donde descansaban los restos del Cardenal José María Caro había sido profanado. Se inculpó a los integrantes de Iglesia Joven por haber escrito sobre la tumba la inscripción: “el pueblo está sufriendo, JJ.CC”. Con respecto a estos titulares, Paulino García y Ricardo Halabí, indicaron:

no había ningún letrero con la firma de las Juventudes Comunistas en la tumba del Cardenal Caro cuando abandonamos la Catedral como aparecía en una fotografía del *Mercurio* [...] algunos diarios han informado torcidamente, con manifiesta cobardía<sup>17</sup>.

Este incidente no fue ni sería el único acto público protagonizado por la agrupación. Aproximadamente dos meses antes, parte de quienes presentaron su protesta en la Catedral, se habían organizado en la parroquia San Luis Beltrán para manifestarse en contra “del carácter reaccionario del Congreso Eucarístico que

15 *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 34.

16 María Teresa Donoso, *Historia de los Cristianos por el Socialismo*, Santiago, Vaitea, 1975, p. 40.

17 *El Siglo*, 15 de agosto de 1968, p. 3. Es necesario mencionar que, en de los documentos compendiados en el libro *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 136, existen declaraciones como la siguiente: “A esta altura del debate se recordó, dentro de la Catedral de Santiago, la figura del guerrillero inmortal, el Che Guevara, a quien uno de los que intervino llamó cristiano perfecto”. Lamentablemente el documento no especifica fecha, y podría ser posterior a la misma toma, ya que es un análisis de ésta. Lo especificamos, ya que varios miembros del grupo radicalizaron sus posiciones *posteriormente* al evento estudiado, adoptando claras actitudes político-partidistas. Con el fin de reconstruir de la manera más verosímil los hechos, transcribimos lo expuesto por Hugo Cancino, quien, al preguntarle sobre estas pancartas, dijo: “No vi ningún cartel ni del Che u otro de organizaciones marxistas”. Si bien Cancino era admirador del cura guerrillero Camilo Torres, señaló que su participación el once de agosto distó de tener fines partidistas. Su inspiración radicó en una preocupación por el destino de la Iglesia y su compromiso social. Cancino, Hugo, *Entrevista*. Cancino, Pablo Nicolás, Noviembre 3, 2012, Dinamarca, p. 1.

se celebrará en Colombia”<sup>18</sup>. Al mes siguiente un grupo de laicos y religiosos — entre estos últimos: Francisco Guzmán, Paulino García y Carlos Langue, ss.cc.— exigieron que cesaran las obras del Templo Votivo de Maipú, por considerarlas causa de ostentación y lujo<sup>19</sup>. Otro de los hitos protagonizados por el grupo tuvo lugar en 1969, en la parroquia del Sagrado Corazón de El Bosque (Providencia, Santiago). Esta consistió en la interrupción de la ceremonia de Consagración del Vicario Episcopal Ismael Errázuriz. Durante el rito, absolutamente fuera de protocolo, Leonardo Jeffs (acompañado por Clotario Blest) leyó un discurso que abogaba por mayores cuotas de representatividad del laicado en las decisiones de la institución eclesial; entre ellas, se apeló a la elección popular de los obispos y a un mayor espacio de expresión para el clero joven<sup>20</sup>.

18 *El Siglo*, 12 de agosto de 1968, p. 7. Según informan las fuentes periodísticas, lo mismo que los manifestos del grupo, se constata una pluralidad de opiniones respecto del Congreso Eucarístico a realizarse en Colombia. Por un lado, se le considera reaccionario y un lujo; por otro, se declara ante los periodistas de *El Mercurio* la total adherencia a la visita papal y la reunión de Bogotá. Se llega a definir el acto ocurrido en la Catedral como una forma de llamar la atención del Pontífice sobre los problemas que vive Latinoamérica, específicamente la pobreza y explotación. Asimismo, se niega que la actividad sea una toma. Esto da cuenta de lo heterogéneo del grupo, bastante numeroso, y con múltiples motivaciones. *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 34.

19 Este acontecimiento, si bien fue realizado por un grupo mucho menor al congregado en la Catedral, causó profunda molestia en la jerarquía. El hecho manifiesta la misma tendencia que la protesta realizada el once de agosto en el templo metropolitano. Ambas acciones son coincidentes con la idea de ver una Iglesia pobre, austera, y que compartiera la suerte de los excluidos. Estos actos no solo generaron aceptación; también provocaron categórico rechazo, sobre todo entre los obreros que participaban de las obras, ya que la construcción del templo era su única fuente laboral: “Nosotros no estamos de acuerdo con estas declaraciones, porque el financiamiento del Templo Votivo se realiza con el aporte del público y la caridad a través de colectas públicas. Jamás se ha ocupado dinero fiscal ni eclesiástico, y es una obra con fin patriótico, que nosotros los obreros pensamos debe terminarse”. *El Mercurio*, 12 de agosto de 1968, p. 18.

20 Ascanio Cavallo, *Memorias: Cardenal Silva Henríquez (Tomo II)*, Santiago, Copygraph, 1991, pp. 154-156. Sobre las demás actividades que la agrupación llevó a efecto, podemos mencionar: “La protesta por la visita de la Reina Isabel II del Reino Unido a Chile, en noviembre de 1968; la declaración de rechazo por la masacre de pobladores de Pampa Irigoin, ocurrida en marzo de 1969 (en Puerto Montt); el apoyo a la huelga de hambre de las mujeres de los empleados de la empresa SABA; el encuentro en la Parroquia Universitaria de Santiago con el arzobispo Helder Cámara, el 17 de abril de 1969; la crítica por la compra de una mansión en Providencia para la residencia del Nuncio Apostólico, el 19 de junio de 1969; las Reflexiones de Navidad elaboradas el 25 de diciembre de 1969”. En: Leonardo Jeffs, *Reflexión sobre la Iglesia Joven...*, op. cit., p. 7.

### 3. Principales planteamientos de Iglesia Joven

Una vez captada la atención de la prensa, el movimiento dio a conocer dos manifiestos titulados “Por una Iglesia servidora del Pueblo” y “Manifiesto de la Iglesia Joven: ¿Y por qué estamos aquí?”. Ambos documentos llevan inherente una interpretación radical del Evangelio y buscan identificarse con formas propias del cristianismo primitivo. Se persiguió hacer de la Iglesia un espacio de servicio prioritario hacia los más pobres, priorizando la formación de comunidades cristianas de base: pequeños espacios de evangelización marcados por la iniciativa laical<sup>21</sup>.

Desde un primer momento los ocupantes del templo expresaron su malestar por el alejamiento de la Iglesia de los sectores pobres<sup>22</sup> y denunciaron las desigualdades imperantes generadas por un sistema socioeconómico que pensaron injusto. Gran parte de sus exigencias intentaban una aproximación lo más cercana al ideal de pobreza evangélica. Asimismo, se empeñaban en reemplazar las estructuras “jerárquicas” de la Iglesia Católica, acusándolas de arcaicas y de erigirse como un obstáculo para la acción de los laicos en el mundo temporal.

Queremos volver a ser una Iglesia del pueblo, como en el evangelio, vi-  
viendo su pobreza, su sencillez y sus luchas<sup>23</sup> [...] La Iglesia en Chile tie-  
ne que renunciar a depender de las grandes finanzas internacionales [...] La Iglesia no debe servir a la escandalosa división de clases<sup>24</sup>.

En esta especie de retorno a las fuentes, la única alternativa para quienes in-  
tegraban este movimiento fue la transformación acelerada de las instituciones  
eclesiales, a sus ojos comprometidas con el sistema<sup>25</sup>. Para ellos la toma fue  
un llamado a la renovación ágil y audaz<sup>26</sup>. Había llegado la hora de desechar lo

21 Estas, además de fines espirituales, propiciaban redes de apoyo y solidaridad a lo largo de las pobla-  
ciones del país. Su organización era resistente a la jerarquización, desarrollando relaciones comu-  
nitarias, transversales y democráticas. Del mismo modo, generaban instancias de inserción entre  
diferentes grupos sociales, otorgándole una mayor riqueza a la experiencia pastoral.

22 DOCUMENTO n° 1, “Por una Iglesia Servidora (...)”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 112.

23 DOCUMENTO n° 2, “Manifiesto de la Iglesia Joven ¿Y por qué estamos aquí?”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 121; *El Siglo*, 12 de agosto de 1968, p. portada.

24 “Por una Iglesia Servidora (...)”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 117.

25 “Manifiesto de la Iglesia Joven”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 121.

26 “Por una Iglesia Servidora (...)”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 110.

antiguo y dar paso al tan esperado cambio revolucionario; este último concepto fue asimilado erradamente al de *aggiornamento*. Bajo este juicio, era el instante de aplicar, cuanto antes, las directrices enunciadas en el Concilio Vaticano II, las encíclicas *Mater et Magistra*, *Pacem in Terris* y *Populorum Progressio*<sup>27</sup>. Por esto el acontecimiento tuvo como significado ser un llamado a la acción, haciendo suyas las palabras que el mismo Pablo VI enunciara en 1967: “Hay que emprender, sin esperar más, reformas urgentes”<sup>28</sup>. De este modo, Iglesia Joven hacía su lectura propia de los signos de los tiempos, excluyendo a los obispos y exhortando a discernir al resto de la comunidad eclesial: “[...] no deseamos que la jerarquía hable más, ya lo ha hecho suficiente. Le pedimos; sí, que muestre su preocupación con hechos”<sup>29</sup>.

Dentro de los principales objetivos de los gestores de la ocupación se pueden destacar cuatro elementos fundamentales. Estos fueron:

### 3.1. *El congreso eucarístico de Bogotá y el CELAM*

Una de las causas de su protesta fue la pronta visita de s.s. Pablo VI a Bogotá, el 22 de agosto de ese mismo año. El Sumo Pontífice participaría en la celebración del 39° Congreso Eucarístico y la segunda Conferencia General del Episcopado en Medellín. Los diarios chilenos de la época denotan un ambiente de gran expectación, ya que era primera vez que un Papa visitaba el continente. Era fácil pronosticar cuáles serían los lineamientos generales de la Conferencia; *Populorum Progressio* (1967) había sido publicada recientemente. Sus graves denuncias a los abusos del capitalismo, lo mismo que a sistemas propulsores de insurrecciones violentas, aún eran causa de tensas polémicas.

Hoy sabemos lo que significó la visita papal en el desarrollo del pensamiento social católico continental. Ambas reuniones se constituyen como una especie de Concilio Vaticano II para la Iglesia de América Latina. En ella se hizo un discernimiento respecto de los múltiples contextos de injusticia y desigualdad. Se habló de nuevas formas de opresión por parte de los grupos dirigentes, y de una

27 Las referencias a estos textos usualmente fueron selectivas, haciendo caso omiso a las prevenciones hechas por la Iglesia sobre la dimensión negativa de las transformaciones abruptas y -claro está- el uso de la violencia.

28 s.s. Pablo VI, *Populorum Progressio*, N° 30 y 31, en: *Encíclicas Sociales*, Santiago, San Pablo, 2001, p. 239.

29 “Por una Iglesia Servidora (...)”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 112.



falta generalizada de integración sociocultural. Algunos prelados advirtieron la existencia de un sistema económico que daba posibilidades de acceso a la modernidad tan solo a sectores con alto poder adquisitivo. Para el Papa y los obispos del continente, estos elementos constituían una verdadera negación de la paz<sup>30</sup>. Sus conclusiones son decidoras y —en ningún caso— manifiestan posiciones eufemistas respecto a los problemas sociales. Se instó llevar a cabo los cambios necesarios, evangélicamente, y a reformar al hombre para, así, construir estructuras ecuanímes y humanas.

Medellín significó un compromiso con las transformaciones renovadoras de la Iglesia Católica y, claro está, con la opción preferencial —no exclusiva— por los pobres: “ante la necesidad de un cambio global en las estructuras latinoamericanas, juzgamos que dicho cambio tiene como requisito la reforma política”<sup>31</sup>.

Pese a la significación histórica del evento descrito anteriormente, los gestores de la toma juzgaron el arribo del Sumo Pontífice a Colombia como un signo de ostentación y lujo. En el futuro serían menos severos, ya que Medellín pasaría a ser el caballo de batalla de casi todas las reivindicaciones de los grupos progresistas sudamericanos. En ese entonces, y desde esta primera visión, Medellín representó un evento diplomático propulsor de dinámicas propias de la sociedad de consumo. Despertaba la avidez de las compañías turísticas y el sensacionalismo de la prensa. Según estos, solo los ricos podrían viajar y participar de aquella ceremonia, “el Papa caía en esta red”<sup>32</sup>.

Sabemos que en Latinoamérica impera el sistema capitalista, con la explotación del hombre y de todos sus valores. Sabemos que hay una minoría que, a expensas del pueblo, se afirma cada vez más.

30 El documento definitivo contiene diversos trabajos, en función de las numerosas actividades de la Iglesia. Para ahondar en esos temas se recomienda ver: 2° Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (CELAM), *La Iglesia en la actual transformación a la luz del Concilio: Conclusiones, Vols. I-II*, Medellín, Paulinas, 1968, pp. 70-76.

31 *Id.*, p. 58.

32 “Por una Iglesia Servidora (...)”, en: *Los cristianos y la revolución*, *op. cit.*, p. 111. Con respecto a este tema el manifiesto señala: “Los que viven en contacto directo con la miseria, el alcoholismo, la prostitución, los sueldos de hambre, el pueblo pisoteado y despreciado, no reconocen a Jesucristo en un Congreso Eucarístico, hecho para el brillo de autoridades civiles y eclesiásticas. El Congreso no los toca, más bien los escandaliza”, *Id.*, p. 114.

Continúa diciendo:

¿Y a qué viene el Papa? ¿A bendecir la miseria? ¿A predicar la paciencia en la injusticia? O viene como otro Cristo, a denunciar la injusticia en todas sus formas, a comprometerse con todos los pobres que sufren, a gritarle a los ricos la verdad del Evangelio<sup>33</sup>.

La verdadera responsabilidad de la Iglesia —planteaban— es con “la liberación de los oprimidos”. El compromiso real de los católicos no se mide por gestos de la magnitud de un Congreso:

Cristo no necesita de multitudes que canten por las calles y aclamen a su Vicario, ni de miles de cirios, ni de hermosos altares. Cristo, presente en el pobre, necesita de la acción de los que creen en Él; de una acción decidida, valiente y generosa, destinada a cambiar las condiciones de vida de una masa latinoamericana, explotada a veces por los mismos cristianos<sup>34</sup>.

### 3.2. *Compromiso reformador*

Sabemos que una de las finalidades del grupo fue la renovación de la Iglesia. Esta se llevaría a cabo por medio del cumplimiento de tres tareas. La primera, era darle una estructura evangélica. Por esto se entendió el abandono de todo clericalismo jerárquico y dominante, ya que “muchas veces y con la buena intención de hacer que el evangelio se practique, [la Iglesia] se apodera de las conciencias y pretende controlar la conducta de los hombres”<sup>35</sup>. Bajo esta perspectiva la institución ejercía sobre el pueblo “un pesado yugo”<sup>36</sup>.

33 José Arrieta; Julio Ramírez, “Toma de la Catedral: angustioso llamado a los cristianos”, *Revista Mensaje*, sin volumen, 1968, pp. 428-430. (En línea) Consultado en:

[http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1968/n172\\_428.pdf](http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1968/n172_428.pdf); Cfr. Héctor Concha, *op. cit.*, p. 5.

34 “Por una Iglesia Servidora del Pueblo”, en: *Los cristianos y la revolución...*, *op. cit.*, pp. 111 y 112.

35 *Id.*, p. 116.

36 *Id.*

Deseamos que la Iglesia se procure una estructura ágil, pobre y audaz. Una estructura capaz de promover el mensaje de Cristo a las conciencias libres, sin pretender controlar la acción de Dios en ellas; capaz de servir pobre y desinteresadamente al hombre<sup>37</sup>.

La segunda tarea consistía en que la comunidad católica fuera reconocida como Iglesia pobre y servidora que, dando testimonio de humildad, desistiera en la construcción de “grandes obras que suponen una infraestructura económica exagerada y agobiadora”<sup>38</sup>. Se integran bajo este argumento no solo templos, sino también establecimientos educacionales y toda organización que, al necesitar grandes cantidades de dinero, se transforman en instituciones de poder. De acuerdo a esto, una comunidad fiel al Evangelio debe confiar en la palabra de Dios y arriesgarse a no tener una situación económica garantizada, única manera de compartir la suerte de un pueblo pobre.

La Iglesia no debe servir a la escandalosa división de clases. Sus Colegios que educan a la aristocracia chilena, son una institución que contradice al Evangelio. Ante muchos ojos, aparece educando a ricos, aislando al rico del pobre desde su primera infancia. Así, contribuye a formar a los miembros de la clase burguesa, donde no existe sensibilidad ni sentimiento de solidaridad efectiva frente a la miseria [...] La Iglesia no debe vender sus servicios a un precio tan alto<sup>39</sup>.

En tercer lugar, se planteó la constitución de una Iglesia libre y abierta al hombre. Esto significó una jerarquía independiente de los intereses de “la clase dominante”, una comunidad donde tanto pastores como fieles fueran “libres de todo compromiso para poder denunciar las injusticias”<sup>40</sup>. Se exhortó a que las iniciativas de los cristianos no fueran ahogadas por una autoridad despótica, sino estimuladas, apelando a la igualdad de todos en cuanto partícipes del “pueblo de Dios”. En este aspecto, la jerarquía debía abandonar “paternalismos caducos” y confiar en la madurez cristiana de sus miembros. En base a esto, sus peticiones fueron: libertad de conciencia con respecto al control de los nacimientos, someter a elección popular el nombramiento de obispos y traslado de sacerdotes,

37 *Id.*

38 *Id.*, p. 117.

39 *Id.*

40 *Id.*

posibilidad de modificar —según los contextos— la liturgia eucarística, romper la incompatibilidad entre sacerdocio y matrimonio, dar mayor protagonismo a la figura del diácono, y fortalecer las comunidades eclesiales de base<sup>41</sup>.

### 3.3. *Fe y vida cotidiana*

Se acusa a la Iglesia, no solo a la jerarquía sino también al laicado, por la ausencia sistemática, en su discurso, de una “denuncia profética” de la explotación ejercida por las clases más pudientes. Si bien el grupo reconoció un avance de la Iglesia chilena en materia social (en sus textos, el movimiento otorgó una posición de vanguardia al catolicismo nacional dentro del contexto latinoamericano), señaló que los cambios producidos, en ocasiones, no dejaban de ser “simples reediciones” de apariencia moderna, pero que en su fondo eran parte de los antiguos esquemas de dominación, tan presentes a lo largo de la historia eclesiástica de Chile. A su juicio, esto demostraba una grave disociación entre fe y vida, por parte del mundo cristiano.

Muchos hombres sinceros se alejan de la Iglesia por falta de fe en nosotros, los cristianos, que representamos tímidamente el mensaje evangélico; por falta de confianza en los pastores a quienes ven ocupar lugares de privilegio en la sociedad, junto a los poderosos del dinero.

Y luego señalan:

[...] otros no se sienten representados en la autoridad eclesiástica, en la estructura de la Iglesia<sup>42</sup>.

Se hace necesario observar que la relación de los participantes con la miseria no es de orden teórico, sino más bien de carácter experiencial. Recordemos que el grupo estuvo constituido por católicos y sacerdotes provenientes de poblaciones

41 *Id.*, pp. 117-119.

42 *Id.*, p. 114.

marginales, conocidas por sus precariedades: Malaquías Concha, Joao Goulart, San Gregorio y Las Barrancas. Es más, la mayoría de los medios de comunicación de aquel entonces cometieron un error al otorgar a la toma únicamente la dignidad de “rebelión estudiantil o sacerdotal”, ya que el hecho acaecido en el templo fue una acción de gran participación obrera. No eran solo presbíteros, profesionales, intelectuales o universitarios quienes ocuparon la Catedral, también fueron trabajadores que —acompañados solidariamente por los primeros— quisieron hacer pública su intención de ver a su Iglesia (con la que se identificaban plenamente) “más efectiva y visiblemente junto al pueblo”, ya que en muchas ocasiones no entendían su lenguaje y la veían como “algo lejano”, como “cosa de ricos”<sup>43</sup>.

### 3.4. *La encíclica sobre la vida humana*

Uno de los puntos de mayor polémica dentro de los planteamientos de Iglesia Joven fue el rotundo rechazo al contenido de la encíclica *Humanae Vitae*<sup>44</sup>. Esta última fue publicada el veinticinco de julio de 1968 (poco menos de un mes antes de la ocupación de la Catedral) y ratificaba la oposición tradicional de la Iglesia Católica a todo tipo de control artificial de la natalidad<sup>45</sup>.

El documento pontificio despertó una generalizada oposición en los medios, como también al interior de la misma institución<sup>46</sup>. En diferentes países del mundo se alzaron voces contestatarias contra la carta y algunos fieles expresaron “no sentirse obligados a cumplirla”<sup>47</sup>. Numerosos obispos en Canadá, por medio de la famosa declaración de Winnipeg (septiembre de 1968), desestimaron la doctrina

43 “Toma de la Catedral: ¿Una profanación?”, *Revista Mensaje*, N° 172, año XVII, septiembre de 1968, p. 403. Aun así no podemos desconocer el fuerte influjo y liderazgo que ejercieron sobre los obreros aquellos intelectuales, universitarios y sacerdotes que protagonizaron los hechos. El conocimiento de las encíclicas sociales, específicamente *Populorum Progressio*, las constantes referencias al Concilio Vaticano II, los conceptos de revolución y, en definitiva, el acervo doctrinal del movimiento, plasmado en sus manifiestos, tienen íntima relación con el nivel educacional de los demás integrantes y su intención de traducir e interpretar las motivaciones de los obreros movilizados (de modo no oficial) por la JOC. La misma ocupación del recinto fue, además, una celebración de la toma de la Pontificia Universidad Católica, ocurrida el año que recién había pasado.

44 s.s. Pablo VI, *Humanae Vitae*, Buenos Aires, San Benito, 2001, p. 41.

45 “Una Encíclica discutida”, *Revista Mensaje*, N° 172, año XVII, septiembre de 1968, p. 401.

46 *El Mercurio*, 1 de agosto de 1968, p. 33.

47 *Id.*, p. 18.

emitida por el Pontífice, por considerarla alejada de la realidad. El mismo Hans Küng (sacerdote y teólogo suizo que participó activamente en el Concilio Vaticano II) se sumó a las críticas, señalando:

Es lamentable predecir que el solitario camino tomado por el Sumo Pontífice frente a la gran mayoría de la Iglesia e incluso frente a su propia comisión de peritos, causará un gravísimo prejuicio a la autoridad moral de su elevada jerarquía<sup>48</sup>.

La comisión que se encargó del tema había sido creada por Juan XXIII en 1963 (Estudios sobre Población, Familia y Natalidad). Esta entregó, luego de tres años de trabajo, un informe que dio lugar a opiniones contrapuestas, pero que favorecía la posición de permitir el uso de anticonceptivos. Pese a esto, el Papa Pablo VI se inclinó por la postura de la minoría. Con respecto a esto último, el Cardenal Silva Henríquez señaló en sus *Memorias*: “en cuestiones de moral no se supone que deba regir una norma de mayoría”<sup>49</sup>.

En Chile, los feligreses llevaban años esperando la solución al dilema del control de nacimientos y, en ciertos grupos, hubo altas expectativas que se permitiera su utilización. El tipo de cobertura dedicado a estos temas tuvo gran influencia sobre este último hecho. Se pueden encontrar artículos desde 1964 en los cuales el nivel de apertura del debate impresiona. Hubo generalizadas posiciones de apoyo al uso de las pastillas, también grupos de católicos que las consideraron esterilizantes. Algunos jesuitas, entre ellos Hernán Larraín SJ, aceptaban como lícito el uso de los progestágenos, siempre y cuando fuese: “en servicio de una paternidad responsable”<sup>50</sup>.

A un año de formada la comisión, nos encontramos, como señaló el controvertido número de revista *Ercilla*, “en la etapa del diálogo enriquecedor y crítico”<sup>51</sup>. En el año 1968, las posturas serían más radicales, hasta el punto de llamar a la desobediencia. Fue el ejemplo vivido en Canadá, o el mismo caso de Santiago, cuyo principal templo fue ocupado manifestando una severa oposición a los dictámenes de la Santa Sede. En revista *Mensaje*, número 172, de 1968, si bien se exhorta a comprender y aceptar la voluntad papal, se expresa un espíritu severamente crítico, frustrante y de honda desilusión. Se podría señalar que, dentro de la institución

48 *Id.*, p. 20.

49 Cavallo, Ascanio, *Memorias...*, 1991, p. 133.

50 “La moral y las píldoras anti baby”, *Revista Ercilla*, N° 1521, 15 de julio, 1964, p. 17.

51 *Ibid.*, p. 17.

eclesiástica, la Compañía de Jesús era la que tenía más altas expectativas de una resolución positiva; pese a esto último, la encíclica fue acatada: “Por ahora nos parece que la actitud más consecuente y leal es la de callar, orar y reflexionar”<sup>52</sup>.

El mismo Cardenal Silva Henríquez, en sus memorias, describe el contexto adverso que tuvo que enfrentar los días posteriores a la divulgación del escrito. En ellas, cuenta que él mismo realizó consultas a teólogos, moralistas y sociólogos chilenos como Juan Ochagavía SJ, a los padres Juan de Castro, Roger Vekemans SJ, y lo mismo hizo con cardenales europeos, como Julius Döpfner (Munich), León Josef Suenens (Bruselas) y Bernard Alfrink (Ámsterdam). Según su testimonio, todos creían inconveniente la encíclica, ya que ponía en riesgo la obediencia de la comunidad católica a la autoridad pontificia. El hecho es coincidente con la información que emite *El Mercurio* en su portada del 1 de agosto, describiendo un contexto desfavorable y de profundo pesimismo, expresando la posibilidad que muchos de los quinientos millones de católicos del mundo desobedecieran la carta<sup>53</sup>.

En la Arquidiócesis de Santiago las reacciones antagónicas obligaron al Cardenal Raúl Silva a definirse en estas materias. Pese a las dudas manifestadas por él en sus *Memorias*, pronto se sumó a la defensa de la prohibición de anticonceptivos, e instó a las parejas de católicos a la serenidad y comprensión de la vocación matrimonial cristiana.

Gran polémica causaron, principalmente en la Iglesia, los dichos que, a principios del mes de agosto, realizó el Secretario General de la OEA<sup>54</sup>, Galo Plaza, quién condenó la resolución papal, ya que su divulgación “se traduciría en mayor angustia y miseria, desesperanza y enfermedad para millones de latinoamericanos”<sup>55</sup>. Bajo estos términos, se puso en el debate la importancia de promover una sociedad de orden pluralista para Chile, donde la política de población debía ser incumbencia de los poderes públicos de cada país y no de las autoridades religiosas. Este hecho fue desfavorable para la imagen de la Iglesia, ya que, al ligar el problema del control natal a la cuestión social en América Latina, se presentó a la institución católica como indiferente ante estas materias y, en definitiva, como agravando los problemas de miseria, a causa de la prohibición misma.

El Cardenal realizó su intervención la noche del 4 de agosto en declaración transmitida por canal 13. En esta se hizo cargo de los comentarios adversos en torno

52 “Una Encíclica discutida...”, *op. cit.*, p. 403.

53 *El Mercurio*, 1 de agosto de 1968, p. portada.

54 OEA: Organización de Estados Americanos.

55 *El Mercurio*, 1 de agosto de 1968, p. 18.

a la encíclica, y realizó un llamado a aceptar los pronunciamientos de la Santa Sede: “por su verdad humana”. Desde la perspectiva de la Iglesia, remarcó, la solución verdadera a los problemas de sobrepoblación y pobreza se halla en el estímulo al desarrollo económico y social, en cuya base se encuentre el respeto a los verdaderos valores humanos, como su dimensión personal y el derecho a vivir una vida digna del hombre<sup>56</sup>.

[...] la solución de este problema tan debatido del control de la natalidad, no se podrá conseguir sin el desarrollo de los pueblos [...] sólo bajo estas condiciones será posible aplicar el ideal cristiano [...] sin el bienestar necesario no se puede vivir una vida cristiana<sup>57</sup>.

A su vez, recordó a la comunidad católica el carácter especial de la encíclica, documento emanado del magisterio eclesiástico, que, por lo tanto, debía ser recibido con una religiosa sumisión de voluntad y entendimiento. Esta declaración ratificó, para Chile, la doble dimensión conceptual del matrimonio —por un lado su significado unitivo y por otro su función procreadora—, ambos aspectos inseparables y que salvaguardan el acto conyugal hacia su principal vocación: la paternidad<sup>58</sup>. Todo método que interfiera con dicho proceso es considerado ilícito<sup>59</sup>. Sin embargo, recalcó de manera categórica, que, al momento de considerar

56 *El Mercurio*, 4 de agosto de 1968, p. 45.

57 *Id.*, p. 45.

58 s.s. Pablo VI, *Humanae Vitae*, op. cit., p. 20.

59 El Cardenal fue bastante comprensivo con las reacciones y en ningún caso tuvo opiniones autoritarias con respecto al tema. Tenía conocimiento de la dificultad y esfuerzo que significaba para los fieles enfrentar este nuevo desafío de la Iglesia. Este aspecto lo demuestran sus primeras reacciones al consultar peritos y a otros cardenales; inclusive, llegó a enviar un telegrama al mismo Pontífice, aconsejando que se pospusiera la publicación de la encíclica (recibió una severa negativa del Cardenal Amleto Cicognani, Secretario de Estado del Vaticano). Su actitud conciliadora quedó manifiesta en las palabras dichas por televisión: “Quiero agregar una cosa más. Esta encíclica, como usted lo ha dicho, ha despertado encontradas reacciones, y yo quisiera hacer un llamado, un llamado a todos los hombres de buena voluntad y a todos los hijos de la Iglesia. Especialmente a aquellos que se sienten oprimidos tal vez por las normas que la encíclica contiene. Yo quiero pedirles en el nombre de Dios, en nombre de la Iglesia, que nunca consideren a la Iglesia como extraña. Que se consideren siempre como hijos de ella y que tengan siempre esperanza. Quiero tener una palabra de consuelo, de ayuda y de estímulo, para aquellos padres de familia generosa, que con toda lealtad, que con toda generosidad emprenderán el camino noble de cumplir con las enseñanzas de la Iglesia. Y yo espero que toda disensión, que todas las aristas duras que esto tiene, con el tiempo se suavicen, y que esta Encíclica sea la alborada de una hermosa realidad para el día de mañana”. *El Mercurio*, 4 de agosto de 1968, p. 45.



nuevos nacimientos, se exige de la paternidad responsable tener en cuenta las condiciones físicas, económicas, psicológicas y sociales que envuelven al matrimonio: “No es virtud el tener hijos en forma irresponsable”<sup>60</sup>.

Como podemos ver, la decisión papal sobrepasó toda reacción adversa que en otro momento haya experimentado documento del Vaticano en los tiempos modernos. El Santo Padre y la Iglesia experimentaron la mayor crisis de la década. Desde Roma, al igual que en nuestro país, se invitó a comprender y acatar el contenido de la encíclica y se llamó la atención a las partes del clero que protestaron, recordando que “en el campo de la moral como en del dogma, todos deben hablar el mismo lenguaje”<sup>61</sup>.

Esto último era uno de los puntos que causaba mayor molestia en el grupo de quienes se tomaron la Catedral. Desde un primer momento el movimiento definió el contenido de la carta papal como una imposición arbitraria hecha por medio de un acto despótico, ya que se había “omitido” la resolución final de los peritos elegidos por el mismo Pontífice. Bajo este enfoque, *Humanae Vitae* era un atentado grave contra la libertad de consciencia y autonomía de los fieles.

La Iglesia proclama la libertad de conciencia en un caso como el control de los nacimientos. Pero en la práctica no deja posibilidades de ejercerla al cerrar los caminos factibles. Esto manifiesta una abierta contradicción y revela nuevamente su miedo al progreso, que entrega la vida en manos del hombre y la confía a su responsabilidad. No tengamos miedo a la Verdad. Algunos se escandalizarán. La ambigüedad que vivimos escandaliza a muchos y desprestigia a la autoridad<sup>62</sup>.

Sobre estos puntos principales se estructuró la crítica del movimiento. En estos se identifica el anhelo de generar una tensión entre la jerarquía y el laicado. Su estrategia es proponer un contraste entre la autoridad, considerada anacrónica, y una fuerza popular, supuestamente profética, cuyo rol es transformar y renovar el cristianismo nacional. Debemos observar que detrás de estos esfuerzos de innovación, espíritu contestatario y exigencias de transformaciones aceleradas, en ocasiones “antitradicionalistas”, es posible identificar una resistencia a la compleja estructuración de la Iglesia, y posturas a favor de una “desinstitucionaliza-

60 *El Mercurio*, 4 de agosto de 1968, p. 46.

61 *El Mercurio*, 1 de agosto de 1968, p. portada.

62 “Por una Iglesia Servidora del Pueblo”, en: *Los cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 118.

ción”, o “protestantización”, al interior de ésta. En base a estas premisas, y por sobre todo a las consecuencias de *Humanae Vitae*, el grupo consideró obsoletos los valores de “obediencia, de disciplina, de uniformidad, de prudencia”, ya que hacían parecer a la Iglesia como una “secta”, disminuyendo la representatividad e importancia del laicado. Desde esta perspectiva, para que las transformaciones propuestas por estos jóvenes lograran su realización, era requisito previo reemplazar los denominados “valores eclesiales” por unos de mayor carácter evangélico. Estos eran: “La pobreza, la libertad, el servicio, la comprensión abierta y audaz”<sup>63</sup>. De este modo, y con toda claridad, el grupo desarrollaba su discernimiento paralelo.

#### 4. La toma y las autoridades eclesiales

Ahora bien, desde un primer momento este hecho provocó el rechazo unánime del Arzobispo y de todo el episcopado, generándose un breve, pero agudo, conflicto entre las autoridades y los protagonistas del acontecimiento. La disputa fue exacerbada aún más por los medios de comunicación; en ese entonces posicionados en espectros ideológicos opuestos y claramente definidos: *El Siglo*, órgano vocero del Partido Comunista, y *El Mercurio*, vinculado a un mundo más tradicional y conservador. El Cardenal Raúl Silva Henríquez, publicó una severa declaración:

Queremos que nuestros fieles sepan que condenamos con toda energía estos hechos y que los sacerdotes que han intervenido en ellos se han separado de la comunión con su obispo<sup>64</sup>.

También señaló al *Mercurio* que

[...] ellos no representan en modo alguno la manera de pensar de la Iglesia, ya que ésta ha quedado establecida en el Sínodo [...] ningún cambio brusco y radical es eficaz, por el contrario tienen consecuencias desastrosas<sup>65</sup>.

63 *Id.*, p. 115.

64 *El Mercurio*, 13 de agosto de 1968, p. portada.

65 *El Mercurio*, 13 de agosto de 1968, p. 18.

Los obispos de Valdivia —monseñor José Manuel Santos— y de San Felipe —monseñor Enrique Alvear— expresaron su apoyo incondicional al Cardenal Arzobispo, y su tajante reprobación a la toma:

La violenta ocupación de la Catedral de Santiago no puede ser explicada, cristiana y razonablemente, por sus autores. La Iglesia de Santiago inició, terminado el Concilio Vaticano II, su examen de conciencia en busca de mayor servicio en pobreza y humildad a todos los hombres, en especial a los más necesitados [...] creemos no cristiano el sufrimiento injusto inferido al Cardenal, a quién acompañamos en todo corazón<sup>66</sup>.

Los demás preladados cerraron filas en torno a la opinión del principal líder de la Iglesia local:

La acción de unos cuantos sacerdotes descontrolados, olvidados de su misión de Paz y Amor, ha llevado a un grupo de laicos y de jóvenes a efectuar uno de los actos más tristes de la Historia eclesiástica de Chile<sup>67</sup>.

En la misiva se ilustró sobre el nivel de gravedad de los acontecimientos: “Se ha profanado nuestra Iglesia Catedral, se han profanado hermosas tradiciones de nuestra patria en materia religiosa”<sup>68</sup>. Se hizo hincapié en que ningún extremismo sería aceptado en la comunidad católica: “han primado las pasiones por sobre

66 *El Mercurio*, 28 de agosto de 1968, p. 24. Ver: *El Siglo*, 16 de agosto de 1968, p. 3.

67 Declaración oficial firmada por Cardenal Silva Henríquez, Fernando Ariztía; Obispo Auxiliar de Santiago; Jorge Gómez Ugarte, Vicario General de Santiago; Ignacio Ortúzar, Vicario Episcopal Zona Sur; Ismael Errázuriz, Vicario Episcopal Zona Oriente; Rafael Maroto; Vicario Episcopal Zona Centro; Javier Bascuñán Valdés, Vicario Episcopal Zona Norte. 11 de agosto de 1968.

68 *Id.*

los ideales evangélicos”<sup>69</sup>. Posteriormente, se convocó a una misa por la unidad debido a los acontecimientos acaecidos<sup>70</sup>.

Este incidente trajo duras críticas al Cardenal por parte de sectores conservadores, entre ellos la Sociedad de Defensa de la Tradición, Familia y Propiedad (FIDUCIA). Ciertos miembros de este grupo protagonizaron discusiones acaloradas con Iglesia Joven, al momento de terminada la ocupación: “¡No queremos curas marxistas!”<sup>71</sup>, declararon a las afueras del templo. Estos, unos meses antes del acontecimiento en cuestión, habían acusado a revista *Mensaje* y al Centro Bellarmino de ser instrumentos del marxismo para la ideologización del clero chileno<sup>72</sup>. Como se aprecia, la Iglesia Católica nacional, encabezada por monseñor Silva, era objeto de duros cuestionamientos y no quedaba aislada del contexto de honda polarización que se vivía en el país. Por un lado era criticada por ser “reaccionaria” y no demostrar su “denuncia social” con hechos. Por otro, de ser demasiado liberal y promotora de un progresismo que la conducía a una insoslayable izquierdización.

Días después de la toma, por medio de la mediación del obispo Carlos González, los presbíteros involucrados hicieron llegar una misiva de perdón por el dolor infringido al Cardenal. En ella mencionaron que la finalidad principal del hecho fue expresar la “necesidad de urgir los nuevos caminos que la Iglesia se planteó en el Concilio Vaticano II”<sup>73</sup>. A su vez, se expresó que la participación de los sacerdotes fue motivada por la solidaridad hacia el laicado, acompañándolos en su anhelo de tener una mayor participación en los procesos de apertura que la Iglesia experimentaba: “Nos movió, en conciencia, un sincero amor a la Iglesia servidora de los hombres”<sup>74</sup>.

Pese a que luego de unos días se propició un espacio de diálogo entre las partes, Monseñor Silva Henríquez suspendió *a divinis*<sup>75</sup> a los sacerdotes involucrados,

69 *Id.*

70 *Id.*, ver: *El Siglo*, 15 de agosto de 1968, p. 6. Los medios de la época establecieron un desacuerdo respecto al carácter de la celebración. *El Mercurio* la definió como una misa de desagravio, ya que resarcía el perjuicio hecho el domingo anterior, debido a la ocupación. *El Siglo* hizo uso de las mismas palabras de don Raúl, quien concibió la misa “como símbolo de unidad”. Pese a esto, el diario publicó una declaración del Arzobispado, fechada el día trece (página tres), en que se utiliza la palabra “desagravio”. Respecto del mismo tema, Diego Palma indicó: “El Cardenal [...] no citó a una misa de desagravio. Dijo que sólo le pidieron una misa de adhesión a su persona”. *Id.*, p. 3.

71 *El Mercurio*, 13 de agosto de 1968, p. 18.

72 Ascanio Cavallo, *op. cit.*, p. 139.

73 DOCUMENTO n° 6, “Carta al Cardenal Raúl Silva Henríquez”, en: *Cristianos y la revolución...*, *op. cit.*, p. 127.

74 *Id.*

75 La suspensión *a divinis* es una pena menor del Código de Derecho Canónico para los presbíteros. Consiste en la prohibición temporal de oficiar Misa y administrar los sacramentos en público.

impidiéndoles impartir sacramentos en público. Detrás de este fenómeno es posible identificar un conflicto doctrinal, cuya base se sostiene en la oposición de una ortodoxia institucional, representada por la jerarquía eclesiástica, y una heterodoxia subalterna en ciernes. Esta última, aun esgrimiendo sus severas denuncias, se siente parte y reconoce la legitimidad de la institución católica, aceptando plenamente sus sanciones. Luego de un par de días, los presbíteros amonestados dialogaron con el Arzobispo, siendo sus mediadores algunos de los mismos laicos que presidieron el acto. La pena canónica fue levantada.

## *Consideraciones finales*

El movimiento Iglesia Joven, en su acto más representativo, la toma de la Catedral, se constituyó como una instancia religiosa de tipo contestatario dentro del campo católico nacional. Tuvo como finalidad, apelando a un nuevo poder juvenil, impulsar una renovación de las estructuras institucionales de la Iglesia. De acuerdo a la documentación revisada, esta voluntad reformista sería llevada a cabo preferentemente por laicos, conscientes de su responsabilidad sociopolítica, sin la exigencia de abrazar ninguna tendencia políticopartidista profunda<sup>76</sup>. De acuerdo a lo que indican sus miembros, no se exhortó a una rebelión directa contra las autoridades eclesiásticas, ya que la mayoría de quienes participaron del hecho cumplían labor activa en instituciones al amparo de aquellas. Tales instituciones fueron: la Juventud Obrera Católica (JOC), la Asociación de Universitarios Católicos (AUC) y la Juventud Estudiantil Católica (JEC)<sup>77</sup>.

76 Es necesario señalar que, luego de la ocupación del templo, varios integrantes de la agrupación radicalizaron sus posiciones, específicamente aquellos que se sintieron motivados por la figura del sacerdote guerrillero Camilo Torres. Algunos se afiliaron a grupos políticos ya existentes, cuyas posiciones se orientaron claramente a la izquierda. En el año setenta, algunos apoyaron la candidatura de Salvador Allende y la Unidad Popular; otros se mantuvieron sin adhesión político partidista, comprometiéndose en actividades pastorales al interior de la Iglesia Católica, sin ser objeto de ningún tipo de exclusión por parte de ésta. Uno de ellos fue condecorado con la Cruz de Santiago, de manos del Arzobispo Ricardo Ezzati Andrello en el año 2011, en la misma Catedral.

77 “Nuestra voz no se alza contra el Papa Paulo VI. Tampoco contra el Pastor de nuestra Diócesis, el Cardenal Raúl Silva. Denunciamos la estructura de poder, de dominio y de riqueza en la que se ejerce a menudo la acción de la Iglesia; la mentalidad y la organización que condicionan y desvirtúan la labor de la jerarquía eclesiástica”, DOCUMENTO n° 1, “Por una Iglesia Servidora del Pueblo”, en: *Cristianos y la revolución...*, op. cit., p. 111.

Pese a que la ocupación del templo fue la forma de expresión de una nueva generación de cristianos<sup>78</sup>, también constituye el resultado de un contexto de grandes radicalizaciones. La toma responde a las implicancias históricas vigentes en el presente de sus protagonistas, y es consecuencia del influjo de procesos históricos propios de nuestro país, a saber: la época de las planificaciones globales; el aumento del nivel educacional de la juventud; el desarrollo de un espíritu contestatario; alta polarización ideológica y desilusión de las políticas para superar el subdesarrollo; maduración de las responsabilidades cívicas; el auge de la cuestión social; el embrujo de la revolución; y las altas expectativas de participación política.

El espacio limitado de este artículo nos impide ahondar en cada uno de estos elementos, pero haremos alusión a uno de los aspectos relativos al nuevo papel juvenil en el país.

Un elemento de suma relevancia para comprender la toma es la gran expansión que la masa estudiantil chilena experimentó durante el siglo xx, registrando un *peak* específicamente entre 1940 y 1960. Este proceso estuvo íntimamente relacionado con el incremento de la presencia juvenil en la sociedad. Esto explica, entre otros elementos, su carácter políticamente contestatario, su afán de posicionamiento histórico y sus altas expectativas de integrar a su país, de manera equitativa, a la modernidad y al desarrollo<sup>79</sup>.

A este hecho se suma el encantamiento ejercido por las ideologías, la búsqueda irrestricta de la utopía, y la crudeza de la cuestión social. Esto último conmovió las conciencias de una parte considerable de cristianos de la época. El protagonismo histórico que caracterizó a esta generación se manifestó en la segunda mitad de la década, años que marcan la consolidación del social cristianismo en Chile, con la elección de Eduardo Frei Montalva (1964), las tomas de la Universidad Católica de Valparaíso y de la Pontificia Universidad Católica (1967), y la ocupación

78 Nos referimos a un paradigma de cristiandad que tiene como característica una revaloración de la dimensión histórica como obra, sin dejar de lado la esfera espiritual. En este modelo, el laico ocupa un espacio de protagonismo. Es necesario aclarar que la adhesión que realiza el grupo Iglesia Joven toma distancia de la posición tradicional de la Iglesia, a nuestro juicio, contiene desvíos doctrinales. En ningún caso, sea cual sea el modelo de cristiandad, la ocupación de la Catedral puede justificarse en base a documentos oficiales, y menos al pensamiento de avanzada de la Iglesia.

79 Gabriel Salazar; Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile: Niñez y juventud*, tomo v. Santiago, LOM, 2002, p. 107.

de la Iglesia Catedral (1968)<sup>80</sup>. Para la juventud de aquel entonces fue imperativo hacerse cargo de los grandes problemas sociales, comprometiéndose verdaderamente, y por entero, a la causa de los excluidos<sup>81</sup>. Un número no menor de quienes ocuparon el templo metropolitano fue parte integral de tal espíritu.

Por último, en el anhelo de conquistar nuevos métodos y escenarios de expresividad, las juventudes se toman las calles, fábricas y universidades; incluso, la misma Catedral de Santiago. A través de estas prácticas, generalmente asociadas a la izquierda, se quiso integrar a obreros, campesinos y pobladores marginales, con el único objeto de hacer de estos un sujeto social importante, consciente de su poder e identidad.

Por lo mismo, la ocupación de la Catedral fue un reflejo fiel del aumento progresivo en las expectativas de participación social que afectaron a los sectores más jóvenes, atravesando —de manera transversal— todos los rangos sociales. No fue extraño encontrar a estudiantes de la Universidad de Chile y Católica, en compañía de trabajadores y presbíteros, proponiendo proyectos para construir una nueva sociedad o reformar el antiguo orden heredado de sus antecesores.

En Chile, durante estos años, se puede comenzar a hablar de un nuevo poder joven; sustentado en planteamientos, ideas y discursos, en ocasiones utópicos e irrealizables, pero siempre cargados de un ímpetu de creación y cambios sociales radicales<sup>82</sup>. Pensamos que la ocupación del templo debe ser estudiada, considerando estos elementos.

Ahora bien, pese al rechazo categórico del episcopado, no podemos dejar de mencionar a ciertos sectores que brindaron comprensión a los hechos acaecidos aquel día. La Compañía de Jesús, por medio de la revista *Mensaje*, tuvo una posición más ecuánime, aunque no exenta de críticas, de los sucesos y sus protagonistas, enmarcando los acontecimientos dentro de su contexto y en la honda desigualdad económico social que existía en el país.

No justificamos la Toma de la Catedral. Nos parece un acto precipitado y que lógicamente tenía que dar pie a toda clase de reacciones e inter-

80 Cabe señalar que estos dos últimos hitos se constituyen como fenómenos híbridos donde confluyen ideas socialcristianas con formas de expresión eventualmente asociadas a grupos rupturistas (ocupación forzada).

81 *Id.*, p. 131.

82 *Id.*, p. 109.

pretaciones. Pero respetamos profundamente la inquietud católica de ese grupo de laicos y comprendemos que los sacerdotes que participaron en esta aventura no podían abandonar a los que confiaban en ellos, a sus hermanos, amigos y compañeros<sup>83</sup>.

Para los jesuitas, detrás de estos acontecimientos había una inquietud católica no partidista. En este punto debemos estar de acuerdo, ya que un acto de estas características no puede reducirse a una simple gesta exhibicionista, a un signo más de rebeldía anárquica, ni menos a una infiltración marxista que tuviese como objetivo final lograr el triunfo del socialismo en Chile.

Existen dos elementos que nos interesa destacar de lo indicado por el medio católico. En primer lugar, la valoración del compromiso vital y la exigencia de fidelidad a la Iglesia que está detrás del impulso que originó este acontecimiento (estos dos últimos aspectos son indudables). El segundo punto estuvo constituido por la apertura y comprensión que la jerarquía, bajo la figura del Cardenal, aportó con su perdón para lograr superar la crisis, consolidando, con rapidez, la unidad de la comunidad cristiana nacional. A la luz de estos factores, y bajo la mirada de los jesuitas, se saca en limpio del acto la urgencia de testimoniar con hechos la fe católica, haciendo manifiesto el espíritu de tolerancia y unidad, característico del episcopado de esa época<sup>84</sup>. Ambas ideas estuvieron presentes en el sermón del Cardenal el domingo 18 de agosto<sup>85</sup>.

Ahora bien, la ocupación forzosa del principal templo de la capital, como toda medida extrema, simboliza la ruptura del diálogo y la denuncia abierta de una Iglesia “retrógrada” cuya “rigidez” no permite una estrecha comunicación con sus fieles. Identificamos aquí una imagen ciertamente falsa, del todo injusta y, si somos fieles a las fuentes, imposible de sostener.

Recordemos que Iglesia Joven hizo una severa imputación a la ineficacia de los canales de expresión del laicado e indicó que la Iglesia adolecía de medios para participar. Había, desde este punto de vista, una falta de representatividad de las autoridades eclesásticas y un distanciamiento entre estas y la sociedad.

Con respecto a estos hechos, sabemos que el Cardenal Raúl Silva, por medio de la Conferencia Episcopal Chilena, había decidido desarrollar un plan nacional de

83 “Toma de la Catedral: ¿Una profanación?”, *op. cit.*, p. 403.

84 *Id.*, pp. 405, 406.

85 *El Siglo*, 15 de agosto de 1968, p. 6.



post-concilio. Este incluía, dentro de su actividad, los famosos sínodos diocesanos que comenzaron a fines del año 67 y se mantenían vigentes, en su última fase, hasta el año de la toma. El inicio inaugural de estas sesiones fue coronado con una peregrinación de ochenta mil fieles que, bajo el lema: “Juntos en el camino para servir a Chile”, marcharon al Templo Votivo de Maipú (en esos años en plena construcción). Fue la movilización con mayor participación de laicos que haya registrado la historia de la Iglesia chilena hasta ese entonces, con más de doscientos treinta sacerdotes celebrando la liturgia. En todas las asambleas sinodales hubo participación del laicado, y a quienes estuvieron ahí se les dio la libertad de manifestar sus desacuerdos y principales necesidades. Tal como se aprecia, a finales de la década de los sesenta, era difícil acusar a la Iglesia de Santiago de ser una institución tradicionalista o de tener una estructura rígida, menos de carecer de los medios de diálogo adecuados para hacer participar al “pueblo de Dios” en este nuevo camino llamado *aggiornamento*<sup>86</sup>. El espíritu del Concilio se había puesto en marcha rápidamente, sobre todo gracias a las gestiones del prelado Enrique Alvear; quien buscó aplicarlo con rigurosidad y eficacia, respondiendo a la petición del mismo cardenal.

Pese a que la ocupación de la Catedral fue injusta con una jerarquía consciente de su compromiso con la sociedad, pensamos que no lo fue al denunciar las hondas desigualdades socioeconómicas que afectaban a la nación; las mismas fisuras que las autoridades de la Iglesia venían criticando desde su polémica pastoral “El deber social y político en la hora presente” (1962). Algunas de las motivaciones intelectuales de la toma se encuentran en el contenido de este último documento, como también en la Doctrina Social y Concilio Vaticano II<sup>87</sup>; excepto aquellas innovaciones aventuradas referidas a la tradición. Respecto de estas, los prelados manifestaron su discrepancia con denuedo.

No podemos dejar de mencionar que algunos de los planteamientos de Iglesia Joven fueron coincidentes con las exhortaciones papales y del episcopado nacional, sobre todo aquellas que invitaron a ser protagonistas del proceso de reformas sociales que todo cristiano debía emprender.

Durante gran parte del siglo xx, específicamente en su segunda mitad, se puede indicar que la Iglesia Católica, *urbi et orbi*, revalorizó su historicidad y creó nuevos espacios para el rol del laicado. Movimientos como Iglesia Joven -que en Latinoamérica existieron varios<sup>88</sup>- quisieron seguir este llamado para constituir

86 Ascanio Cavallo, *op. cit.*, pp. 108-114.

87 Nos referimos a aquellos elementos que no corresponden a posiciones extra magisteriales.

88 Tercer Mundo (Argentina), ONIS (Perú) y Golconda (Colombia).

la aventura de una cristiandad políticamente activa, aunque enfrentaron el riesgo de la radicalización ideológica. Coincidió, por lo menos en Chile, con una juventud ávida de nuevos ideales y ansiosa de ser pionera en estas materias. El mismo episcopado chileno se sumaría a este entusiasmo para palear la miseria e inspirar un proyecto histórico nuevo, a la medida del Evangelio. Este llamado exigía por parte de los fieles una conversión profunda, un verdadero cambio de vida: “No se puede pretender ser cristiano y marginarse de los esfuerzos por reformar las estructuras sociales”<sup>89</sup>.

Por último, debemos aclarar que, fieles a la verosimilitud que brindan los hechos revisados, la lectura de estos textos fue profundamente subjetiva, incompleta, e instrumentalizada para servir de base a ideas que, en numerosas ocasiones, fueron más allá del pensamiento que los mismos documentos promovieron. En el caso de *Populorum Progressio*, los jóvenes rebeldes hicieron hincapié en los párrafos que incitaron a la acción y reforma inmediata, no así a las advertencias de no abrazar la revolución y las transformaciones vertiginosas que esta conlleva, ya que desde la perspectiva papal (hasta el día de hoy), engendra “nuevas injusticias, introduce nuevos desequilibrios y provoca nuevas ruinas”<sup>90</sup>.

Gran parte de estos documentos, ya sea por una sobre-interpretación o tergiversación de sus contenidos, fueron utilizados como plataforma para generar argumentos promotores de cierta odiosidad entre los grupos sociales, específicamente entre quienes representaban conceptos de capital y trabajo, desviándose así del pensamiento socialcristiano original. El catolicismo social, por medio de una denuncia severa de la inequidad, busca la reconciliación de empleados y empleadores para la configuración de una sociedad donde sea posible la justicia social, un desarrollo integral y el bien común. Cuando los padres conciliares o los mismos pontífices señalan que el gozo y la esperanza, la angustia y la tristeza de los hombres de nuestros días, sobre todo de los pobres [...] son también gozo y esperanza, tristeza y angustia de los discípulos de Cristo<sup>91</sup>, quieren sentirse parte de las miserias de los excluidos, pero también parte integral en la vida de los demás miembros del cuerpo social. La opción por lo pobres, en la Iglesia, es patrimonio evangélico y universal, pero siempre ha sido de carácter preferencial, no exclusivo y menos ideológico.

89 Documento del Secretariado General del Episcopado (CECH), “El deber social y político en la hora del presente”, *Revista Católica*, septiembre, 1962, p. 3621.

90 s.s. Pablo VI, *Populorum Progressio*, op. cit., p. 238.

91 “Constitución Pastoral *Gaudium et Spes*: Sobre la Iglesia en el mundo actual”, en: *Concilio Vaticano II, Documentos completos*, Madrid, BAC, 2000, p. 135.

Debemos indicar que esta agrupación, pese a su compromiso fiel con la jerarquía, no pudo escapar al cada vez más tenso clima de ideologización que afectaba al país. En sus manifiestos se advierte cierta tendencia a encarnar el pecado social en una porción específica de la población, asumiendo posiciones cercanas a la teoría de la lucha de clases. De acuerdo a lo que indican las fuentes, al cabo de un tiempo de realizada su principal acción pública sus horizontes se extremaron hacia posturas claramente de izquierda, ya no en base a una comunidad de intereses para solucionar el problema social, sino bajo una voluntad militante y de identidad con grupos ligados al socialismo y su doctrina. A estas alturas se había perdido la confianza en los lineamientos contenidos en la Doctrina Social de la Iglesia, por ser “insuficientes” para las transformaciones exigidas por los tiempos. Si bien las motivaciones originales del grupo fueron de inspiración principalmente evangélica (es decir, no político-partidista), experimentaron un categórico giro, dando apoyo al nuevo gobierno socialista de Salvador Allende, en 1970.

Iglesia Joven, por su poca convocatoria y reducido número, nunca logró constituirse en una fuerza eficiente y capaz de realizar alguna transformación dentro de la institución eclesiástica. Más bien representó a sectores minoritarios dentro de la comunidad católica. Su actividad en la escena nacional fue breve y se reduce a algunos de los hitos mencionados en este artículo. En su Reunión Oficial de 1970 tan solo congregó a un centenar de laicos. Los presbíteros que hacía dos años los habían acompañado en la Catedral, ya no participaban de estos eventos<sup>92</sup>. Además de expresar su fidelidad al nuevo gobierno de Allende, aceptaron el uso de formas más extremas para generar las transformaciones, hecho que redujo aún más el número de sus integrantes. El mismo año del cónclave mencionado, la agrupación no descartó metodologías de fuerza para lograr la tan anhelada liberación de los pobres: “la mayor o menor violencia dependerá, sobre todo, de la resistencia que le opongan las viejas estructuras”<sup>93</sup>. Esta radicalización de sus propuestas, para ellos inspirada en el Evangelio<sup>94</sup>, coincidió con la pronta disolución del grupo.

Si bien el tiempo de actividad de esta agrupación fue de corta duración, la espectacularidad de su acción principal, la ocupación del templo metropolitano, tuvo inesperadas repercusiones. La noticia no solo recorrió los diferentes puntos

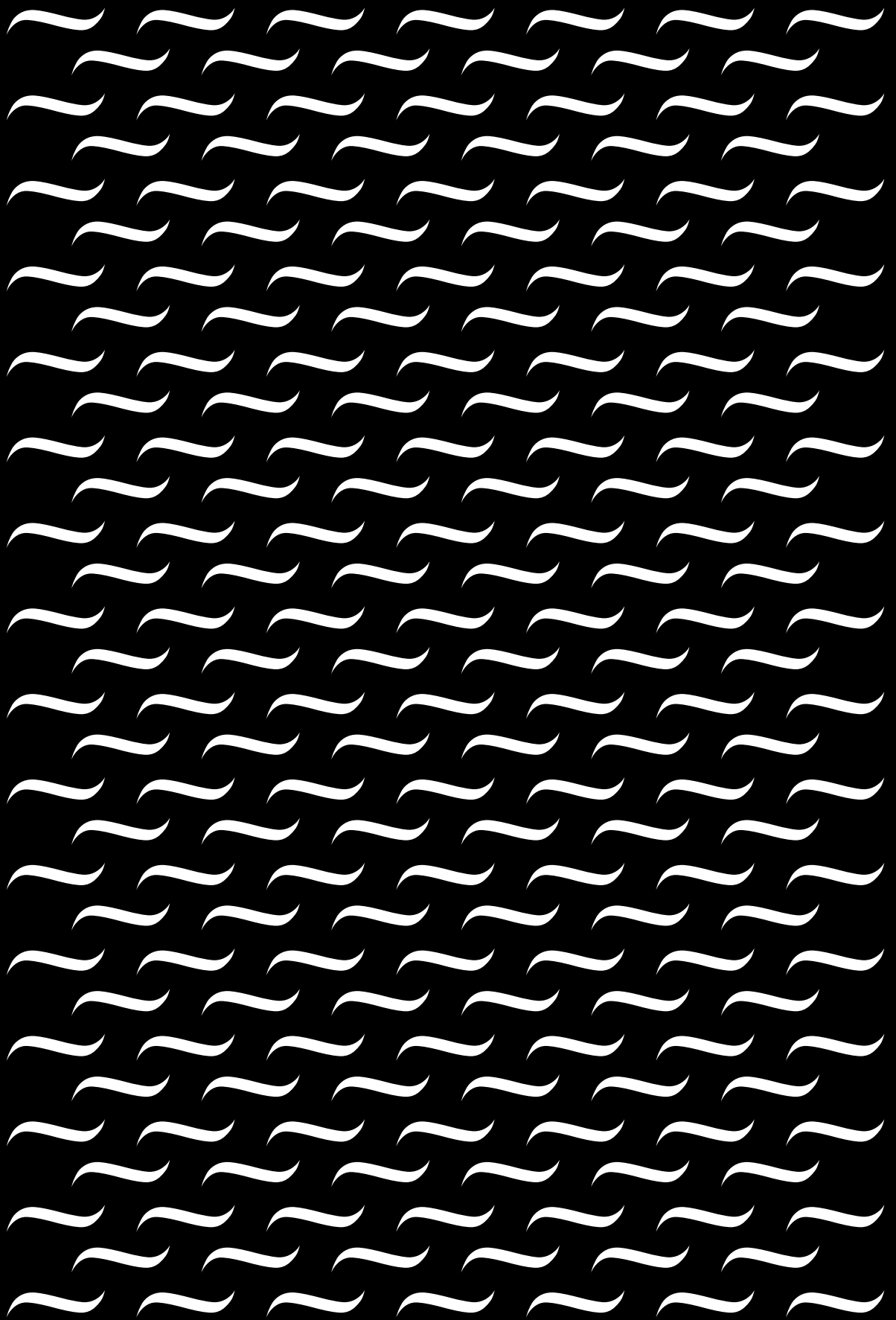
92 Ascanio Cavallo, *op. cit.*, p. 154.

93 DOCUMENTO n° 9, “Iglesia Joven”, en: *Cristianos y la revolución...*, *op. cit.*, p. 135.

94 Con respecto a este tema el grupo indicó: “quienes niegan al pueblo el derecho a defenderse violentamente de la violencia patronal o estatal cuando reclama pan y justicia, deberían leer aquel pasaje del Evangelio de San Mateo, capítulo x, versículos 34 y 35: *No penséis que vine a meter paz sobre la tierra; no vine a meter paz, sino espada*”. *Id.*

del país, sino que traspasó sus fronteras llegando a ser exhibida en *Times Square* de Nueva York. En Perú, en 1969, comunidades cristianas de obreros ocuparon templos, llegando a apoderarse de la mismísima Catedral de Trujillo. Nadie, hasta ese entonces, había realizado actos de tal naturaleza en Latinoamérica. La gran cobertura dada por periódicos y revistas otorgó a los acontecimientos una importancia que, por su reducida convocatoria, en la realidad no tuvo. Pese a esto, los hechos protagonizados por este movimiento van a tener como consecuencia el nacimiento de grupos futuros que sí lograron una mayor magnitud, y abrazaron desde el principio ideologías seculares. El movimiento Iglesia Joven, podemos afirmar, constituyó uno de los principales prolegómenos del origen del movimiento de Cristianos por el Socialismo en Chile.





# TESTIMONIOS

# VOY Y VUELVO: LA VIDA ETERNA DE NICANOR PARRA\*

*Maximiliano Salinas\*\**

\* A petición del autor, se han mantenido los márgenes del texto original.  
\*\* Académico de la USACH.



## Gabriela Mistral

Nicanor Parra, *Guatapiques*, 1983.

Nicanor Parra, *Discurso del BíoBío*, 1996.

/ 245

Más bien ahí empezó la fiesta. Bajo la lluvia, desde las 6 hasta las 11 de la noche, riéndonos, y comiendo. Porotos granados, pescado, peras de postre.

“Así nos afirmamos”, me dijo.

Nicanor, apenas de ochenta años, en los faldeos de la Cordillera.

Abriendo las puertas del cielo.

Él me enseñó a desconfiar del tiempo de las instituciones.

Para él las instituciones detenían el fluir de la vida.

Para él el discurso académico no creaba, apenas cambiaba el orden de los muebles.

Los establecimientos educativos le semejaron recintos penitenciarios.

Las instituciones historiográficas le parecieron fijaciones abstractas y empaquetadas del acontecer real: arbitrariedades impuestas al devenir del tiempo vivo.

En 1998 me preguntó:

¿Quién sería realmente Jesús?

¿Quién sería realmente Manuel Rodríguez?

A lo mejor Jesús era bueno para la risa.

A lo mejor los hermanos Carrera eran completamente huasos.

Pero después vinieron los intérpretes —historiadores, cronistas, evangelistas— y lo ignoraron.

Sólo manejamos, me decía, interpretaciones de dudosos intérpretes.

La vida real siempre estaba más allá y más acá de los historiadores. Principio de la incertidumbre.

Interesa rescatar hoy estas reflexiones parrianas. Con su aparente desaparición, comenzaron las interpretaciones de su figura. La prensa convencional, como él la nombraba, instaló las hermenéuticas ‘correctas’ de su personalidad histórica.

Escritores mediáticos se tomaron la palabra. Editorialistas aparentemente cómicos apenas se detuvieron en la muerte de Parra. Una enorme gigantografía en la Alameda, cerca de la Universidad de Chile, lo mostró con un rostro caído y grave. ¡Cuánta distancia entre la interpretación letrada y el hecho histórico real de Nicanor, el que conocí de carne y hueso, el que me hizo llegar su conversar y su reír!

¡Su reír y su libertad!

En una oportunidad le llevé de regalo *Risa y cultura en Chile*, ensayo que publicó la Universidad ARCIS en 1996. Reproduje allí las declaraciones siempre lúcidas de Parra: “El payaso es el espíritu del mal, es el establecimiento, es la razón; en cambio el tony es la inocencia, la libertad, es la humildad. Graciosamente, en el circo pobre vence la inocencia al revés de lo que ocurre en el gran mundo de la literatura de Occidente, donde vence la astucia. Pero extrañamente aquí la que

vence es la inocencia... y además el tipo llega a ser tan inocente que ni siquiera se da cuenta que ganó” (*Noreste*, junio 1986). ¡Qué alegría cuando me dijo que llevaba leído dos veces mi ensayo inspirado en su reír!

La risa era el tema. Lejos del poder. En el 2000 me dijo: el poder solo llega a sonreír como la Gioconda.

Nicanor se apartó del gran mundo de la literatura de Occidente.

El mundo de los astutos ganadores, que desprecia lo que no entiende para calificarlo de irracional o satánico. “[El] pensamiento docto occidental, en su forma dogmática, impone recortes claros y rechaza todo lo que no se pliega a las reglas de su retórica y de su dualismo, para confinarlo en lo irracional, lo absurdo o lo demoníaco, [...]”. (Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, 2007).

En 1941 lo acusaron de ‘guitarrero’: “Es la cabeza visible entre la falange de guitarreros que ha invadido un sector de la poesía chilena. Poesía epidérmica, efímera, como todo lo que no se nutre en la realidad profunda del hombre” (Carlos Poblete, *Exposición de la poesía chilena*, Buenos Aires, 1941). En 1949 afinó la puntería: “Estoy en contra de los tristes y los angustiados, de la misma forma en que estoy en contra de los bufones, estilo Huidobro” (Carta de Nicanor Parra a Tomás Lago, Oxford, 3 de noviembre de 1949).

En 1958 cuando publica la *Cueca larga* se dividen las aguas a su favor y en su contra. Al año siguiente se defiende: “Tengo fe en un destino humanista y humanitario. El poeta debe ser un vidente de nuevas formas de vida” (Luis Droguett, *Diálogo apócrifo con Nicanor Parra*, Atenea, 383, 1959). En 1964 la prensa más conservadora que ilustrada afirmó que el antipoeta destilaba demencia y satanismo (*El Diario Ilustrado*, 15 de noviembre de 1964). En 1966 afirma que su creación antipoética se inspira especialmente en el Cristo de Elqui, y el “roto choro” (Ricardo Yamal, *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, Valencia, 1985).

Nicanor se solazó con los vericuetos del mestizaje.

Había que asumir todas las vicisitudes de lo ibérico y de lo andino.

*TÚ NO ERES NADA*

*tú no eres mapuche ni español (Obras públicas, 2006).*

Claro que estaba más cerca de lo indígena que de lo europeo, como lo estuvieron desde un principio los mestizos de Chile (Diego Barros Arana, “Los mestizos: ayuda que prestan muchos de ellos a los indios en la guerra contra los españoles”, *Historia General de Chile*, 1884, III, 107-108). Ese mestizo “descendiente” más amador de lo indígena que de nada, “vicioso e indolente,

como el indio”, según postuló la literatura histórica conservadora (René León Echaíz, “Vida y pasión del mestizo”, *Interpretación histórica del huaso chileno*, 1954).

Parra del Sur, como Rulfo:

*Rulfo viene del Sur*  
*Rulfo viene directamente del vientre materno*  
*Rulfo viene del fondo de sí mismo / [...] /*  
*Lo siento mucho Mister No Sé Cuánto* (Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara, 1991).

En Las Cruces estábamos una vez almorzando y hablando de la música chilena. Se levantó precipitadamente de la mesa, subió al segundo piso, y volvió tocando con fuerza un kultrún. ¡Así tiene que sonar la música de Chile!, me dijo feliz.

Se entiende la burla de Nicanor Parra a las “siutiquerías grecolatinas”. Así se derribaba la herencia monumental del siglo XIX. En 1873 el profesor y economista de la Universidad de Chile Jean Gustave Courcelle Seneuil le advertía a un deslumbrado Diego Barros Arana el valor imperecedero de la “civilización grecorromana de que vivimos ha 1600 años, y sin la cual no seríamos más que miserables salvajes” (Carta de J. G. Courcelle Seneuil a Diego Barros Arana, 6 de diciembre de 1873).

La civilización grecorromana era el dique de contención ante el salvajismo. Pues bien, Nicanor puso en entredicho tal muralla china.

*Música maestro!*  
*Doy x finiquitado el siglo XX*  
*goodbye to all that*  
*hasta cuándo señoras y señores*  
*In nomine Patris*  
*Et Filii*  
*Et Spiritus Sancti*  
*doy x inaugurado el siglo XXI*  
*fin a la siutiquería grecolatinizante*  
*venga el bu*  
(Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara, 1991).

¿Qué manifiesto más claro de la finitud de la civilización grecorromana que su artefacto *El pago de Chile* de 2006, donde todos los presidentes de la república aparecen colgados del cuello?

*Sólo recordaré  
Que La Moneda se hizo para perder el tiempo  
Claro que de la manera + provechosa posible* (Discurso del BíoBío, 1996).

Me encantaba la vitalidad de Nicanor.

“En realidad más que con humor y con ironía yo trabajo con lo que podría llamarse el gozo de vivir. El resultado es positivo, de afirmación vital. Es un personaje vital. La risa que se produce, esa especie de risa morbosa, no es una risa deprimente sino saludable”  
(Leonidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, 1972).

En agosto de 2002 me contesta al teléfono: “¡Max! ¡Gusto de oírte, tantos años!! ¿Cuál es la agenda? Este fin de semana estoy con toda la familia. Colombina y compañía ilimitada.  
Veámonos la próxima semana. ¡Comuniquémonos!”

En 2004 platicamos acerca de su vinculación con la Universidad Diego Portales.

Me dijo que la UDP se lo quería ‘fagocitar’. Pero que él no pretendía ‘fagocitarse’ a la UDP.  
Él estaba ahí para bailar, y seguir disfrutando de las gaviotas de Las Cruces. Gozaba, además, con su presencia en esa universidad. Habiendo dado una aplaudida conferencia en su lujosa sede santiaguina, me dijo: “Fui como un mendigo a la UDP, y salí de allí con veinte años menos”.

Esa misma oportunidad, saboreando humitas, arrollado y un buen vino, me convenció que la racionalidad grecolatina se había desplomado. Que ya era imposible creer en la relación profesor / alumno. Que uno tenía que contradecirse siempre, afirmando y negando a la vez, como el movimiento del émbolo, entrando y saliendo.  
Que uno no debía argumentar o defender una tesis. Sólo extasiar, pasarlo bien. Recuperar el habla huasa. Que Hamlet era un huaso. Y que no había que progresar, sino retroceder, volver a estar sin luz, en rucas. ¡Imposible seguir consumiendo, dilapidando!

Un día le pregunté si se acordaba cómo había hecho esta composición:

*Saben qué pasó  
mientras yo me encontraba arrodillado  
frente a la cruz  
mirando sus heridas?  
¿me sonrió y me cerró un ojo!  
Yo creía que Él no se reía:  
ahora sí que creo de verdad (Hojas de Parra, 1985).*

Lo único que recordaba fue que el gesto de cerrar el ojo con jovial complicidad lo tomó pensando en el inimitable lenguaje gestual de los huasos de Chillán.

En 1997 me explicó lo del discurso ‘huaso’, personificado para él en un vecino de Linares, Filoromo Vásquez. Él lograba sostener el habla en los discursos de sobremesa.

Él era el único que podía sortear los desafíos de la concurrencia: ‘Ya te tiraste al suelo, huevón’, ‘Ya te pusiste a hablar en difícil, huevón’. Filoromo hablaba con gracia, haciendo vibrar el ambiente. No era el logos de la academia, el discurso muerto, que reduce a escombros, que crea soldaditos de plomo.

En 2005 me aconsejó que había que volver a la coloquialidad precolombina.

Que había que preferir la copla a la décima. Que la décima ya era poesía, de academia, de profesores. Había que regresar a la ‘talla’, a la ‘poesía de borrachos’.

A propósito de profesores me habló entonces contra la pedagogía.

Como lo hiciera en su momento Gabriela Mistral. Me recordó que Bertrand Russell llamaba a los alumnos a sublevarse contra los profesores. Y que los niños siempre lo habían hecho. Como en Chillán: *El profesor Marraqueta / sentado en su sillón / se rasca las pelotas / con un escobillón.*

Eso sí, ojo, nunca había que confrontar, solo había que bailar.

*Mensaje de mensajes*

*Enfrentamiento*

*sinónimo de extinción* (Also sprach Altazor. Discurso de Cartagena, 1993).

Era el perpetuo equilibrio de la antipoesía: simultáneamente seriedad y broma.

Para él la seriedad sola era pura pedantería; y la broma sola, pura vulgaridad.

La risa tenía que pasearse entre la animalidad, la emocionalidad, y la racionalidad.

Antes que la pura vulgaridad, prefería lo fome, como un discurso del ‘chico Zaldívar’.

Ese 2005, año de elecciones presidenciales, me dijo que si triunfaba Lavín, cosa altamente improbable, Chile iba a desaparecer. Ahí sí que apareció la finitud.

Bailar, la vida como un baile.

Una vez, en 1966, el crítico de arte Antonio Romera vio bailar en Arica la cueca a Nicanor Parra. “Parra trazó las líneas incomparables de una obra maestra. Brillan la espontaneidad, la gracia, la fresca intuición del arte, su conjuro de magia, la chispeante y risueña ironía, la burla, y, a la vez, un modo de gentileza” (Antonio Romera, *Nicanor Parra y su cueca*, *El Mercurio*, Santiago, 19 de septiembre de 1969).

La última oportunidad que estuvimos juntos fue en 2015.

Fuimos con un grupo de estudiantes del magister de Literatura de la USACH a verlo a Las Cruces, al término de un curso que ofrecimos sobre Violeta Parra. Le hicimos saber que queríamos agradecerle haberle sugerido a su hermana que escribiera su autobiografía en décimas. Y además celebrar el santo de la hermana, en el día de las Cármenes. Qué se iba a restar. Compramos vino, pan, arrollado, y ¡a la mesa! Gozamos con su alegría por horas que hoy son eternas.

Recordaré siempre su admiración irrestricta por Gabriela Mistral. Si con todos los poetas varones podían acumularse peleas o querellas, con Gabriela no había por dónde. Solo callar y escucharla en silencio. Dejarse arrobar por su encanto.

¡Otro nivel!

*He dicho varias veces  
y lo repito con muchísimo gusto  
que este país debiera llamarse Lucila  
de lo contrario que se llame Gabriela  
debería volvérsela a querer  
a releer  
a ver  
a compadecer  
es una novia abierta al infinito  
una viuda perpetua  
una mamá que no se olvida nunca. (La Tercera, 9 de abril de 1989).*

Cuando escribo esto se me ocurre que Nicanor fue de algún modo el Manuel Rodríguez de nuestra poesía y de nuestra literatura. En nuestro país ultraconservador.

Un hombre que no creyó en el orden establecido por ningún lado. Un insurgente, un mal hablado, un desafío permanente. Ese desproporcionado filósofo monarquista que fue el cura Osvaldo Lira, partidario de la pena de

muerte y de la dictadura militar, dijo una vez de él: “Por favor no me nombre a ese roto blasfemo, que no lo soporto” (Vicente Parrini, *Matar al minotauro. Chile: ¿crisis moral o moral en crisis?*, Santiago, 1993, 101).

¿Cómo no compararlo con el guerrillero? “La gente sensata y solemne, que forma la espuma del mundo social santiaguino, lo rechaza con cierto instinto conservador. El abogado busca su ambiente entre los rotos y más tarde junto a los campesinos” (Ricardo A. Latcham, *Vida de Manuel Rodríguez*, Santiago, 1932, 185).

En 1998 Nicanor me decía que la ‘historia de Chile’ era de los tontos solemnes. Tanto los protagonistas como los intérpretes. ¡Menos Manuel Rodríguez!

La intuición popular es que Parra no ha desaparecido.  
Voy y vuelvo. Su existencia se convierte en un eterno presente.

En su velorio en la catedral de Santiago escucho a una mujer comentando en voz alta: —¡Me voy a pintar los labios para que me encuentre guapa!- Hay una muerte imaginaria.

Otro decía: —¡Está pateando el ataúd!, comentando la intervención de un vendedor entusiasta de *El Siglo*, que despedía a Nicanor con encendidas exclamaciones partidarias.

Hasta la Catedral de Santiago se convirtió en un lugar imaginario. Un tipo se sorprendió al momento de entrar al templo: ¿cómo voy a entrar a la Catedral, si yo hice ‘apostasia’. ¿Qué importará la ‘apostasia’! Nicanor estaba acogiendo, recogiendo, el cariño de la vida, sin reglas ni limitaciones institucionales. Cubierto y descubierto con un bello tejido multicolor hecho por su madre, Clarisa:

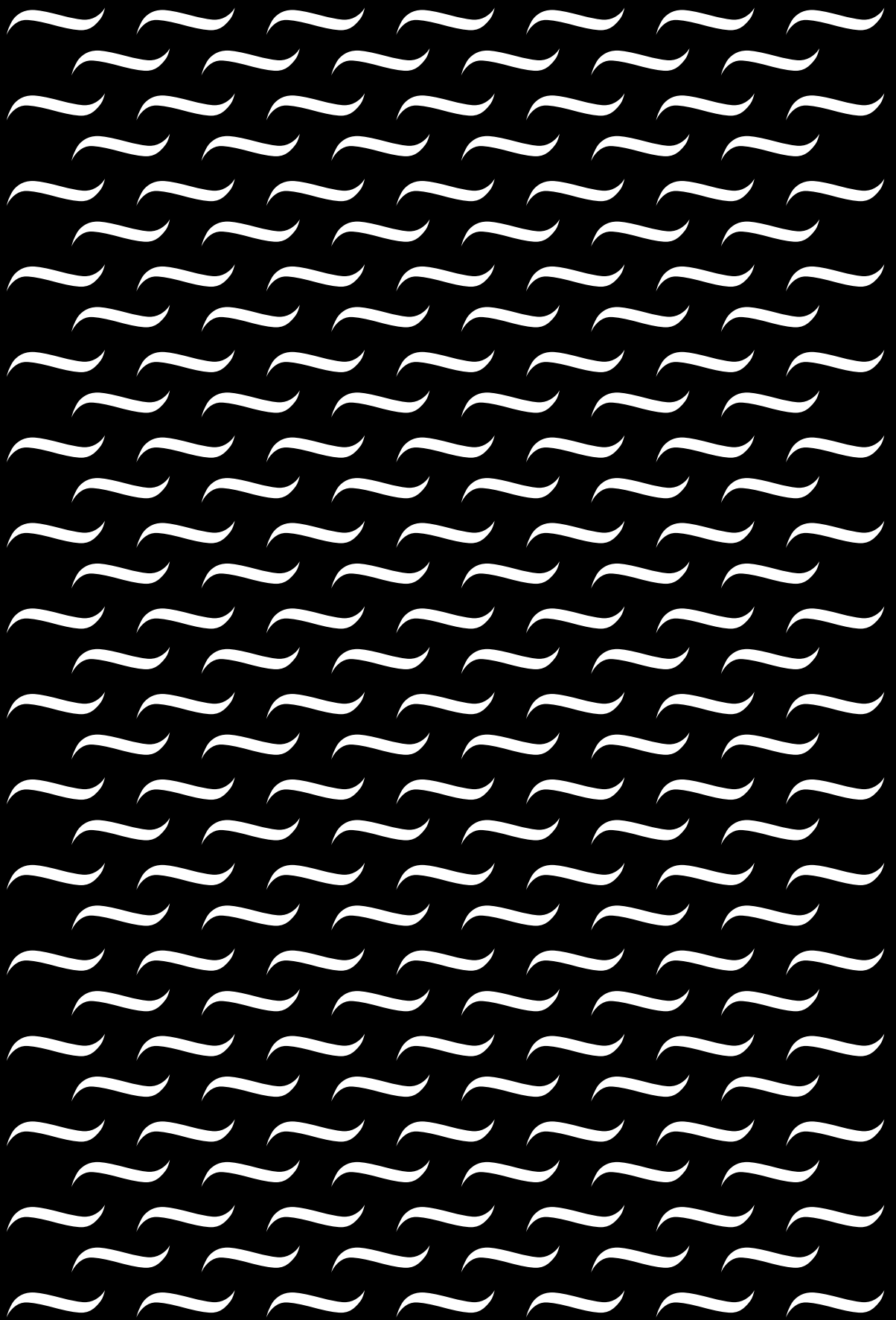
*cuando no se la ve detrás de su máquina  
cose que cose y vuelta a coser  
—hay que dar de comer a la familia—  
quiere decir que está pelando papas  
o zurciendo  
o regando las flores  
o lavando pañales infinitos* (Clara Sandoval, Hojas de Parra).

La vida eterna, que va y viene, continúa por los siglos de los siglos. El siglo se ha quedado corto. Como fue la vida de Nicanor. Un siglo y algo más. Los casi veinte años que me recibió en su hogar son parte de la vida eterna. Esa vida que me permitió conjurar la tanta muerte del Chile golpeado y golpista.



*basta con observar mi vestimenta  
para ver que no soy blanco ni rojo  
sino tirado para el ultravioleta  
que es el color de Nuestro Señor Jesucristo* (Nuevos sermones y prédicas del  
Cristo de Elqui, 1979).

El cura de Las Cruces se vistió de blanco para celebrar la patente, impajaritable  
resurrección de Parra. Tuvo que haberse vestido de ultravioleta.



**DE PUÑO Y LETRA**

## FUEGO NEGRO: POÉTICA

DE PUÑO Y LETRA es un regalo para el lector que, desde sus inicios, Ediciones Biblioteca Nacional incluye en sus publicaciones. Consiste en una selección de documentos manuscritos y originales de los autores, o relacionados con ellos y que forman parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional.

En el siguiente original que presentamos al lector en *De Puño y Letra*: “Introducción polémica a la estética de Pablo de Rokha”, escrita por el mismo poeta, trata de articular un *ars poetica* a partir del texto *Fuego negro*, la estremecedora elegía que escribió a raíz de la muerte de su esposa Winett de Rokha, seudónimo de Luisa Anabalón: “Vais a escuchar no el gemido personal por la muerte de la amada, sino el bramido popular y un lamento social”, afirma Pablo de Rokha hacia el final del texto, exponiendo de esta manera su poética popular, contestataria, de carácter masivo y revolucionario.

De esta manera, el texto ológrafo que entregamos al lector ensaya una suerte de arte poética basada en múltiples y hasta confrontados referentes, como los filósofos de la Grecia helénica, también Goethe, Marx y Engels, Freud y Pavlov. Así como modelos heroicos de la época, conductores de los pueblos a la revolución social y estética.

Lo importante en este escrito es vislumbrar cómo Pablo de Rokha buscaba una estética liberadora, que no separase al pueblo del arte, que tampoco separase la creación estética del sueño y su capacidad de constituir una visión de mundo a través de la imagen literaria.

“Es equivocada la belleza conceptual —afirma en su poética De Rokha—, porque el concepto está dentro de las obras de arte, no en su sentido funcional, sino paralizado y estupefacto”. Nos parece de gran importancia dar a conocer esta “Arte poética” de Pablo de Rokha en relación al dolor personal por la muerte de Winnet, que transfigura este “terrible *In memoriam* dedicado a la gran poetisa y compañera idolatrada” que es *Fuego Negro*, en un poema de ‘tono popular y beligerante, a mucha altura, de las grandes tragedias de un gran funeral público’. Es decir, una obra épica y social, tan propia del autor de *Los gemidos* y *Estilo de masas*.

Thomas Harris E.

## Introducción Polémica a la Estética de Pablo de Rokha.<sup>1</sup>

No hemos querido, "los de Rokha", que este terrible "In Memoriam", a la gran poeta y compañera idolatrada, tuviese la configuración doliente y lacrimatoria de las grandes tragedias subjetivas, que socavan el corazón a todo lo ancho y lo largo de los años, sino el tono popular y beligerante, a mucha altura, de las grandes tragedias objetivas de un gran funeral público, y a tal instancia nos remitiremos.

"Lo único auténtico y legítimo de un gran poeta," dice Wolfgang Goethe <sup>en "Fausto y la realidad"</sup>, "es lo que ha quedado de él, cuando el traductor lo tradujo, sin reescribirlo", - en la "Elegía de Harriehood" <sup>de Harriehood</sup> "lo comprueba", ~~que el traductor lo tradujo, sin reescribirlo~~ y tanto afirma en "La Crítica de la Poesía Pura" que "existe un conocimiento por el pensamiento y un conocimiento por el sentimiento: <sup>(como un latinoamericano humilde)</sup> ~~yo vengo diciendo, desde~~ ya hace tres o cuatro decenios que "el arte es un lenguaje de imágenes", y afirmando <sup>(y demostrando)</sup> y reiterando la arraigada lidad del fenómeno estético, desde mi libro "Oruga sobre el arte", en 1949, por la primera vez en la tierra.

Rokha, Rokha "del stable lenguaje contradictorio de la realidad", en los "Cuadernos Filosóficos".

Si Anito, el sofista Polícrates, Melito y Anon, el orador, no hubiesen acusado a Sócrates de corromper la juventud de Atenas, inculcándole el ateísmo, el Período genial que inventó <sup>"La coral"</sup> ~~la coral~~ del Estado, <sup>"(Y munió por ellos)"</sup> ~~pero~~ Rokha caído al abismo del infinito, envenenado por la cicuta que el Estado, precisamente el Estado lo profirió, pero sería siempre el

gigante naufrago de la filosofía universal, por la  
ser derivado a <sup>la</sup> Escuela Materialista de la Hólade,  
de la investigación del Universo, a la investigación  
del individuo, siguiendo, probablemente, acaso, al presocrático  
Protagoras, que afirmó: "el hombre es la medida de todas las cosas".  
Ya habrían planteado o sospechado, grandiosamente, Heráclito, Zénon, Anaxágoras,  
y Anaxágoras, como en cierto sentido Parménides, el hecho de  
Juego de que todas las cosas existen en virtud de una contradicción  
turbia, que las divide y trabaja por la unidad de la materia, en un <sup>(y ultradivisible)</sup> devenir eterno, ~~por adentro~~  
~~del que se~~ se influyen, contradiciéndose e interfiriéndose, los  
Contrarios "antagónicos o no antagónicos, de lo cual se desprendería  
que todas las cosas son complejas, en sentido a-  
(es decir están luchando, agonizando, viviendo muriendo simultáneamente),  
gonal, a la manera ~~que se establece~~ entre dos abismos, <sup>en</sup> ~~que~~ <sup>se da una gran espada</sup>  
traba la Dialéctica materialista, "la ley de contra-corriente"  
de Heráclito, a la cual llamaba el genio de Hegel, de "encuentro-dronia",  
a la batalla por el conocimiento de la naturaleza, la que  
corriendo los milenios, sería "La Triada" de Hegel, - Tesis - anti-  
tesis - síntesis <sup>(movimiento, es, ~~por~~ <sup>espíritu</sup> ~~por~~)</sup> ~~con~~ <sup>un</sup> hipótesis idealista y, por aquello equi-  
vocada como doctrina e ideología de interpretación de la  
historia; el genio, <sup>(el quintuple genio)</sup> ~~total~~ <sup>de Marx</sup> la aplicaría a la sociedad,  
acumulando, como motor de acción, la lucha de clases sociales y  
categorías, la lucha de clases indiscutible, Engels elaboraría  
con el gran maestro de todos los tiempos y de todos los pueblos,



3 3

y Lenin enriquecería el "Materialismo Dialéctico e Histórico" con aquella gran <sup>videncia</sup> ~~experiencia~~ genial del pueblo  
 genial, <sup>creando</sup> ~~del~~ marxismo, el marxismo-leninismo, al  
<sup>(y del filósofo genial)</sup> que aporta su genio el Mao-Tsé Tung chino; y hoy  
<sup>(es experimentalmente)</sup> por hoy, el inmensa fidel basto de la grandiosa Cu-  
 ba heroica y Ho Chi Minh, el héroe del Vietnam,  
 herido, crucificado, martirizado, envenenado, pero no ven-  
 cido por el Imperialismo y sus cómplices; pero,  
 por senderos equivocados y a la sombra del Zóculo, equivo-  
 dos, <sup>(gran equivocados)</sup> ~~surgen~~ la metafísica en Platón, en la lógica for-  
 mal de Aristóteles, en Britón, <sup>(muy menester)</sup> en Esquinos, en Sócrates y Ploni-  
 zio, el Arospagita de la Escuela de Alejandría, la Alejandría  
 de Tolomeo Filadelfo, general de Alexandromagus, discípulo de  
 Aristóteles, y de la Escuela de Alejandría, <sup>autores, emper-</sup> ~~autores, emper-~~  
<sup>(acaso dos mil años)</sup> ~~autores, emper-~~ <sup>(sobreviviendo)</sup> ~~autores, emper-~~  
 genia la Escolástica que retrasa, ~~retrasa~~ la recuperación  
 de la gran línea de la Escuela Materialista de Heráclito,  
 Terión, Demócrito y sus continuadores.  
 Todas las cosas tienen la cara en la luz y la  
 espalda en la sombra, decía Lao-tse, en el "Libro del Tao".  
 Aplicando el Materialismo Dialéctico e His-  
 tórico, es claro, el marxismo-leninismo a la person-  
 alidad humana, afirmamos, que coexisten en su dinámica  
 el conocimiento <sup>científico</sup> ~~científico~~ y el conocimiento <sup>estético</sup> ~~estético~~, la  
 verdad lógica y la verdad estética, el mundo de <sup>los hechos</sup> ~~los hechos~~





5/5

la materia del lenguaje <sup>sea tan</sup> ~~sea~~ diversa, como heterogénea. Formas  
 y Genuina dan la batalla por la unidad del estilo, contradiciéndose,  
 dan la batalla dialéctica en el Genuino estético, y así como la  
 gárgola en la Catedral Gótica lucha contra la cúpula, que es  
 la solemnidad, que pretende la eternidad y los vocabularios oscuros,  
 organizados, en volúmenes decanuales ~~de los barros~~ <sup>de los barros</sup> catedralicios,  
 o el gran barroco de Bach, de Beethoven o de Walt Whitman,  
 nosotros los latinoamericanos, luchamos, nos jugamos el des-  
 tino social o nos despedazaríamos en la épica social americana.  
 Tratamos de encontrar la Genuina copiosa y popular correspondiente  
 al material que da la sociedad ferida y enfurecida, por abajo,  
 al artista que comprende que debe hacerse personalmente, en  
 estilo como un destino, en estilo que entraña "las características  
 típicas en circunstancias y atenciones típicas", según decía  
 Engels, citado por Arribas Ponce, el gran marxista-leninista  
 argentino. <sup>(Con relación al Genuino estético, existen)</sup> ~~Existen~~ Genuinas arcaicas, Genuinas caducas, Ge-  
nuinas pasadas, Genuinas precoces, Genuinas contemporáneas,  
Genuinas frustradas, insurgentes, revolucionarias, precu-  
rasas, subversivas, belicosas, Genuinas de clase y régimen o  
Genuinas-líderes, Genuinas heroicas, Genuinas-mártires o de  
magógicas, afirma yo en 1949, en "Breve sobre  
el Arte" y empecé así el capítulo correspondiente: "La historia  
 es un empuje y un perecer de Genuinas que constituyen el volúmen  
 de las superestructuras y que esplenden <sup>previamente</sup> de la  
 lucha de clases, por la lucha de clases, elocando y reporan-

6/6

[illegible][illegible]







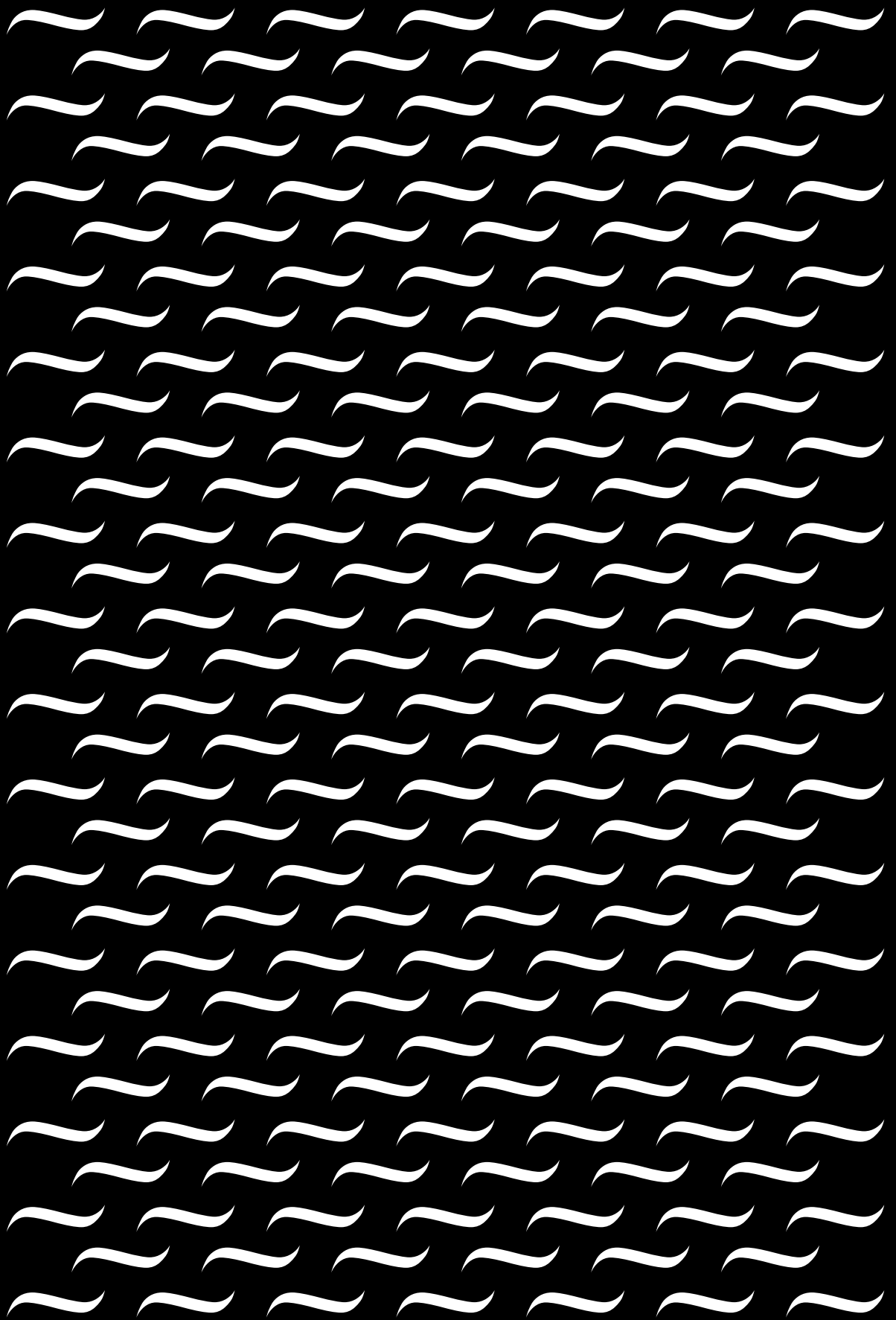


9/9  
 de imágenes del arte, exactamente, del lenguaje de  
 imágenes del arte, enmascarando la incapacidad crea-  
 dor en cánones ~~afortunados~~ ~~que se han de~~  
~~encontrar en los grandes maestros~~ ~~de la pintura~~  
 no comparto el canto desenfado del pájaro ~~de la~~  
 de la poesía por la ~~poesía~~  
~~tristeza~~ en este instante en el que se tra-  
 sita por un camino de catástrofes y un infierno de  
 fuego y hiel ~~amenazados~~ ~~de destrucción~~ ~~crisis~~  
 e inofensivos, despedazando sus folios y trozos albos ~~en~~  
~~compañía~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~van~~ ~~destruyendo~~  
~~de la~~ ~~destrucción~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~van~~ ~~destruyendo~~  
~~por~~ ~~la~~ ~~destrucción~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~van~~ ~~destruyendo~~  
 torres? Queridos y grandes amigos, desde el vientre del horror  
 de estos tiempos negros, ~~(contradictorio)~~  
~~de la época~~ mi epopeya popular realista, ~~retratable~~  
~~significativa~~ ~~en~~ ~~su~~ ~~desenvolvimiento~~ ~~al~~ ~~alcanzando~~ ~~la~~ ~~realidad~~  
 un escritor leal a su pueblo y a todos los pueblos del mundo,  
~~de~~ ~~la~~ ~~época~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~siglos~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~siglos~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~siglos~~  
 y algunos más ~~perdidos y angustiosos~~ ~~el~~ ~~apuntador~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~época~~  
~~de~~ ~~los~~ ~~siglos~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~siglos~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~siglos~~

Pablo J.









# RESEÑAS

# **MITO-HISTORIA. LA NOVELA EN EL CAMBIO DE SIGLO EN CHILE**

*Pilar García*

Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2015, 297 pp.

El libro de Pilar García *Mito-historia. La novela en el cambio de siglo en Chile*, enfatiza desde un comienzo el objetivo de reflexionar y discutir en torno a las relaciones entre el discurso literario y el discurso de la historia. Según se señala, tanto el tema de la narración como el de la ficción han sido siempre dimensiones que han estado presentes en las estructuras literarias y en las históricas. Las dos disciplinas se han nutrido una de la otra, y ello ha generado incertidumbre en el ámbito crítico respecto al nivel de especificidad de cada una de ellas y al límite existente entre ambas. Además de revisar las diversas posiciones respecto a la literalidad de un texto literario y de enfatizar las limitaciones de la narratología y la importancia de los estudios retóricos en la actualidad, Pilar García estudiará el espacio liminal entre la literatura y la historia, y a partir de allí se propondrá discutir la categoría de novela histórica, para, finalmente, abocarse al análisis de las novelas de Antonio Gil, calificándolas de novelas mito-históricas. Para tal fin discute, en primer lugar, el término “novela histórica”, aludiendo a la doble temporalidad allí presente:

por un lado la referencia a algún momento histórico discernible e indicado por la representación de una época, la incorporación de un acontecimiento histórico, o la acción de un personaje histórico etc., y por otro lado, los modos en que la novela se vincula con sus contextos y con las modalidades históricas que incorpora y con los grados de relación que la novela establece con los contextos histórico sociales inmediatos.

En la primera parte del libro será igualmente importante la referencia a las categorías de tiempo y narración, tanto en el ámbito de la literatura como en el de la historia. Serán fundamentales, para este fin, algunos postulados de Paul Ricoeur acerca de la experimentación humana del tiempo. Analizar tales conceptos implicará trabajar con determinados criterios de clasificación, y por ello se distinguirán tres acepciones del término historia: 1) la investigación de lo ocurrido y el conocimiento histórico que de ello se obtiene, 2) la narración y la exposición de los acontecimientos pasados, y 3) lo realmente sucedido.

En esta sección se revisarán diversos modelos histórico-literarios, como el narrativista, el nomológico, entre otros, y se desplegarán algunas tesis acerca de la defensa de la narración al interior del discurso histórico. Relevantes serán aquí las propuestas de Hayden White, Arthur Danto y Paul Ricoeur. A partir de las teorías narrativistas, la reflexión crítica se orientará al problema de la ficción y al tema de la pretensión de verdad del texto literario. La ficción se entenderá como la piedra angular en la relación y diferenciación entre literatura e historia. En consecuencia con ello el marco teórico incorporará las reflexiones de pensadores

como Aristóteles, Genette, entre muchos otros; especialmente en lo relativo al concepto de mimesis. Se postula la crisis del concepto de “obra literaria” como entidad cerrada y autónoma, y se denuncian algunas debilidades de la teoría de Hayden White.

Se despliega, además, el problema teórico del referente comprometido en la narración del pasado, y el concepto de “verdad de la historia” (Barthes, Ricoeur). Igualmente, con el interés de profundizar en las relaciones entre ficción y referente, se acudirá a los postulados teóricos de Siegfried Schmidt, Richard Ohmann y Wolfgang Iser, entre otros, y se profundiza la dimensión referencial de la ficción y en los conceptos de “verdad literaria” y “verdad estética” (Dolezel, Mignolo, entre otros).

Una vez expuesta la parte contundente del marco teórico, se plantea una interrogante acerca de las razones de la vigencia del mito en los tiempos actuales. La reflexión se hace cargo de diversos estudios críticos respecto al origen del mito, y de las apropiaciones que se han venido realizando de éste, especialmente durante los siglos XIX y XX. A partir de allí, se incorpora al estudio el concepto de “mito-historia”, en relación con la tradición y la lectura historiográfica que el concepto propone. Luego se asigna un lugar a la relación del mito con la literatura, y se finaliza remitiendo —derrideanamente hablando— al concepto de “mito diferido”, conjeturando respecto del lugar que puede ocupar el mito en el contexto posmoderno, después de la caída de los grandes relatos.

El concepto de “mito-historia”, esto es, la forma “cómo el mito relata la historia”, será desplegado a partir de las propuestas teóricas del historiador Joseph Mali. Ante la crisis que enfrenta la disciplina histórica en el siglo XX, el intento de Mali será realizar una historiografía que reconozca al mito como un relato que ha llegado a ser historia. El historiador es aquel que participa en la creación de memorias colectivas e identidades, lo cual exige conectarse con la tradición que establece un contacto con los sustratos míticos de una cultura.

Teniendo como soporte teórico los postulados de Joseph Mali, se analizan los vínculos entre mito y literatura, relación que comenzó a perderse desde los tiempos del estructuralismo. Para Pilar García (siguiendo a Platón, Jolles, Levi-Strauss, Grassi, Eliade, Ricoeur, Lyotard, entre otros) el mito es un tipo de relato y una de las formas más antiguas de la narración. En cuanto a las formas en que éste es y ha sido procesado por la cultura, debe tenerse en cuentas que cualquier acercamiento al mito, sea positivo o negativo, será siempre liminar e indirecto, puesto que, como afirma la autora: “nunca sabemos si observamos el mito u observamos desde él, si nos dirigimos hacia él o si desde él huimos”.

Con el fin de realizar una distinción operativa entre las diversas expresiones del mito, se establece una diferenciación entre el mito entendido como: a) una narración de los orígenes, b) como categoría que proyecta un juicio de valor aplicable a todas las dimensiones de la cultura, y c) como fuerza desmitificadora de la cultura.

Estudiar la presencia y operatividad del mito en la literatura hispanoamericana implica hacer una revisión crítica del concepto de “novela histórica”, estudiar sus transformaciones y problematizar el hecho de trasladar mecánicamente las definiciones europeas para describir y comprender el fenómeno en el continente, especialmente en Chile. En la actualidad ya no son nítidas ni confiables las nominaciones de “novela histórica” o “nueva novela histórica” (Menton), especialmente al referirse a la producción narrativa de los años 80 en adelante. Las relaciones problemáticas entre literatura e historia han ido evidenciándose a lo largo del siglo xx, especialmente en torno a la crisis de los grandes metarrelatos que definían la modernidad.

Para explicar dicho proceso, da cuenta de las relaciones que estableció la antigua novela histórica romántica con la novela realista, la posición de esta última respecto del paradigma racionalista de la historia, y la articulación de un historicismo retrospectivo de la novela histórica, género fundado —según algunas versiones— por el teórico húngaro Georg Lukács. En consecuencia, se expone detalladamente las diversas formas de Realismo que puede apreciarse en las novelas de Scott, Balzac, entre otros. Para profundizar en el tema de las sociologías nacionalistas, Pilar García remite aquí a los procesos de Independencia del siglo xix latinoamericano, que tuvieron una clara relación de dependencia con las literaturas nacionales. Dentro del espíritu iluminista de la época, la literatura hará de la poesía, el drama y la novela, los estandartes espirituales de la patria. En dicho contexto será relevante la transformación del género novelesco, lo que conlleva a la decadencia del subgénero de la novela histórica, la que fue diluyéndose, desde mediados del siglo xx, debido a las transformaciones y crisis que sufrió la novela contemporánea.

De la extensa descripción realizada acerca del proceso mencionado, se deduce que ya no es posible seguir hablando con soltura de “novela histórica” o de una tradición del género en Chile. Lo que sí ha habido son novelas sociológico-cosmbristas, cuya finalidad fue contribuir a la conformación cultural de la nación. A lo anterior debe agregarse que, en la actualidad, lo que se entiende por Historia es algo distinto a lo que se entendía en el pasado, debido al tipo de relaciones que establece esta con la ficción y sus variados dispositivos.

Una vez entregados todos estos antecedentes, se incorpora al análisis el concepto de “novelas mito-históricas”, para referirse a producciones narrativas que, a pesar de tener un correlato con la historia, no son propiamente históricas, ya

que solo establecen una relación indirecta y alegórica con esta. Y es tal tipo de nominación el que deviene clave de lectura privilegiada para develar los circuitos de representación de las novelas de Antonio Gil y el diálogo que establece su obra con la tradición que la sostiene.

El término “novela mito-histórica” se plantea críticamente frente a la noción de “novela histórica” y de “nueva novela hispanoamericana”, por considerar a estas categorías genéricas, inapropiadas para referirse a parte de las novelas de filiación histórica en los períodos del 70, 80 y 90. Las novelas mito-históricas son producciones narrativas que indagan en el pasado, entendido este no solo como historia, sino también como imaginación. En esta búsqueda acuden tanto a documentos históricos como a archivos de todo tipo, con el fin de nutrirse de historia y acontecimientos vividos; pero lo que encuentran es más bien los silencios de la historia, las preguntas nunca respondidas, y una incertidumbre cognitiva. Las novelas mito-históricas construyen, como señala Pilar García, la “imagen estética de dicha investigación”.

Posterior a una extensa reflexión analítica respecto a este tema, y a una exposición del marco teórico utilizado en la investigación, se discute acerca del criterio generacional y la supuesta pertenencia de Antonio Gil a lo que ha sido definido como la Nueva Narrativa. Una vez aclarado este punto se procede al análisis de tres novelas del autor, lo cual permitirá demostrar la hipótesis de trabajo que anima el análisis. En lo relativo a *Hijo de mí*, se estudia la voz del mito histórico subyacente en la representación y se visualiza la compleja urdimbre de voces histórico-temporales. El estudio de *Cosa mentale* enfatiza el carácter de artificio del pasado, y realiza una lectura del mito de la Independencia a partir de la analogía entre los paradigmas narrativos y pictóricos de la transición entre los siglos XVIII y XIX. En cuanto a *Mezquina memoria*, la mirada crítica se concentra en el aspecto de las oralidades memoriales y las escrituras olvidadas que se activan en torno a Ercilla, al modo de un palimpsesto de tiempos.

El análisis textual liga estas tres novelas de Antonio Gil a partir de múltiples vasos comunicantes que convergen en una voz narrativa que, en palabras de la autora, se expresa como una voz mediadora de la fuerza mítica que ellas transmiten, y desde las cuales el imaginario chileno se observa en constante reformulación.

De la lectura realizada por Pilar García de las novelas de Antonio Gil se desprenden algunos puntos que refuerzan lo desplegado en los capítulos anteriores. Un aspecto importante es el hecho de constatar que es cada vez más complejo nominar a cualquier novela que remita al pasado con el término “novela histórica”, puesto que en algunas novelas la Historia es únicamente un incidente más o una forma en que el pasado se expresa como huida del presente. La producción na-

rrativa de Gil, en cambio, indaga en el pasado, pero para reescribir la Historia en una mezcla “de regresión psicoanalítica y desmitificadora, que permita hacer visibles los traumas y fracasos del presente”. Las novelas de Gil, como de otros autores latinoamericanos que publican después de los años 80, suponen un tratamiento distinto de la Historia, entendida esta como un discurso moderno o mito moderno. El origen sobre el cual se reflexiona, nunca se encuentra ni se sustituye por otra cosa, sino que es permanentemente diferido. La escritura pierde, de esta forma, su carácter fundacional, pues siempre será posible construir la Historia desde más atrás; cada momento de la Historia y cada personaje se comportan en este fluir como fuerzas ocultas que inciden en la esfera política y en la de los discursos de la Historia.

El trabajo interpretativo realizado sobre las novelas de Antonio Gil permite visualizar el predominio de una voz narrativa que reconstruye imaginariamente el pasado en un constante diálogo con el presente. A partir de allí surge un tipo de conciencia signada por la presencia de la muerte y una sensación de fracaso ante un mundo descompuesto y contaminado de fuerzas negativas y extrañas. En tal devenir, el ejercicio de la ficcionalización adquirirá mayor productividad simbólica que el referente histórico aludido. La idea de Historia que subyace a este tipo de representación no remite a un esquema dialéctico o progresivo del tiempo, ni pretende tener un saber absoluto sobre los hechos acaecidos en el pasado.

Es esta idea de Historia la que hace posible el ingreso de la noción de mito que encarna en el significante cultural llamado Chile. Y es lo que vuelve factible el poder referirse a las novelas de Antonio Gil como escrituras mito-históricas, donde se recobra el pasado para convertirlo en experiencia vital, novelas que escenifican las diversas modalidades que adquiere la memoria en su compleja relación con el ejercicio de la imaginación y el acto de recordar. En la producción literaria de Antonio Gil, los personajes están siempre tratando de reconstruir un pasado, al mismo tiempo que llenan los vacíos de este a través de su imaginación. El pasado reconstruido de esa manera se distanciará de la Historia, aunque la tendrá siempre al interior de su matriz constructiva. Sin embargo, no será la memoria sino el olvido lo que definirá finalmente el estatuto de la ficción narrativa, pues los personajes pierden a menudo sus memorias particulares o, por otro lado, es la memoria la que se olvida de ellos.

En cuanto a la presencia y operatividad del mito en el análisis de las novelas de Gil, se concluye que la creación poética es el medio más adecuado para dar cuenta de la experiencia del pasado. Cabe destacar que el estudio del mito, desde la perspectiva de la mito-historia, no se canaliza en la búsqueda de su carácter fundacional, sino en demostrar la ambigüedad y relativismo que lo caracteriza. El mito no es algo que remite a un supuesto origen al cual se vuelve permanente-

mente, sino más bien a un final, entendido este devenir como una metáfora del fracaso que fue definiendo los destinos del país y las anomalías del presente.

Este signo negativo que evidencia la representación actual del mito se liga, a su vez, a la representación que se hace del Reino de Chile, asimilándolo a partir de la oposición Imaginación/Vacío, es decir, entre la producción imaginaria del mito de Chile —como país de riquezas, como una deseada República independiente, como un ámbito creado por la fuerza poética de *La Araucana*— y el vacío generado por la constatación de un país de tono oscuro y epicentro de continuas desgracias y masacres. Tanto el fracaso de los sueños colectivos, la dureza de la tierra prometida, como el elemento grotesco presente en la representación del país, dislocan los afanes celebratorios de los discursos fundacionales y evidencian la discontinuidad e incoherencia histórica que ha afectado a Chile desde sus orígenes.

La narrativa de Antonio Gil se inserta en el marco de narrativas de filiación histórica que desde los años 80 elaboran una imagen de pasado que es, a la vez, una forma de crearlo y recrear ese material hecho de tiempo y de suceso. En este sentido, son novelas que refutan el carácter inicial y fundacional de la Historia. El tiempo histórico es asimilado desde una concepción artística y narrativa de la Historia, erigiéndose la novela como un mito moderno que, a diferencia de las narrativas del *Boom*, no busca el origen, sino más bien lo difiere constantemente, perdiendo así la escritura su carácter fundacional, dado que lo que se entiende por Historia puede construirse siempre desde un más atrás.

En cuanto al discurso de las ideas de la producción narrativa de Gil, es importante señalar que no se está ante una escritura explícitamente crítica del acontecer social y político de los años 70-90. Lo que predomina, más bien, es un tono de época marcado por un sentimiento de orfandad —en términos de Rodrigo Cánovas— no solo respecto al presente, sino también a los orígenes fundacionales de la nación. Personajes históricos como Almagro, O'Higgins, Ercilla, devienen de esta forma figuras simbólicas que, en palabras de Pilar García, “inmovilizan toda indagación de lo que está más atrás de ellos, porque no es necesario, porque no es conveniente, porque no hay nada”.

En conclusión, la lectura desde el mito y la historia evidencia su especial pertinencia en el análisis de las novelas de Antonio Gil, las que se erigen en verdaderas alegorías de la Historia Nacional. La alegoría se expresa en una multiplicidad de gestos, en consecuencia con las múltiples historias que componen el constructo social, político y cultural que llamamos Chile. La relación entre estética y política, presente en las bases de la concepción del mito, le otorga a la alegoría la posibilidad de acceder al mito, entendiéndolo ahora como entidad indefinible, ambigua y porosa.



De esta manera, el libro de Pilar García concluye, pero a la vez inaugura nuevas líneas de futuras investigaciones en torno al tema de la mito-historia en la narrativa chilena de estas últimas décadas. Por el solvente resultado obtenido y la proyección de las ideas vertidas, *Mito-Historia. La novela en el cambio de siglo en Chile* se erige en texto imprescindible para los estudios literarios no solo en Chile, sino también en el resto de Latinoamérica.

*Cristian Montes Capó*

# **MALESTAR. LOS INVESTIGADORES ANTE SU EVALUACIÓN**

*Elea Giménez Toledo*

Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2016, 208 pp.

Este libro recoge los resultados de la investigación llevada a cabo por Elea Giménez, científica titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC) e investigadora en el ámbito de las publicaciones académicas y su relación con los procesos de evaluación en Humanidades y Ciencias Sociales. La investigación se desarrolló en España, entre los años 2009 y 2014, con el objetivo de conocer la opinión de los investigadores de las áreas de las ciencias sociales y de las humanidades sobre los sistemas de evaluación científica empleados en sus áreas de conocimiento. En ella participaron 5.368 investigadores, con un 45,6% de tasa de respuesta, y contó para su desarrollo con la colaboración de los Ministerios de Ciencia e Innovación, y Economía y Competitividad.

Los resultados presentados en el libro ponen de manifiesto que la evaluación científica es una realidad que genera una presión constante entre los investigadores por tratar de cumplir con los estándares de productividad vigentes. Tal hecho releva la importancia de contar con estudios como este, que permitan conocer el estado de la situación para desarrollar acciones orientadas a mejorar las condiciones en que se realiza la investigación.

En concreto, presenta las opiniones de esos investigadores agrupadas en ocho aspectos —cada uno de ellos abordado en un capítulo del libro— que influyen en la labor investigativa. En este sentido, cabe destacar la gran habilidad de la autora para procesar y presentar los resultados de una forma tan clara, tarea nada fácil cuando se trabaja con una gran cantidad de información.

El primer aspecto hace referencia a la relación entre la calidad de la investigación y los indicadores de las publicaciones, punto fundamental si consideramos el gran peso que las publicaciones representan en los procesos de evaluación científica. En general, las agencias realizan la evaluación de las publicaciones a partir de indicadores de calidad de los medios de difusión, lo que para los encuestados significa valorar el canal y no la calidad de cada una de las contribuciones, siendo la evaluación del contenido por expertos el método más aceptado, aunque no exento de cuestionamientos, por esta comunidad científica. Se podría considerar que esta afirmación implica obviar que cuando una base de datos indexa una revista suele basarse en el análisis de su calidad y en su aporte para la especialidad. Sin embargo, tampoco se puede negar que hay ocasiones en las que los intereses comerciales de algunas bases de datos pueden obviar este filtro de calidad en su selección. De esta forma, pareciera que basar la evaluación de las publicaciones científicas en la combinación de indicadores cualitativos y cuantitativos es la fórmula más apropiada para evitar los sesgos que unos y otros podrían tener si fueran utilizados por separado.

El segundo aspecto hace referencia al controvertido valor de los indicadores de impacto, que se han convertido en el parámetro más utilizado para evaluar la

producción científica de los investigadores a nivel mundial, asumiendo así que un número mayor de citas implica mayor calidad de una revista. Sin embargo, el factor de impacto ha sido el indicador más criticado por los científicos, especialmente en las áreas de humanidades y ciencias sociales, ya que son varios los aspectos que influyen en la cantidad de citas que puede recibir una revista. Entre ellos, encontramos el carácter de la revista: generalista o especializado; su alcance: nacional o internacional; su idioma: inglés *versus* otros idiomas; el auge de la temática tratada; los plazos de citación en las distintas disciplinas; las autocitas. Estos aspectos podrían llevar a considerar el factor de impacto como un indicador de visibilidad, más que como un indicador de calidad. Este escenario pone de manifiesto la importancia de que los gestores de política científica tomen conciencia en esta materia y analicen cómo debe evaluarse realmente el aporte de la investigación.

El tercer aspecto hace referencia al papel del libro académico —en sus distintas modalidades— en las Humanidades y Ciencias Sociales, destacándose entre los encuestados la necesidad imperante de devolverle su protagonismo como principal medio de difusión de la investigación desarrollada en estas áreas y, por ende, reconocer su valor en los procesos de evaluación científica. Para ello, es importante reconocer que cada disciplina tiene sus propias formas de investigar y de publicar. Se sostiene que homogeneizar los indicadores con los que se evalúa la producción científica, sin considerar las particularidades de cada disciplina, parece apuntar más bien a un pragmatismo evaluativo con el objeto de cumplir con los plazos establecidos para realizarla que a valorar la calidad real de las publicaciones. Esta mecanización de la evaluación ha llevado a aplicar en dichas áreas indicadores más propios de las Ciencias Exactas, Naturales y Experimentales. El estudio advierte, además, que se están generando cambios en sus patrones de comunicación, ya que, en términos generales, las agencias dan mayor peso a los artículos *Web Of Science* (WOS) que a los formatos tradicionales y propios de estas áreas como son el libro, los capítulos de libros, las monografías o las ediciones críticas.

El cuarto aspecto pone de manifiesto las diversas variables que influyen en la proyección internacional de la investigación y de las publicaciones. Si bien se reconoce la importancia que tiene para el avance de la ciencia poner en contacto las investigaciones desarrolladas en distintos países, también se destaca que hay disciplinas que, por sus características intrínsecas, tienen más dificultades para internacionalizar sus investigaciones y sus publicaciones, como es el caso de derecho o de filología. Variables como el carácter local o nacional, el uso del inglés frente a otros idiomas, la temática abordada o la financiación disponible, influyen directamente en las posibilidades de internacionalizar la investigación desarrollada. Por ende, estas variables deberían ser consideradas en los procesos de evaluación, que cada vez dan un mayor peso al indicador de la internacionalización.

El quinto aspecto releva la repercusión que tiene la alta especialización en los procesos de evaluación científica, tanto por la falta de especialistas en determinadas áreas al interior de los comités evaluadores, como por la falta de reconocimiento de las revistas muy especializadas, al no estar incluidas en bases de datos internacionales, por no resultar atractivas comercialmente debido a su acotado número de lectores potenciales. Por tanto, los sistemas de evaluación deberían hacer un uso prudente de los indicadores bibliométricos y de los *rankings*, ya que éstos no reflejan la diversidad de revistas científicas existentes ni consideran el impacto social o industrial que pueda tener una investigación. De lo contrario, las áreas muy especializadas, sobre todo las más emergentes, se resentirán debido a las complicaciones de sus investigadores para promocionar su carrera científica.

El sexto aspecto se centra en lo que podría denominarse el “lado oscuro” de los procesos de publicación. En este sentido, los encuestados destacan que, a pesar de los esfuerzos realizados por dotar de objetividad a los criterios de evaluación, el factor humano-ideológico sigue teniendo un peso importante a la hora de tomar decisiones sobre qué, dónde y a qué autores publicar. Se podría entender, entonces, que dependiendo de la calidad humana de los editores y de sus equipos, así como de los investigadores, es que las malas prácticas (uso excesivo de las autocitas, toma de decisiones por motivos ideológicos, comerciales o personales...) que rodean el ámbito de las publicaciones —para conseguir la indexación en el caso de los primeros, o para obtener una evaluación positiva en el caso de los segundos— pueden verse potenciadas o erradicarse.

El séptimo aspecto aborda el papel que el factor tiempo juega tanto en el desarrollo de los proyectos de investigación, como en la elaboración y publicación de textos científicos y en su evaluación. Desde que un investigador tiene un texto definitivo y seleccionada la revista o editorial con la que desearía publicar, hasta que el texto es finalmente publicado (en el mejor de los casos), pueden pasar meses, e incluso años, dependiendo de la revista o de la editorial. En el caso de las revistas, estos plazos variarán dependiendo de su periodicidad, del cumplimiento en las entregas por parte de los evaluadores expertos, o de los ajustes que haya que realizar al texto en base a las observaciones de los evaluadores. Si la revista está indexada y tiene factor de impacto en *Journal Citation Reports* (JCR), el plazo será siempre mayor, ya que la publicación en ellas tiene un mayor peso en los procesos de evaluación científica y, por ende, los investigadores priorizan el envío de originales a estas revistas, aumentando así su carga de trabajo editorial y demorando los plazos de respuesta. Si bien todas estas variables en torno al tiempo son ajenas a los investigadores, les repercuten directamente.

El octavo aspecto hace referencia a la evolución, o más bien involución, de las revistas *Open Access*. Se resalta que estas surgieron como una apuesta para apo-

yar el acceso libre al conocimiento científico, pero las malas prácticas de algunas de estas revistas, así como algunas publicaciones orientadas a desacreditar las publicaciones *Open Access* alegando falta de filtros de calidad, han contribuido a que estas no sean bien consideradas en los procesos de evaluación científica. Tal situación ha derivado en el pago a editores comerciales por publicar en abierto, favoreciendo nuevamente a los grandes grupos editoriales y descontando de los ya escasos fondos para investigación una cantidad importante con el fin de poder publicar en abierto mediante revistas reconocidas por las agencias de evaluación.

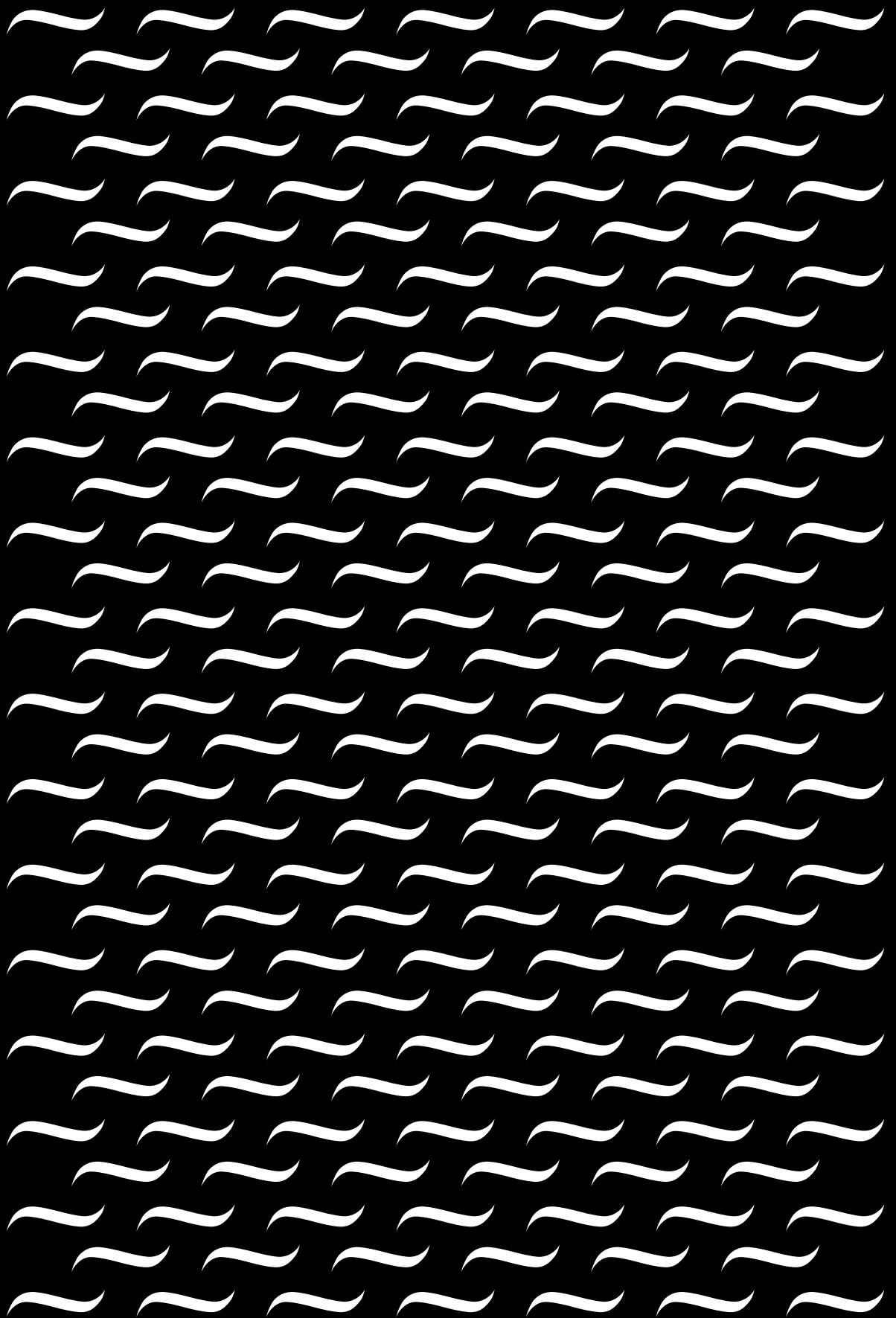
Los resultados ponen de manifiesto que existen diferentes factores que influyen en la sensación de malestar transmitida por los investigadores encuestados del área de las ciencias sociales y de las humanidades. A su vez, el libro de Giménez se convierte en un llamado a colaborar desde otras áreas de conocimiento con estudios como este, que sirvan para evidenciar y respaldar, con argumentos de los actores clave, a qué se debe esa sensación de malestar.

Este estudio también permite tomar conciencia de la diversidad de variables que inciden en el desarrollo de investigación de calidad, relevando una problemática compleja que plantea nuevos dilemas y desafíos respecto a cuáles deben ser los procesos y criterios a considerar en la evaluación científica. Y obliga a repensar las políticas estatales y universitarias en esta materia. En este sentido, se destaca la importancia de transitar hacia una evaluación científica más cualitativa y orientada a medir impactos diferentes a los basados en el número de citas.

En definitiva, esta nueva publicación es un aporte para reflexionar sobre cuál es el principal objetivo de la investigación científica y, por ende, como debería evaluarse. Ello requiere que los integrantes de la comunidad científica colaboren activamente en el replanteamiento de las políticas actuales para poder llegar a un consenso mínimo y hacer de la investigación una labor atractiva a la que dedicarse.

*Aurora Díaz Manrubia*







# **POLÍTICAS Y NORMAS EDITORIALES**

## *Política editorial*

*Mapocho* nace en 1963 y es una publicación semestral dependiente de Ediciones Biblioteca Nacional. Acercando la literatura con las artes, la filosofía con las ciencias sociales, la revista publica artículos, reseñas o testimonios que busquen arrojar luces sobre tópicos diversos. *Mapocho* se concibe como un espacio abierto, libre, plural, que permite la convergencia de modalidades discursivas muy distintas, desde artículos más literarios o sensibles a las afecciones del alma hasta otros más impersonales o cercanos a las criticidades o positivities propias de las disciplinas científicas. Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

## *Normas editoriales*

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos “códices” que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulen a la publicación deben ser necesariamente inéditos.
2. Todos los textos serán evaluados por el consejo editorial.
3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página. Al término del texto, ordenada alfabéticamente, se deberá incluir 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 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., Idem., 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. 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 punto 9. El nombre del autor se debe poner inmediatamente bajo el título del texto.

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: título de la obra, nombre del autor, lugar, editorial, fecha y número de páginas. El autor de la reseña debe poner su nombre y apellido al final de la reseña.

11. El autor debe enviar textos en archivos que se puedan intervenir o que sean modificables en su formato.



## C O L O F Ó N

En esta edición Revista *Mapocho* conmemora con un dossier especial los cincuenta años de la muerte de Pablo de Rokha, Premio Nacional de Literatura de 1965 y uno de los poetas más importantes de nuestra historia. Además, por el reciente deceso de Nicanor Parra, en la sección “Testimonio”, el historiador y teólogo Maximiliano Salinas nos describe al gran “antipoeta”.

El texto fue compuesto con la familia tipográfica *Biblioteca*, desarrollada por Roberto Osses junto a Diego Aravena, César Araya y Patricio González, y para los títulos se utilizó Amster de Francisco Gálvez. La forma de este colofón está inspirada en el trabajo que Mauricio Amster realizó en la obra *Impresos Chilenos 1776-1818*.

Es un homenaje a su contribución al desarrollo del diseño y la producción editorial de nuestro país. Esta edición consta de 500 ejemplares y fue impresa en Salesianos Impresores S. A. Santiago de Chile, junio de 2018.





✧ **DOSSIER: PABLO DE ROKHA** ¶ LA POESÍA DE PABLO DE ROKHA: VANGUARDISTA, ÉPICA Y POPULAR *Naín Nómez* ¶ CULTURA POPULAR Y VANGUARDIA EN ESCRITURA DE RAIMUNDO CONTRERAS DE PABLO DE ROKHA *Ricardo Ferrada* ¶ PABLO DE ROKHA, VOZ DE LOS OBREROS *Matías Sotomayor* ¶ EL AMIGO PIEDRA Y ALGO MÁS *Patricia Tagle de Rokha* **HUMANIDADES** ¶ LA ESCRITURA DE LOS POETAS CHILENOS JÓVENES DEL SIGLO XXI: EXPERIMENTACIONES Y NUEVOS DISCURSOS LÍRICOS *Benoît Santini* ¶ DE RÓMULO MANDIOLA (1848-1881) A PEDRO BALMACEDA TORO (1868-1889): DOS MOMENTOS DE LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA HACIA FINES DEL SIGLO XIX *Claudio A. Véliz Rojas* ¶ DISCURSO INTELECTUAL Y NACIÓN FALLIDA EN MÉXICO Y PERÚ *Alejandra Bottinelli Wolleter* ¶ OCTAVIO PAZ, CLAUDE ESTEBAN Y EL OÍDO ATENTO DEL CREADOR. POESÍA Y PINTURA EN VUELTA *Berta Guerrero Almagro* ¶ PENSAMIENTO DISTÓPICO: ENFRENTANDO LA INTEMPESTIVIDAD LATINOAMERICANA *Claire Mercier* ¶ CIORAN: UN CASO DE SUICIDIO DIFERIDO *Eduardo Sánchez* ¶ LA PRODUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA GUERRA DEL PACÍFICO (DEL FOLLETÍN A LAS SERIES TELEVISIVAS) *Eduardo Santa Cruz A.* ¶ LA RADICALIZACIÓN DE LOS DISCURSOS: LA TOMA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO, EN EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO CHILENO DE 1968 *Pablo Nicolás Cancino Baeza* **TESTIMONIOS** ¶ VOY Y VUELVO: LA VIDA ETERNA DE NICANOR PARRA *Maximiliano Salinas* **DE PUÑO Y LETRA** ¶ FUEGO NEGRO: POÉTICA PABLO DE ROKHA **RESEÑAS** ¶ MITO-HISTORIA. LA NOVELA EN EL CAMBIO DE SIGLO EN CHILE, PILAR GARCÍA *Cristian Montes Capó* ¶ MALESTAR. LOS INVESTIGADORES ANTE SU EVALUACIÓN, ELEA GIMÉNEZ TOLEDO *Aurora Díaz Manrubia* ✧

