

tl

edición
especial
año 2022
número 70

70

taller de letras

REVISTA DEL INSTITUTO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE



Taller de Letras, Número 70

Directora

Mía Rubí Carreño Bolívar. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité editorial

Danilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Subdirector

Macarena Areco. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Pía Gutiérrez. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité de producción editorial

Catalina Gallardo. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC

Comité científico

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción

Daniel Balderston, University of Pittsburgh

Rodrigo Cánovas, Pontificia Universidad Católica de Chile

Luis Cárcamo-Huechante, University of Texas at Austin

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University

Javier Guerrero, Princeton University

Yuri Herrera, Tulane University

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca

Julio Ortega, Brown University

Grínor Rojo, Universidad de Chile

Andrés Prieto, Boulder, Colorado University

Dámaso Rabanal, Universidad Austral de Chile

Ainhoa Vásquez, Universidad Nacional Autónoma de México

Carlos Walker, Universidad de Buenos Aires

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903

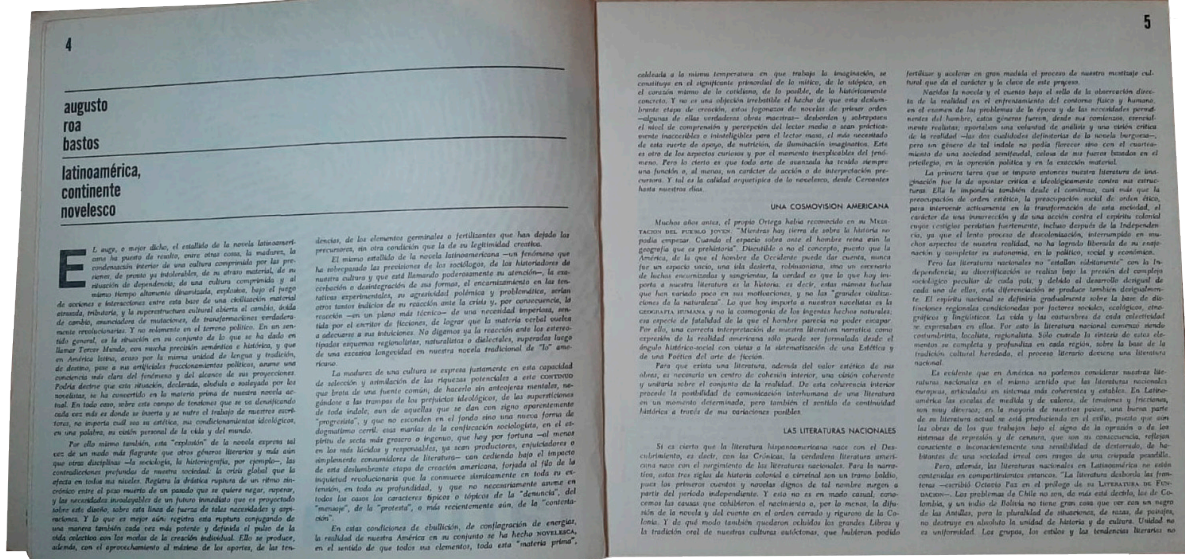
<http://tallerdeletras.lettras.uc.cl/>

Diseño de portada e interior: Catalina Gallardo

Taller de Letras recibe el apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile

El año 1971, en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se publicó el primer número de la Revista Taller de Letras.

En el Número 70 de nuestra revista quisimos hacer un homenaje a esa primera entrega, replicando su diseño y diagramación.



sumario

artículos	SOPHIE VON WERDER	Entre lo ancestral y lo poshumano: la pregunta por el ser humano en <i>Iris</i> (2014) de Edmundo Paz Soldán	7
	CHRISTIAN ANWANDTER	Estado, desarrollo y cultura impresa en la <i>Enciclopedia chilena</i> y Quimantú (1948-1973): entre el lector legislador y el lector popular	18
	MARÍA DEL PILAR VILA	Horacio Castellanos moya, la libertad de la palabra	34
	MARCELA CABRERA-POMMIEZ SERGIO CARUMAN JORQUERA	“La bella durmiente” de Elena Aldunate: contratexto e inversión de roles	45
	CONSTANZA TERNECIER	Las ofelias latinoamericanas: mistificaciones del suicidio en Alfonsina Storni y Antonieta Rivas Mercado	59
	ROMINA PISTACHIO	Parálisis y transformación: la escritura de la potencia en dos cuentos de Clarice Lispector	70
dossier	RODRIGO CARESANI MÓNICA GONZÁLEZ	Figuraciones decimonónicas de lo nuevo: Ruben Darío y la modernidad en América Latina introducción	85
	CLAUDIO GUERRERO	Rubén Darío en Chile: burguesía y producción poético-intelectual	88
	MÓNICA GONZÁLEZ	Del orientalismo de segundo grado en rubén darío. Imaginarios sensoriales, regímenes sinestésicos y lo ‘sublime doméstico’ en <i>Azul...</i>	100
	HUGO HERRERA	Rubén darío, Valparaíso y una historia local de los sentidos	112
	ARIELA SCHNIRMAJER	Enrique Gómez Carrillo y la conformación de una red transatlántica	123

	ANDRÉ FIORUSSI	Azul y azar: un golpe de datos	137
	LEONEL DELGADO	El debate sobre el americanismo en Rubén Darío a través de prólogos de José E. Rodó y Justo Sierra	150
	RODRIGO CARESANI	La vida modernista del “yo”: sobre el archivo en algunos escritos autobiográficos de Rubén Darío	160
	CLARA PARRA	Del vuelo modernista al aterrizaje vanguardista: el cosmopolitismo del artista pobre en Rubén Darío y Juan Emar	168
documentos	TALLER DE LETRAS	In memoriam, Profesor Juan Gabriel Araya (1937-2022)	178
	DÁMASO RABANAL	La amistad como poética: escritura y fraternidad	179
	JUAN GABRIEL ARAYA	En el corazón de la poesía: Pedro Lastra	180
	FELIPE RIVAS	Juan Pablo Sutherland y el archivo marica de la nación	186
reseñas	PAULA LIBUY	<i>No mirar: tres razones para defender las narcoseries</i> (2020) de Ainhoa Vásquez	192

sumario



a r t í c u l o s

sophie dorothee
von werder

universidad de antioquía
dorothee.vonwerder@udea.edu.co

entre lo ancestral y lo poshumano:
la pregunta por el ser humano en iris (2014)
de edmundo paz soldán¹

between the ancestral and the posthuman:
inquiring about the human being in Iris (2014)
by edmundo paz soldán

recibido 25/08/2021
aceptado 10/03/2022

RESUMEN

Este artículo ofrece un análisis sobre la poshumanización y el lugar que ocupa lo ancestral en la novela *Iris* de Edmundo Paz Soldán. Se estudian las complejas relaciones que emergen entre la resistencia política y cultural, las religiones, diferentes formas de liderazgo y asuntos psicoemocionales. Aparece entonces, la pregunta filosófica sobre el ser humano a partir del futuro distópico que proyecta la novela, y las dinámicas que en el mundo narrado repercuten en la humanidad.

PALABRAS CLAVE

Edmundo Paz Soldán, ciencia ficción, poshumanismo, cultura ancestral.

ABSTRACT

This article offers an analysis of post-humanization and the place of the ancestral in Edmundo Paz Soldán's novel *Iris*. It explores the complex relationships that emerge between political and cultural resistance, religions, different forms of leadership, and psycho-emotional issues. From the novel's projected dystopian future and the dynamics that impact humanity in the narrated world, finally arises the philosophical question about mankind.

KEYWORDS

Edmundo Paz Soldán, science fiction, post-humanism, ancestral culture.

La novela de ciencia ficción *Iris*, publicada en 2014, es la décima novela del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán. La obra plantea varias preguntas filosóficas al proyectar un futuro en extremo distópico, ideado a partir de los desarrollos tecnológicos, sociopolíticos y culturales actuales: ¿Qué es el ser humano y cuándo deja de serlo? ¿En qué consiste la resistencia a la poshumanización? ¿Cuál es el lugar de lo ancestral en un contexto poshumano?

La novela narra un futuro cuasi posapocalíptico en la isla Iris, “un lugar sagrado y ancestral” (Paz Soldán 39), en donde Munro, una potencia mundial, realizó unos ensayos con armas nucleares. Posteriormente los irisinos sobrevivientes –todos perdieron su cabello, su piel se volvió blanquecina y muchos quedaron ciegos– son colonizados por Munro. Cuando en la isla se descubre un mineral valioso y con múltiples aplicaciones industriales, la Corporación SaintRei obtiene las concesiones para la explotación minera. Los shanz, soldados de SaintRei, obligan a los irisinos a trabajar en las minas, y reprimen la rebelión dirigida por Orlewen. Sangai es un imperio emergente que rivaliza con Munro y apoya la subversión en Iris para ganar control sobre la isla, de manera que la lucha entre SaintRei y Orlewen es parte de un enfrentamiento de mayor envergadura, entre Munro y Sangai.

¹ Producto derivado del proyecto “Poshumanismo y cultura ancestral en las obras de ciencia ficción de Daína Chaviano, René Rebetez, Angélica Gorodischer y Edmundo Paz Soldán”, realizado con apoyo del Centro de Investigaciones y Extensión de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, Estrategia de Sostenibilidad 2021-23.

La novela se estructura en cinco capítulos —con un narrador inestable, homodiegético a veces, heterodiegético otras— que se corresponden con las historias de diferentes personajes: Xavier, un shanz que después de un accidente se convirtió en ciborg; Reynolds, un oficial que puede ser un artificial, y tiene que responder por sus crímenes de guerra; Yaz, una enfermera triste y benévola que a los shanz les regala morfina y swits (drogas para toda ocasión); Orlewen, el líder de la resistencia irisina; y finalmente Katja, una médica y funcionaria de Munro que viaja a Iris para investigar los abusos cometidos por SaintRei contra los irisinos.

Sobre *Iris* se conocen algunos trabajos críticos. Cabe mencionar el de Calderón, quien relaciona la cultura irisina con lo monstruoso y traza un camino “hacia la probable destrucción de un planeta” debido, entre otras cosas, “al culto a un dios destructor” (2). Los habitantes de Iris, según la autora, estarían anclados a un “estado primitivo de regresión” (12), una lectura que no resulta convincente por contener varias imprecisiones.² El enfoque del presente estudio, sin embargo, guarda cierta relación con los trabajos de Irribarren, Montoya Juárez y Brown. Irribarren realiza su análisis tomando como base el concepto de la infotécnica, es decir la fusión de tecnología, ciencia y capitalismo industrial. Observa que el ficticio ser-máquina de la novela se desenvuelve en “un mundo futuro plagado de imágenes narrativas, que recrean una sociedad avasallada por la tecnocracia” (136). En la misma línea, Montoya Juárez señala que la obra de Paz Soldán, “como quizás ninguna otra en nuestra lengua, se ha ocupado de transcribir las formas en que los procesos globalizadores y la tecnología reconfiguran el binomio mente/cuerpo en nuestro tiempo” (“La velocidad” 163). En otro estudio destaca que los personajes de las recientes novelas de Paz Soldán “se mueven en ecologías de la complejidad, donde ha dejado de ser relevante la pregunta por la condición simulacral de lo real” (“De Río fugitivo a Iris” 209). También el análisis de Brown enfoca el personaje del ciborg que, según él, “provee un laboratorio literario para el pensamiento del fin del sujeto humanista” (“Humanismo *cyborg*” 22). Con respecto a *Iris*, Brown destaca que “plantea una conceptualización de la subjetividad humana como partícipe en una red, subjetividad que deviene en un nodo de un sistema de actores, artificiales y orgánicos, que

construye una visión alternativa al sistema de control hegemónico” (“*Iris* y el nuevo *cyborg* latinoamericano” 106).

El análisis que ofrece el presente trabajo se centra en dos grupos de personajes: los shanz y los irisinos. No es difícil observar en la organización jerárquica-militar y la ciborgización de los primeros, varios remanentes de los actuales centros de poder occidentales, y en los segundos, rasgos de una cultura indígena y neotribal. No obstante la notoria disparidad entre shanz e irisinos, se percibe que los personajes ficticios de ambos bandos enfrentados pierden su autonomía, situación que, como vamos a ver más adelante, genera afinidades. Cabe señalar que los términos “poshumano” o “poshumanización”, en el marco de este trabajo se usarán en referencia a fenómenos relacionados con la ciborgización.

ESTADO, CORPORACIÓN Y RESISTENCIA

Con respecto al contexto sociopolítico ficticio narrado en *Iris*, se advierte que Munro aún mantiene la apariencia de “Estado”, con ciudadanos, unos derechos fundamentales, etc. Sin embargo, según la situación y conveniencia, se sirve del sector privado para transferirle diferentes competencias y funciones, delegando, por ejemplo, la represión en *Iris* a SaintRei. Munro considera a la corporación especialmente eficiente para la tarea, porque actúa desatendiendo consideraciones de tipo moral y hasta legal. Así, los llamados artificiales, que tienen fama de ser inescrupulosos, en la corporación pueden ocupar cargos de poder. Por otro lado, SaintRei obtiene facultades tan amplias que lo que ilustra, en realidad, es la abolición de lo público. Montoya Juárez subraya que *Iris* habla de “una realidad consumada en nuestros días: la privatización de una sociedad entera en estado de excepción” (“De Río fugitivo a Iris” 211). De hecho, en el mundo ficticio narrado, la corporación ha penetrado e incorporado todos los ámbitos; también la política y la fuerza militar nacen de ella y le pertenecen: “. . . en principio, los shanz solo eran empleados de una empresa privada, pero asumieron el rol de militares en un ejército. El Supremo era gerente administrativo de una corporación, pero bajo la venia de Munro se convirtió en un líder con poder político” (Paz Soldán 322).

Los irisinos se levantan en armas y se rebelan contra la potencia colonial. Sin embargo, su comandante Orlewen es una figura muy compleja que sintetiza diversas necesidades de liderazgo que su pueblo proyecta en él, de manera que oscila entre guerrillero, héroe, mártir y profeta. Girar-

² Por ejemplo, se refiere a los “habitantes de Iris”, sin distinguir entre irisinos y shanz; habla de Iris como si fuera un planeta; reflexiona sobre la antropofagia, aunque en el mundo narrado esta no existe.

det describe el *mito del salvador* como un hombre providencial que asume la tarea de liberar a su pueblo de las fuerzas adversas o destructoras. Para los demás, es una suerte de farol, o “sol ascendente” (81). Se percibe que el narrador de *Iris*, cuando se refiere a Orlewen, efectivamente usa expresiones que destacan su carácter mítico, como “cuentan las leyendas”, “dicen que”, “según las leyendas”, o “hay quienes creen”. Aparte de eso, nos informa que Orlewen no solo habla con Xlött, el dios supremo de los irisinos (Paz Soldán 237); también podría ser inmortal (143), y ha logrado curaciones milagrosas (233). Explica que muchos lo consideran un semidiós: “se decía que Orlewen era hijo de Malacosa y por eso la muerte no lo tocaba: no había piel ni vísceras en el bodi, solo sha que amortiguaba los proyectiles” (31).

LOS COMBATIENTES

Al focalizar la caracterización de los irisinos y los shanz, los grupos enfrentados en el contexto ficticio narrado, se observa que la novela proyecta sus diferencias culturales primordialmente alrededor de dos temas: la religión y el consumo de sustancias psicoactivas. En lo concerniente a las sustancias, *Iris* distingue fundamentalmente entre las drogas sintéticas y los extractos naturales, en cuanto a su respectivo potencial adictivo, y los efectos que en cada caso producen en la percepción, las emociones, y la conciencia. Las drogas químicas que usan los shanz, el polvodeestrellas y los swits, están diseñadas para desaparecer las sensaciones desagradables e intensificar las placenteras, de acuerdo con la situación. Refiriéndose a los swits, Xavier recuerda: “Tomaba uno para dormir y otro para estar alerta; uno para los ataques de pánico y otro para la ansiedad; cuando le faltaba aire se metía uno a la boca y cuando le subía la presión, otro; para divertirse necesitaba tres y cuando estaba melancólico, dos; quería ver estrellas y escuchar explosiones en el sexo con Soji, entonces buscaba swits en la caja de metal que tenía en el cuello” (16). Por otro lado, se mencionan frecuentes muertes por sobredosis, y la drogadicción es generalizada entre los shanz: “Todos estábamos controlados por los swits y hacíamos esfuerzo pa que no se notara. Bien mirado era divertido, todo un ejército aparentando no saber lo que todo un ejército sabía” (103).

Por su parte, los irisinos consumen sustancias naturales: mascan kütt y toman el baranc, un alcohol que produce “borrachera-buena”. También toman extractos de diferentes plantas alucinógenas, como el paideluo, el danshen y el jün. Llama la atención el hecho de que las sustancias na-

turales debilitan y hasta pueden anular la percepción de individuación y separación. El baranc ayuda a fraternizar (255). El danshen “te despersonalizaba, te hacía perder el yo” (303). El jün, planta consagrada a Xlött, genera una “poderosa capacidad de empatía” (289). Las mismas tomas del jün y del paideluo trascienden la experiencia individual, y se beben en el marco de una ceremonia. Orlewen rechaza “a quienes probaban el jün o paideluo por su cuenta. El jün y el paideluo no se consumían así. Había que respetarlos, de otro modo habría castigo” (263). Por otro lado, a diferencia de las drogas sintéticas, el consumo de las sustancias naturales no necesariamente produce sensaciones agradables. El jün “era el viaje” (195), y es “no siempre luminoso [sic], a veces aterrador” (283).

A Yaz se le puede considerar un personaje mediador, dado que trabaja para los shanz y consume swits, pero también toma el jün de los irisinos. A este, sin embargo, no lo considera una droga. La perspectiva de Yaz es significativa en el contexto del presente estudio, porque se relaciona con el tema de la autonomía. Según este personaje, el jün no crea dependencia, se consume de acuerdo con la decisión y libre voluntad de cada uno. No obstante, al tratar de apartarse de los swits, se da cuenta de que no es capaz: “Era más fácil dejar el jün, no producía adicción. No quería. Nadie quería una vez lo probaba” (161).

Con respecto a la religión, otro ámbito de las culturas ficticias que explora la novela, encontramos en las creencias de los shanz dos elementos que son centrales en los actuales credos occidentales: los dualismos (el bien/el mal; lo carnal/lo espiritual) y la idea de un solo dios bondadoso. La mitología irisina, sin embargo, es contraria en ambos sentidos: es politeísta, por un lado, y concilia los opuestos existentes en el pensamiento dualista, por otro. No hay contraste entre espíritu y deseo carnal; los irisinos les rinden culto a unas estatuas con falos inmensos (241). Por otra parte, los dioses, que son varios –la Jerere, Boxelder, Dragón, Joli, la Dushe, Malacosa y Xlött– no representan el bien; también castigan, persiguen o destruyen a los humanos. Su hábitat no es celestial sino subterráneo. La Jerere es “la entraña misma de la tierra” (159); la Dushe “devoraba a hombres corruptos” (158); Malacosa es una bestia que vive en las profundidades y “se alimentaba de seres humanos”, “se come a las personas” (209), “los atacaba y quería su muerte” (239); el mismo Xlött es una figura ambivalente: “no es el mal. Es el mal-bien. El bien-mal” (308), es “terror y la iluminación” (209).

Se advierte que también varían las concepciones de la muerte. De acuerdo con el pensamiento de los shanz y los pieloscuras en general (los no-irisinos, desde la perspectiva irisina), la vulnerabilidad y el carácter efímero del cuerpo son “una enfermedad, un error del código genético, y los errores se corrigen” (212). En última instancia, con la posibilidad de convertirse en un artificial, la muerte queda abolida. Sin embargo, para los irisinos la muerte es inevitable, y es deseable que llegue a través del abrazo de Xlött, el llamado *verweder*, porque “la hacía tolerable. Les permitía creer que alguien los esperaba al otro lado” (272). El abrazo mortal se describe como “un llamado que los obligaba a dejar todo lo que tenían” (29), y “un morir que era no morir”, porque es desencarnación, acogida, y hasta la experiencia de un máximo arrebató: “Nada se comparaba al éxtasis, a la entrega del *verweder*” (261).

ÁMBITOS DE HIBRIDACIÓN

Por otro lado, vemos que en el mundo narrado la fe de los shanz está debilitada: “creían en su Dios más no con la pasión irisina” (147). Cuando comienzan a difundirse entre ellos los rumores de las apariciones de Xlött, en principio temen la capacidad mortífera de este dios, que podría castigarlos por maltratar a los irisinos: “Vendría a buscarnos den. Ese era noso miedo, que se vengara. No creíamos, más tampoco descreíamos del todo” (111). Varios shanz comienzan a adoptar prácticas irisinas para protegerse y “pa llevarse bien con el Dios de las profundidades . . . algunos pieloscuras estaban fascinados por Xlött” (148); otros “creían secretamente en Xlött y temían la aparición de Malacosa” (268). Incluso son cada vez más los shanz los que abiertamente profesan la religión irisina. Prith explica: “Xlött existe. Creía que no, pero sí. Nau estoy convencido de que pa luchar contra él no son suficientes las armas” (323). Cuando Chendo es acusado de traición, le preguntan si considera a Xlött el dios de SaintRei, a lo que responde que “sí lo es de muchos oficiales y shanz” (306). Galarza es otro shanz fascinado por la cultura irisina. Se mete sin permiso en una procesión danzante de los irisinos, por lo que debe morir en el mismo evento: “Xlött había recibido su ofrenda” (327, 328). Cabe recordar aquí a dos mujeres que pertenecen a la esfera de los shanz: Yaz y Soji. Yaz siente que su espíritu en las tomas del jün “se había desprendido de su bodi tantas veces que se sentía libre y leve” (157-8); y Soji viste al estilo de Iris, se sabe sus leyendas, cita a Orlewen y se identifica con la causa irisina (29, 32).

Da la impresión de que con Xlött, tarde o temprano todos los shanz se tienen que enfrentar, aún aquellos que renieguen de él. Cuando Reynolds está delirando en su celda, parece que está hablando con el dios irisino: “No me ganarás. Te beyondaré aunque sea lo último que haga . . . te perseguí y te encontré” (350). A eso se le agrega que Xlött incluso se convierte en un desafío para la ciencia. Cuando Katja se descubre quemaduras en los dedos, al principio está muy segura “de que era cuestión de tiempo encontrar una explicación científica. Así funcionaba el universo”, pero “Ahora no lo estaba tanto. Los doctores le habían dicho que en esas marcas moradas había una sustancia extraña . . . Creía en la realidad y ahora estaba resquebrajada” (360). Luego se convence de que Xlött ha ingresado en ella (352). El doctor que la atiende, le confirma que aquí no se requiere “ninguna investigación, sino un exorcismo” (360). Luego Katja tiene visiones de Malacosa, de su jefe desencarnado, y de Orlewen, y razona: “Había aceptado a Xlött. No debía temer nada” (367).

Orlewen es considerado un agente de Xlött, y por ello los shanz lo respetan y le temen cada vez más. Cuando el líder político es encarcelado, se desata una terrible tormenta de arena, que solo cesa cuando lo liberan, después de lo cual “pieloscuras e irisinos concluyeron que Orlewen era un protegido de Xlött” (268). Aquellos que más adelante están presentes en su desaparición milagrosa en lo que iba a ser su ejecución, incluso “se convirtieron inmediatamente a la religión irisina” (298). Orlewen, por su parte, está convencido del gran potencial de las creencias irisinas para seducir a los shanz, y hasta para lograr el predominio sobre la religión de los colonizadores. Observa que los shanz aparentan rechazar a Xlött, “pero en verdad estaban tomados por él. No debían sorprenderse. Xlött era mucho más fuerte que el Dios pieloscura. El Dios de ellos era apenas un demiurgo de Xlött, solo que no lo sabían” (263).

Pero no solamente en los shanz se percibe que el choque cultural conduce, al menos parcialmente, a una hibridación. Los irisinos, en el contexto de la guerra, permiten que sus saberes arcaicos se imbriquen con las tecnologías y las maneras de las grandes potencias. Cuando unos agentes del gobierno de Sangai le ofrecen ayuda a Orlewen para la insurgencia, este duda, pero por último acepta la propuesta, y pronto “hubo rumores de que había soldados sangais entre las fuerzas de Orlewen, y de que los irisinos voluntarios ya no eran los hombres naturales del principio. Tenían *lenslets*, mejor capacidad de memoria, hormonas implantadas

que les permitían desarrollar sus músculos y regenerar más rápidamente sus heridas” (289).

CIBORGS Y MUTANTES

Al detenernos en la pregunta por el ser humano en el contexto ficticio de la novela, inicialmente se observan dos diferentes procesos, a primera vista opuestos, que alteran la naturaleza humana de los personajes. Existen los ciborgs, seres optimizados a través de tratamientos sofisticados y diversos implantes; pero también están los irisinos, seres degradados y víctimas de múltiples maltratos; desnaturalizados, desde la perspectiva de los pieloscuros. Es decir, en el mundo narrado hay dos formas de pérdida de humanidad: la poshumana o ciborgiana, por un lado, y la del envilecimiento, por otro. Adicionalmente, la novela reflexiona sobre el fin de la concepción humanista del hombre, como un ser que decide y actúa con libertad individual.

Con respecto a la mezcla de cuerpo orgánico y tecnologías, hay varios teóricos que la consideran un paso cualitativo en la evolución de nuestra especie, al marcar la transición del ser humano al poshumano. Se destacan Haraway y Hayles, quienes comparten una percepción positiva del ciborg, ya que lograría superar diversas limitaciones sociales, físicas e intelectuales. Coherente con esta visión, Hayles aboga por una cada vez más estrecha fusión y cooperación entre hombres y máquinas, no solo en el campo de la cognición, sino también del juicio, y el control del entorno (“Virtual bodies” 290). Haraway llega a soñar con un mundo post-género, y con la vida eterna, sin inicio ni fin (150).

Otros pensadores desarrollan una visión crítica, al advertir que las tecnologías no son simples herramientas al servicio del ser humano, sino que se le imponen y lo absorben. En esta línea, Sábato explica que la tecnología somete y transforma al hombre, el cual se convierte en “engranaje de una gigantesca maquinaria anónima” (17). Igualmente, Heidegger cree que las máquinas y las tecnologías se vuelven contra el hombre, “dominándolo y conquistándolo como a un objeto más” (52). Por su parte, Huxley explica que “el tema de la libertad y sus enemigos es enorme”, y nombra explícitamente “los enemigos mecánicos . . . los artificios que tanto han fortalecido a los gobernantes del mundo frente a sus gobernados” (2). Deleuze y Guattari consideran que se hace imposible distinguir

entre el hombre, lo natural y lo artificial, porque todo se convirtió en parte de la máquina y del proceso de producción (2).

Para volver a la novela, en la zona de influencia de Munro hay diversos tipos de seres-máquinas, entre ellos los mismos shanz, que están constantemente conectados a varios dispositivos, algunos de los cuales incorporados como los lenslets (que traducen el idioma irisino y permiten un acceso inmediato a todo tipo de datos), otros móviles como los Qi (que transmiten material audiovisual, los llamados holos).³ Xavier explica que antes de viajar a Iris, “te implantaban lenslets gratis, te inyectaban cosas en los pulmones pa combatir el aire tóxico, hormonas pa que tus heridas curen rápido, te borran la memoria si querías” (Paz Soldán 100).

También existen los artificiales: son aquellos a quienes después de haber sido heridos de muerte, les reemplazan las partes esenciales de su cuerpo y de la conciencia, en síntesis, los reconstruyen. Los artificiales “no tenían infancia ni adolescencia. Eran construidos así, nacían adultos. Les injertaban una memoria y les daban una historia . . . Decían que había un mercado negro pa las memorias de los artificiales” (135). Cabe señalar que, en la novela, los ciborgs son seres fabricados en función de su efectividad para la defensa de los intereses de Munro.

La condición de los irisinos, en el contexto ficticio narrado, es muy distinta: Munro los usó como animales de laboratorio en sus pruebas nucleares para “ver cómo resistía el organismo del ser humano a la radioactividad. Los científicos podrían estudiar esos organismos, analizar cómo prepararse para un verdadero ataque” (336). A partir de ahí, la dignidad de los irisinos es violada sistemáticamente, hasta tal punto que se perciben como seres repugnantes y lastimosos: “la textura rugosa de su piel producía escalofríos. Décadas de mutaciones los habían convertido en lo que eran: doloroso verlos” (39). Sin embargo, el discurso oficial de Munro encubre el crimen y adjudica el estado lamentable de los irisinos a un proceso evolutivo casi normal, a la vez que subraya la otredad: “Los irisinos tenían algo de nos hace mucho . . . Mutaron. Ser humano no es una abstracción, una esencia inalterable. Vamos cambiando con cada desplazamiento de nuestros genes y células. Un proceso lento. Pero pón-

³ Para Seoane, quien estudia la influencia de las técnicas narrativas cinematográficas en la novela, los holos serían el reemplazo del cine para unos personajes “desarraigados y transidos de nuevas realidades virtuales y simulacros muchísimo más poderosos” (269).

gase al lado de una planta nuclear en plena explosión y déjese bañar por la radiación. El cambio se acelerará tanto que quizás alcance masa crítica. Vemos algo de nos en ellos . . . Pero son otra cosa. Lo cual no significa que no haya que tratarlos bien” (307). Sin embargo, una vez cuestionada la índole humana de los irisinos, no todos lo ven así. Un shan opina que los irisinos “son animales salvajes . . . Yo los exterminaría . . . No contribuyen a nada, no les interesa ser civilizados” (341).

Por otro lado, se observa que la sociedad de Munro discrimina entre humanos y artificiales, aunque la diferencia entre unos y otros es gradual: “Si le reconstruían más de la mitad del bodi seguiría siendo humano, o tal vez eso lo acercaría a los artificiales. Todo dependía de las partes que fueran reconstruidas. Un organismo de SaintRei se encargaba de decidir si los shanz reconstruidos seguían siendo humanos o si debían ser reclasificados como artificiales”. Sin embargo, no faltan quienes decían “que ya no había seres humanos en Iris, que solo se trataba de diferentes gradaciones de artificiales” (21-2). Aparte de eso, artificiales y humanos apenas se pueden distinguir. Con respecto a Reynolds, por ejemplo, solo hay “rumores sobre su naturaleza artificial” (6). Debido a la falta de transparencia, en Munro “cualquier ser humano superdotado en su campo” es “sospechoso de ser un artificial” (317). Incluso, “los rumores decían que el Supremo era un artificial” (166).

Recapitulando, en la esfera de Munro todos son ciborgs, humanos y al mismo tiempo artificiales, en diferentes proporciones según cada caso. Como la diferencia entre un humano y un artificial es relativa, cuantitativa mas no cualitativa, y resulta además ser casi imperceptible, Katja se da cuenta de que las estructuras jerárquicas son arbitrarias y, por lo tanto, inestables: “Los artificiales cualquier rato serán superiores a nos, dijo Katja. Quizás ellos tengan algún día esta discusión y decidan que más vale exterminarnos” (341).

LA NEGATIVIDAD

En relación con lo artificial o ciborgiano, se advierte, además, que la cultura ficticia de Munro se empeña en erradicar todo lo que duela, dé miedo o entristezca, a través del consumo de diversas drogas sintéticas, o incluso borrando por completo una memoria, para remplazarla por otra.

El afán por controlar los sentimientos negativos, de acuerdo con el filósofo Byung-Chul Han, se corresponde con una tendencia real en los ac-

tuales centros de poder, altamente eficientes y tecnologizados. El dopaje o *Neuro-Enhancement* sería una de las consecuencias, dado que “el esfuerzo exagerado por maximizar el rendimiento elimina la negatividad porque esta ralentiza el proceso de aceleración” (54). Según el autor, en el marco de “la positivación [sic] general del mundo, tanto el ser humano como la sociedad se transforman en una *máquina de rendimiento autista*” (54).

En el mundo narrado de la novela, a Xavier le explican: “Llegaría a Iris y sería como una tabula rasa, no sabría de su pasado en Munro. Se trataba de una pequeña operación en el cerebro, en el centro neurálgico de la memoria. Muy recomendable, le facilitaría las cosas en Iris” (Paz Soldán 36). Al personaje, de hecho, le atormentan los recuerdos de su exmujer y el hijo que la mató: “Quería olvidarse de Luann y Fer allá Afuera, pero para eso no se habían inventado swits todavía” (16). No obstante, y “pese a las sugerencias insistentes, no se atrevió a que le borrarán los recuerdos antes de viajar; no se atrevió a perder lo único que le quedaba” (34). Más adelante, sin embargo, Xavier es víctima de una explosión que le destruye la memoria. Le ponen los respectivos implantes, y a partir de ahí: “vivía la vida de otro. La de un shan que había sobrevivido intacto a la explosión. Decía *intacto* y pensaba en su bodi —el dolor en la espalda, el zumbido en el oído—, pero sabía que el problema principal estaba en su cabeza. SaintRei se abocaba a recuperar bodis. Quién recuperaba lo demás” (26).

Xavier hubiera preferido preservar los recuerdos dolorosos; siente que se ha esfumado, sin posibilidad de recuperación. Yaz es otro personaje que identifica la pérdida de un pasado con la duda identitaria y existencial. Se pregunta si ella podría ser una de las afectadas por una bomba en Iris: “Su pasado como ser humano Afuera había sido inventado. En realidad, había nacido en Iris . . . Sus memorias eran las suyas. Nadie le había implantado nada. Ella se llamaba Yaz. O no.” (26).

Podemos resumir que Munro se sirve de los medios tecnológicos y farmacéuticos para controlar y hasta eliminar el sufrimiento y los recuerdos tormentosos. A los shanz los trata de convertir en máquinas de combate, eficaces e insensibles. Sin embargo, la estrategia parece no funcionar. Aparte de que Xavier y Yaz son personajes que reivindican el valor propio de la memoria, su función esencial para la posibilidad de cualquier autoconcepto, también llama la atención el hecho de que, no obstante el esfuerzo por anular la negatividad, el ambiente entre los shanz es extremadamente depresivo. Xavier incluso, al despertar por la mañana quiere “volver a la pesadilla, al sueño” (34). La paradoja, de acuerdo con Han,

es aparente, porque la depresión sería justamente “la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad” (30). Explica que ello se debe a que el excesivo rendimiento exigido al cuerpo y a la mente, junto con el crecimiento exponencial de la información y comunicación terminan abrumando y excediendo al individuo, generando una “violencia de la positividad” (21).

Para analizar el lugar de la negatividad en la cultura irisina, se debe tomar en cuenta que el pensamiento irisino relaciona la oposición entre lo humano y lo artificial, con otra, entre lo real y lo ilusorio o falso. Munro se desrealiza, de manera que, a Xavier, una vez se encuentra en *Iris*, le parece borroso y poco verídico: “Veo el Afuera como un planeta imaginario . . . Desos que aparecen en los juegos. Con tecnología, lenguaje y religiones inventadas” (Paz Soldán 51). En este punto, cabe señalar que las diferencias graduales se establecen inclusive entre los artificiales, ya que existen niveles de irrealidad. Nova es una artificial que es adorada como los famosos, y que irónicamente cobra calidad de “auténtica” frente a su clon: “Nova le sonrió desde un afiche enorme en una esquina. Era la primera artificial que había triunfado en los hologramas de Afuera. SaintRei había creado un clon de ella para *Iris*. Pero la gente quería la artificial verdadera y su presentación había resultado un fracaso” (52-3).

Tomando en cuenta lo anterior, resulta significativo que todo tipo de artificialidad sea considerada negativa y hasta amenazante por los irisinos. Para ellos, el humano y un ente artificial son opciones incompatibles y excluyentes. Según su pensamiento, los artefactos son la negación del ser, por lo que hay que mantenerlos alejados. Orlewen siente un profundo rechazo por los ciborgs, e incluso se niega a sentarse al lado de un artificial: “Estar cerca de un artificial traía mala suerte. En la jerarquía irisina, los artificiales eran los más despreciables de la tierra. Eran los no-seres” (243). A eso se le agrega que, para los irisinos, el sufrimiento y el dolor son una parte esencial de cualquier realidad humana. La cultura irisina no reprime las emociones desagradables, en cambio busca integrar los opuestos, que considera inseparables. Como ya se señaló, el consumo del jün puede producir sensaciones gratas, pero también crisis y angustia; los dioses son híbridos, salvadores y violentos; el mismo *verweder* es un abrazo que mata.

COSIFICACIÓN-DOMINACIÓN VS. EMPATÍA-LIDERAZGO

Se observa que la novela *Iris* confronta una cultura dominante y cosificadora, con otra fundamentada en la unión con el otro. Por eso, el manejo de la empatía se vuelve central en la novela: unos la cultivan mientras otros tratan de eliminarla. Los shanz, para cumplir con su función, deben descartar la conexión con el otro, el afecto y la compasión. Xavier se refiere a ello: “Habíamos perdido toda inocencia, y aun así seguíamos desalmándonos” (89). Y cuando se acuerda de Gibson, un soldado que se enfrentó con un oficial que había asesinado a un niño, piensa: “Querer. Quién había usado esa palabra. Gibson, que tenía un vocabulario lleno de esas palabras que un buen shan debía desterrar” (100).

En contraste, el consumo del jün —un elemento central de la cultura y religión irisinas— puede conducir a la compenetración con otros seres. Así, Orlewen en una toma se desdobla y se fusiona con otro *capataz*. Después “comprendió con terror lo que le ocurría. Él podía ser cualquier irisino en el tiempo. Sentir lo que había sentido cualquier irisino en el tiempo . . . Recibiría los latigazos que los brodis irisinos habían recibido de los pieloscuras en los campamentos mineros . . . Su corazón era la historia de *Iris* . . . No estaba seguro de ser capaz de vivir con esa verdad. Demasiado dolor para un solo ser. Pero también el gozo era demasiado, y eso quizás se encargaría de salvarlo” (253). La facilidad que desarrolla Orlewen para experimentar una empatía total o integración con el otro, aparece asociada a su excepcionalidad y su misión: “Era capaz de sentir lo que sus brodis irisinos. Capaz de ser sus brodis irisinos. Podía viajar de *bodi* en *bodi* . . . cuentan las leyendas que se postró en el suelo y rezó por el don concedido” (248).

La experiencia de Orlewen encuentra su correspondencia en la percepción de los irisinos, quienes lo eligen como líder, justamente porque sienten que logra unirlos hasta volverlos un cuerpo orgánico. El narrador explica que el personaje tuvo una visión de los pájaros arcoíris: “Cada pájaro es *dun* solo color, al volar juntos forman el arcoíris . . . Vuelan guiados por un líder, el único pájaro que lleva en su plumaje los siete colores del arcoíris, mas ellos lo ven *dun* solo color, el *suyo* . . . Orlewen era el pájaro de siete colores, decidieron sus seguidores” (291). Resumiendo, tal como Orlewen encarna la historia e identidad de su gente, su liderazgo no se basa en el dominio sino en la empatía.

CONEXIONES TRANSVERSALES

En *Iris* se ven dos asuntos complejos que coinciden y se mezclan: la subversión política y la resistencia cultural, las cuales, a su vez, mantienen relaciones transversales con otras temáticas, como la religión, el consumo de sustancias psicoactivas, las tecnologías y el poshumanismo. Adicionalmente, la novela plantea maneras diferentes en el tratamiento de asuntos psicoemocionales, como la empatía y los sentimientos negativos.

En primer plano se encuentra el complejo entramado de política y religión. Orlewen es, a la vez, activista político y profeta religioso; encabeza la lucha contra la ocupación, pero también es un líder místico que se convierte en leyenda. De la misma manera, el Advenimiento para los irisinos significa llegada, redención y liberación, tanto en un sentido político como en el espiritual. Cuando se refiere a Orlewen, la voz que narra oscila entre la omnisciencia, y otra que admite que solo dispone de un conocimiento de segunda mano. Bajo la reserva que genera esto último, el lector se entera de que Orlewen siempre tuvo “un rechazo visceral . . . hacia el dominio pieloscuro en *Iris*” (238); quería “vivir en el tiempo después del Advenimiento, liberado de la humillación de los pieloscuros” (282). Sin embargo, su misión política aparece ligada, desde sus inicios y en toda su evolución, a un pacto con Xlött.

En un principio, Orlewen le pide a Xlött ser ascendido a capataz para tener mayor influencia política, a cambio de su entrega incondicional (239). Se supone que a partir de ahí, hubo varios encuentros entre Orlewen y Xlött, ya sea para renovar el pacto o para modificarlo.⁴ Dado que el consumo del jün, aparte de facilitar la comunicación con el dios, acelera la concienciación integral de Orlewen, la planta sagrada de los irisinos también cobra una dimensión política. Como señala Irribarren, el jün “se liga al alcance de la trascendencia y la superación del sometimiento ante un régimen tecnocientífico que los ata al Estado dictatorial de Munro”

(146). Por otro lado, las implicaciones religioso-políticas también se reconocen, con preocupación, desde la perspectiva de Munro: “muchos oficiales y shanz creen en Xlött. Y eso significa estar a favor de Orlewen” (Paz Soldán 364).

Aparte de eso, en la figura de Orlewen coinciden el levantamiento político y el rechazo a los artificiales. Siendo Munro una potencia que, para expandir su dominio, recurre a la poshumanización de sus soldados y algunos dirigentes, esta, en la novela, aparece asociada al poder, razón por la cual Orlewen representa la lucha contra Munro, y al mismo tiempo la resistencia al poshumanismo.

En este punto, la cosmovisión irisina establece lo que parece ser la única dicotomía en su pensamiento: la convicción de que el ser humano y el poshumano son fundamentalmente diferentes, y que el último representa la negación del primero. Aparte de este dualismo, que para los pieloscuros no aplica, los irisinos fusionan varios conceptos que son opuestos para aquellos: el bien y el mal, lo divino y lo diabólico. Además, parece que el culto a los dioses irisinos se mezcla con algunos elementos de la fe cristiana. En el caso del profeta-mártir Orlewen, su pacto con Xlött, es decir la subordinación a un ser sobrehumano a cambio de un favor, tiene una fuerte connotación pagana. Pero Orlewen también comparte rasgos con Cristo: no solo habla con un dios, también efectúa curas milagrosas, es capturado y condenado a muerte, y se tendrá que sacrificar para lograr el Advenimiento para sus seguidores.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al enfocarnos, finalmente, en la pregunta por el ser humano, constatamos que, tal como lo sugiere el mundo ficticio narrado, este se va anulando debido a dos tendencias nefastamente complementarias y relacionadas entre sí: la poshumanizante y la deshumanizante. Por un lado, los centros de poder se poshumanizan; por otro, los oprimidos viven en condiciones infrahumanas y, de hecho, se les niega su estatus de humanos. Con esto, según la novela, la promesa utópica del poshumanismo, tal como la plantean teóricas como Haraway o Hayles, resulta engañosa, y encuentra apenas una reminiscencia en el discurso oficial de Munro. Aquí, el argumento humanista devino poshumanista. Sin embargo, dado que este último mantiene la función de justificar la represión, la novedad podría ser

⁴ Orlewen renuncia al cargo de capataz, y se cree que después tomó el jün, sin buscar que se modificara el pacto, “aunque las leyendas insisten en que en verdad se trataba de eso. Dicen que esa noche no hubo respuesta” (Paz Soldán 245). Más adelante, cuando la insurgencia comienza a cobrar vidas entre los irisinos, Orlewen pide a Xlött que lo libere del pacto (282). Posteriormente, en una toma de paideluo le informan que se va a morir el día en que logre liberar a *Iris*. Se cree que luego recibe una visita de Xlött “para confirmarle que el pacto seguía en pie. El verweder le llegaría en el momento de la liberación de *Iris* . . . Dicen que Orlewen aceptó sin protestar y no volvió a quejarse de su destino” (298).

aparente. Varían los discursos, pero habría continuidad en su uso como método e instrumento para consolidar las estructuras de poder.⁵

Los ganadores de la situación, en *Iris*, no se ven. El poder se volvió abstracto, invisible, como una fuerza que se independizó de la voluntad humana y se desenvuelve de acuerdo con sus dinámicas inherentes. Munro y Sangai son potencias anónimas; los que aparecen son seres derrotados y desafortunados, de manera que, en el mundo ficticio narrado, el humano como agente autodeterminado ya no existe, ahora es un ser sometido y cosificado.

Los irisinos y los shanz son víctimas de la era poshumana y, como tales, comparten un destino, a pesar de su enfrentamiento bélico. Ambos grupos tienen prohibido abandonar la isla, para evitar la contaminación del Afuera. Aparte de eso, los irisinos son despojados de su autonomía política en el contexto de la colonización. En el caso de los shanz, sin embargo, la situación es más compleja. Los factores que minan su libertad son tres: su dependencia de las drogas, la de las tecnologías, y su función de mercenarios de un Estado autoritario. Los shanz son adictos a todo, “al Qi, a los swits”, también “al enfrentamiento, a la batalla, a la guerra, al creepshow” (187). Además, las tecnologías son poderosas herramientas, pero los dejan inoperantes y desprotegidos cuando no funcionan bien: “Nadie sabía cómo hacer muchas cosas sin el Qi o la información proporcionada por los lenslets” (171). Finalmente, los shanz también son humillados y maltratados por sus autoridades: Se someten a torturas físicas (36,112) y psicológicas (112), e incluso pueden ser desaparecidos (104).

Los shanz no son más que instrumentos útiles al servicio del opresor. De hecho, se nota que no tienen un sentimiento de pertenencia a Munro o a SaintRei, ni se identifican con sus objetivos. En su mayoría son asiáticos y centroamericanos, porque “a SaintRei le costaba reclutar en otras partes” (13), y se describen como “gente desesperada” y “sin futuro” (107), tan fracasados que ni siquiera lograrían suicidarse (10). El desarraigo de los shanz, también lo denota su habla. Paz Soldán crea para ellos un lenguaje literario propio, una versión futurista de un español que se

mezcla con muchos anglicismos (fokin, brodi, lonche, beyondear), abreviaturas típicas del chateo (ki, pa qué), y contracciones de palabras (duna, dellos, yastaba, dotro). Observamos que el argot que hablan es reflejo de su no-pertenencia a una cultura particular, ya que hibrida lenguajes de los dos protagonistas de la globalización: la superpotencia y las tecnologías.

Tanto en los irisinos como en los shanz se advierten las formas más extremas de pérdida de autonomía, en cuanto son cosificados por otros. Los irisinos le sirven a Munro como animales de experimentación primero, y como mano de obra barata después. Aquellos que, a causa de la radiación nacieron con deformaciones, debido a su baja funcionalidad son llamados los “defectuosos” (352). Los shanz también son usados por Munro, en cuyo beneficio sacrifican su integridad física, su pasado, y muchas veces su vida. Sin embargo, hay una diferencia significativa. El ambiente de los shanz, jerárquico y tecnologizado, parece tener un impacto negativo en su propio trato, que se vuelve abusivo, utilitario y violento. Entonces, la cosificación también es mutua y atraviesa todas las relaciones, incluso la íntima, a la que se le suprime la connotación de entrega. No solo la violación es común; aun en la relación consentida, los shanz “usan” a las mujeres (116), o bien los amantes se “usan” mutuamente (150). En cambio, los irisinos son oprimidos por Munro, pero entre los suyos cultivan la empatía, la unión con el otro, en ocasiones hasta el extremo de la disolución del *yo*. Vimos que en consonancia con la señalada disimilitud, varían las formas de liderazgo. Una se basa en la fuerza y el dominio, la otra se define por la capacidad para la conexión y la compenetración con otros.

En lo que concierne a los contenidos sociopolíticos, en *Iris* se exponen varios elementos de un posible futuro “real globalizado” distópico, los cuales se presentan como una intensificación de diferentes disfuncionalidades de las sociedades actuales, una lectura sugerida también por la constante mezcla de elementos ficticios o futuristas (Munro, SaintRei, Iris), con otros concretos y presentes en nuestra actualidad (la gran influencia del inglés, las nacionalidades de los shanz, etc.).

De esta manera, las casi ilimitadas facultades políticas y militares, que en el mundo narrado ostenta la corporación, ponen de relieve la tendencia en varias democracias contemporáneas, a convertirse paulatinamente en unas plutocracias disimuladas, con amplia interferencia del sector corporativo en asuntos socio-políticos, legales, mediáticos, y un sector público erosionado, los derechos ciudadanos socavados, etc. Asimismo, en varios países hoy en día, existen grupos paramilitares cuya intervención

5 Paz Soldán explica en una entrevista: “La ciencia ficción . . . es una suerte de antídoto a tanta fe acrítica en el desarrollo y en el progreso tecnológico. Avanzamos, pero nunca nos olvidamos de repetir nuestros viejos errores” (Blanco 52).

suele fortalecer al sector privado y acelerar la monopolización de la economía, función comparable con la que en el mundo ficticio de la novela cumplen los shanz, aunque estos últimos actuando ya con carácter oficial y legal. Por otro lado, vimos que los shanz como personajes ficticios son ciborgs perfeccionados, no obstante, depresivos. Según Han, a quien ya se mencionó, el esfuerzo por optimizar el rendimiento y para tal efecto, controlar la negatividad, es una tendencia de las grandes potencias de nuestra actualidad. Asimismo, la depresión, de acuerdo con el autor, surge como un estado psíquico característico de un mundo pobre en negatividad, por lo que es muy extendida en las actuales sociedades altamente tecnologizadas (30-1).

Finalmente, se observa que, en el ficticio futuro narrado, lo autóctono y lo global, lo ancestral y lo tecnológico se enfrentan en constelaciones complejas y sumamente conflictivas; se afirman en la diferencia, y al mismo tiempo se hibridan. Los shanz comienzan a rendirle culto a Xlött, y los irisinos, en el contexto de la guerra, aceptan el apoyo del imperio de Sangai. Sin embargo, y a diferencia de los shanz, que son seducidos por la cultura y la fe de sus adversarios, los irisinos se corrompen, aceptan a regañadientes la ayuda de la superpotencia y la ciborgización que implica. De esta manera, la novela sugiere que existen un polo positivo y otro negativo: Los shanz se hibridan de acuerdo con la atracción que sienten, los irisinos lo hacen por necesidad, a pesar de la repulsión que les produce. También resulta significativo el hecho de que los irisinos acepten la hibridez únicamente en los escenarios del enfrentamiento militar, cuya finalidad es la dominación o incluso el exterminio, imposibles de lograr desde la postura empática.

No obstante lo anterior, en términos generales lo local y autóctono se fortalece para los irisinos, porque forma parte de su estrategia de resistencia ante las dinámicas globalizadoras y poshumanizadoras de la esfera dominante. La vuelta hacia su cultura y creencias ancestrales forma parte de un recurso emocional ante el miedo y el peligro de ser aniquilados cultural, espiritual y físicamente.

En conclusión, podemos afirmar que los shanz y los irisinos, como seres subyugados y cosificados que son, no gozan de la autonomía que según el pensamiento humanista define al ser humano. El pensamiento ancestral, sin embargo, no entraría en una contradicción de principio con la falta de autodeterminación, ya que no concibe al hombre como un ser libre, sino dependiendo de un destino y de los dioses. La promesa

del poshumanismo, en cambio, resulta ser falaz. Aunque parcialmente cumpla con las expectativas de transgresión y superación de las limitaciones físicas, intelectuales, sociales, etc., finalmente conduce a nuevas formas de sometimiento y dependencia, generadas por las tecnologías, las dinámicas del capital, y por los hombres que las controlan. Ninguno de los dos grupos, irisinos y shanz, encuentra acogida o se ve reflejado en los planteamientos humanistas, ni en los poshumanistas. Esto explica no solo la insistencia con la que los irisinos recurren a sus raíces y su mitología ancestrales, sino también la afinidad de los shanz con respecto a la cultura de Iris, su propensión a convertirse a la religión irisina, y cierta inclinación incluso a simpatizar con la causa del otro.

OBRAS CITADAS

- Blanco, Natalio. “Entrevista a Edmundo Paz Soldán. Tenemos una desconfianza visceral a los que son diferentes a nosotros.” *Cambio 16* (2195), 2014: 52-3.
- Brown, Andrew. “Humanismo *cyborg*: El letrado posthumanismo en América Latina.” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXIV (68), 2008: 19-32.
- . “*Iris* y el nuevo *cyborg* latinoamericano”. *Territorios del presente: tecnología, globalización y mimesis en la narrativa en español del siglo XXI*, editado por Jesús Montoya y Natalia Moraes, Peter Lang, 1994: 105-16.
- Calderón, Sara. “El monstruo como epidemia: avatares de la monstruosidad en *Iris* de Edmundo Paz Soldán.” *América – Mémoires, identités, territoires*, LIRA-Université de Rennes 2, 2016, [<https://journals.openedition.org/amerika/7110>]. Consultado el 02/05/2020.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, U of Minneapolis Press, 1981.
- Girardet, Raoul. *Mitos e mitologías políticas*. Nueva Visión, 1999.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. trad. de Arantzazu Saratzaga Arregi y Alberto Ciria. Herder, 2017.
- Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.
- Hayles, N. Katherine. “Virtual Bodies and Flickering Signifiers”, *The MIT Press*, October 66, 1993: 69-91.
- . *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.
- Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica. Trad. de Eustaquio Barjau en Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, 1994: 9-37.
- Huxley, A. *Nueva visita a un mundo feliz*. Trad. de Miguel de Hernani. Editorial Sudamericana, 1975.
- Iribarren Ortiz, Javiera Valentina. “Tecnociencia, virtualidad y poshumanismo: la era infotécnica en tres novelas de Edmundo Paz Soldán.” *Nueva Revista del Pacífico* (66), 2017: 133-48.
- Montoya Juárez, Jesús. “De Río fugitivo a Iris: poshumanismo, forma y discurso en la ficción reciente de Edmundo Paz Soldán.” *El taco en la brea* 4 (6), 2017: 201-19.
- . “La velocidad de los cuerpos: mercado, distopía y desecho en *Los días de la peste*, de Edmundo Paz Soldán.” *Co-herencia* 16 (30), 2019: 159-87.
- Paz Soldán, Edmundo. *Iris*. Alfaguara, 2014.
- Sábato, Ernesto. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Alianza Editorial, 1988.
- Seoane Riveira, José. “Procedimientos cinemáticos en la narrativa de Edmundo Paz Soldán: *Norte* (2011), *Billie Ruth* (2012) e *Iris* (2014).” *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada* (27), 2017: 263-79.

estado, desarrollo y cultura impresa en la enciclopedia chilena y quimantú (1948-1973): entre el lector legislador y el lector popular¹

state, development and print culture in enciclopedia
chilena and quimantú (1948-1973): between the
legislator reader and the popular reader

recibido 01/09/2021
aceptado 25/02/2022

RESUMEN

La *Enciclopedia Chilena* y Quimantú fueron dos proyectos que articularon Estado y cultura impresa en Chile entre 1948 y 1973. La consideración de las relaciones entre ambos proyectos, y el olvido en torno a la enciclopedia, invita a repensar el rol del Estado como agente cultural en el ámbito de lo impreso. Mientras la *Enciclopedia Chilena* concibe a un lector legislador que podrá tomar mejores decisiones para aprovechar los recursos del país, Quimantú busca formar al lector popular para una sociedad y modelo de producción socialista. Ambos proyectos, veremos, proponen narrativas de desarrollo que ensayan una posible contribución de lo impreso a la configuración de lo nacional.

PALABRAS CLAVE

Enciclopedia Chilena, Quimantú, cultura impresa.

ABSTRACT

The *Enciclopedia Chilena* and Quimantú were two projects that articulated State and printed culture in Chile between 1948 and 1973. The consideration of the relationship between both projects, and the oblivion surrounding the encyclopedia, invites us to rethink the role of the State as a cultural agent in the field of print culture. While the *Enciclopedia Chilena* conceives a legislator reader who will be able to make better decisions to exploit the country's resources, Quimantú seeks to form the popular reader for a socialist society and model of production. Both projects, we will see, propose development narratives that test the possible contribution of print to the configuration of the national.

KEYWORDS

Enciclopedia Chilena, Quimantú, print culture.

Entre el año 2007 y 2009, la Biblioteca del Congreso Nacional, junto con el Banco Interamericano de Desarrollo, impulsaron un proyecto para restaurar y ordenar material de la inconclusa *Enciclopedia Chilena* (1948-1971). A pesar de ser uno de los grandes proyectos que intentó articular Estado y cultura impresa en Chile en la segunda mitad del siglo veinte, esta enciclopedia sigue siendo desconocida por el público general y también en el ámbito de los estudios sobre la historia del libro. Otro proyecto de estas características, la Empresa Editorial Quimantú (1971-1973), se encuentra mucho más presente en la memoria pública. En ambos casos, el Estado quiso intervenir en la cultura impresa buscando el desarrollo del país. Mientras la *Enciclopedia Chilena* fomentaba explotar recursos existentes elaborando información para que las autoridades tomaran mejores decisiones, Quimantú trató de cambiar la conciencia de los sectores populares para consolidar un cambio social profundo. Como veremos, se trata de proyectos hasta cierto punto opuestos en su concepción del rol de la cultura impresa en la nación, pero que, a la vez, confiaban casi utópicamente en el poder transformador del libro para contribuir al desarrollo del país.

¹ Este artículo hace parte del proyecto Fondecyt Iniciación “Historiografía literaria, canon y cultura impresa en la Sección de Literatura de la Enciclopedia Chilena (1948-1971)”, n° 11200451, y del Fondecyt Regular “Temporalidades en la cultura durante la Unidad Popular”, n° 1210298, cuyo investigador responsable es Matías Ayala. Esta investigación, sobre todo en lo referente a la Enciclopedia Chilena, se realizó también gracias al Proyecto Puente “Literatura, canon y comunidad nacional en la Enciclopedia Chilena” (UAI, 2020) y al Proyecto de Investigación Individual “Cultura impresa y canon en la sección de Literatura de la Enciclopedia Chilena (1948-1971)” (UAI, 2019). Agradezco igualmente a David Vásquez, Jefe de la

A través del análisis del Proyecto de Ley de la Empresa Editora del Estado presentada por Salvador Allende en 1967, que prefigura la creación de Quimantú, y de documentos de la *Enciclopedia Chilena* entre 1965-1970, se puede apreciar mejor la relación entre ambos proyectos. Se trata de documentos de naturaleza diferente, pero que sirven para entender cómo se articuló Estado y cultura impresa en cada caso, las distancias ideológicas entre los proyectos, y su común confianza en el libro como instrumento de desarrollo. El Prospecto de 1965, por ejemplo, es elaborado en momentos en que comienza a resquebrajarse el consenso político en torno a la *Enciclopedia Chilena*. El documento no solo informa del proyecto y sus avances, sino que también responde implícitamente a las críticas por las demoras en la impresión de un trabajo voluminoso que estaba en gran medida terminado. El Proyecto de Ley de Salvador Allende, en tanto, critica a la Enciclopedia Chilena y propone las bases para una nueva editorial que se vuelve objeto de deliberación política, considerando urgente beneficiar a los sectores populares del país.

La comparación de ambos proyectos nos permite afirmar, contra las ideas hoy preponderantes, que el Estado sí tuvo un rol de agente cultural en el ámbito de lo impreso al menos desde 1948. Si bien el fracaso editorial de la *Enciclopedia Chilena* ha incidido en el olvido de ese rol de agente cultural en el ámbito de la cultura impresa por parte del Estado antes de la Unidad Popular, nos parece relevante también mostrar cómo Quimantú y, antes de eso, el Proyecto de Ley de una Empresa Editora del Estado, responde a las deficiencias del modelo de la *Enciclopedia*. Analizando cada proyecto a través de la articulación propuesta entre Estado y cultura impresa, se dimensiona cómo la discursividad, materialidad y circulación revelan formas distintas de concebir al lector imaginado para cada proyecto, así como la manera en que se pensaba que este lector contribuiría al desarrollo nacional.

1. LA ENCICLOPEDIA CHILENA (1948-1971) Y QUIMANTÚ (1971-1973): PROYECTOS ESTATALES EN EL ÁMBITO DE LA CULTURA IMPRESA

Recordemos cada proyecto, trazando algunos hitos y describiendo grueosamente su labor y características. La *Enciclopedia Chilena* (ECH) funcionó

entre 1948 y 1971 a través de la Editorial Jurídica y con el apoyo del Congreso Nacional. Su propósito era contribuir al desarrollo económico desde el ámbito académico y científico, entregándole al Congreso y al gobierno “una herramienta eficaz de reconocimiento y aprovechamiento de las riquezas naturales y culturales de nuestro país” (Durán 10). Jorge Ugarte –director de la Biblioteca del Congreso Nacional (BCN) entre 1931-1969– presenta el proyecto al Senado y a la Cámara de Diputados en 1945 y, con este horizonte, se decide conceder un marco jurídico y económico a la enciclopedia mediante la creación de la Editorial Jurídica de Chile (EJ), fundada el 5 de septiembre de 1945 mediante el Decreto Ley 8.737.²

En principio, la función de la EJ era publicar y actualizar los distintos códigos de leyes, así como manuales de enseñanza y obras relevantes para el desarrollo de las ciencias jurídicas y sociales. En abril de 1948, el Consejo de la EJ, mediante su acuerdo n°54, encomendó a Jorge Ugarte y a un consejero de la EJ el inicio de la primera parte de los trabajos de la ECH, que estarían basados en el trabajo de Carlos Keller y el Censo Económico General de 1943, caracterizado por su carácter científico y por abordar tanto a la población como sus actividades económicas (Durán 27). En junio de 1949, Ugarte es nombrado director *ad honorem* de la ECH (cargo que mantiene hasta 1968, en que renuncia), mientras sigue siendo miembro del Consejo de la EJ y su Gerente General. En 1956 se crea un Comité Ejecutivo que vela por la realización de los distintos artículos en las distintas secciones, así como cuestiones relativas al funcionamiento burocrático de la enciclopedia y su impresión.³ Según un informe del Comité Ejecutivo, al 27 de abril de 1970 la ECH contemplaba 130.442 artículos con más de 76 mil páginas impresas, reuniendo conocimientos acerca del país en todos sus ámbitos.⁴ Debido principalmente a la falta

2 El decreto fue finalmente publicado en el diario oficial n° 20.671 del 6 de febrero de 1947 y se implementó a través de un convenio entre la BCN y la Facultad de Ciencias Jurídicas de la Universidad de Chile.

3 Recibía financiamiento mediante el artículo 4 de la Ley 8.731, consistente en el 10% de toda multa que se imponía por infracción a leyes, decretos leyes y ordenanzas municipales. El 1 de enero de 1957, el presupuesto de la ECH se fija en el 11% de las entradas de la EJ, pero este monto llegó a ser de hasta el 25%.

4 Este informe fue redactado a solicitud del Consejo de la Editorial Jurídica con la intención de conocer en detalle el estado de la *Enciclopedia Chilena*. Actualmente, el archivo se encuentra en la BCN y cuenta con más de 3500 cajas organizadas temáticamente. Cada caja

de concreción de su trabajo, y tras el fin de un largo período de consenso político en torno a la importancia de la *ECH*, el gobierno de Frei Montalva, en enero de 1970, requisa el 50% de los ingresos de la EJ, afectando los ingresos del proyecto. Luego, el gobierno recién electo de la Unidad Popular reasignó al Ministerio de Justicia todos los dineros recibidos por el artículo 4 de la ley 8.731, lo que lleva a que la EJ suspenda la *ECH* y finiquite a sus trabajadores y colaboradores el 31 de enero de 1971.

Quimantú, en tanto, nace el 12 de febrero de 1971. Doce días separan el fin de la *ECH* y la creación de la editorial del Estado. Si bien Allende ya había presentado en 1967 un proyecto de ley que creaba una editorial estatal, Quimantú comienza su existencia con la compra de Zig-Zag por parte del Estado, tras la huelga de los trabajadores de la empresa que exigían la intervención estatal. Quimantú, o “Sol del saber” en mapuzungún, mantiene gran parte de los trabajadores de la empresa privada, hace ingresar a nuevos integrantes vinculados a los distintos sectores políticos del gobierno, y adquiere de paso uno de los talleres de imprenta más grandes y avanzados en América Latina. Quimantú pertenecía al “área social” y dependía de la CORFO (su accionista mayoritario con el 90% de su capital), pero era independiente en su gestión y operaba como una empresa más en el mercado, prestando servicios de imprenta además de la publicación de sus propios libros y revistas.

Quimantú llegó a imprimir más de 12 millones de libros en un país que contaba con 9 millones de habitantes. Destacó por una producción editorial diversa, expresada en nueve colecciones de libros y una serie de revistas dirigidas a distintos segmentos de la población, que abarcaba público infantil, juvenil y adulto (separado a veces por género), oscilando entre la entretención y la pedagogía política marxista. La editorial integró a los trabajadores en distintos niveles de la toma de decisiones, lo que la transformó en un modelo de empresa socialista. Por otro lado, Quimantú renovaba el espíritu del Estado Docente, al articularse con el programa de Gobierno para ampliar el acceso a la cultura a sectores populares, y posicionándose como un elemento fundamental para los programas

contiene conjuntos de documentos de distinta índole y extensión. El archivo no solo contiene distintas versiones de los distintos artículos, sino que también esquemas, borradores, anotaciones manuscritas, además de mucho material burocrático del funcionamiento interno de la Enciclopedia, que incluye la Sección Control, Actas del Comité Ejecutivo, y una serie de documentos dispersos.

de alfabetización y la reforma, nunca implementada, de la Escuela Nacional Unificada (Austin). Se esperaba que la editorial estatal proveyera de textos educativos, libros y revistas que consolidarían un cambio de conciencia en la población para así construir la sociedad socialista que se promovía. Sin embargo, Quimantú se vio violentamente interrumpido por el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que confiscó sus talleres de imprenta y destruyó parte de su producción.

2. AUSENCIA DE LA ENCICLOPEDIA CHILENA Y LA TESIS DE LA MATRIZ CULTURAL ILUMINISTA

Abordar la *Enciclopedia Chilena* supone aproximarse al carácter problemático de lo inacabado, gesto que prolonga la idea del libro *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*, editado por Acero, Cáceres y Herrera Pardo, que busca “estudiar algunos textos co(a)rtados, límbicos en su circulación, fantasmales en su producción, textos anunciados, inconclusos, perdidos y nunca escritos dentro de la literatura chilena” (Acero 9). Se trata de un archivo sin obra definitiva, una suma considerable de materiales que, en su dispersión, parecen a primera vista imposibles de aprehender. Judith Schlanger nos recuerda en *La memoria de las obras* que un libro o una obra está menos determinado por su cronología o su fecha de publicación que por “el lugar, móvil, que se le otorga en los edificios complejos de la memoria” (14).⁵ El nacionalismo, dice Schlanger, con frecuencia concibe obras para una memoria colectiva futura (100). Es el caso de la *Enciclopedia Chilena*, lo que nos lleva nuevamente a preguntarnos acerca de las razones que llevan a una “memoria colectiva futura” a caer en el olvido.

Cabe preguntarse por la ausencia de la *Enciclopedia Chilena* en la literatura acerca de la cultura impresa y la historia cultural del país. Diversos autores han enfatizado el rol del Estado como agente cultural a través de la creación de la editorial Quimantú, tanto por el volumen de su producción, su sistema de organización y funcionamiento, y por la ampliación del segmento lector hacia los sectores populares de la población, en línea con el proyecto político de la Unidad Popular (Bergot; Molina *et al.*; Subercaseaux, 2000). Sin embargo, se ha descuidado el hecho de que Quimantú responde también a la existencia previa del proyecto de la

⁵ La traducción es nuestra.

ECH, lo que hace necesario ampliar la consideración del Estado como agente cultural –aunque quepa interrogarse sobre su efectividad como tal– integrando el proyecto de la enciclopedia, puesto que esta iniciativa monumental recibía financiamiento público y se pensaba como una política pública estatal.

La omisión de la *Enciclopedia Chilena* es patente en *La historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*, de Bernardo Subercaseaux, obra de referencia. Restituamos puntos relevantes de esta historia marcada por la dualidad del alma y del cuerpo. Si el período entre 1930 y 1950, por los conflictos internacionales que debilitan a la industria editorial española, es señalado por el autor como el de mayor expansión de las editoriales chilenas, a partir de 1950 viene una fase de estancamiento que Subercaseaux atribuye a causas externas e internas. La principal causa externa es que el mercado europeo y estadounidense retoma su producción. Por otra parte, países como México, Argentina y España crean leyes del libro y de fomento estatal a su producción que los ponen en ventaja competitiva frente a la producción local. Entre las causas internas se encuentran las dificultades arancelarias y el monopolio del papel, cierta inacción del Estado para enfrentar las desventajas del sector del libro y, por último, una incapacidad de entender el libro en el contexto de la cultura de masas moderna que sería atribuible a lo que Subercaseaux denomina la “matriz cultural iluminista” y que considera al libro como bien cultural de prestigio y vinculado a la ascensión social.

Subercaseaux señala que, si bien entre 1950 y 1970 se prosigue la expansión de la educación y surgen nuevas editoriales universitarias gracias a la Reforma Universitaria, emerge una “sociedad de masas moderna” que se aleja del libro como elemento de prestigio y movilidad. Las radios (radioteatro, comedia, música) y revistas (historietas, fotonovelas, fotromances) abren también la puerta a la industria transnacional (Disney, por ej).⁶ Es a esa cultura de masas que la matriz iluminista habría resistido alejando al libro como “soporte posible de una cultura de masas” (139), en momentos en que se modificaban los patrones de consumo de las capas medias. De acuerdo a la analogía de Subercaseaux, esto equivale

a haber privilegiado el “alma” por sobre el “cuerpo”, cuestión problemática sobre la que volveremos.

Subercaseaux considera que, con Quimantú, hay una apertura del libro hacia la cultura de masas, que muestra un “intento de activar la participación de las mayorías en el capital cultural de la sociedad” (154). Se trató de una cultura de masas educativa donde se esperaba un lector inserto en la matriz cultural iluminista. Por lo tanto, incluso en su momento de mayor apertura a la sociedad de masas, Subercaseaux identifica la presencia de esta matriz cultural y afirma que esta habría tenido un efecto idealizante en cuanto al poder del libro, por una parte, pero por otra un efecto inhibitorio ya que “más que servir de cauce a los nuevos espacios culturales y creativos de la sociedad civil, se propone satisfacer necesidades predefinidas desde el Estado y los partidos, llevando a cabo una redistribución del capital cultural que ya poseía la sociedad” (145). Quimantú, si bien es una inflexión en cuanto a su acercamiento a la cultura de masas, no sería realmente una ruptura con respecto a la matriz iluminista: “Tras la ‘opción Quimantú’ hay por ende una valoración del producto libro como un medio superior a otros medios, una visión iluminista de la cultura que la enfatiza como alta cultura, como un legado al que se accede solo a través de ciertos objetos capaces de contenerla: los libros” (145). Este estancamiento producido por una idealización del libro supone cierta excepcionalidad chilena que no tuvo lugar en países con una industria editorial exitosa como España y Argentina. Lo que Subercaseaux parece sugerir, aunque parezca *a priori* contra-intuitivo, es que sería gracias al componente anti-iluminista que en esos países pudo emerger con mayor fuerza la industria editorial.

Subercaseaux no cuestiona que la “matriz iluminista” sea una categoría de análisis transhistórica poco adaptada al contexto ideológico en que emerge Quimantú. Tampoco interpreta el estancamiento del sector editorial como posible efecto de la repartición del poder en la sociedad. Sin embargo, más problemática en su argumentación es la dicotomía “alma-cuerpo” que subyace como paradigma interpretativo. Si bien hay evidencia para respaldar la idea de que Quimantú, a pesar de su apertura a la cultura de masas, tuvo un carácter inhibitorio o más bien de supervisión de la cultura, no parece suficiente plantear que esto se debió a que se privilegió el “alma” por sobre el “cuerpo”. Las ideas solo se hacen legibles a través de la materialidad y toda materialidad en el libro es indicio de sentido. Como señala Chartier (2014), los procedimientos formales y materiales

⁶ Esto culmina un proceso que, como afirman Ossandón y Santa Cruz, inicia a comienzos del siglo XX, cuando la cultura de masas en Chile instaura una nueva sensibilidad, alejada de la cultura ilustrada-letrada, en el público lector (11).

de lo impreso, así como la representación misma de la práctica de lectura y del lector, revelan el cómo debían ser leídos. Su eficacia como objetos radica en conducir hacia determinado modo y práctica de lectura.

Paradójicamente, podríamos plantear que la *Enciclopedia Chilena*, desde la perspectiva de Subercaseaux, representa el mejor modelo posible para la tesis acerca de la predominancia del “alma” por sobre el “cuerpo”. En efecto, si Quimantú se caracterizó por una explosión productiva de libros y revistas en un corto período de tiempo, la enciclopedia gozó de un largo período de funcionamiento que sin embargo nunca logró materializarse. El formato en que se pensaba imprimir la *Enciclopedia Chilena* –gruesos volúmenes enciclopédicos– se alejaba de la cultura de masas para reforzar el valor simbólico del libro. Lo cierto es que la *Enciclopedia Chilena*, si bien nunca fue publicada, sí existía como institución y en la materialidad dispersa de su producción, organización y procedimientos. Su archivo nos interpela en su materialidad como un hito importante de la cultura impresa de la época que va entre 1948 y 1971. El libro ocupa un lugar cultural que va más allá de sus publicaciones concretas y, en el caso de la *Enciclopedia Chilena*, constituye un horizonte simbólico ambicioso que vendría a prolongar y sintetizar, históricamente –aunque, como veremos más adelante, en una vertiente en que está ausente la radicalidad del carácter emancipador– esa concepción enciclopédica, ilustrada y política de la literatura que el mismo Subercaseaux señala como impulsora de una mirada liberal, republicana y laica, que configuró un canon para la nueva nación que era Chile entre 1810 y 1842 (“Literatura y prensa”).

3. EL PROYECTO DE LEY DE LA EMPRESA EDITORIAL DEL ESTADO COMO CRÍTICA AL MODELO DE LA EDITORIAL JURÍDICA Y DE LA ENCICLOPEDIA CHILENA

Si la *Enciclopedia Chilena* está ausente de los relatos acerca de la historia del libro, podemos encontrarla en un documento que ha sido muchas veces citado para explicar los orígenes de Quimantú. Bergot es un ejemplo de cómo se suele asociar la creación de Quimantú con el proyecto presentado por Allende:

...este proyecto [Quimantú] está muy vinculado con Salvador Allende pues en 1967, como diputado (*sic*), había presentado un proyecto de ley con motivo de crear una Editorial del Estado. De hecho, proponía transformar los estatutos jurídicos de la Editorial Jurídica . . . A través de un

aumento de los horizontes de trabajo de la Editorial Jurídica y la posibilidad de tener sus propias máquinas de imprenta, se trataba de un primer intento de democratización del acceso a la cultura escrita (3-4).

Bergot lee el documento estableciendo una doble vinculación entre Quimantú y el proyecto de ley, por una parte, y entre Quimantú y la EJ, por otra. Sin embargo, se omite que la argumentación en favor de esta editorial estatal menciona como ejemplo de mal uso del financiamiento público la *ECH*, ejecutada *a través* de la EJ.

Presentado en el Senado en la 14ª Sesión del 26 de octubre de 1967, el proyecto, de seis páginas de extensión, se compone de dos partes: una explicación del proyecto en general y el proyecto de ley mismo, que consta de siete artículos y un artículo transitorio. La explicación resalta el desarrollo de la imprenta y de las editoriales y la “profunda transformación en las estructuras del pensamiento de la Humanidad” (Allende 503) que han permitido a causa de “[la] influencia de la palabra escrita que deja huella perdurable en el espíritu del hombre y permite que los creadores de mentalidad privilegiada puedan comunicar a otros las esencias de valores artísticos o de otra naturaleza” (503). Así, Allende sitúa su proyecto en una concepción histórica amplia sobre el rol de la cultura impresa en la formación cultural de la sociedad y del individuo.

Este marco histórico global da paso a lo local. Al mencionar las a su juicio pocas editoriales existentes en ese entonces en Chile (Nascimento, Zig-Zag, Universitaria), Allende se concentra en la Editorial Jurídica, y especialmente en el convenio entre la Biblioteca del Congreso Nacional y la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Chile que rige la realización de la *Enciclopedia Chilena*, mencionando que “La finalidad de esta obra será la de dar a conocer al país en sus aspectos geográficos, históricos, jurídicos, etc., y muy especialmente, en los que dicen relación con sus riquezas y recursos naturales y con el potencial económico que ellos significan” (504). Considerando que el proyecto de la *ECH* comienza el año 1948, no deja de ser irónico que Allende, casi veinte años después, siga mencionando el objetivo de “dar a conocer al país” como algo futuro.

Esos veinte años de futuro no realizado son los que, en parte, exigen un detallado análisis contable de la Editorial Jurídica, concluyendo que:

. . . la gran cantidad de recursos con que cuenta esta Editorial deberían tener una aplicación intensiva a fin de permitir que se editen e impriman una variada gama de obras didácticas en los diversos niveles de la enseñanza primaria, secundaria, técnica, universitaria, etc., así como diversas obras literarias, científicas, ensayos sociológicos, históricos, jurídicos, etc., con lo cual se contribuiría a ampliar los horizontes intelectuales y culturales de la nación, se facilitaría a educandos y estudiosos, y, a lectores en general, el acceso a las grandes fuentes del pensamiento nacional y universal, y se contribuiría en gran medida al abaratamiento de costos, lo que redundaría, especialmente en beneficio de las capas modestas de la población (505).

Allende señala que para cumplir este propósito es necesario que la Editorial tenga sus propios talleres de imprenta. Por eso, sería “indispensable crear una empresa autónoma del estado” (505) a la que propone llamar Empresa Editorial del Estado (EEE). Esta contribuiría a “librarnos del flagelo del subdesarrollo cultural, daría impulso y vida a un proceso editorial serio y responsable, y permitiría aun entrar a la competencia en los mercados internacionales del libro y de otras publicaciones” (505). Los adjetivos “serio” y “responsable” pueden leerse como una alusión a las promesas incumplidas de la *Enciclopedia Chilena*. Por otra parte, consciente de que la idea de una editorial estatal despierta sospechas, Allende postula la “impersonalidad del Estado” como garante de su diversidad ideológica, ya que la Editorial debería “editar y publicar obras de las más diversas tendencias, atendiendo solo a su valor y calidad, sin censurar ni procesos discriminatorios que atenten a la libertad del pensamiento” (505-506).

Estas sutiles alusiones dan paso a acusaciones frontales cuando Allende contrapone su proyecto a la “evidente sangría en el financiamiento de la *Enciclopedia Chilena*, obra monumental por su envergadura, que lleva varios lustros de gestación y que, según el balance de junio de 1966, tiene un costo aproximado, a esa fecha, de dos millones de escudos, moneda de ese año” (506). Esta crítica explica que la ley que presenta tendría una disposición temporal que:

. . . establezca el destino de esta obra denominada Enciclopedia Chilena, sin desconocer el esfuerzo realizado y la significación de la obra . . . [y] compulsando la inversión realizada, la factibilidad de su impresión, el precio a que debería venderse, sus posibilidades de mercado y el número

de ejemplares de la edición, debería llegarse a una conclusión final que determine si esta obra debe continuarse, en cuyo caso debería también fijarse un plazo para su ejecución (506).

Si bien el lenguaje utilizado muestra cierta valoración por el “esfuerzo realizado” y la “significación de la obra”, y deja un espacio para que el proyecto de la *ECH* continúe, es indudable que esta disposición cumplía una doble función: mostrar que la *Enciclopedia Chilena* era inaceptable políticamente y que existía la voluntad de dar término a ese proyecto por considerar que había mejores formas de satisfacer las necesidades del país interviniendo en la cultura impresa desde otro paradigma de acceso a la cultura.

Para Allende, la contribución que el Estado podía hacer en el ámbito de la cultura impresa era la creación de una EEE autónoma y descentralizada, que contaría con un consejo con representantes de sectores diversos.⁷ Una rápida revisión de las instituciones y sectores representados en la EEE demuestran que están ausentes tanto la Biblioteca del Congreso como su director. Tampoco se menciona al Consejo Ejecutivo de la *ECH* como una instancia legítima para dilucidar la situación de la *Enciclopedia*. En cambio, el proyecto de ley dispone la creación de una Comisión Especial, formada por el Presidente del Consejo y el Vice Presidente Ejecutivo de la EEE y por el Presidente de la SECH, para determinar el futuro de la enciclopedia. Es bastante claro que, para Allende, la *ECH*, con su acumulación de información nunca distribuida, representaba lo opuesto a la democratización cultural que promovía la Unidad Popular.

La pérdida de consenso en torno a la *ECH* tuvo otros síntomas. En las Actas de la sesión parlamentaria del 12 de junio de 1968, Lautaro Ojeda da cuenta del trabajo realizado como miembro del Consejo de la EJ entre junio de 1964 y mayo del 1968. Ojeda informa de “fallas graves de dirección” en los trabajos de la *ECH*, “[debido a las cuales] no se puede establecer cuál será su volumen físico, qué material habrá de componerla, en qué estado se encuentra el material que se encargó redactar” (281), dando cuenta de tensiones entre el Consejo de la EJ y la Dirección de la *Enciclopedia Chilena*. En la sesión, lee una carta del presidente de la EJ, Da-

⁷ Entre los integrantes se encontraban representantes de las siguientes instancias: Ministerio de Educación, Universidad de Chile, Universidad Técnica del Estado, SECH, Federación de Estudiantes de Chile, Biblioteca Nacional, Senado y Cámara de Diputados, y la CUT.

ría Benavente, enviada a los consejeros de la editorial, donde señala que le resulta “profundamente ingrato tener que referirme en forma especial a la *Enciclopedia Chilena* en ausencia del director de la obra, . . . y hasta podría considerarse como una deslealtad de mi parte el hacerlo, especialmente, si me veo obligado a formular algunas críticas” (282). El autor de la obra, sobre cuyo prestigio se había levantado la enciclopedia, empezaba a ser cuestionado públicamente en el seno de la institución que le había permitido desarrollar el proyecto. En agosto del mismo año, aparece en la revista *PEC* una irónica columna de opinión escrita por Martín Cerda, titulada “Los enciclopedistas chilenos”. Si ya veíamos dejos de ironía en el uso del futuro en el proyecto de Allende al referirse a un proyecto que se eternizaba, la distancia que revela la columna de Cerda es abismante. Para Cerda, la *ECH* era la “negación del ‘espíritu’ enciclopedista”, ya que se alejaba de su carácter sedicioso y constituía una “grave señal de la burocratización de las tareas imaginarias más elementales” (26). Cerda opta por la ironía mordaz como estrategia de desacreditación. Así, critica la imposibilidad de consultar la obra en la Biblioteca del Congreso Nacional después de veinte años de trabajo, mientras que se podía consultar la *Enciclopedia Italiana* en cualquier biblioteca del mundo. Se trataría de una “obra que, hasta la fecha, nadie ha visto obrando” (26). Por otro lado, la aleja de la tradición del militantismo enciclopedista del siglo XVIII y la acerca a la literatura borgeana, señalando que la *ECH* “podría figurar, con pleno goce de derechos, en el texto borgeano de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, al lado de A first Encyclopedia of Tlön” (26). Por otra parte, la publicación de esta columna en la revista *PEC* muestra que la *ECH* estaba siendo cuestionada no solo en círculos de izquierda, sino que también en sectores más conservadores.

4. UN LECTOR PARA LA PRODUCCIÓN COMO EJE DE LA ARTICULACIÓN ENTRE ESTADO Y CULTURA IMPRESA EN QUIMANTÚ

Si bien no hay correspondencia exacta entre el proyecto de ley y Quimantú, es importante mencionar elementos prefigurados que caracterizarán a la editorial estatal: énfasis en la producción (grandes volúmenes y bajo costo) y en la dimensión económica de la editorial, propiedad de los talleres de imprenta, diversidad de publicaciones (revistas y libros) dirigida a sectores populares y una fuerte preocupación por educar a la población incluso cuando existía cierta apertura a la entretención de la cultura de masas. A la luz de la *Enciclopedia Chilena*, se trató de una revolución.

No solo se pasó de la improductividad a la producción masiva, sino que también la demora interminable de la enciclopedia dio paso a la rapidez creciente con que Quimantú fue desplegando sus distintas publicaciones. Mientras la *Enciclopedia Chilena* aglomeraba contenidos en una forma impresa voluminosa y costosa, Quimantú los dispersaba y segmentaba en formatos de menor tamaño y costo. La *Enciclopedia Chilena* buscó convertirse en una obra exhaustiva y central, casi el espejo de un territorio ya dado que había que explotar. Sin embargo, nunca pudo desplegarse material y comercialmente. Quimantú, al proponerse llegar a los lectores populares, y formarlos para la construcción de otro tipo de sociedad, subrayó su despliegue territorial a través de alianzas con sindicatos y distribuyendo en kioscos, expandiendo el mercado del libro más allá de sus fronteras habituales. Mientras la enciclopedia se dirigía a las autoridades (encargadas de facilitar la explotación del territorio mediante decisiones políticas), Quimantú buscaba movilizar a los trabajadores.

La articulación entre cultura impresa y Estado en Quimantú pasaba por la formación del lector popular. Hay una diferencia entre el proyecto de la EEE, que se definía como ideológicamente neutro, y Quimantú, donde el lector popular se concibe desde el proyecto político revolucionario de la Unidad Popular. La cultura a la que se da acceso debe conducir a la consideración del trabajo como valor humano. La modificación del sistema productivo requiere de una subjetivación socialista que las publicaciones de Quimantú buscan producir y acompañar.⁸ Las publicaciones de Quimantú están insertas en una serie de discursos y acciones políticas que buscan una transformación social que requiere del compromiso individual y colectivo de los trabajadores. Si la cultura impresa es concebida desde la Unidad Popular como herramienta de liberación, lo es en un sentido limitado, ya que se busca cambiar una estructura social opresora sin que eso signifique abrir espacios de placer individual en pugna con el socialismo. Barr-Melej y Hinsland muestran el fuerte componente conservador en términos morales y de sexualidad que caracterizó tanto a las campañas de alfabetización como la percepción de manifestaciones contra-culturales de la época, tildadas como síntomas de decadencia capitalista, por lo que las nuevas condiciones de trabajo y productividad promovidas mantenían los límites morales y sexuales existentes.

8 Para el caso de las colecciones literarias y sus paratextos, ver: Anwandter, Christian. “La literatura en Quimantú: una revolución incómoda”. *Estudios Filológicos* 66: 7-24.

La articulación entre Estado y cultura impresa, en síntesis, buscó integrar a los ciudadanos a un nuevo modelo de producción. Por esto, Quimantú es una obra en sí misma, ya que refleja el efecto de la cultura en la valoración del trabajo.⁹ Representa el tipo de producción deseada para la nueva sociedad. Desde este punto de vista, es entendible el lugar central que ha ocupado Quimantú en la historia del libro y de la cultura impresa en Chile, ya que, a pesar de cierta disonancia ideológica en su interior —eco de los debates en torno a la política cultural durante el gobierno de la Unidad Popular— y de su dependencia económica con respecto al mercado, esta articulación entre Estado y cultura impresa opera como un símbolo potente en que convergen ideologías socialistas, intelectuales y trabajadores en pos de la producción de una nueva cultura y sociedad. Quimantú encarna la posibilidad de la cultura del Hombre Nuevo a través de nuevas condiciones de producción. La editorial del Estado es la materialización posible de la utopía socialista.

5. EL PROSPECTO DE LA ENCICLOPEDIA CHILENA DE 1965: LA OBRA COMO MOMENTO INELUDIBLE DEL DESARROLLO NACIONAL PARA UN LECTOR LEGISLADOR

Es tentador hacer prevalecer la idea de que el Estado como agente cultural aparece con Quimantú. Sin embargo, nos parece que la *Enciclopedia Chilena* muestra que el Estado cumplió este rol desde antes. No es suficiente contentarse con una visión negativa de la *ECH* en relación con los logros de Quimantú o con sus propios objetivos. Para entender la *ECH* desde sus propios supuestos, proponemos analizar uno de los “prospectos informativos” desarrollados por la enciclopedia, en específico el de 1965, dos años antes del proyecto de ley de Allende.

Este “prospecto informativo” presenta información sobre el método, objetivo y contenidos de disciplinas abordadas de “trascendencia nacional” (1) para divulgar la *ECH* en Chile y en el extranjero. Si el proyecto de Allende plantea al Senado un discurso desde la historia global de la cultura impresa, el prospecto construye una narrativa en torno a la gestación misma del proyecto. Así, el Director de la Biblioteca sugiere “dar forma

a un texto que contuviere información integral sobre todas las materias relacionadas con Chile, destacando los recursos y posibilidades para servir y fomentar los procesos de su desarrollo económico y cultural” (1). Se posiciona el proyecto como resultado de las “ideas del Director de la Biblioteca” que encontraron “amplia acogida” en los “señores Presidentes de ambas ramas del Poder Legislativo” (1). Se subraya el clima de consenso y acuerdo que anteceden su creación como credenciales del proyecto. Los “esquemas y estudios del señor Ugarte”, además de la creación de la Editorial Jurídica, favorecen el inicio del proyecto, que contó también con el respaldo de la Comisión de Biblioteca del Congreso. Jorge Ugarte aparece como el verdadero origen de la *ECH*, luego validado por la institucionalidad legislativa. Si Allende enfatizaba la impersonalidad del Estado para garantizar la imparcialidad ideológica de la *EEE*, el prospecto de la *ECH* apuesta por el personalismo: Jorge Ugarte, y las instituciones que lo respaldan, aparecen como garantes de la calidad de la obra.

Esta cuasi autoría de Jorge Ugarte se traduce en el relato del prospecto en su nombramiento como director de la enciclopedia, junto a un Comité Ejecutivo presidido por Eugenio Pereira e integrado también por Jaime Eyzaguirre, Hermann Max, Ignacio González y Fernando Palma, para el asesoramiento permanente y designación “de los más destacados colaboradores” (2). El prestigio autoral y colectivo con que se blinda a la obra enciclopédica se enfrenta, sin embargo, a un hecho innegable: han pasado 17 años desde el inicio del proyecto y no hay resultados concretos del trabajo realizado. Por este motivo el prospecto enfatiza que los “originales [de la *ECH*] serán enviados a la imprenta” (2), aunque se cuida de explicar cualquier demora o de precisar cuándo. Nuevamente vemos una conjugación en futuro que, en este caso, apela a una seguridad que no requiere de argumentos o precisiones.

Y es que, mientras el proyecto de Quimantú podía sustentarse en una crítica a la *Enciclopedia Chilena* y a la Editorial Jurídica por mal uso de recursos públicos y, peor aún, por no satisfacer las necesidades del país, el prospecto muestra un convencimiento sin fisuras en cuanto a la obra realizada. El documento deja ver al lector que la obra es única, y que su singularidad viene no solo del contenido (Chile), sino que también del método mismo. Según el Prospecto, el sistema de la enciclopedia “da satisfacción” (2) a quienes desearan hacer estudios sistemáticos (artículos básicos), a especialistas (detalles analíticos, tecnicismos o definiciones) y a “consultantes ocasionales que procuraren obtener datos o antecedentes

⁹ Esta idea se encuentra más desarrollada en el artículo “La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución”, publicado en *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (17), en junio del 2021.

determinados relativos, en alguna manera a Chile” (3). Se vincula la taxonomía de los artículos con una posible experiencia de lectura concreta. El método y la clasificación utilizados responden a grados distintos de intensidad en la lectura de la obra, mostrando una particular atención para brindar una experiencia satisfactoria de lectura a distintos tipos de lectores.

Sin embargo, al considerar los objetivos de la *ECH*, esta apertura a la diversidad de lectores revela una limitación considerable. Dos de los objetivos del proyecto expresan con mayor claridad el perfil de los destinatarios. Mientras el objetivo d) es “proporcionar de una manera orgánica a los personeros de gobierno, congresales, embajadores y demás funcionarios diplomáticos . . . un material de seriedad informativa que facilite el desempeño, eficiente y rápido, en sus respectivas actividades” (4), el f) apunta a “suministrar en forma fácilmente manejable las referencias, datos y demás elementos de juicio que hagan posible la preparación expedita de planes orgánicos que tiendan al desarrollo del país” (4-5).¹⁰ ¿Cómo pueden los lectores de una enciclopedia hacer que un país se desarrolle? Quienes están llamados a asegurar ese desarrollo son las personas con poder de decisión político-económica.

La articulación que se esboza entre Estado y cultura impresa en este caso no considera a los sectores populares sino como beneficiarios indirectos del desarrollo. Esta lógica se emparenta con el desarrollismo de la época, que pone en las soluciones técnicas las respuestas a los desafíos existentes en el país. Según Subercaseaux, el Estado desarrollista se caracterizó por la “utopía de un cambio social programado con fundamentos técnicos” (95) –lo que se vio reflejado en la creación de CORFO en 1939, ENDESA en 1944, ENAP en 1950, Corporación de Reforma Agraria en 1962, INIA en 1964, etc. Alejándose de la idea del Estado docente– que a mediados del siglo XX estaba en crisis por la forma en que el hambre y la deserción limitaban el derecho universal a la educación (Serrano et al. 14-5), la *Enciclopedia Chilena* emerge como el brazo cultural del desarrollismo, apostando a instruir a las élites. El Estado se constituyó como el articu-

10 Los otros objetivos, además de los mencionados arriba, son: a) “estimular el ritmo del proceso de desarrollo nacional” (3) b) “exponer objetivamente los problemas del país” (4), c) divulgar la historia de Chile, su cultura y su folklore (4), e) “extender el conocimiento de Chile hacia el extranjero” (4) y g) “facilitar un conocimiento integral de las efectivas posibilidades de Chile en cuanto al proceso de integración económica latinoamericana en gestión” (5).

lador de comunidades científicas y académicas en un intento por poner a disposición, principalmente de los legisladores y autoridades, conocimientos que permitieran reconocer las riquezas del país, bajo el supuesto de que esto se traduciría en mejores decisiones políticas y legislativas. La cultura impresa, desde el Estado, se pone al servicio de la elite dirigente para así contribuir técnicamente a una mejor toma de decisiones. Se espera así que toda autoridad en cargos de decisión pueda recurrir a la *ECH* para contribuir al desarrollo nacional.

La *Enciclopedia Chilena* sería un momento ineludible del desarrollo económico y cultural del país. Esta obra para el desarrollo, productividad consciente de los recursos disponibles, paradójicamente adolece de una incapacidad de desarrollarse a sí misma hacia su propio fin. No pudo constituirse a sí misma, o al punto de buscar ser ineludible en esa voracidad de querer centralizar todos los conocimientos sobre el país, terminó desatando una productividad sin fin incapaz de materializarse. A modo de ejemplo, el prospecto, al presentar las veinte áreas temáticas de la enciclopedia, menciona que, en lo que se refiere a las industrias, también se incorporan “las industrias que aún no existen en el país” (11). ¿Cómo cerrar la obra que debe dar a conocer el país si esta debe dar cuenta también de lo que no existe todavía en él? Para poder cumplir sus objetivos, la *ECH* era hasta cierto punto utópica. Tal vez la idea –que rondó– de convertir la *ECH* en un centro permanente de investigación era finalmente una mejor solución.¹¹ Así, la *ECH* sintetiza el fracaso de la utopía desarrollista y anuncia la “necesidad de involucrar también dimensiones educativas, de organización social y de profundización de la democracia” (Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 96).

El prospecto de 1965 se enfrenta al fantasma del carácter utópico de la enciclopedia. Como vimos, asegura que los originales irán a imprenta,

11 Durán cita un Informe al Comité Ejecutivo de la Enciclopedia Chilena al Consejo de la Editorial Jurídica del 14 de julio de 1969 donde se plantea la idea de una “institución permanente”, que mantendría al día “un archivo de informaciones fidedignas sobre Chile, en todos sus aspectos” (47). Este archivo sería un centro de investigación a disposición de estudiosos. Este horizonte se apoyaba a su vez en la resolución n° 2436 de la Ej del 11 septiembre de 1968, que se comprometía a actualizar la *ECH* mediante suplementos. Por otra parte, no deja de sorprender la semejanza que tiene este anhelo de información actualizada sobre Chile con miras a la productividad con el proyecto SYNCO que, durante la Unidad Popular, se desarrollaría desde el paradigma de la cibernética (Medina).

pero también busca dar esta seguridad describiendo cómo será materialmente la obra. Con respecto a la diagramación e impresión se dice que se busca un tamaño que permita una consulta “expedita y grata” (24). Cada volumen tendría 1000 páginas, 25 centímetros, letra de fácil lectura, 3 columnas por página, 16 a 18 volúmenes, 200 mil artículos, junto a mapas, planos, diagramas, grabados y fotografías (5 mil ilustraciones). Además, se harían anexos y adiciones posteriores “que los acontecimientos y circunstancias aconsejen, para la permanente actualización de la Obra” (25). La obra se describe con una especificidad que la hace palpable materialmente, sorprendiendo por su monumentalidad. Cuestionada por no “obrar”, como decía Cerda, el prospecto garantiza una actualización permanente, como si la obra, una vez publicada, pudiera constantemente cumplir los objetivos de desarrollo de la Nación, casi como si la *Enciclopedia Chilena* fuera la llamada a gobernar los destinos del país. Sin embargo, esta confianza desmedida en la obra y su potencial nada dice acerca del valor que tendría cada volumen, ni el tiraje estimado, ni cómo se pretendía distribuir.

La singularidad declarada de la obra, y la confianza desmedida en el rol que esta tendrá se trasluce también en la conclusión del Prospecto. Junto con señalar que la *ECH* no es “un diccionario enciclopédico más” (25) ni tampoco un “diccionario filosófico, histórico, artístico, literario o científico teórico” (25), se la enmarca en un espíritu nacionalista que impregna subjetivamente el cierre del documento:

El espíritu que ha infiltrado el Director de la *Enciclopedia Chilena* y el Comité Ejecutivo, en cada uno de sus colaboradores, obedece a la necesidad imperiosa de dar a conocer la realidad y posibilidades de nuestro país, tanto a nacionales como extranjeros, para que la Obra sea un aporte efectivo al proceso de desarrollo económico, cultural y social que la Patria reclama (25).

La Obra es una ofrenda a la Patria, para que a través de ella el país pueda desarrollarse plenamente. En este momento, tras más de veinticinco páginas redactadas de manera neutra en tercera persona, irrumpe en la última oración un “nosotros”: “Si tal finalidad puede lograrse, estaremos satisfechos de haber contribuido, con nuestro esfuerzo, a un futuro mejor para Chile” (25). El personalismo que pudimos ver en el relato de origen de la *ECH* trasciende lo individual en la esfera colectiva y más abstracta de la nación.

6. NARRATIVAS DE DESARROLLO Y CONFIGURACIÓN DE LO NACIONAL: HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL CARÁCTER INSTITUCIONAL DE LA ENCICLOPEDIA CHILENA Y QUIMANTÚ

La antropóloga Mary Douglas subraya el carácter facilitador de lo común de las instituciones. Las instituciones naturalizan analogías y semejanzas, codifican relaciones, de tal forma que delimitan un ámbito en que el pensamiento se automatiza socialmente, haciendo posible la comunicación entre los miembros de un determinado grupo social. En el caso de la *Enciclopedia Chilena* y Quimantú, observamos la intención de naturalizar ciertas ideas y relaciones, tanto mediante la producción y modelamiento de lo idéntico y de la semejanza como a través de elementos discursivo-materiales. Por un lado, en ambos proyectos lo discursivo asociaba saberes, acciones y actitudes a categorías identitarias. En la *ECH*, lo nacional es elaborado como un todo cognoscible puesto a disposición de un lector en posición de dominación. En Quimantú, es la noción de pueblo la que se vincula al horizonte revolucionario y a los saberes, acciones y actitudes necesarios que lo justifican.¹² Por otro lado, el carácter voluminoso de la *Enciclopedia* es indisociable de la centralidad y autoridad que se le quería conferir. La proliferación de publicaciones en distintos formatos y su cercanía con la estética de la cultura de masas, en Quimantú, demuestra el intento de acercarse a segmentos populares de la población. Ahora bien, esta distinción entre un carácter nacional y otro popular puede resultar confusa, puesto que la nación se entiende muchas veces como la entidad que organiza la soberanía popular.

Dos teorías de la nación pueden orientarnos. Gellner plantea que el nacionalismo crea la nación. Para Gellner, el nacionalismo es una teoría de legitimidad política (1) que propone la congruencia entre unidad política y unidad nacional. Al mismo tiempo, entiende a la nación como resultado de una realidad contingente estrechamente vinculada a las sociedades industriales y que, bajo esas condiciones, postula a la cultura como base de la legitimidad política. La nación es creada a través de una ilusión, en el sentido de que “la cultura que dice defender y revive son con frecuencia sus propias invenciones, o son modificaciones fuera

12 Marinello apunta, por ejemplo, a que la colección *Nosotros los chilenos* sería la encargada de dar a conocer la realidad nacional, proponiendo un “‘espejo’ de la nación” (10) en que se articula cultura popular y cultura ilustrada.

de todo reconocimiento” (56).¹³ Los nacionalismos omiten y seleccionan elementos para su proyecto, y tienden a ocultar su principal operación política, que consiste en imponer lo contrario de lo que proclaman: “nacionalismo es, esencialmente, la imposición general de una alta cultura sobre la sociedad, donde previamente las bajas culturas habían ocupado las vidas de la mayoría y, en algunos casos, de la totalidad de la población” (57).¹⁴ La visión de Gellner desconfía de la operación del nacionalismo, ya que constata una disociación entre el relato nacionalista y el cambio político que realiza. Mientras el relato de lo nacional rescata tradiciones culturales asociadas a lo popular, en la práctica instaura un sistema de alta cultura estrechamente vinculado a una sociedad industrial. Su modelo supone que el origen de lo nacional se encuentra en la contradicción performativa del nacionalismo. Gellner plantea que la nación es una promesa que será necesariamente traicionada.

Pascal Ory también considera a la nación moderna como un producto contingente, pero que resulta de una identificación cultural previa en torno a la figura del pueblo. Esta identificación cultural del pueblo en su origen es política y creadora de cultura, se cristaliza en instituciones y servirá, ulteriormente, para producir la nación (64). De esta forma, Ory define la nación como “el acto mediante el cual un pueblo es un pueblo”, donde “lo que era atributo cultural se transforma en palanca política” (57), o bien lo que sucede cuando “un *ethnos* . . . se enriquece de una nueva identificación, la de un *demos*” (57).¹⁵ Esto presupone cierta interdependencia entre lo institucional y lo simbólico, ya que el pueblo para existir necesita de una institucionalidad, mientras que la institución no puede emerger sin una dimensión simbólica. Por eso, Ory señala que “la institución política produce lo simbólico pero es al mismo tiempo su producto” (73).¹⁶ El nacionalismo podría ser entendido como un producto simbólico de las instituciones políticas de la nación, que a su vez son productos simbólicos en sí mismos que remiten a la constitución del pueblo como categoría política. Las naciones, así, son sujetos dinámicos que nacen del encuentro de una experiencia común con la invención moderna de la soberanía popular. Ory le concede coherencia a la nación en la medida

en que esta sería resultado de un acto que transforma una identificación cultural en un proyecto político, un *ethnos* en un *demos*.

Las teorías de la nación de Gellner y Ory nos muestran que la *Enciclopedia Chilena* y Quimantú son proyectos nacionalistas que promueven un determinado relato acerca de la coherencia entre lo político, lo cultural y lo nacional. Anderson, para quien también la nación es un “artefacto cultural” (4), señala que es necesaria una narrativa identitaria ligada a la nación. Según Anderson, sería la convergencia entre la tecnología de imprenta y el capitalismo lo que impulsó un nuevo tipo de “comunidad imaginada”, la nación moderna. Para este autor, los lenguajes vernaculares impresos asentaron las bases para la emergencia de las conciencias nacionales (44), un proceso que tiene implicancias en las formas narrativas del nacionalismo: “La conciencia de estar inmerso en un tiempo secular y serial, con todas sus implicaciones de continuidad, y sin embargo de ‘olvidar’ la experiencia de esta continuidad –producto de las rupturas de finales del siglo dieciocho– engendra la necesidad de una narrativa de ‘identidad’” (205).¹⁷ Por lo tanto, no es de extrañar que tanto en la *ECH* como en Quimantú, encontremos narrativas que modelan la identidad nacional.

Las diferencias –profundas– emergen al considerar el proyecto político subyacente. De hecho, las narrativas presentes en cada caso expresan, en su polaridad, cierta crisis identitaria de lo nacional. Quimantú pone énfasis en lo popular en la medida en que articula una colectividad específica (la noción de pueblo elaborada por el marxismo) para un *demos* revolucionario que emerge como el horizonte político. Si bien el pueblo está inserto en la nación, lo cierto es que esa institucionalidad simbólicamente no representa al *ethnos* que moviliza. La *Enciclopedia Chilena*, en tanto, entiende el *demos* que representa la institucionalidad vigente como representativa del *ethnos* chileno. La nación es vista como articuladora de la tradición y la enciclopedia es la instancia de visibilización de ese imaginario simbólico que nutre al mismo tiempo la legitimidad institucional, al *demos*. En ambos casos, el proyecto político implica un determinado tipo de desarrollo.

De hecho, los nacionalismos de la *Enciclopedia Chilena* y de Quimantú se enmarcan en narrativas del desarrollo que se insertan en el sistema global

13 La traducción es nuestra.

14 La traducción es nuestra.

15 La traducción es nuestra.

16 La traducción es nuestra.

17 La traducción es nuestra.

del capitalismo. Larraín describe dos fases del capitalismo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial que modifican las teorías de modernización sobre el desarrollo. El primer momento es de expansión y se acompaña de un masivo proceso de descolonización. Para enfrentar la amenaza comunista y pensar la transición al desarrollo, un primer tipo de teorías se caracteriza por considerar las naciones desarrolladas como horizonte teleológico o modelos a seguir. Si se difunden los valores capitalistas las naciones subdesarrolladas podrán ir pasando por las distintas etapas que ya transitaron las naciones desarrolladas. El segundo tipo de teorías aplica la teoría marxista del imperialismo para explicar el aumento del subdesarrollo producido por la descolonización, advirtiendo sobre los efectos del capitalismo en áreas subdesarrolladas. Proponen entender una alianza entre poderes imperiales y oligarquías locales que impiden la modernización. Son estas últimas teorías las que, progresivamente, irán adquiriendo mayor relevancia en los países periféricos. Una progresiva desaceleración económica y varias crisis coinciden con los aportes teóricos realizados desde América Latina por las teorías de la dependencia y también por la CEPAL, con sede en Santiago y dirigida por el argentino Raúl Prebisch. En ambos casos se identifican y analizan las relaciones estructuralmente desiguales entre centro y periferia. Según la teoría de la dependencia, las burguesías nacionales —a diferencia de lo planteado en el célebre libro de Rostow, *Stages of Economic Growth: A non Communist Manifesto*— no tienen un rol liberador, y proponen que los “procesos de industrialización en el tercer mundo son vehículos de la penetración imperialista y de un nuevo tipo de dependencia de compañías transnacionales” (14).¹⁸ Estas ideas tendrán un impacto creciente en el contexto local.

Hacia mediados del siglo XX, según Larraín, “se consolida en Chile una conciencia general sobre la necesidad del desarrollo”, al punto de que emerge un nuevo tipo de identidad desarrollista: “la nueva identidad tenía . . . una matriz igualitaria y desarrollista que combinaba desarrollo industrial con apoyo estatal y con ampliación de los derechos de los trabajadores” (137). Al mismo tiempo, el proceso de expansión global del capitalismo genera frustración en Chile, y esta se manifiesta en una serie de ensayos que, desde fines de los cincuenta, alertan sobre el agotamiento del modelo desarrollista, como el de Osvaldo Sunkel, *Cambio social y frus-*

tración en Chile (1965), Aníbal Pinto *Chile, un caso de desarrollo frustrado* (1962), Jorge Ahumada, *En vez de la miseria* (1962). Este contexto de agotamiento del desarrollismo permite entender el eco que tuvieron las nuevas explicaciones acerca de la dificultad de los países periféricos para desarrollarse en igualdad de condiciones, presentes tanto en los trabajos de la CEPAL como de las teorías de la dependencia.

Las narrativas de desarrollo presentes en la *Enciclopedia Chilena* y en Quimantú reproducen esta secuencia que va del optimismo a la frustración. La *ECH* se relaciona con la teoría del desarrollo liberal, donde se considera que las elites nacionales tienen un rol fundamental para impulsar la modernización mediante decisiones correctas (Saldaña-Portillo 42). En cambio, Quimantú sigue las teorías de la dependencia que criticaron al desarrollismo liberal, y proponen entender desarrollo y subdesarrollo como resultado de un proceso global de modernización, donde muchas veces el subdesarrollo es una necesidad inherente al sistema global de producción capitalista. La adscripción de la *ECH* y Quimantú a la noción de “desarrollo”, a pesar de sus diferencias ideológicas, no es contradictoria, ya que según Saldaña-Portillo tanto el desarrollismo liberal como la narrativa del desarrollo de las teorías revolucionarias estaban animadas por una teoría de la subjetividad moldeada por la idea de la perfectibilidad humana, lo que permite distinguir al desarrollismo de acuerdo al tipo de sujeto que presupone.

Saldaña-Portillo distingue dos modalidades del desarrollismo. Una, caracterizada por un desarrollo por etapas. Otra, por un desarrollo que depende de las personas (sujetos libres-autodeterminados). La primera modalidad del desarrollismo está más presente en la *Enciclopedia Chilena*, mientras que Quimantú es más cercana a la segunda. Según la autora, conviene entender el desarrollismo como un discurso y como un régimen de subjetivación que reproduce teorías raciales del imperialismo y una interpretación masculinizante de los procesos de modernización que trae el desarrollo. Esto no lo hace de manera explícita, sino que postulando la necesidad de un sujeto sub-desarrollado al que se le exige desear el desarrollo, sin considerar que su “voluntad” está condicionada por las desigualdades sociales y económicas históricamente constituidas. La *ECH*, en este sentido, representa bien la idea, presente en Rostow, de que la elite debe impulsar este cambio de mentalidad. El desarrollo deseado necesita de hombres capaces de tomar las decisiones correctas. Se esperaba que, de esta forma, el conjunto de la sociedad se vería beneficiado

18 La traducción es nuestra.

con la modernización y el cambio de mentalidad que esta traería consigo. Sin embargo, este mecanicismo esperado a través de las políticas desarrollistas, en muchos casos –como sucedió en América Latina a partir de los años cuarenta hasta los años sesenta– no produjo un consenso, sino que muchas veces aumentó la polaridad y la desigualdad. Escobar, por ejemplo, que también concibe al desarrollo como un régimen discursivo que plantea un modelo de subjetivación hasta cierto punto colonialista, afirma que: “en vez del reino de la abundancia prometido por teóricos y políticos durante los años 50, el discurso y la estrategia del desarrollo produjo lo contrario: subdesarrollo y empobrecimiento masivo, explotación no declarada y opresión” (4).¹⁹ Quimantú recoge esta crítica al modelo desarrollista liberal y, desde la teoría de la dependencia de autores como Cardoso y Faletto, entre otros, también postula a otro sujeto –revolucionario– que sin embargo también necesita de una vanguardia revolucionaria que lo oriente, sobre todo en la medida en que se considera al sujeto revolucionario como incompleto en términos de educación. En ambos casos, el sujeto del sub-desarrollo o revolucionario, se concibe desde la carencia y subordinado a la necesidad de una élite o vanguardia que los impulse a un nuevo estado.

La noción de “dispositivo” de Agamben, definido como “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (257), también nos permite analizar estos proyectos como narrativas institucionales que, al mismo tiempo, operan como modelos de subjetivación para el desarrollo. Una institución, en tanto que dispositivo, ciertamente tiene la capacidad, mediante la producción de discursos legitimados, de generar procesos de subjetivación otorgándole a distintas categorías y saberes un poder regulador de la vida individual y colectiva. Desde esta mirada que enfatiza el control e intrusión de lo institucional en lo individual, cobra sentido “liberar aquello que ha sido apropiado y separado por los dispositivos para situarlo en el uso común” (260) mediante lo que Agamben llama “profanación”, o el contra-dispositivo que restituye al uso común eso que el sacrificio separó. La institución se considera desde su poder de usurpación.

Al pensar en términos de dispositivo, la *ECH* puede considerarse como un gesto de apropiación no solo de recursos públicos, sino que también de la producción de saberes sobre el país. A través de esta apropiación la *ECH* estaba llamada a producir discursos que asociaran saberes a categorías de lo nacional, en una perspectiva desarrollista que fortalecía el poder de la clase dirigente.²⁰ Sin embargo, este potencial de modelamiento nunca operó como proceso de subjetivación –o al menos no fuera de los círculos más cercanos a la institucionalidad–, por lo que la dinámica de apropiación se auto-reprodujo disociándose crecientemente de la ciudadanía. Esta apropiación auto-reproductora, al no ejercer su potencial subjetivador en la población, fue en la práctica un simulacro de política pública que operó como sacrificio a la nación (la “Ofrenda a la Patria” analizada anteriormente, separando de lo común saberes y recursos). Quimantú, en cambio, se concibió desde la lógica de la profanación. Si la cultura ha sido separada de los segmentos populares, la editorial estatal jugaría el rol de contra-dispositivo para restituir eso que fue separado del uso común. Pero Quimantú no devuelve al uso común aquello que fue acumulado y apropiado por la *ECH*, sino que una cultura considerada como requisito para una subjetivación socialista. Si la *ECH* enfatizaba la producción de discursos y saberes sobre lo nacional para mejorar la administración económica del territorio, Quimantú subrayaba la necesidad de una cultura internacional para poder respaldar otro tipo de relación entre trabajadores, territorio y nación. A diferencia de la *ECH*, Quimantú sí promovió procesos de subjetivación y buscaba producir sujetos comprometidos ideológicamente con la revolución socialista. En tanto que dispositivo, Quimantú se pensó a sí misma como profanación del régimen cultural burgués, sin alcanzar a ampliar la participación de los sectores populares en la producción cultural misma.

Considerar ambas articulaciones entre Estado y cultura impresa hace reflotar la noción de soberanía. La producción de identidad y de semejanza emerge de discursos políticos que adquieren legitimidad al ser pro-

20 Pensar la *ECH* como dispositivo de apropiación pone de relieve la opinión de algunos historiadores, como Jocelyn-Holt, quien afirma que el Parlamento chileno era “el club más exclusivo de Chile” (134). En términos más críticos, Salazar cuestiona la captura desde arriba de la soberanía popular-ciudadana, produciendo una “...ilegitimidad del Estado [que] engendra, en él mismo, con el paso del tiempo, anomalías, antinomias y diversas patologías políticas” (11).

19 La traducción es nuestra.

ducidos o debatidos desde el Estado. Es esta autoridad del Estado la que permite vislumbrar el modelamiento del lector de acuerdo a las concepciones del poder que están en juego en cada caso. El Estado produce narrativas y discursos a través de un uso político de la cultura impresa que remite constantemente a la soberanía como fuente de la legitimidad de determinado modelo de desarrollo. Dado que ambos proyectos emanan del Estado, y que este puede entenderse como la organización política a la que se delega “la voluntad soberana de la Nación” (según la Constitución de 1925 que regía en el país hasta 1973), podríamos plantear que esta imaginación institucional es una extensión de lo que Olson denomina el poder normativo de los “imaginarios soberanos”. Según Olson:

Los imaginarios soberanos se articulan . . . a través de una comprensión particular del tiempo, el espacio y la identidad colectiva, y mediante la asociación con otros conceptos normativos. Desde este punto de vista, la normatividad no es una característica natural de ciertas formas políticas. Más bien, se construye a partir de ellas . . . La fuerza normativa de tales ideas se crea convocando constelaciones particulares de elementos y construyendo imaginarios soberanos duraderos a partir de ellos (129).²¹

Olson nos ayuda a entender que, detrás de la *Enciclopedia Chilena* y de Quimantú, hay dos imaginarios soberanos radicalmente distintos. En el centro de estos imaginarios hay dos categorías que operan como los legitimadores de su sentido institucional. En la *ECH*, es la nación como categoría abstracta y espiritual. En Quimantú, es el pueblo como categoría concreta e histórica. La legitimidad política de ambas instituciones se relaciona con la forma en que producen cierta normatividad alineada a los imaginarios soberanos que promueven. Tanto la *Enciclopedia Chilena* como Quimantú proponen, a través de la normatividad de sus discursos, categorías y materialidad, una determinada manera de imaginar la política.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos comparado dos proyectos que revelan distintas formas de articular Estado y cultura impresa con la finalidad de contribuir al desarrollo del país. Para alcanzar su objetivo, ambos buscaron generar categorías identitarias y de conocimiento de lo real. Intentaron construir y moldear

lo real desde lo impreso, traduciendo el consenso político que existía en torno a cómo debían realizarse estas modificaciones de lo social. Para producir la realidad política deseada, la *Enciclopedia* promovió el poder de una obra central capaz de resolver dificultades gerenciales, mientras que Quimantú ocupó un lugar central en el espacio de ocio de la población trabajadora. Ambos proyectos se inscriben en narrativas de desarrollo nacionalista que reforzaban un aspecto de la producción: toma de decisiones para la clase dirigente y parlamentaria, valores socialistas para la clase trabajadora. Esto revela un aspecto importante del rol del Estado como agente cultural entre 1948-1973, en la medida en que las instituciones, en línea con sus ideologías políticas, posicionan a una clase social por sobre otra, donde la nación y el pueblo operan como “flujo legitimador”.²² En pos de la “nación” y del “pueblo”, estos proyectos expresan imaginarios soberanos que sintetizan las operaciones de acumulación y redistribución que, en el caso del desarrollismo liberal y del socialismo, sintetizan lo que entienden por “desarrollo”.

La memoria de Quimantú y el olvido relativo de la *ECH* nos invitan a pensar en lo que Douglas denomina los “procedimientos de la memoria pública” (104), que almacenan determinados modelos de acontecimientos públicos y rechazan otros. No se trata de criticar un olvido, sino de entenderlo críticamente. Si, como Douglas sugiere, el recuerdo depende de la coherencia con el orden social, hay algo en la *ECH* que no encaja con la forma en que entendemos nuestra historia, o algo funcional en el hecho de excluirla de las narrativas en torno al rol cultural del Estado y de la historia de la cultura impresa en Chile. Avelar propone que “los índices del fracaso pasado interpelan al presente en condición de alegoría” (15). Tanto Quimantú como la *ECH* se conciben desde el paradigma de una redención político-social a través de la letra. Son “lugares de saber”, es decir, “a la vez un lugar de construcción, de materialización, de objetivación, de inscripción y de circulación social” (Jacob 15), de la ciudad letrada, que proyectan sus utopías en la población desde signos políticos disímiles.

²¹ La traducción es nuestra.

²² Faúndez-Morán utiliza la noción de “flujos legitimadores” para referirse a los argumentos que sirven para fundar la importancia de lo premiado en el caso del Premio Nacional de Literatura. Estos flujos legitimadores se nutren recíprocamente a tal punto que se produce una “transferencia de legitimidades” (24).

Prolongando la distinción que Avelar retoma del psicoanálisis, podríamos sugerir que Quimantú opera como un objeto de melancolía, donde la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida, mientras que la Enciclopedia Chilena correspondería al modelo de la incorporación, donde el “objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, ‘invisible pero omnipresente’, innombrable excepto a través de sinónimos parciales” (19). Desde la perspectiva postdictatorial, los duelos irresueltos (del Estado, de la ciudad letrada, de la utopía) deben ser pensados desde la fractura de la memoria que, según Richard, la dictadura produjo al quebrar los “pactos vigentes de legitimación simbólica y social” (16), e instrumentalizando las instituciones como neutralizadoras críticas. Sin embargo, es evidente que este marco de análisis difícilmente puede aplicarse a un período anterior al del quiebre democrático. Tal vez el olvido de la *Enciclopedia Chilena* viene justamente de que deja vislumbrar un quiebre anterior al dictatorial que, sin asemejarse en su violencia, nos muestra la continuidad de la fractura entre Estado y ciudadanía. En momentos de la historia del país en que esta distancia entre instituciones y ciudadanía se ha hecho visible y que se abre un nuevo espacio de imaginación institucional que pone en juego la noción de soberanía, nos gustaría pensar que visibilizar la *Enciclopedia Chilena* nos ayuda a hacer rastreables conflictos entre imaginarios soberanos más allá de la oposición entre Unidad Popular y dictadura, revelando la importancia de la imaginación institucional como medio democrático de articulación del conocimiento, el territorio y la ciudadanía.

OBRAS CITADAS

- Acero, Nibaldo; Cáceres, Jorge y Herrera Pardo, Hugo (eds.). *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Santiago: Chancacazo, 2014.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica* 73 (2011): 249-264.
- Anwandter, Christian. “La literatura en Quimantú: una revolución incómoda”. *Estudios Filológicos* 66 (2020): 7-24.
- . “La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución” *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (17), en junio del 2021. (publicación aceptada, en prensa).
- Austin, Robert. *The State, Literacy, and Popular Education in Chile, 1964-1990*. Oxford: Lexington Books, 2003.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile: youth, counterculture, and politics on the road to socialism and dictatorship*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017.
- Bergot, Solène. “Quimantú: editorial del Estado durante la Unidad Popular chilena (1970-1973)”. *Revista Pensamiento Crítico* 4 (2004): 2-25.
- Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger y Bonfil, Robert (coords). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2004.
- Cerda, Martín. “Los enciclopedistas chilenos”. *PEC* 294, (16 de agosto de 1968): 26.
- Chartier, Roger. *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe. The Culture of Print*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Chartier, Roger (dir.) *Pratiques de la lecture*. Paris: Payot, 1993.
- Douglas, Mary. *Cómo piensan las instituciones*. Madrid: Alianza, 1996.
- Durán, Manuel. “La Enciclopedia Chilena 1948-1971” *Historia de la Enciclopedia Chilena*. Santiago: Biblioteca del Congreso Nacional, 2013.
- Eisenstein, Elizabeth. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México D.F.: FCE-Libraría, 2010.
- Escobar, Arturo. *Encountering development: the making and unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Faúndez-Morán, Pablo. *El Premio Nacional de Literatura en Chile: de la construcción de una importancia*. Tesis Universidad de Humboldt Universität, 2016.

- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Jacob, Christian. *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?* Marseille: OpenEdition Press, 2014.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. "El Parlamento y las elites". *Hemiciclo. Revista de Estudios Parlamentarios*. Año 2, 4 (Primer semestre 2011): 125-138.
- Larraín, Jorge. *Theories of development: capitalism, colonialism, and dependency*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- . *Identidad chilena*. Santiago: Lom, 2014.
- Marinello, Juan Cristóbal. "Quién es Chile. La visión de lo nacional en la colección 'Nosotros los chilenos' de la Editora Nacional Quimantú, 1971-1973". *Seminario Simón Collier*. Santiago: Pontificia Universidad Católica y LOM Ediciones, 2007. 9-39.
- Medina, Eden. *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*. Santiago: LOM, 2013.
- Molina, María Isabel, Facuse, Marisol y Yáñez, Isabel. *Quimantú: prácticas, política y memoria*. Santiago: Grafito Ediciones, 2018.
- Olson, Kevin. "Conclusion: Fragile Collectivities, Sovereign Imaginaries". Ed Alain Badiou. *What Is a People? New Directions in Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Ory, Pascal. *Qu'est-ce qu'une nation?: Une histoire mondiale*. Paris: Gallimard, 2020.
- Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo. *El estallido de las formas: Chile en los albores de la «cultura de masas»*. Santiago de Chile: Lom, 2005.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. 2. ed. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2007.
- Salazar, Gabriel. "El Congreso Nacional y el problema histórico de la representatividad en Chile". *Hemiciclo. Revista de Estudios Parlamentarios* 5, año 3 (segundo semestre 2011): 7-17.
- Saldaña-Portillo, María Josefina. *The revolutionary imagination in the Americas and the age of development*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Schlanger, Judith. *La mémoire des oeuvres*. Lonrai: Verdier, 2008.
- Serrano, Sol, Ponce de León, Macarena, Rengifo, Francisca y Mayorga, Rodrigo (eds). *Historia de la educación en Chile (1810 - 2010): democracia, exclusión y crisis (1930 - 1964)* Tomo III. Primera edición. Santiago de Chile: Taurus, 2018.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile: (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: Lom, 2000.
- . *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura*. Tomo IV. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.
- . "Literatura y prensa de la Independencia, independencia de la literatura". *Revista Chilena de Literatura* 77. 2010: 157-180.

DOCUMENTOS CITADOS

Enciclopedia Chilena. "Prospecto de la Enciclopedia Chilena", 1965. Archivo ECH3100/226281.

Allende, Salvador. "Proyecto de Ley de la Empresa Editora del Estado", en Actas de la 14ª sesión, del 26 de octubre, del Senado. 1967: 503-508. Disponible en: https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/4797/3/S19671026_14.pdf

Enciclopedia Chilena. "Informe del Comité Ejecutivo del 27 de abril de 1970 a solicitud del Consejo de la Editorial Jurídica". Archivo ECH3090 Gestión del Proyecto Original/ 226220.

Actas de la 2da sesión de la Cámara de Diputados, del 12 de junio de 1968. Disponible en: https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/43675/3/C19680612_02.pdf

horacio castellanos moya,
la libertad de la palabra

 horacio castellanos moya,
the freedom of the word

 recibido 23/08/2021
 aceptado 10/03/2022

RESUMEN

En 2018 aparecieron dos novelas del salvadoreño Horacio Castellanos Moya: *La diáspora* y *Moronga*. La primera es una reedición del libro que marcó el inicio de su actividad literaria. Este trabajo propone analizarlas a partir de categorías que siempre están presentes en el conjunto de su obra. Literatura y política, exilio y violencia constituyen la matriz de las producciones literaria y ensayística de quien procura mostrar que el único camino en el que el hombre se siente libre es en la escritura. Este proyecto literario se entronca fuertemente con una mirada política que lo lleva a alejarse de los acontecimientos de su país y de algún tipo de compromiso revolucionario.

PALABRAS CLAVE

Horacio Castellanos Moya, *La diáspora*, *Moronga*.

ABSTRACT

In 2018, there appeared two novels by Salvadoran Horacio Castellanos Moya: *La Diaspora* and *Moronga*. The first novel is a reissue of the book that marked the beginning of his literary activity. This work aims to analyze both novels based on categories that are always present in his work. Literature and politics, exile and violence constitute the matrix of Castellanos Moya's literary and essay productions who try to show that the only way in which man feels free is through writing. This literary project is strongly connected with a political perspective that leads him to distance himself from the events in his country and from some kind of revolutionary engagement.

KEYWORDS

Horacio Castellanos Moya, *La diáspora*, *Moronga*.

La violencia y el dolor, la rabia y la debilidad, se amalgaman con el tiempo en una religión de supervivencias, en un ritual de esperas donde entonan la misma salmodia el que mata y el que muere, la víctima y su verdugo; ya solo se habla la lengua de la espada o el idioma de la herida.

Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*

La diáspora marcó el inicio de la actividad literaria de Horacio Castellanos Moya. El libro fue publicado en El Salvador en 1989 por editorial UCA y, recién en 2018, se edita fuera de ese país. Desde este libro germinal hasta *Moronga*, aparecido también en 2018, Castellanos Moya ha ido profundizando su mirada crítica con respecto a su país y a los proyectos revolucionarios que se gestaron en Centro América.¹ Como en la mayoría de sus libros, las alusiones al campo político impregnan las historias que se relatan en estos últimos trabajos. El concepto 'política' está centrado en la idea de que las referencias vinculadas con el mismo se piensan en el marco de la literatura y no como un discurso orientado a plantear el compromiso del escritor, tal como en ocasiones fue entendido. La vía postulada por Soto van der Plas —a la que adhiero— en lo referido a considerar los materiales políticos en el contexto literario, me

1 Si bien el primer libro que publicó fue *¿De qué signo es usted, niña Berta?* (1981), en *La diáspora* es donde se hace presente el propósito de ir construyendo el clima generado por la crisis política salvadoreña, idea que estará presente en toda su obra.

guía a sostener que Castellanos Moya renueva la temática alejándola de posibles condenas o adhesión a los proyectos revolucionarios (299).

En rigor, la mirada despiadada con respecto a su país y a las políticas implementadas se espeja en otros ámbitos, tales como los vínculos personales —mayormente desapasionados—, en particular, los referidos a la familia la que, desde su perspectiva, había caído junto con la ciudad y con el país.² Recurre a materiales históricos para ponerlos a dialogar con un tiempo presente que va destruyendo todo. Como un sabueso persigue la palabra porque entiende que debe llegar a las profundidades de la lengua para ir desanudando lo intrincado del tiempo que le toca vivir. Lector de Elías Canetti, aprende de él que una de las condiciones que debe tener el escritor es la de enfrentar su época y cuando lo hace, dar a conocer lo que va descubriendo o reconociendo (57-8).

La pertenencia a zonas, presuntamente separadas pero al mismo tiempo ligadas, por procesos históricos, sociales y políticos que impactan en cuestiones de carácter estético, ha incidido en su obra y así lo expresa en reiteradas ocasiones porque entiende que es preciso articularlos para poder entender el hecho literario e incluso los posicionamientos de los intelectuales. Esa articulación es, en gran medida, la idea que sostiene Sergio Ramírez cuando define a Centro América como un “espejo roto” pero que al mismo tiempo es “un espejo común”. Esto es así porque es una zona que se caracteriza por ser una suerte de “sistema de vasos comunicantes en que cada parcela guarda su propio peso específico . . .” (11). La propuesta del nicaragüense Sergio Ramírez parecería insuficiente para Castellanos Moya ya que sus conflictos con el territorio natal se ponen de manifiesto en una sucesión de interrogantes: “¿Dónde pertenezco, entonces? ¿Cuál es el cimiento de mi identidad como hombre y como escritor” (*La sirvienta...* 20-1).

Castellanos Moya no escapa a las tensiones nacidas al confirmar que se vive en territorios complejos donde la identidad nacional resulta difícil de definir y entender. Frente a estos temas no vacila en señalar que:

El patriotismo es una estupidez generalizada en todo el planeta, no solo en América Latina. Creo que el ser humano, entre más diminuto es espi-

ritualmente y más miserable es su cotidianidad, busca aferrarse a valores que lo exalten, que le hagan sentir que es importante, más importante que los otros, más importante que los que son diferentes. Y de ahí al ejercicio de la violencia hay apenas un palmo.³

Expresa su descreimiento no solo con respecto a la política sino también con los vínculos personales o institucionales, aunque la fuerza de la política impregna su escritura y se despliega sin ambages en los diálogos: cuando don Lucas —uno de los protagonistas de “El gran masturbador”— interroga al narrador acerca de por qué lee política y cuáles serían las consecuencias de ese interés, la respuesta es contundente: “Masticar mierda produce mal aliento” (236). De modo que lo político transita por arenas movedizas en lo que respecta al valor o al desvalor del mismo, pese a lo cual no esquiva reflexionar sobre este concepto a lo largo de su producción literaria.

Vivir en el exilio y apelar a la astucia para sobrevivir conforman núcleos temáticos que adquieren distintos matices a lo largo de las ficciones y de los ensayos de quien, asumiendo una postura de militante de la palabra, recurre a la provocación y a la diatriba para perturbar al lector y sacudir los cimientos de algunas propuestas de índole políticas y estéticas.

Al abrigo del recuerdo de quienes tuvieron activa participación en los movimientos revolucionarios y en ocasiones teniendo el exilio como escenario, la escritura de Castellanos Moya emerge como una suerte de advertencia acerca de la vigencia de la situación socio política que se visibilizó en los finales de los setenta y continúa hasta hoy. La presencia de grupos que demandan cambios sustanciales para la sociedad y la violencia ejercida no solo contra hombres y mujeres sino también en edificios públicos, iglesias y organismos gubernamentales, son una muestra de la manera en que se fueron desarrollando las revoluciones que prometían las organizaciones populares y que contribuyeron a dimensionar el dramatismo de los acontecimientos y comportamientos narrados, y hasta reiterados en distintos libros. Tratar de representar la violencia cotidiana conduce a poner en evidencia la pérdida de las utopías y del desencanto generado por el fracaso de ideas revolucionarias. La violencia, en conse-

2 No es la primera vez que Castellanos Moya expresa su desapego y desprecio para con su ciudad de origen. Baste recordar las palabras con las que define a San Salvador en *El asco*: “San Salvador es horrible, y la gente que la habita, peor” (26).

3 Horacio Castellanos Moya: “El patriotismo es una estupidez generalizada en todo el planeta” Reportaje concedido a L. Fernández Hall en *La Hora*, Guatemala, 5 de septiembre de 2009. [Fecha de acceso: 14 de octubre de 2009].

cuencia, permea varias obras de escritores centroamericanos y, en algunos casos, aparece como tema casi excluyente. Son muchos los trabajos teóricos y críticos que se han dedicado al análisis de la violencia en el contexto literario, y muchos también los que han tomado este tema a partir de la obra de Castellanos Moya. Mi lectura de la obra del honduro-salvadoreño es, en gran medida, deudora de las ideas y propuestas de Beatriz Cortez, de Werner Mackenbach, de Alexandra Ortiz Wallner, de Ottmar Ette, entre otros.⁴

Horacio Castellanos Moya recurre a la palabra para lograr la libertad de decir, para ejercer la literatura como una actividad que le produce alivio y para alejarse de algún tipo de taxonomía y así poder decir, sin vueltas, que escribe “literatura a secas”. No obstante esta afirmación, no es fácil admitir que la obra de Castellanos Moya se aleja de la ‘literatura de la violencia’ no solo por los hechos que cuenta, por las particularidades de los personajes o por los datos fácticos que incrusta, sino porque la proliferación del insulto es la estrategia elegida para señalar dónde eligió posicionarse. En su obra están ausentes categorías como “trauma”, “reconciliación” o “reconstrucción”. Es posible que esta omisión obedezca, entre otras razones, al hecho de que él no vislumbra un intento estatal por suturar las heridas que dejaron los conflictos. Como sostiene Villalobos-Ruminott, se está frente a una escritura en la que la destrucción (y la violencia, agregaría) está mostrada “en su acaecer cotidiano”. (135). Si la condición primera de la literatura es la libertad y esa libertad es, al mismo tiempo, “búsqueda e incertidumbre” (Recuento de incertidumbres... 72), el lenguaje será el arma más poderosa que guiará a este implacable sabueso para dar su visión de la(s) literatura(s) centroamericana(s) en un complejo contexto. En ese camino encuentra su idea de “la buena literatura”, es decir “la que se abre paso a través de los tiempos” (*Recuento de incertidumbre...* 73).

La escritura de Castellanos Moya es asimismo expresión de la desesperanza y de la toma de conciencia de que modificar las condiciones sociales, culturales y políticas de estos países es casi una tarea imposible.

Recurriendo a E. M. Cioran, busca fortalecer la idea de que nada puede mejorarse y para confirmarlo hay que recordar que “los únicos acontecimientos importantes de una vida son las rupturas. Ellas son también lo último que se borra en nuestra memoria” (*Recuento de incertidumbre...* 121). Pero al mismo tiempo, y casi como una contradicción, va diseminando señales direccionadas a detenerse en un lugar decadente, despreciado y vilipendiado como una forma de confirmar su pertenencia a ese sitio y, por lo tanto, orientada a dar cuenta de su conocimiento del modo de vida en esos lugares. Esto se potencia cuando el sujeto está fuera del territorio natal o en espacios donde no se integra y que dan cuenta de su orfandad. Será, entonces, su escritura, violenta, desmesurada y agresiva, la que le permitirá sostener una mirada crítica con respecto a las políticas implementadas en todo el territorio centroamericano y, de igual manera, ser expresión de una libertad casi absoluta, puesto que, como él lo dice, “Somos la lengua en que escribimos” (*La sirvienta...* 22).

A lo largo de su obra reflexiona acerca de las singulares condiciones en que se desenvuelve la cultura salvadoreña, y de modo más amplio la centroamericana; esta será la marca que acompañará a quienes propician un cambio de visión con respecto a sus países. Preguntarse acerca del sitio que ocupa la literatura implica, necesariamente, pensar en lo que significa la “cultura de la guerra” puesto que esta: “. . . se expresó tan drásticamente en El Salvador durante la década de los 80 [y] no fue un accidente histórico. Sus cimientos se pueden encontrar en una tradición de exclusión política, marginación social y explotación económica, que conformó a lo largo de las décadas una cultura de la violencia” (*Recuento de incertidumbre...* 14).

De modo que será preciso diseñar un nuevo sujeto, aunque en ese trayecto sea imprescindible considerar a quienes aún están comprometidos con los postulados revolucionarios, a los desertores, a los que buscan construir un nuevo tiempo desde lo personal y a los que abandonan cualquier perspectiva colectiva. Los personajes moyanos se debaten ante la necesidad de elegir algunas de estas opciones. En algunos casos se ocultan tras ciertas máscaras socialmente más aceptadas como mecanismos que ayuden a conocer la realidad: guerrilleros que mutan en investigadores, militantes que encuentran en otros países una forma de empezar una nueva vida. Sin embargo, estos intentos nunca son lo suficientemente contundentes como para pensar que se perfilan nuevas alternativas o que hay alguna posibilidad de construir un nuevo paradigma en sociedades

4 Básicamente tengo en cuenta los trabajos de varios de estos críticos publicados en los distintos volúmenes de *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*; de B. Cortez, en especial, *Estética del cinismo, pasión y desencanto en la literatura de posguerra*; los de Mackenbach y Kohut y otros aparecidos en *Literatura centroamericana hoy. Desde la dolorosa cintura de América* y en *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica* de Alexandra Ortiz Wallner.

sacudidas por la violencia y los destrozos. Reafirmando su postura crítica frente a la incapacidad de los salvadoreños por modificar las condiciones que habían heredado de la guerra, sostiene que “[u]n mayoritario sector de la población se había acostumbrado a no ejercer a plenitud su capacidad de reflexión durante la década de guerra (XX)”, (*Recuento de incertidumbre...* 1993 29), afirmación que explica las razones de la falta de “pensamiento propio” y, por ende, la incapacidad de recuperación y gestación de un nuevo proyecto de país

ENTRE FRACASOS Y PÉRDIDAS

No quiero servir más a aquello en lo que ya no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi iglesia; trataré de expresarme, según un modo de vida y una forma de arte, tan libremente como pueda y lo más integralmente posible, usando para defenderme las solas armas que me permito utilizar: el silencio, el exilio y la astucia.

James Joyce

La diáspora respeta la estructura elegida por su autor en la primera edición aunque, como advierte en la “Nota del autor”, se ha “atrevido a cepillar el lenguaje, pues el paso de los años dejaba al descubierto bordes romos, superficies con frases descascaradas”. Organizada en cuatro partes, la novela quizás sea la que más se relaciona con los tiempos de la guerra y de la posguerra. Los anclajes temporales y espaciales son precisos: “Era el primer sábado de 1984. La Ciudad de México estaba sumida aún en el letargo de las vacaciones de fin de año” (15); “El lunes 16 de enero de 1984 es una fecha memorable . . .” (63). Acompaña estas referencias tempo-espaciales la frecuente evocación de los inicios de la militancia, del compromiso con el ideario revolucionario. No están ausentes algunas referencias totalmente opuestas a una cierta exaltación revolucionaria. Por ejemplo, cuando alude a quienes abandonaron su país, como el Turco o cuando recuerda uno de los primeros encuentros con Juan Carlos: “Le confesó que, en verdad, él pensaba quedarse ya de una vez en México. ¿A qué regresaría a El Salvador? Ese país está maldito. No tiene salida. La revolución ya la chingó. ¿Qué otra cosa queda?” (33).

En ese recorrido que hace el narrador está presente, desde el recuerdo, Nicaragua. Estos pasajes por distintos países van delineando un mapa

armado a partir de cuestiones políticas y revolucionarias. Así puede leerse la alusión a la Argentina, a los Montoneros, y a un personaje oscuro —Jorge Kraus, inicialmente identificado como el Argentino— cuyo compromiso tiene la fragilidad propia de quienes hacen del oportunismo un modo de vida. Si el cinismo impregna La diáspora, este toma fuerza en las referencias a Kraus y también a las de otro personaje, Quique López, cuyo objetivo fundamental era “retornar a combatir en las filas de la guerrilla salvadoreña” (63). Quique es un campesino que hace de la revolución el hecho más importante de su joven vida, compromiso que le impide condenar los asesinatos por una absoluta ausencia de límites éticos: “Cuando le comunicaron que en el próximo ajusticiamiento él sería el encargado de apretar el gatillo, Quique supo que había llegado su hora. Preguntó quién sería el afortunado, pero le explicaron que hasta momentos antes de la acción no lo sabría” (70).

El Turco —ese personaje que “era el veneno puro” (33)— muestra el abandono no solo del territorio al que pertenece, sino de la visión de muchos en lo referido a sentirse perdedores y a verse como sujetos que no pueden encontrar un refugio en los ideales pasados. Su reflexión, con respecto al presente, se consolida al pensar que Juan Carlos finalmente había tomado la decisión de salir de “esa mierda” (35). En alguna medida es la confirmación de que los proyectos se han perdido y el fracaso comienza a ser asimilado porque, como dice el Turco: “[e]se pinche país se pudrió a lo pendejo . . . y si triunfara la revolución, sería peor” (33).

Las relaciones narradas son producto de la militancia, en la mayoría de los casos abandonada, pero también sobrevuela la necesidad de seguir amarrados a un espacio perdido. Gabriel, profesor de literatura en la UNAM escribe su tesis de doctorado “sobre las relaciones entre el escritor y la revolución en El Salvador . . . El asesinato del poeta Roque Dalton, a manos de sus propios compañeros guerrilleros, era el eje alrededor del cual estaba teniendo su trabajo” (23), cuestión que puede implicarle algún tipo de problemas, tal como lo expresa Juan Carlos: “Te van a colgar de los huevos” (23). El vínculo con Dalton, su poesía y su muerte es lo que da consistencia a las razones por las que se tematiza un tiempo de traición y brutalidad y el exilio como consecuencia inevitable.⁵

5 Castellanos Moya afirma que Dalton respondía al paradigma del “escritor revolucionario integral”, en el que la escritura y la vida están indisolublemente ligados. En tal sentido, procu-

Tal vez el silencio que alude el epígrafe sea el único aspecto que no está presente en la obra de Horacio Castellanos Moya. Por el contrario, como señalé, exilio y astucia son categorías siempre visibles y, con frecuencia, las historias son el escenario de los fallidos intentos por modificar la situación de países sometidos a guerras internas que generan en los sujetos la necesidad de recurrir a la astucia para poder sobrevivir. El exilio es la única alternativa que les queda a muchos. De modo que, los relatos son una suerte de advertencia acerca de la vigencia de la situación socio política que se visibilizó en los finales de los setenta y continúa hasta hoy.⁶

La desesperanza y el descreimiento se marcan con el uso de verbos que refuerzan esa visión: aniquilar, destruir, embestir o devastar van construyendo, desde lo verbal, un ámbito que Castellanos Moya no abandona nunca o más bien refuerza en todas y cada una de las novelas; en varias de ellas aparece Roque Dalton como objeto de estudio y figura emblemática para considerar los vaivenes de los movimientos políticos. La muerte del poeta –nunca demasiado esclarecida– vuelve, en *La diáspora*, al eje de las preocupaciones de Castellanos Moya: “Continuaba con sus clases en la UNAM y esperaba finalizar en un par de meses su tesis de doctorado. Se trataba, por supuesto, sobre las relaciones entre el escritor y la revolución en El Salvador. Un tema caliente, pero inevitable. El asesinato del poeta

Roque Dalton, a manos de sus propios compañeros guerrilleros era el eje alrededor del cual estaba tejiendo su trabajo” (23).

Este hecho y la búsqueda de una explicación de un momento fundamental para la historia de El Salvador aparecen también en *El sueño del retorno* (2013), novela en la que se muestra la intención de Aragón (personaje presente con frecuencia en su narrativa) de volver a El Salvador. En alguna medida son sujetos que encarnan la eterna rueda en la que viven muchos protagonistas: salir, volver, salir o, en otros términos, componen un nuevo mito del eterno retorno, aunque ese retorno resulte la nada misma.

Se trata de un proyecto literario que se entronca fuertemente con una mirada política alejada de específicos compromisos revolucionarios: “Yo era el poeta paranoico que se asomó por la ventana. A finales de 1978, no me cabía la menor duda de que mis compañeros de generación, poetas o no, iban con ritmo precipitado hacia la militancia revolucionaria. Comprendí también que no había más opciones: tomar partido o largarse. Yo decidí largarme” (*La sirvienta...* 13).

Esta decisión va acompañada por la elección de protagonistas que vivieron un mundo despiadado y caótico. Bajo esta óptica pueden leerse las referencias a militantes, traidores o espías y, desde ese lugar, analizar las debilidades de los proyectos.

Exilio y regreso acompañan el armado de una suerte de ‘contra historia’. Esta operación implica una tensión en el relato –nunca desactivada– que se expresa en las dificultades experimentadas por los protagonistas ante determinadas tomas de decisión, las que se potencian cuando de lo que se trata es de saber si vale la pena regresar o permanecer como un sujeto desterritorializado. Cada novela reafirma el dramatismo visible e invisible que forma parte de la vida de esos sujetos, mostrando así la expresión más dura de la pérdida del sentimiento nacional y el abandono individual y colectivo en los que se encuentran estos hombres y mujeres que parecieran estar condenados a vivir en la sordidez y la soledad. La alusión a ese sentimiento nacional toma, en ocasiones, el camino de la ironía: “Les dije que yo no estaba bromeando, debían cuidarse, sobre todo en fiestas, pues el picahielos era el arma nacional de los salvadoreños, nuestro oráculo.” (*La diáspora* 142). Esta referencia, claramente alusiva al modo en que murió la Comandante Ana María, se tiñe en esta ocasión de un matiz despectivo direccionado a encontrar otro camino para la des-

raba que “su vida fuera coherente con lo que ya había postulado en sus poemas y ensayos: la lucha armada era la única alternativa para derrotar al régimen militar y construir el socialismo en su país y en Latinoamérica, y él debía ocupar un sitio en las primeras trincheras.” Cfr. Castellanos Moya, “Dalton: Correspondencia clandestina (segunda parte)”

6 En apretada síntesis, cabe recordar que en 1980 en El Salvador se crea el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) que se enfrentó con el gobierno militar entre 1980 y 1992. A partir de esta última fecha se constituyeron en un partido político legal en el marco de los acuerdos de paz firmados en 1992. En Honduras, por su parte, se creó la Unión Revolucionaria del Pueblo (URP) y el Movimiento Popular de Liberación Cinchonero (MPL-C). También surgen las Fuerzas Populares Revolucionarias “Lorenzo Zelaya” (FPR-LZ), el Frente Morazanista para la Liberación de Honduras (FMLH), el Partido Revolucionario de los Trabajadores Centroamericanos de Honduras (PRTCH) y, un poco más tarde, el Frente Patriótico Morazanista (FPM). Si bien a inicios de los ochenta se notaban signos de ideas revolucionarias, todavía no había tanta presencia de estos proyectos en la sociedad rural hondureña, razón por la cual estos tenían mayor peso en el ámbito urbano. En la actualidad, los medios de prensa escrita dan cuenta de las tremendas condiciones de vida en Honduras, en particular de la localidad de San Pedro Sula, sitio emblemático para visibilizar la violencia imperante. Algunos de esos hechos aparecen en la obra de Castellanos Moya.

calificación de lo nacional. Al mismo tiempo, cuando algún sujeto piensa en el retorno, aparece un sentimiento de no pertenencia muy alto que reafirma la idea de que nada es posible en comunidad: “Me sentí como un extraterrestre en aquel ambiente de conspiración, terror, clandestinaje y armas” (*La diáspora* 14), circunstancia que fortalece un sentimiento que agobia: sentirse apátrida.

No elude las referencias a los cambios de los antiguos guerrilleros, ni de los políticos, ni de los idearios revolucionarios. Antes bien, lo que algunos de los personajes van mostrando es un cierto distanciamiento o un reposicionamiento con respecto a propuestas de índole político-revolucionario, cuestión que no está exenta de cierto dramatismo que conllevan las opciones. En los encuentros entre ex compañeros de militancia se imponen las preguntas referidas a la revolución y las actuales condiciones en las que viven: “Le preguntaron cuáles eran las causas de su ruptura, por qué no se había quedado en Managua, cómo miraba la situación del Partido, de la guerra.” (*La diáspora* 22) La economía de los relatos expresada en un lenguaje seco, contundente y deliberadamente alejado de todo tipo de ambigüedad, evidencia cómo esas mutaciones obedecen a cambios de comportamiento ante determinados hechos.

Se podría preguntar si el lector está frente a sujetos que por su condición de perdedores y fracasados carecen de la posibilidad de transformarse en algún momento en triunfadores y exitosos, pregunta que nos guía a su vez a desentrañar el posicionamiento del autor frente a estos hechos. Es decir, a reflexionar acerca de la posibilidad de cambiar el fracaso por el triunfo aunque para poder hacerlo quede a la vista el escaso sustento ético con el que cuentan.

Las utopías han caído y los impulsos iniciales dieron paso a la pérdida de los ideales. La desilusión acompaña a quienes creyeron que algún cambio era posible. Pese a esa certeza, todos conservan las marcas que la vida revolucionaria le impuso. Sus movimientos y comportamientos muestran la manera en que han sido condicionados en la vida diaria por las técnicas guerrilleras. La sospecha, el ocultamiento, la desconfianza campean a lo largo de *La diáspora*. Cada paso es cuidadosamente revisado. No hay sosiego para estos hombres que buscan abandonar los sitios natales, tampoco para comprender las razones de los exilios, de la constante mudanza de un país a otro: “Antonio afirmó que no se explicaba cómo podía estar sucediendo eso en la revolución salvadoreña, que si la gente seguía saliendo quién iba a quedar ahí” (18).

Las convicciones ceden y el desengaño gana terreno. Las frecuentes menciones a hechos puntuales, a los desplazamientos que padecen, a los cambios ideológicos y a las pérdidas de convicciones configuran marcas distintivas de quienes se sienten solos, desilusionados y fracasados. Los esfuerzos, los compromisos y la militancia llegan a un único sitio: la inutilidad de las acciones cumplidas u omitidas. De allí que los acontecimientos se desplazan del pasado al presente dejando a la vista que el futuro es complejo o muy difícil. Es, quizás, una manera de polemizar con su tiempo, con la cultura del país, con la política o, tal vez, un modo de hacer un *recuento de incertidumbres*. Si la palabra diáspora (διασπορά) alude a la dispersión por el mundo de hombres y mujeres obligados —por causas diversas— a dejar su lugar de origen, es decir a estar obligados a diseminarse por distintos sitios, el título de esta novela resulta por demás significativo. En lugares remotos, reales o inventados, estos sujetos trasladan sus desilusiones políticas y las crisis de carácter personal.

EL HILO DE LA MEMORIA

Yo que creía en todo. En todos. Yo que solo pedía un poco de ternura,
lo que no cuesta nada, a no ser el corazón. Ahora es tarde ya. Ahora la
ternura no basta. He probado el sabor de la pólvora.

Roque Dalton

Moronga está estructurada en tres partes. La primera —“Zeledón”— da cuerpo a uno de los personajes eje de la novela. José Zeledón⁷ llega a Estados Unidos amparado por el Estatus de Protección Temporal (TPS) que le permitirá trabajar en forma legal en el país. La segunda parte, “Aragón”, se centra en Erasmo Aragón Mira, profesor universitario quien está realizando una investigación académica. Finalmente la tercera —“El tirador oculto”—⁸ tiene un tono al que Castellanos Moya ya apeló en *Insensatez* el informe. Aquí se busca cerrar la historia a partir de explicitar la situación de Zeledón y Aragón, o para decirlo de otro modo es una suerte de repaso de acontecimientos, de los pasos dados por ambos protagonistas y del

⁷ Este personaje había aparecido en *La sirvienta y el luchador* como joven integrante de la guerrilla de los comandos urbanos.

⁸ Tal vez un homenaje a J. D. Salinger.

modo en que la violencia está presente en la vida de los dos.⁹ Castellanos Moya, una vez más, encuentra en este tipo de discurso el modo de narrar el horror que implica el control estatal.

La inclusión de Aragón en los informes que integran la última parte de *Moronga* contribuye a crear un clima de inquietud, pese al empleo de una escritura que apela a la inmediatez de lo informado: “El profesor Erasmo Aragón Mira, residente en Merlow City, Wisconsin, llegó a la estación de metro Silver Spring, procedente del aeropuerto Ronald Reagan, el domingo 6 de junio, alrededor de las 14.00 horas” (305). Los informes confirman que lo público y lo privado se entrelazan peligrosamente: “Existía un expediente del profesor en la agencia, por sus antecedentes izquierdistas en su país de origen, pero nada relacionado con pederastia o acoso sexual.” (306-7) El informe posibilita mostrar el uso de mecanismos de investigación que no hacen otra cosa que dejar a la vista las operaciones encubiertas, la persecución del estado y la certeza de que un crimen quedará sin resolver pese a conocerse el nombre de los responsables.

En la novela se alude con frecuencia a la actitud paranoica de los distintos protagonistas ante la sensación (no siempre aclarada) de un acoso permanente, operación que se reitera en numerosas novelas y que, tal vez, en *Insensatez* se encuentre uno de los ejemplos más acabados. Pese a la constante inquietud en la que viven los protagonistas de las historias, la persecución, presunta o no, va acompañada de indicios que no siempre son producto de la impresión o de una percepción desmedida. Por el contrario, el clima de incertidumbre crea una atmósfera de angustia y opresión que por momentos se direcciona a producir una sensación similar en el lector: “¿Con cuál organización revolucionaria había trabajado?” (59); “. . . me asustó además de que estuviesen entrando a mi cuenta, que una cosa es saber que a todo el mundo vigilan, y otra es que quien vigile le respire a uno en la nuca . . .” (211).

⁹ En gran medida, ambos responden al estereotipo masculino anclado en características que guían a reconocer en ellos al “hombre macho”. No es propósito de este trabajo desarrollar el tema de la masculinidad. Sí, señalar que la autosuficiencia, la temeridad, la dureza y, en gran medida, los rasgos de omnipotencia que caracterizan a ambos personajes, configuran lo que muchos teóricos definen como marcas indicativas de la “masculinidad hegemónica”. Si a esto se une el modo en que relata las relaciones sentimentales, se puede reconocer la construcción de un sujeto masculino anclado en la imagen autoritaria, violenta y con un notable desinterés por expresar otros sentimientos que no sean la ira y la disolución de los vínculos.

Los espacios en los que se desarrollan las distintas historias están focalizados en dos ámbitos vinculados con los momentos más conflictivos de los protagonistas: por un lado, se visibiliza un sujeto que permanece abandonado a la suerte de no hacer nada, que transita por lugares decadentes: “Me dirigí al motel de mala muerte . . .” (13); “El bar . . . Era oscuro,apestaba a carne quemada . . .” (16). Estas descripciones muestran el clima en el que se desenvuelven las vidas de los protagonistas.

La otra mirada está centrada en el lugar del exilio, en este caso focalizada en Estados Unidos. Sospechas, secretos, intrigas, corrupción y relaciones inestables conforman el escenario que rodea muchas historias creando un clima de conjura que, como un sino, se repite en gran parte de la obra. Se instala, así, una atmósfera inquietante cuyo armado se sostiene con el empleo de una retórica fundada en la reiteración de hechos, en una escritura escueta pero precisa, tal como se observa en la apreciación de Aragón en ocasión de repasar su vida anterior: “a mi edad la sospecha ya se había hecho coágulo en la sangre y era imposible deshacerme de ella” (139).

Los exilios conducen a sitios oscuros y opresivos, donde no es posible encontrar la tranquilidad, pero que son vislumbrados como etapas necesarias que hay que cumplir para pensar en un eventual retorno. Vivir en el exilio contribuye a visibilizar la expulsión de su territorio, como así también es un quiebre identitario difícil de sortear.

Las referencias a la situación sociopolítica de El Salvador están presentes. Algunas no hacen más que confirmar aquello que Castellanos Moya pone en el centro de su escritura: El Salvador y Honduras son considerados países que siguen viviendo acontecimientos que muchas veces se superimponen a los ficcionalizados. La singularidad de los tensos momentos que se viven se anticipa en el ensayo “La rueda de la bicicleta. (Notas sobre cultura y guerra en Centroamérica)” donde sostenía que: “Centroamérica es otra porque el conflicto militar no solo provocó contorsiones políticas impredecibles hace una década, sino porque ha perfilado algo que podríamos llamar una “cultura de la guerra”. La dinámica del enfrentamiento armado se convirtió en el eje de la vida cotidiana en la mayoría de los países del istmo” (39).

En gran medida, preanuncia no solo la violencia y la tensión, sino la paulatina desintegración de los vínculos y los valores trazando caminos que advierten acerca de los modos en que se deberá vivir. Esta situación

reaparecerá en una noticia periodística publicada el 20 de mayo de 2019 en la que se informa acerca del extraño e inquietante privilegio que tienen algunos países centroamericanos, noticia que está ficcionalizada en *Moronga*: “En algún momento me dijo que procedía de San Pedro Sula, que esa ciudad estaba infectada por las maras, en especial la Salvatrucha, que uno se los encontraba por todos lados” (25).¹⁰

José Zeledón, ese inquietante personaje, que abandonó El Salvador, se instala en distintas ciudades de Estados Unidos para comenzar una vida alejada de los conflictos salvadoreños. Su condición de exguerrillero lo lleva a buscar trabajos que lo aparten de su pasado y, al mismo tiempo, a conformarse con lo que pueda hallar. Comienza a conducir en Merlow City (ciudad ficticia) un autobús para estudiantes, trabajo al que a poco andar se le acopla otra actividad: lo contratan para vigilar las conversaciones (vía electrónica) del personal universitario de ese pequeño pueblo fundado literariamente entre los 128 km. que separan a Madison y Milwaukee. A esta ficción se agrega el uso de nombres falsos como práctica frecuente: “Ahora se llamaba Esteban. Lo que no importaba, porque Rudy tampoco era su nombre” (15). Esta ausencia de identidad es un rasgo particular de la mayoría de las historias. Ocultar el nombre implica cancelar la vida anterior, incluso olvidarla o saber que nunca podrá ser recuperada, circunstancia que en más de una ocasión la expresa el protagonista: “Ni él ni yo recuperaríamos jamás nuestros nombres originales. Nada tenían que ver ya con nosotros” (15). El reemplazo del nombre no solo implica un cambio en las relaciones interpersonales, en lo social, sino –y esto es quizás lo más difícil de sobrellevar– en lo estrictamente personal.

Una mirada teñida en ocasiones de una alta dosis de cinismo atraviesa la mayoría de las novelas y encuentra en *Moronga* una suerte de giro en lo referido a la inclusión de referencias de alto tono cínico. Tal vez más que cinismo lo que esté presente sea *quinismo* al apuntar con igual intensidad al “cinismo de Estado” entendido como “un acto de deconstrucción de las grandes narrativas emancipatorias” (Basile 318). Los desplazamientos laborales de Zeledón van desde un precario espía hasta ser un taxista de

Tulio’s Cabs que deambula por las calles en horas de la noche y donde, también, se potencia su paranoia vinculada con los seguimientos.

Una vez más, las tensiones, la violencia, el engaño y la traición impregnan la vida de este sujeto que, si bien intenta cambiarla, padece constantes conflictos con su pasado y tiene conciencia de vivir un presente que no le ofrece ningún cambio. Su vida anterior tiene una notable presencia y sirve para marcar el derrotero que ha seguido. Como un invisible hilo, la memoria lo acompaña en cada movimiento. Las frecuentes evocaciones, enlazadas con circunstancias del presente, muestran etapas de su vida como clandestino. El recorrido, pese a tener momentos de tensión, como por ejemplo cuando evoca el cautiverio y posterior muerte de un teniente coronel, no busca comprensión por parte del lector. Por el contrario, la contundente frase que cierra ese episodio, tiene la fuerza que otorga la economía del relato: “Le disparé al pecho; luego abrí la celda y lo rematé en la nuca. No le di el gusto de saber que la enfermera era mi madre” (105), economía que se direcciona a marcar la distancia que media entre el mundo de los afectos –cuidadosamente escondido– y el compromiso político –a veces no demasiado explicitado, sino más bien con un nivel de ambigüedad que no define hasta dónde llega–. La incertidumbre se apodera del lector y la contundencia de lo evocado genera un notable clima de intranquilidad que se desplaza por todo el relato.¹¹ En cierta medida, el hecho evocado logra reunir presente y pasado para unir lo político con lo personal. De hecho, las únicas certezas que tienen los protagonistas son las de saber que siempre hay que ocultar algo, que no es posible “andar hablando de uno mismo” porque “no se podía confiar en nadie” (85). Asimismo, las marcas de la guerra pasada, al diseminarse por toda la historia, contribuyen a marcar la influencia que esta ejerce en el presente del protagonista: “Taras de la guerra: la compartimentación, no querer saber más de lo necesario” (106-7).

La importancia del mundo tecnológico, la pérdida de privacidad, la exposición ante los ojos de un nuevo *voyeur* escondido tras las pantallas de las computadoras, pero con la capacidad de conocer y registrar hasta

10 Azam Ahmed. Honduras: “Vivir entre pandillas «Nos matan o los matamos»” en *The New York Times*, publicado por *Clarín*, Buenos Aires, Argentina, 09/07/19. [Fecha de acceso, 10/07/19].

11 En algún punto esta situación se asemeja a la narrada por Carlos Paniagua en “El llanto de los niños”, cuando concluye el relato con la tremenda afirmación: “Por eso es que no aguantó ver llorar a los niños: sin remedio, su llanto me recuerda los interrogatorios y la cara de su papá cuando le aplicábamos electricidad”. Paniagua, C. “El llanto de los niños.” En *Informe de un suicidio*. Guatemala: Impresos Industriales, 1993.

los más mínimos detalles del espionado, constituyen uno de los trabajos a los que accede Zeledón. La comparación con la manera de comunicarse de los guerrilleros es obvia: cuando debe encontrarse con el Viejo, “[e]l celular y la computadora habían quedado a resguardo en el escondite que tenía en el chasis del automóvil” (115). Los momentos previos al encuentro con el Viejo se desarrollan en una atmósfera inquietante que lo lleva a recordar los viejos tiempos. La narración adquiere un ritmo notable y alejado de la morosidad de los momentos pasados en Merlow City. Ese encuentro será el que lo conduzca a Moronga,¹² caracterizado como “un prieto rechoncho y chaparro . . . sacado de una mala interpretación de *Breaking Bad*” (121-4). El autor compone un sujeto que transita en una zona donde las situaciones de desconfianza y los secretos nunca son develados totalmente. Esta primera parte cierra con Moronga como eje del trabajo de Zeledón: seguirlo, no saber muy bien cuál es la razón de la tarea de espionaje pero dejando en claro que “Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa . . . –Y no podría sobrevivir en ese puterío de traiciones –agregué– No sé cómo lo hacés” (132-3). En el marco de este diálogo con el Viejo, la presencia Moronga no hace más crear un inquietante clima de peligrosidad y de violencia.

Erasmó Aragón, el otro personaje eje de esta novela nace a la ficción con un propósito supuestamente preciso: estudiar e investigar la obra y la vida de Roque Dalton, el poeta salvadoreño que fuera asesinado por sus compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo, acusado de traidor.¹³ Personaje que ha formado parte de otros relatos –*Donde no estén ustedes*

(2003); *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008); *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013)–. La sucesión de ‘Aragones’ se asocia con etapas históricas y políticas íntimamente vinculadas con cambios y proyecciones de esa familia. Exilio, persecuciones, retornos, conflictos familiares, secuestros, asesinatos y hasta una referencia a una etapa en la que solo es Eri, un niño de tres años, se suceden en estas novelas que tienen como protagonistas a varias integrantes de esa familia (Roque Baldovinos 33-53). Aragón ahora es un investigador universitario en búsqueda de nuevas líneas de trabajo acerca de Dalton, a quien Castellanos Moya considera parte de “esa estirpe de escritores en los que vida y obra están estrechamente relacionadas” (*La sirvienta* . . . 107).

Aragón necesita viajar a Washington, lo que le significará un desplazamiento físico y la adaptación transitoria a vivir como extranjero. Llega a la capital de EUA tomando los mismos recaudos que tomaba Zeledón. Más que un investigador universitario, sus movimientos llevan al lector a pensar que se trata de un perseguido por la justicia. En el relato de la vida de Aragón, hecho desde su propia voz, la cuestión de la identidad reaparece. En este caso, con lo que implica vivir con miedo, con desconfianza y por momentos con la certeza de que “algo” sucederá. Su origen es, asimismo, una supuesta causal de ese temor:

No sé si por proceder del país del que procedo o si es algo constitutivo de mi persona, pero a menudo padezco el miedo de sentirme como un impostor o como un infiltrado, alguien que esconde su verdadera identidad y que en cualquier momento puede ser descubierto . . . como si mi documento de identidad fuera falso y el que me acreditaba como profesor universitario también . . . (*Moronga* 179).

La historia de este personaje se entronca con acontecimientos anclados en la historia misma de Honduras, sus vínculos conflictivos con El Salvador, la violencia sufrida y vivida desde su infancia, época en la que “para sobrevivir se requería astucia” (183), y consecuentemente el temor con el que creció, temor que renacerá en la etapa de su vida que se relata en *Moronga*.¹⁴ Ahora, como investigador debe apelar a la astucia para sortear el miedo a ser observado o seguido por presuntos espías. En

12 El uso de este término en Centroamérica tiene varias acepciones: morcilla, comida muy popular y pene. En la novela se entrecruzan la primera y la última acepción. Castellanos Moya considera que es, precisamente por los varios significados, una “linda palabra sonora”. “Existe una ‘cultura moronga’: Castellanos Moya” en +Cultura, masculatura.mx [Fecha de acceso: 27/03/20].

13 La mención a R. Dalton se asocia con la propia formación literaria de Castellanos Moya, puesto que él reconoce haberse formado “a la sombra de lo que él escribía” y que su muerte lo dejó sumido en la orfandad. Entiende que “[s]e trató de un hecho que nos dejó un gran vacío. Y hay más razones relacionadas con la justicia, el hecho de que nadie haya sido juzgado, que los asesinos estén vivos y que el mismo gobierno de izquierda les dé empleo, entre otras cosas. Es un caso espinoso, no resuelto”. Juan Batalla “Horacio Castellanos Moya: “La mejor industria de El Salvador es expulsar a su gente” Infobae, Buenos Aires, 13 de octubre de 2018. [Fecha de acceso: 28/11/2018].

14 Miguel Huevo Mixco postula leer cada una de las novelas en la que aparece algún Aragón “como capítulos de una gran novela de época.” En *Letras Libres*, N 78, México, pp. 84-85, 01/06/2012. [Fecha de acceso: 02/04/2015].

definitiva debe continuar viviendo en estado de paranoia y volviendo a recurrir a su “capacidad para la simulación, para aparentar que soy el que no soy . . .” (183).

La segunda parte es, tal vez, donde se visualiza con precisión la paranoia que acompaña a Aragón y, en general, a todos los personajes de los distintos libros de Castellanos Moya. En este caso, los relatos son continuos, sin o con escasos puntos seguidos o aparte. El desborde verbal está expresado en una continuidad que agota y agobia y conduce a un estado de alienación propio de quien no termina de saber dónde y por qué está en determinados lugares y, quizás lo más inquietante y demoledor, no saber a ciencia cierta quién se es. Castellanos Moya advierte la necesidad que sintió de seguir ahondando en este personaje que “tiene una voz, una manera de ver el mundo, un aliento de la anterior novela y sentía que no se me había agotado (“Existe una ‘cultura moronga’: Castellanos Moya” s/p) (XX).” Esta idea de algo que merecía ser continuado o profundizado es lo que lo impulsó a volver a este complejo personaje.¹⁵

Aragón se debate constantemente entre la evocación de acontecimientos molestos y notorias dosis de incertidumbre, resultado de la inestabilidad que le generó no encontrar un lugar de permanencia. Ese personaje, que es en definitiva el hombre cuyo estado más preciso es el de ser un constante exiliado, vive el deambular desde distintas perspectivas: la de quien abandona su país porque no quiere participar de las luchas, la de quien cree que la paz finalmente llegará o la de quien sabe que no hay un futuro posible. En general predomina esta última idea, quizás porque ese sea el pensamiento de Horacio Castellanos Moya. Por eso no hay nostalgia por el hogar y por el país. Por eso, también, los recuerdos son inquietantes y la memoria es *perturbadora* y esta contribuye a mostrar la violencia de su país y consecuentemente la de su vida (Basile 2015). Los vínculos que teje durante su estancia en Washington son violentos. Las precarias relaciones con las mujeres están dominadas por una suerte de erotismo agresivo y de ira; en la evocación de cómo conoció a Mina o a Petra hay muestras de una sexualidad reprimida y, al mismo tiempo, desbordada.

La tercera parte de *Moronga* reconfirma el clima de alienación en que viven los protagonistas. La circunstancia de estar relatando la persecu-

ción desde el formato del informe contribuye a escenificar la complejidad de vidas sometidas a un constante control, percepción que se fortalece con la inclusión de mapas como modo de visibilizar la omnipresencia de los controles. Junto con el tono empleado se consolida la idea de que la vida se caracteriza por una exasperante precariedad.

Los personajes moyanos son sobrevivientes. Los narradores y el escritor también. En alguna medida son reconfiguraciones de la imagen inscrita en el campo de lo biográfico, tal como es la evocación de Castellanos Moya del “surco” que marcó su vida. En esta línea adquiere sentido el recuerdo del sonido de las balas que destruyeron el frente de la casa de sus abuelos y que todavía impactan en su memoria. Las remotas imágenes se encastran con la evocación de la violencia y, a partir de ello, esta será una presencia constante. Quizás en su obra aniden, ocultas o celosamente cubiertas, las palabras de Escobar Velado: “[d]igan que somos lo que somos: un pueblo doloroso, un pueblo analfabeto, desnutrido y sin embargo fuerte, porque otro pueblo ya se habría muerto...” (“Patria exacta” s/n) y desde este reconocimiento de fortaleza intrínseca y consustancial a su condición de tal, continúe apelando a la palabra como un ejercicio permanente de libertad absoluta.

Las esquirras de la guerra se diseminan por su obra. No las elude, por el contrario, las deja atravesar su escritura y exhibe las cicatrices. Estas mutan en sujetos vencidos que siguen buscando un lugar donde permanecer preguntándose si es posible construir otro espacio, otro país, otros vínculos que los alejen de las utopías incumplidas procurando encontrar respuestas a tantos interrogantes, “para que la ingratitud deje de ser el gesto natural de esta dolorosa patria” (1993 99). O, tal vez, para bucear entre tanta pérdida y darle un nuevo giro a las palabras que explotan en sus escritos como gesto de libertad.

15 En “Existe una ‘cultura moronga’: Castellanos Moya” en +Cultura, mascultura.mx [Fecha de acceso: 27/03/20].

OBRAS CITADAS

- AA.VV. *Revista Iberoamericana* “Literatura y estudios culturales centroamericanos contemporáneos, Núm. 242; enero-marzo 2013, Vol. LXXIX, Pittsburgh.
- Adriaensen, Brigitte y Carlos Van Tongeren (eds.). *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018.
- Basile, Teresa. “Los saberes de Ismene” en Adriaensen, Brigitte y Carlos Van Tongeren (eds.). *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018. 311- 328.
- . “Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: Revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya” en *Revista: Alter/nativas* 2015 (5):1-30. Ohio State University. Center for Latin American Studies. 30 jun. 2015 12 feb. 2017 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7191/pr.7191.pdf>
- Castellanos Moya, Horacio. *Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
- . “Dalton: Correspondencia clandestina (segunda parte)”, *Iowa Literaria*, 2/12/2014, <<https://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=2391>> [Fecha de acceso: 01-04-2020]
- . *El ascó*. Thomas Bernhard en San Salvador. Barcelona: Tusquets, 2007.
- . “El gran masturbador” en Ortega, Julio (Compilador) *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las boras y las bordas*. México: F.C:E., 1997. 231- 246.
- . *El sueño del retorno*. Argentina: Tusquets Editores, 2013.
- . *La diáspora*. Barcelona: Literatura Random House, 2018.
- . *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- . *La sirvienta y el luchador*. España: Tusquets Editores, 2011.
- . *Moronga*. Barcelona: Literatura Random House, 2018.
- . *Recuento de incertidumbre. Cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: ediciones tendencias. 1993.
- Dalton, Roque. *Correspondencia clandestina y otros ensayos*. Random House, s/f. Ebook.
- Escobar Velado, Oswaldo. «“Patria exacta” (poesía)» en *La Zebra*. 1 abril, 2019 Entre líneas, Poesía. Web 5 mayo 2021 <<<https://lazebra.net/2019/04/01/oswaldo-escobar-velado-patria-exacta-poesia/>>>
- Perkowska, Magdalena y Oswaldo Zavala, Editores. *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2018.
- Ramírez, Sergio. *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*. Honduras: Grupo de Editoriales Independientes de Centro América- Goethe Institut, 2014: 11-18.
- Roque Baldovinos, Roberto “Un duelo por la historia: la saga de la familia Aragón” en Perkowska, Magdalena y Oswaldo Zavala, Editores. *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2018.33-53.
- Soto van der Plas, Christina. “La política como efecto literario” en Perkowska, Magdalena y Oswaldo Zavala, Editores. *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2018. 297- 313.
- Villalobos- Ruminott, Sergio. “Literatura y destrucción: Aproximación a la narrativa centroamericana actual” en *Revista Iberoamericana* “Literatura y estudios culturales centroamericanos contemporáneos, Núm. 242; enero-marzo 2013, Vol. LXXIX, Pittsburgh. 131-148.

marcela cabrera-pommiez
sergio caruman jorquera

universidad de las américas
mcabrerap@udla.cl

universidad de chile
scaruman@uchile.cl

“la bella durmiente” de elena aldunate: contratexto e inversión de roles

elena aldunate’s “sleeping beauty”:
countertext and role reversal

recibido 30/09/2021
aceptado 04/05/2022

RESUMEN

Este artículo propone una lectura analítica e interpretativa del relato “La bella durmiente”, de Elena Aldunate, considerando su adscripción a la ciencia ficción y su codependencia con un corpus de relatos infantiles y con el mito griego de Selene. Esta lectura se basa tanto en las características de los intertextos aludidos como en las modificaciones narrativas que introduce la autora. Se postula que, a diferencia de los relatos infantiles, la expresión de las interacciones de género biológico y de género gramatical han sido invertidas, a fin de cuestionar los roles socioculturales binarios en la configuración de los principios masculino y femenino propios de la tradición.

PALABRAS CLAVE

Ciencia ficción chilena, Elena Aldunate, intertextualidad.

ABSTRACT

This article proposes an analytical and interpretative reading of the story “Sleeping Beauty”, by Elena Aldunate, considering its ascription to science fiction and its co-dependence with a corpus of children’s stories and with the Greek myth of Selene. This reading is based both on the characteristics of the alluded intertexts and on the narrative modifications introduced by the author. It is postulated that, unlike the children’s stories, the expression of the interactions of biological gender and grammatical gender have been inverted, in order to question the binary sociocultural roles in the configuration of the masculine and feminine principles of the tradition.

KEYWORDS

Chilean science fiction, Elena Aldunate, intertextuality.

Elena Aldunate Bezanilla (1925-2005) es una escritora chilena de ciencia ficción (CF), pues gran parte de su obra ha sido inscrita en este género histórico, aunque cultivó también la literatura juvenil, como la serie de novelas *Ur*. Su figura ha sido redescubierta durante los últimos años, en parte debido al auge que ha experimentado la ciencia ficción en el medio literario chileno, hecho ocurrido aproximadamente desde el año 2000, lo que ha llevado a lectores y estudiosos del género a visitar a los autores emblemáticos y a realizar nuevas lecturas de las obras escritas en la “edad de oro” de la CF chilena (Bell y Hasson 285), época inaugurada por *Los altísimos* de Hugo Correa (1959) y que finaliza en 1973. Entre esa fecha y mediados de los 90 hay un periodo de menor actividad, luego del cual viene un resurgimiento del género (Areco 42-4), gracias a la aparición de nuevos exponentes, al funcionamiento de un mayor número de editoriales dedicadas a la publicación de obras de CF y al reposicionamiento del género como objeto de mercado (López-Pellisa y Kurlat).

Hoy en día la obra de Aldunate es valorada tanto por la calidad de su narrativa como por el hecho mismo de escribir CF en un momento en que el género estaba muy poco cultivado en Chile y los escasos escritores que se aventuraron por este camino eran hombres (Hugo Correa y Antonio Montero). En este sentido, la producción literaria de Aldunate resulta doblemente transgresora, puesto que es escritora en la década de 1950, es decir, en una época aún dominada por los roles tradicionales de lo masculino y lo femenino, donde se esperaba que la mujer se dedicara únicamente a la esfera doméstica y al cuidado de los hijos. En este am-

biente social, el talento femenino, en cualquier área del saber, estaba condenado al ocultamiento, salvo para Elena Aldunate, quien, a pesar de los dispositivos sociales y morales de su época, se atrevió a escribir literatura y, luego, a publicar su obra (Montecino 19).

Aquí aparece la segunda transgresión: el género al que adscribe su producción literaria. Era un momento de la historia de la literatura chilena caracterizado por el deseo de superar el criollismo, donde la Generación del 50 se irguió como “un movimiento literario que conmocionó al medio intelectual nacional de la época” (Godoy y Ahumada 104), pues buscó instalar una narrativa que exhibiera una técnica renovada, más cercana a los escritores norteamericanos y europeos contemporáneos, pero que mantuvo la representación de mundos realistas, reconocibles dentro del imaginario social y cultural de Chile. Esta es la generación que le habría correspondido a Aldunate, y de la que no formó parte explícitamente, lo que se ratifica al constatar que no fue incluida por Enrique Lafourcade para integrar las dos antologías de la Generación que verían la luz en la década del 50 (1954 y 1959), donde sí participaron dos coetáneas suyas –María Elena Gertner, y Margarita Aguirre–, quienes, junto a otras “excluidas por Lafourcade”, son denominadas por Olea como *escritoras de la Generación del 50*, afirmando que: “Una política escritural situada en lo privado y en la intimidad, les hace posible abrir otras percepciones del orden dominante, potenciando interrogantes críticos al régimen estabilizado de lo femenino” (104). Indudablemente Aldunate comparte la situación enunciativa con sus congéneres y, gracias a su escritura, también participa de la idea de fisurar este orden dominante e instalar un discurso literario femenino, pero lo hace desde una atalaya distinta: mediante una narrativa que mira más al espacio exterior, a la naturaleza y al mundo interior de los personajes, que al medio social circundante. Es por ello que, incluso dentro del ambiente literario de su época, ella elige una opción innovadora, incluso disruptiva, pues, en ese momento (década de los 60), la CF no tenía desarrollo ni tradición en la literatura chilena (Novoa 42).

La obra de Aldunate se inicia con una novela realista, de corte romántico, *Candía* (1950), y se inclina hacia la ciencia ficción en las décadas del 60 y del 70, como se aprecia en *El señor de las mariposas* (1967) y *Del*

cosmos las quieren vírgenes (1977). “La bella durmiente” aparece en 1976,¹ publicado por Ediciones Aconcagua, junto a otros cuentos, bajo el título de *Angélica y el delfín*. Posteriormente publica *Francisca y el otro* (1981) y *El molino y la sangre* (1993).

Sobre su narrativa existen algunas menciones, principalmente en estudios que revisan el desarrollo histórico de la ciencia ficción chilena (Remi-Maure 185; Hassón 39-40; Vega 8; Areco 41), pero escasean publicaciones que analicen su obra con mayor profundidad, por lo cual se vuelve aún más pertinente releer a esta autora y acercarse al tipo de CF que cultivó (Arcaya 224). En este sentido, el primer rasgo que vale la pena destacar, pues atraviesa casi toda su narrativa,² es el rol protagónico de la mujer, lo que no se limita a la elección de los personajes, sino que se manifiesta de dos maneras más complejas. En primer lugar, hay un acercamiento al mundo interior femenino, a través de la textualización de los conflictos, temores, anhelos y recuerdos de las protagonistas, elementos que se abren paso en la narración, mezclándose con el relato de acontecimientos, como ocurre en “El niño” (1976), donde una madre joven, aporreada por la extraña conducta de su hijo, recurre a un psiquiatra infantil, a quien confiesa sus angustias. En segundo lugar, como resultado de esta visión intimista, se desdibujan los parámetros espaciotemporales del mundo narrado y se vuelven imprecisos, dado que se presentan desde la mirada interior de su protagonista femenina, como se aprecia en “El carrusel” (1974), cuento breve, que se inicia con una escena donde una madre, abandonada por su marido, lleva a su hijo pequeño al carrusel que está cerca de su casa y una vez ahí, la música y el movimiento circular propician un estado de ensueño en la mujer, en el que se mezclan recuerdos del padre del niño y de su propia infancia con la imagen de un hombre joven, que parece invitarla a huir de ese lugar para que pasen la tarde juntos.

1 En el texto *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*, editado por Cortés y Jaque (2011 251) se afirma que “La bella durmiente” fue escrito en 1973. La fecha 1976 corresponde a su publicación.

2 Decimos “casi toda su narrativa”, pues escapan a este protagonismo femenino cuentos como “Golo”, “Navidad” –contenidos en *El señor de las mariposas* (1967)–, o “El ingenio”, aparecido en *Angélica y el delfín* (1976), que muestran, respectivamente, el encuentro lunar entre un ser mecanizado y un perro exhausto, dentro de una nave de exploración (“Golo”); la alegría de un niño pobre al recibir una generosa limosna en la noche de Navidad (“Navidad”); y, por último, la llegada de un satélite a Marte, donde era esperado por los Eternos, en cumplimiento a la profecía que aludía a la llegada de un mesías.

Es así como Aldunate explora, a través de sus personajes, posibilidades no tradicionales de relacionarse con el mundo, alejándose del discurso amoroso del folletín y ampliando el universo femenino hacia nuevas formas de existir y de amar, en las cuales la imagen de la protagonista es un tanto elusiva. En palabras de Shoennenbeck (14): “Pese a estas otras versiones de lo femenino, la mujer de Elena Aldunate es alguien que aún permanece fuera de la palabra y de todo amague de representación. La mujer solo existe en una experiencia sensorial y tráfuga (...)”. Por otra parte, una mirada crítica de la escritura femenina de Aldunate es la que expresa Hassón: “Aldunate se caracteriza por su afición a los personajes femeninos y un casi permanente optimismo, casi rayando en la ingenuidad (40)”.

La pretendida “ingenuidad” puede entenderse en otro sentido, que hace más justicia a su obra. Este rasgo ha sido destacado por Pizarro como “ciencia ficción introspectiva” (159), y por Novoa, quien habla de una “cosmovisión humanista” (48), aludiendo a la tendencia de la autora a manifestar un sentido de armonía de sus personajes tanto con la naturaleza como con el cosmos; enfoque diferente a la denominada *hard science fiction*, que privilegia la solvencia tecnológica y, a veces, una visión distópica del mundo, consecuencia de un desarrollo científico potente, pero deshumanizado. En contraste, la CF de Aldunate ofrece una mirada menos tecnificada, que propicia el encuentro fraterno entre seres –incluso extraterrestres– sin atisbos de violencia o destrucción. El cuento “El mecano verde” (1967) es buen ejemplo de ello: una mujer de pie en el centro de Santiago es la elegida para interactuar con un extraterrestre, de color verde, que ha aparecido en los cielos capitalinos, sembrando el pánico; este se acerca, toca a la mujer y ella siente su cálido mensaje de amistad en vez de la supuesta agresión: “¡Paz!, grita su alucinado cerebro. ¡Paz!, implora su corazón desbocado” (164).

En el desarrollo, y previo al análisis del cuento “La bella durmiente”, se presenta una síntesis de las versiones más conocidas de este relato, rescatando su origen como cuento de hadas, donde se recrea un mundo maravilloso que permite a una joven dormir cien años y despertar con buena salud, para retomar su vida e incluso casarse. Esta síntesis busca establecer el núcleo narrativo básico que pasó a formar parte de la tradición cultural de Occidente. Luego, se presentan algunas interpretaciones del cuento infantil, que relevan estereotipos de lo femenino y lo masculino asociados a los personajes principales (Giménez; Ramírez),

así como el componente psicoanalítico (Bettelheim), que alude al pasaje desde la infancia a la juventud. Finalmente, se abordan algunos aspectos fundamentales del cuento de Aldunate, tales como la oposición entre un tiempo anterior (al cual pertenece la mujer rescatada en estado de hibernación) y el tiempo presente, que se caracteriza por su desarrollo tecnológico; la transformación interior que experimenta el protagonista (Seleno/Nohiónix), sus motivaciones sentimentales y su vinculación con el mito griego de Selene; la (supuesta) similitud actancial entre la mujer que hiberna y las bellas durmientes de los cuentos maravillosos, lo que permite apreciar las particularidades del cuento de Aldunate con respecto a los relatos infantiles; y, por último, se analizan las dualidades asociadas a los protagonistas, que muestran operaciones transformadoras de los intertextos y permiten leer el cuento como un contratexto en clave de ciencia ficción.

EL CUENTO DE HADAS EN SUS VERSIONES MÁS CONOCIDAS

El esquema narrativo básico de “La bella durmiente” aparece en tres cuentos maravillosos (Todorov), escritos durante los siglos XVII y XIX, que presentan similar núcleo diegético: la protagonista adolescente se pincha un dedo accidentalmente y esto le provoca un largo sueño del que despierta, luego de muchos años, sin haber envejecido; inmediatamente conoce a un personaje (rey o príncipe) con el que se casa y ambos son felices. Sin embargo, estos relatos difieren en las circunstancias que rodean al núcleo narrativo –especialmente en los acontecimientos posteriores al matrimonio– y en los personajes secundarios, como se aprecia en el análisis contrastivo de Fernández.

El primero, “Sol, Luna y Talía”, pertenece al italiano Giambattista Basile y forma parte de *El cuento de los cuentos* o *El Pentamerón* (1634), recopilación de relatos populares italianos, que se transmitían de manera oral. La protagonista (Talía), hija de un rey, se pincha el dedo con una espina de lino, al acercarse a un huso, a pesar de que su padre los había desterrado del reino, debido a que un grupo de sabios profetizó, apenas la niña había nacido, que esto ocurriría. Dormida, es abandonada en un castillo, donde casualmente la descubre otro rey, quien, atraído por su belleza, la deja embarazada. Luego, alumbró mellizos –un niño y una niña, llamados Sol y Luna– y uno de ellos, al querer mamar, le arranca la espina de lino del dedo, con lo cual ella despierta y se da cuenta de la situación en la

que se encuentra. Posteriormente, hay peripecias y enfrentamientos con la esposa del rey, hasta que esta muere, entonces, Talía y el rey se casan y son felices, junto a sus hijos; lo que constituye un desenlace paradójal, que refrenda el carácter de mujer-objeto de la protagonista, pues es el mismo rey que la poseyó sexualmente mientras dormía.

En Francia, unos sesenta años después (1696), se publica *Cuentos de mamá ganso*, de Charles Perrault, donde figura “La bella durmiente del bosque”,³ que presenta algunas diferencias con relación al cuento de Basile: hay una pareja de reyes que anhela un hijo, pero no puede concebirlo, hasta que la reina queda embarazada y da a luz una niña. Entonces, aparecen las hadas buenas, invitadas a una fiesta para celebrar el nacimiento de la niña, así como un hada malvada, envidiosa por no haber sido invitada; el sueño de la protagonista es resultado de un choque de poderes entre el hada malvada, que profetiza su muerte al pincharse con un huso cuando cumpla quince años, y un hada bondadosa, que logra contrarrestar el maleficio, transmutándolo por un sueño de cien años, del cual despertará al ser besada por un príncipe. Cumplido el plazo, la joven es despertada por el beso del príncipe, que queda fascinado con su belleza. Al día siguiente, la exdurmiente y el príncipe se casan, pero la historia no finaliza con esta unión, pues hay oposición al matrimonio por parte de la madre de este. Finalmente, el príncipe y su esposa logran vivir en paz.

Finalmente, los hermanos alemanes Jacob y Wilhelm Grimm publican *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812), donde se encuentra “La bella durmiente”, en una versión más cercana a la de Perrault, dado que vuelven a aparecer dos elementos que la narración que Basile omite: primero, la situación inicial de una pareja de reyes que no puede concebir, por lo que reciben con alegría a su hija, después de una larga espera; y, segundo, la presencia de las hadas: una mayoría de hadas buenas y una malvada, que profetiza la muerte de la princesa al cumplir quince años, lo que es cambiado por el encantamiento de un largo sueño. Una característica interesante de este cuento es la animización de la naturaleza: el seto de árboles que rodea al castillo es parte del hechizo, no deja pasar a nadie al castillo donde todos duermen, lo que no ocurre con el príncipe, puesto que las

ramas se abren y lo dejan pasar, porque llega justo en el momento en que se había cumplido el plazo de los cien años.

A las tres versiones escritas, que siguen vigentes hasta hoy, gracias a múltiples ediciones en cuentos infantiles, se suma la película *La bella durmiente*, realizada por Walt Disney (1959), la que toma elementos de los tres cuentos clásicos y que ayudó a difundir aún más la historia, además de hacer conocida a la protagonista con el nombre de “Aurora”.

Diversos análisis de la trama de “La bella durmiente” interpretan los sucesos narrados, en términos simbólicos. Uno de ellos es el del Bettelheim, quien valora positivamente el largo período de sueño de la protagonista, pues lo ve como un momento de encuentro personal, que prepara al individuo para la adolescencia y para la madurez sexual: “. . . lo que puede parecer un periodo de pasividad total al finalizar la infancia, no es más que un lapsus de crecimiento reposado y preparación, del que la persona despertará más madura y dispuesta ya para la unión sexual” (271). El pinchazo del dedo con el huso es un símbolo de la llegada de la menstruación y, con ello, del fin de la infancia. Por eso los padres ocultan todos los husos, pues lo que hacen es tratar de evitar el crecimiento de su hija. Sin embargo, y a pesar de las precauciones de los padres y del largo sueño, la “bella” despertará y conocerá el amor, lo que, según Bettelheim, es un mensaje positivo para el infante que escucha el cuento, porque le enseña que cuando es el momento correcto, las cosas sucederán para bien, “. . . no hay que preocuparse ni apurar las cosas: cuando llegue el momento, el problema se resolverá por sí solo” (273). La resolución del problema, en este marco interpretativo, es la culminación del periodo de sueño obligado, momento en el cual la protagonista despierta y encuentra el amor, de donde se deduce que vive una vida de adultez plena, “feliz para siempre”, gracias al matrimonio con el príncipe.

Lecturas posteriores cuestionan este “mensaje positivo” del cuento, aludiendo principalmente a los estereotipos de género que allí se presentan. Como señala Giménez: “La imagen de mujer que transmite el cuento de los hermanos Grimm es la de una joven con un comportamiento pasivo, que ha de esperar hasta que aparezca el hombre «correcto». Y esta forma de actuar es peligrosamente similar a la de un siervo respecto de su amo” (93).

La cita anterior revela un aspecto fundamental de esta historia, que se repite en los tres cuentos clásicos: la bella durmiente representa a una

3 Para este artículo nos hemos basado en la siguiente edición: Perrault, Charles. *Cuentos para soñar y pensar: Charles Perrault para niños*. México D.F.: Conaculta, 2013: 87-106.

protagonista esencialmente pasiva, que se limita a recibir los efectos de las acciones ejecutadas por otros: primero, siendo un bebé, es víctima del maleficio del hada malvada (o del destino, según Basile); en segundo lugar, nada sabe de los intentos de sus padres por protegerla del encuentro con un huso, hasta que el azar le permite acceder a uno, en un descuido de la férrea vigilancia paterna, y es en ese momento cuando ella ejecuta una acción por deseo propio: probar el huso. Esta acción trae como consecuencia el largo sueño, del cual despierta para casarse con el príncipe, sin haber conocido a otros pretendientes y sin haber elegido realmente a este hombre para ser su esposo. En este sentido, el cuento de hadas reproduce estereotipos asociados a lo femenino y lo masculino, pues ella es la mujer-objeto rescatada por un hombre, quien sí conoce el mundo, actúa con libertad y obtiene como premio una esposa que representa un ideal femenino de belleza, inocencia y sumisión (Ramírez 207-208).

Como señala Fernández, en su extenso estudio de este cuento maravilloso, la bella durmiente es la “hija del patriarcado” (12), al encarnar a la mujer buena, quien es preservada de los ires y venires de la cotidianidad, gracias al hechizo de hibernación, y luego, es traída de regreso a la vida para ser la esposa del primer hombre que ve al despertar. A pesar de su carga de estereotipos, este relato ha ejercido un notable interés en las generaciones posteriores, al punto que durante el siglo XX experimentó varias reescrituras (analizadas por Fernández) y aun en el siglo XXI perdura como un relato infantil reeditado con frecuencia y leído en la esfera familiar.

En las páginas siguientes se analiza el cuento escrito por Aldunate, con el fin de exponer algunos de los principales motivos y temas que allí se presentan. Además, se desarrolla la inscripción mitológica y maravillosa del cuento, a partir de la relación de intertextualidad que se establece con el mito griego clásico de Selene (Graves 157) y con los relatos de Basile, Perrault y Grimm, mediante una hibridación con la narrativa de ciencia ficción.

EL ANTES DE “LA BELLA DURMIENTE” Y EL AHORA DE SELENO

El cuento de Aldunate se inicia con una descripción de lo que le ocurre al cuerpo de una mujer cuando despierta de una larga hibernación y comienza a recuperar la conciencia. Esta hibernación había sido inducida por una máquina, que no solo la preservó viva durante siglos, sino que la

salvó de morir, debido a las guerras fratricidas que destruyeron la civilización de ese entonces. Sin saber nada de este apocalipsis ni del colapso posterior, la mujer continuó su sueño artificial hasta que, mucho tiempo después, un científico, que es denominado de dos maneras –Seleno y Nohiónix–, la descubrió por casualidad, en las ruinas que exploraba, y la trajo consigo a su laboratorio, donde, con amorosa dedicación, la cuida y trata de despertarla, mientras la observa con especial atención.

A lo largo del cuento, se presenta una oposición temporal a partir de un *antes* –una remota época pasada– y un *ahora*, –constituido por el presente de la narración–; oposición que se basa en aspectos sociales, culturales e incluso fisiológicos, que corresponden a dos estadios evolutivos de la humanidad, diferenciados por varios siglos y a los cuales pertenecen los personajes principales, quienes –por efecto de la hibernación de ella– coinciden en el presente de Seleno. Si se considera el momento de la escritura del cuento (década de 1970), se trata un tiempo *proyectivo*, término que se usa aquí en el sentido de Moreno (107), es decir, para referirnos a un cuento que es de ciencia ficción en la medida que en este se presenta un mundo narrado que corresponde a un futuro posible de la humanidad, el cual, en este caso, se caracteriza por un elevado grado de desarrollo tecnológico.

Este presente de la narración se configura a través de diversos elementos del espacio físico, que dejan ver al lector un mundo técnicamente evolucionado, y a través de la información que se entrega sobre la sociedad a la que pertenece Seleno.

Sobre el primer aspecto, a lo largo de la narración aparece una serie de objetos que manipulan los personajes y que son totalmente desconocidos en el siglo XX, pues corresponden al avance tecnológico propio de la época de Seleno. Para denominarlos, en la narración se utiliza el recurso lingüístico de la composición de palabras comunes, que se unen mediante el uso de guion. Así, la máquina que permite averiguar los pensamientos se llama “rastreadora-mental” (25); la descendencia de Seleno estaba asegurada, pues su germen (semen) había sido recibido por “siete matraces-hembras” (25); X Adelantada –ayudante de Seleno en el cuidado de la mujer–, “estudia el cuadro clínico en el muro-visor” (28); cuando no la está observando, Seleno está en la “sala-descanso” (30), al llegar a verla, conecta la “pantalla-memorial” (30) para observar las imágenes de sus sueños, y el llanto desesperado de la mujer provoca que se active un signo de alerta en el “reactor-emosiomático” (31). Se configura así

un espacio poblado de objetos que el lector no conoce, pero que puede imaginar. Por otra parte, en el ámbito social, se presenta una humanidad que ha evolucionado en todos los planos, físico, psicológico y social, hacia una (supuesta) perfección, en la que se han eliminado la enfermedad y la vejez, así como los instintos y las emociones, las que están bajo un estricto autocontrol, que se enseña a las personas desde la niñez.

Esta sociedad se caracteriza por haber librado a sus habitantes del imperio de lo biológico, lo que se verifica gracias a información que se va entregando a medida que transcurren los hechos, principalmente mediante la focalización del narrador —en tercera persona— en el personaje de Seleno. Así, en el inicio, y cuando ya se ha establecido que la “mujer-fósil” obsesiona a su cuidador, el narrador se detiene y hace una síntesis de la experiencia amorosa de este personaje, que resulta contrastante con lo que siente ahora: pasó su época de apareamiento “cumpliendo su misión biológica” (25), acto que consistió en proveer de semen a siete matracas-hembras, de donde provenía su descendencia perfecta, seres “grado uno en la tabla evolutiva” (25), nacidos en un “laboíncubo” y hacia quienes no reaccionó emocionalmente cuando fue a conocerlos. El sexo es algo que algunos jóvenes prueban para saber lo que eran “aquellas descartadas reacciones del instinto superado” (26), es decir, como una curiosidad. El mundo de Seleno es un mundo donde la gente no experimenta el amor ni la pasión ni el sexo, menos el afecto familiar y el apego. Tampoco la decadencia física provocada por el paso de los años, ya que las cámaras regeneradoras, a las que ingresan obligatoriamente las personas cada treinta años, les devuelven el aspecto juvenil y les renuevan los órganos internos, de modo que no hay envejecimiento, sino que la muerte es un proceso inducido, que pone fin a la existencia en una “casa del olvido”, luego de tres renovaciones. Sumado a esta vitalidad perpetua, se aprecia una evolución en el cuerpo humano, pues los seres han perdido el pelo y las uñas, por lo cual tienen una apariencia diferente, que causa extrañeza en la mujer, cuando observa a Seleno desde su camilla de recuperación.

El tiempo pasado corresponde a la época donde la mujer fue hibernada, denominado “la era atómica”, que se caracteriza por un desarrollo tecnológico mucho menor al presente del relato, donde, sin embargo, sí se había alcanzado la habilidad para hibernar seres humanos con el fin de despertarlos años después. El narrador se refiere a la época como “. . . la primera era cósmica, con la gran explosión que fue el trágico final de las

guerras fratricidas” (26), lo que muestra la amenaza de la guerra atómica como una realidad que destruyó una era.

Gracias a un *racconto*, se conoce el drama de la mujer, sucedido en este tiempo pretérito: un accidente les quitó la vida a los suyos (sin especificar quiénes), por lo que quedó sumida en una gran angustia, hasta que conoció a un hombre veinte años menor, con quien entabló una relación, que la hizo feliz. Pero la diferencia generacional le afectó, pues, si bien lo amaba y era correspondida, le pesaba su edad: “Él era tan joven” (33) piensa ella. Entonces, aprovechándose de su trabajo como ayudante del médico jefe del pabellón de hibernación, altera resultados de exámenes para poner en evidencia una enfermedad grave y así acceder a hibernar por veinte años, plazo en el cual despertaría con la misma edad que su amado, lo que allanaría la diferencia etaria y permitiría una relación amorosa entre congéneres.

Pero algo salió mal con la hibernación y los veinte años presupuestados se multiplicaron en siglos, con lo cual el despertar de la mujer se da en una época desfasada, un futuro que no corresponde a su mundo conocido y donde ha desaparecido todo vestigio de este. Al intentar hablar, emite sonidos guturales “en un lenguaje que debió desaparecer hace miles de años en la evolución y que ya nadie podría descifrar” (26). El único testimonio escrito que la acompaña corre la misma suerte: “En un burdo tubo metálico, la historia clínica de su caso había sido escrita al parecer a mano, cuyo significado nadie podría descifrar jamás” (29). Entonces, su despertar la condena al aislamiento, pues, aunque terrestre, es una extraña en ese mundo, donde los objetos que la rodean no son familiares para ella y donde ya nadie habla su idioma, aunque esto no parece estrictamente necesario, pues Seleno/Nohiónix se comunica telepáticamente con ella, al margen de una lengua común.

El débil despertar de la mujer es suficiente para que se dé cuenta de que su plan salió mal: si bien percibe la calidez de Seleno y recibe sus mensajes de bienvenida y de amor, el aspecto de este le parece extraño e inquietante. “. . . el hombre telepáticamente le transmite ondas apacibles. Modulación serena, una boca grande, la piel clara, lampiña, lisa, las facciones extrañas, herméticas, una cabeza calva, espantan el despertar de la mujer fósil” (31). En los despertares siguientes, la mujer mantendrá la sensación de angustia frente a este mundo ajeno, que va percibiendo poco a poco, lo que le provoca inseguridad y temor, por lo desconocido de la situación. Hacia el final del relato, será el propio Seleno quien le

revele (telepáticamente) la fecha en que se encuentran: “Has despertado en el milenio dos mil novecientos ochenta de tu calendario” (36), con lo cual se confirman las sospechas de la mujer, situación que terminará por generarle un colapso emocional que la llevará a la muerte, a pesar de las palabras amorosas de Seleno.

En vez de intentar adaptarse a la vida en ese mundo extraño, la opción de la mujer es la muerte, y esa decisión desata una tragedia amorosa: su muerte deja a Seleno en un vacío absoluto, pues arriesgó su prestigio por ella, se involucró emocionalmente con una intensidad desconocida y deseó acercarse sexualmente a ella, en contra de las convenciones sociales y morales en las que había sido criado. Esta mujer-fósil despertó en él deseos y sentimientos “primitivos”, transformándolo profundamente y desanclándolo de su época, dado que el tipo de relación que a él le hubiese gustado entablar con ella estaba fuera de lo posible en su sociedad, en tanto que, para ella, habría sido lo esperable, aunque no lo deseable.

De esta manera, se aprecia que los dos personajes principales del cuento se mueven por motivaciones amorosas, que terminan en decepción y están concatenadas. Primero, la mujer decide hibernar para superar la diferencia de edad con su amado; luego, prefiere morir al darse cuenta de que el mundo que la recibe en su despertar no es lo que ella esperaba. En segundo lugar, esta muerte de la mujer acarrea la frustración de Seleno, quien se había abierto a experimentar un tipo de sentimiento que desconocía, pero sin lograr la anhelada reciprocidad en el amor.

LAS TRANSGRESIONES DE SELENO

El tipo de sociedad descrita en la narración es clave para entender el conflicto interior que se desata en el único personaje masculino, Seleno, también denominado Nohiónix. Se trata de una sociedad evolucionada en todos los sentidos: en lo tecnológico, se utilizan una serie de objetos que resultan de una funcionalidad sorprendente; en lo social, se sostiene la creencia de que la preservación del grupo es más importante que los individuos; y, finalmente, en lo psicológico, se muestra una igualdad absoluta entre hombres y mujeres, quienes se relacionan fuera del ámbito emocional y erótico.

En la primera parte del relato, Seleno es caracterizado como un hombre modelo: “Él, uno de los primeros físicos-mutantes, profesor de historia antigua, cabeza de la cámara experimental . . .” (27); controlado

emocionalmente, funcional a su sociedad, pues había procreado seres perfectos; un científico prestigioso; alguien que ha incorporado en su totalidad las reglas sociales y morales, especialmente en lo relativo al sexo. El cuento enfatiza de modo especial, que en esta sociedad el sexo no solo es algo primitivo y erradicado, sino moralmente repudiable, pues Seleno “. . . vuelve a afirmarse en los conceptos de su enseñanza: para él y sus contemporáneos, el desear a otro ser es como agredirlo, asaltarlo en su integridad, profanar su confianza orgánica” (26-7).

Y es justamente este hombre evolucionado, para quien la mujer era “un valor intelectual que contrastaba con su masculinidad, una réplica de su yo somático” (25), el que se siente atraído –incluso obsesionado– con esta mujer-fósil, que fue hallada en una cápsula de hibernación, a la que contempla dormida, fascinado por su hermosura y por unos atributos físicos ya perdidos en ese tiempo: pelo, uñas y dientes. Es un ser de otra época, que él descubrió y que ha custodiado desde entonces, con la ayuda de X Adelantada, proveyendo cuidados médicos para que despierte recuperada, sin revelar a nadie, ni siquiera a la comunidad científica, su existencia. Esta es la primera transgresión, el ocultamiento de este ser increíble, venido de un pasado remoto, vivo y en buenas condiciones. Solo revelará el secreto una vez que ella muere, puesto que esta muerte significa para él la ruptura del vínculo amoroso. Esconderla es un acto voluntario de Seleno, motivado por el sentimiento de posesión.

La segunda transgresión es involuntaria: el deseo que siente hacia la mujer, sumado a la ternura y al interés por protegerla, todos sentimientos desconocidos en su época, sofocados desde la infancia, con el fin de promover una sociedad racional, más allá del instinto. La aparición de este “fósil viviente” provoca una crisis en el ordenado mundo de Seleno, al punto que: “Dormido, sueña con él, en la hora de su reposo-estudio, piensa en él . . .” (24). Resulta interesante identificar cómo evolucionan a lo largo del cuento los términos que utiliza el narrador para denominarla: al inicio, se refiere a ella en género masculino, primero es “aquel ser” (24) o “fósil” (24), luego aparece la forma compuesta “mujer-fósil” (27). En la mitad del cuento se lee: “Allá arriba, en la sala- descanso, el visor le ha indicado que la MUJER acaba de despertar . . .” (30). En las páginas finales, se la menciona repetidamente como “la mujer” o “la paciente”, hasta que, muerta, Seleno y X Adelantada “se mueven en torno a la camilla para mantener la precaria existencia de aquel animal humano” (37). El paso de “aquel ser” a “la mujer” constituye un recurso para ilustrar cómo, en el

sentir de Seleno, hay un camino hacia la feminización de la persona a la que se acercó por un afán científico y con quien terminó involucrándose emocionalmente, en primer lugar, y sentimentalmente, luego. Una vez muerta, retoma su carácter de objeto de estudio para la ciencia. Como se verá más adelante, este recurso de correferencia se vincula, además, con el análisis del cuento de Aldunate como contratexto de los relatos infantiles de base.

Siguiendo esta ruta que analiza la denominación de los personajes, vale la pena detenerse en el personaje masculino y la disociación que exhibe entre el querer y el deber. A lo largo del cuento es aludido indistintamente como *Seleno* o *Nohiónix* y esta doble apelación es significativa. *Nohiónix* es un nombre que no tiene registro etimológico, corresponde, por lo tanto, a su faceta de hombre del futuro, educado en una sociedad hiperevolucionada y funcional a esta. En tanto *Seleno* es un nombre conocido, que alude a la deidad griega *Selene*. Al revisar la mitología clásica, se aprecia que la elección no es casual: ella es la diosa de la luna —hermana del dios sol, Helios— y, según el mito, se enamora del pastor Endimión. Desesperada, pues no quiere perder a su amante algún día, dado que este era un mortal y ella, una diosa inmortal, Selene recurre a Zeus, quien le da la siguiente solución: haría que Endimión durmiera eternamente y solo despertaría de noche para encontrarse con su amada. Entonces, Seleno/Nohiónix, por una parte, recoge la tradición cultural de quien se enamora de un ser durmiente; y, por otra parte, representa a un hombre de dos facetas irreconciliables.

¿EN QUÉ SE PARECEN LAS BELLAS DURMIENTES?

El título del cuento de Aldunate invita a que el lector focalice su atención en la mujer-fósil, dada la analogía evidente entre su situación y la del personaje del cuento tradicional. En efecto, un análisis comparativo muestra importantes similitudes, en términos actanciales, entre las protagonistas femeninas, aunque hay variaciones, dependiendo del relato que se considere. En primer lugar, y en esto coinciden las cuatro versiones, el destino actúa como una fuerza superior, que obliga al personaje a someterse a un largo sueño, sueño que se impone sobre las voluntades humanas. Así, los relatos tradicionales muestran a progenitores que, buscando evitar la muerte de su pequeña hija, realizan acciones para borrar la presencia de husos o máquinas de hilado, lo que resulta infructuoso, en cierta medida, pues si bien no mueren, caen en un sueño comatoso que se extiende

durante años. En el caso del cuento contemporáneo, el sueño —en forma de hibernación— fue elegido por la mujer y planificado para un tiempo más breve y acotado; sin embargo, termina por extenderse más allá de lo deseado, por lo cual el destino nuevamente se impuso y la llevó a permanecer durmiendo por siglos, para despertar en un tiempo que no era el suyo, algo que ella no planeó ni quiso. En este sentido, la bella durmiente de Aldunate difiere de sus antecesoras: para ella no era posible ningún final feliz: en su época, habría muerto a causa de la guerra atómica; en el futuro, muere debido al impacto emocional de saber en qué época se encuentra.

En segundo lugar, hay una mujer que espera encontrarse con su amado al momento de despertar, como lo expresa una de las bellas durmientes, al abrir los ojos luego del beso que la trae de vuelta a la conciencia: “¿Eres tú, príncipe mío? ¡Cuánto me has hecho esperar!” (Perrault 98); este deseo es compartido por el personaje de Aldunate, quien desea retomar su relación de pareja con un hombre veinte años menor, confiando en que la diferencia de edad ya habría desaparecido. Por esto, puede decirse que esta bella durmiente es una mujer que confía en que el amor la estará esperando después del largo sueño, tal como describe Bettelheim (1994). El factor romántico juega un papel importante, pues es la gran motivación del personaje.

Finalmente, se trata de una mujer hermosa en términos corporales, que es básicamente inactiva, pues cautiva a un hombre por el solo hecho de yacer dormida, con lo cual los relatos coinciden en un aspecto: no hay nada de la personalidad de ella o de su manera de ser y de actuar que provoque el enamoramiento, el que surge, en el personaje masculino, a partir de la sola observación de aquella mujer cuyos atributos son, justamente, ser *bella y durmiente*.

El giro interesante que vemos aquí es que, a diferencia del cuento tradicional, el protagonismo se traslada desde el personaje femenino al masculino —Seleno—, pues es este quien experimenta un proceso de transformación interna, lo que se manifiesta en una fuerte presencia de su intimidad dentro de la narración. Si bien el desenlace es triste para ambos personajes, es más desolador aún para Seleno, pues él se apropia del cuento de hadas y quiere introducir a la mujer-fósil en el esquema romántico, donde él jugaría el rol del príncipe que la despierta, con lo cual abre para ella la posibilidad de un futuro feliz, ojalá en conjunto. Esta invitación la realiza de manera sutil, pues le anuncia que: “. . . vendrán

príncipes de todos los lugares de la tierra solo para verte, para oír lo que puedan captar de tu siglo y de tu origen” (36). Pero su invitación no tiene eco y ella prefiere morir sin siquiera considerar esta propuesta amorosa. Seleno, en este sentido, se asemeja a los príncipes de los cuentos de hadas, pero, por el contrario, se distancia del rey de Basile, quien transgrede el límite de la decencia, al violar a la bella durmiente, aprovechándose de su inconciencia, por lo que, en términos del relato contemporáneo, “profana la confianza orgánica” (26-7) del otro.

EL CONTRATECTO⁴ Y SUS INVERSIONES

El relato de Aldunate operacionaliza una serie de procedimientos narrativos que exhiben un conjunto de transformaciones diegéticas de los cuentos “originales”. Dentro de estos, podemos mencionar las siguientes modalidades de manifestación del contratecto:

1. *La doble naturaleza denominativa y referencial del personaje masculino*

Sin que medie una explicación o comentario de ningún tipo por parte del narrador, el personaje masculino posee dos nombres: Seleno y Nohiónix. A pesar de la ausencia de una razón explícita para esta doble denominación, las descripciones del personaje nos permiten comprender esta dualidad.

Seleno es quien observa el primer despertar de la mujer dormida, se siente profundamente impresionado por su presencia y conmovido por el terror que ella experimenta, al punto que su vida completa se ve alterada: “Desde entonces, Seleno, el físico, hace noches que no duerme sino inducido por las sedantes notas del adormecedor” (24). Más adelante, el narrador informa que Seleno, abstraído por pensar en la mujer que

custodia, se comporta de manera extraña frente a sus alumnos, como un enamorado: “. . . los alumnos comentan con extrañeza y en voz baja su estado, sus mutismos, sus distracciones, sus ojos hundidos y su paso lento” (27). Luego, es Seleno quien le informa telepáticamente a la bella durmiente el año en que están y la anima a despertar, hablándole de la princesa que durmió cien años (36). Finalmente, este “Seleno ha entrado en compulsiva locura” (37) una vez que la mujer-fósil murió.

Esta síntesis de acciones y estados que, en el cuento, se asocia al nombre de Seleno permite visualizar un personaje dominado por las emociones, pues experimenta sentimientos de amor y deseo hacia la mujer, a pesar del control aprendido. En este sentido, hay una correspondencia con el mito de Selene, pues ambos son seres que aman y esperan que el objeto de su amor despierte para consumir la relación.

En tanto Nohiónix es un científico que pertenece a la sociedad hiperevolucionada que se describe en el relato, siendo funcional a esta: “Nohiónix, absorbido por sus estudios, con una alta capacidad de concentración . . .” (25). Él es quien manipula instrumentos y usa la avanzada tecnología para controlar las reacciones de la mujer que yace en estado de animación suspendida, junto a su ayudante X Adelantada: “En el cuarto, el sonido tranquilizador del sonar anuncia la llegada de Nohiónix” (30). Cumplió su función de proveer semen a los matraces-hembra, con una frialdad que contrasta con los sentimientos de Seleno. Luego del colapso de ella, “Nohiónix se comunica con sus colegas, avisándoles del increíble hallazgo . . .” (36). Por lo tanto, esta denominación alude al aspecto racional del personaje y lo vincula con su mundo.

Una representación esquemática de esta lectura nos daría el siguiente resultado (**tabla 1**).

Personaje ‘masculino’	
Seleno + masculino (morfología del nombre propio) + femenino (origen mitológico – Selene–) + emocional + atraído por la mujer-fósil	Nohiónix + masculino (morfología del nombre propio) + progenitor (función reproductiva) + científico + racional

tabla 1. rasgos semánticos del personaje masculino

4 “. . . texto derivado de otro texto anterior al que en algún aspecto cuestiona o pone en crisis, ya sea en forma paródica, ya sea modificando o sustituyendo algunos de sus elementos estructurales” (Beristáin 265). Se trata, por consiguiente, de una forma de manifestación de la intertextualidad. De un modo complementario, Garayalde propone denominar contratecto a “. . . la implicación del sujeto de la lectura”, en una clara alusión a las perspectivas teóricas que problematizan tanto los límites del texto en tanto objeto, como a los cuestionamientos de la presencia de un lector ideal o implícito al interior del texto. Desde otra perspectiva teórica, el texto de Aldunate se corresponde con la clasificación de “préstamo indirecto, total o parcial”, según el modelo de Maurel-Indart (256 y 259).

2. La doble naturaleza denominativa y referencial del personaje femenino

La *bella durmiente* no es referenciada desde el comienzo del relato en su condición femenina, sino que se neutraliza dicha asignación de género, mediante diversos recursos lingüísticos de referencia y correferencia: “el ser” (23, 24); “ese extraño ser-animal” (24); “aquello” (24) (y, de hecho, la notación incluye las comillas para el uso del adjetivo demostrativo); “Aquel fósil viviente” (24); “raro espécimen” (24); “él” (24) (por correferencia a “especimen”), dos veces en el mismo párrafo; “aquel ser” (24); “al ser” (25); “aquel ser” (26); “Un ser” (26)”. Lo notable del recurso es que todas estas expresiones son emitidas desde el uso del género gramatical masculino, cuya utilización abre una ambigüedad en la referencia hacia el personaje del cual se habla. Esta ambigüedad se hace manifiesta en el siguiente segmento: “Un ser hermoso en su barbarie, tan frágil, tan inocente, tan... la palabra se niega a reproducir lo que en su interior el hombre anhela: deseable” (26 – destacados nuestros). En efecto, como desconocemos aún el género biológico del sujeto de referencia, y el emisor nos indica que es un “hombre” el que experimenta esta “represión” lingüística del deseo, este recurso abre una interrogante acerca de las interacciones de género presentes en el texto. Recién en el párrafo 13 del relato se predica la naturaleza femenina del sujeto de referencia: “la mujer-fósil”. De aquí en adelante, “ella” es presentada de las siguientes maneras: “la mujer” (27); “la durmiente” (27); “la extraña mujer” (28); “hibernarla” (29); “la durmiente” (29); “volverla” (30); “la mujer-fósil” (30); “la paciente” (30); “ella” (30); “la mujer dormida” (30); “la despierta” (30); “rejuveneciéndola” (30); “ella” (30); “la MUJER” (30). La enunciación del narrador utiliza mayúsculas para indicar la cúspide de estas referencias, y enfatiza el rol semántico del sustantivo.

Así, la alternancia de género gramatical en la referencia a la bella durmiente se mantiene hasta el final de la narración, pues siguen apareciendo usos gramaticales de género masculino: “ser primitivo y adulto” (32), “este ente” (32), “aquel ser” (34), “ente primitivo” (35), “animal humano” (37). Es decir, en 39 de 63 párrafos, se habla de la bella durmiente con referencias masculinas y/o femeninas, lo cual constituye un 61,9% del total del relato. Recién en el último párrafo la doble entidad Seleno/Nohiónix será referenciada como “el hombre” y la bella durmiente como “la mujer”. Pero, en lugar del final feliz de los cuentos infantiles, el relato propone la muerte de ella y el sufrimiento de él por este motivo.

Una representación esquemática de esta lectura, nos daría el siguiente resultado (tabla 2).

Personaje 'femenino'			
Referencias gramaticales de género			
párrafos 1-12	párrafos 13-22	párrafo 23	párrafos 24-63
+ masculino: “el ser” “ese extraño animal” etc.	+ femenino: “la mujer fósil” “la mujer” etc.	+ femenino (por antonomasia en el uso de las mayúsculas): “la MUJER”	+ masculino y + femenino: “ser primitivo y adulto” “la mujer fósil” etc.

tabla 2. rasgos semánticos del personaje femenino

3. La duplicación como principio constructivo

El relato presenta una serie de duplicaciones, que consiste en asociar rasgos opuestos, simultáneamente, en la caracterización de los dos personajes principales. Nos referimos a la presencia de principios masculinos y femeninos, en cada personaje; a la denominación de la mujer como persona y como animal; y, por último, al estatus de la *bella durmiente*, de estar viva y, en cierta medida, muerta.

En los cuentos infantiles de base, los personajes son referenciados mediante la pronominalización binaria de un “él” y un “ella”, que corresponde a roles identitarios tradicionales, unívocamente masculinos y femeninos; en el relato de Aldunate, los personajes son caracterizados textualmente mediante una dualidad, pues cada uno incluye, simultáneamente, atributos femeninos y masculinos.

El principio femenino de Seleno/Nohiónix se encuentra simbólicamente representado por la primera denominación (Seleno), en una clara alusión al mito griego de Selene, entidad femenina que ama a un sujeto masculino (Endimión). El atributo masculino de Nohiónix queda de manifiesto en su rol de engendrador y en la posición de dominancia social con que es caracterizado en el relato.

Por su parte, la *bella durmiente*, desde el punto de vista de su representación, es referida, en un primer segmento del relato, mediante el género gramatical masculino, el que luego cambia a femenino, y consecutivamente instala la alternancia de ambos géneros. Esta alternancia es la que permite establecer ciertas simetrías de género en el relato: a Seleno (cuyo nombre pareciera indicar la adscripción del masculino, pero en cuyo origen mítico se esconde un rol femenino) le va a corresponder vincularse con “aquel ser” (que, en realidad, es “ella”, pero que no es denominada usando el género femenino); a Nohiónix (masculino) le va a corresponder relacionarse con “ella”, “la mujer-fósil”, la “MUJER”.

El texto escenifica, entonces, no a una pareja, sino a un juego de dos parejas, donde ni “él” es “ella”, ni “ella” es “él” (no biológicamente hablando, pero sí gramaticalmente).

Una representación esquemática de esta lectura, nos daría el siguiente resultado (tabla 3).

Personaje masculino duplicado		Personaje femenino duplicado	
Seleno	Nohiónix	La bella durmiente (“él”)	La bella durmiente (“ella”)
+ femenino - masculino	+ masculino - femenino	+ masculino - femenino	+ femenino - masculino

tabla 3. duplicación de los roles de los personajes

En segundo lugar, el relato cuestiona el estatus ontológico de la mujer en cuanto a su carácter humano, pues con frecuencia es aludida como si fuese un animal: “. . . aquel aspirar y exhalar aire . . . hace que la memoria orgánica, el latir animal, se automatice” (23); cuando se describe el interés de Seleno hacia ella, el narrador dice: “Por primera vez sentía la apremiante y desconocida necesidad de un contacto físico entre él y aquella cosa humana-animal-hembra . . .” (25). Entonces, la *bella durmiente* no es solo una mujer que ha dormido siglos, hibernada, sino que es presentada como una curiosidad, una persona en un estadio evolutivo anterior, más cercana a un “animal” que los humanos de la época —coetáneos de Seleno—, dados ciertos rasgos físicos (como tener pelo y uñas).

En tercer lugar, la mujer se encuentra en un estado intermedio entre la vida y la muerte, puesto que está permanentemente en posición horizontal, acostada en una camilla suspendida y, la mayor parte del tiempo, inconsciente. En algunas ocasiones es traída a la conciencia por Seleno, gracias a la inyección de sustancias reanimadoras. Lo interesante de su situación es que debería estar muerta, pero está viva gracias a la máquina de hibernación. Sin embargo, no es una vida plena, pues solo fugazmente accede a la conciencia. De igual manera, y en la misma dirección que la oposición entre lo animal y lo humano, la narración describe a la mujer como “Aquel fósil viviente” (24), figura de oposición entre lo vivo y lo muerto.

CONCLUSIONES

El análisis realizado a una narración breve, escrita por Elena Aldunate dentro del período conocido como “edad de oro” de la ciencia ficción chilena, permitió relevar ciertos aspectos interesantes en la configuración de los personajes y sus interacciones diegéticas, así como una relación de intertextualidad inadvertida hasta el momento —el mito de Selene—. Nuestra propuesta de lectura ha enfatizado el carácter binario, tradicional, convencionalizado y conservador de los relatos infantiles de base, tanto en Basile, Perrault y los hermanos Grimm, en los que se exhibe una naturaleza femenina eminentemente pasiva, refleja y jerárquicamente dependiente de lo masculino, la cual es alterada por la escritura de un emisor que invierte roles, jerarquías y actos, en el relato de Aldunate. De igual modo, la presencia simbólica del componente mitológico en la denominación de uno de los personajes —Seleno—, en su función de hipotexto, parece aludir a una inversión de roles de género, en el cuento de Aldunate.

Esta particular configuración es la que nos permite proponer la lectura de la inversión que opera la autora en su dimensión de enunciante ficticia del texto. Así, la figura del príncipe de los relatos infantiles queda totalmente superada por otra configuración: el desdoblamiento primigenio del rol masculino, que incluye un principio de construcción identitaria de carácter femenino. A la inversa, la *bella durmiente* es referenciada gramaticalmente, primero, con recursos de pronominalización masculinos, luego femeninos, y finalmente en una doble alternancia de los mismos. De esta manera, el cuento de Aldunate es un *contratexto*, pues mantiene una relación intertextual contradictoria con los relatos infantiles de base

y, a la vez, con la construcción de los personajes, los cuales presentan desdoblamiento de género.

Como planteáramos en la sección correspondiente a “Las transgresiones de Seleno”, la misma división del relato en su correspondiente trama e historia advertiría de la existencia de otro proceso de inversión en el cuento. De acuerdo a la trama, esto es, la sucesión sintagmática de los hechos del relato, Seleno primero esconde a la *bella durmiente* y luego aparece el deseo por ella. Es decir, de acuerdo a la trama, la secuencia de causa-efecto implica 1 = ocultar, y 2 = desear. Pero surge de inmediato una interrogante en la mantención de la coherencia interna del relato: ¿por qué motivo Seleno quiere esconder el hallazgo de esta mujer de otra época? Sin siquiera recurrir al catastro de procedimientos psicoanalíticos para la lectura de textos literarios, podríamos afirmar que ese acto de Seleno obedece a un *deseo* que surge en él, incluso antes de que tome la decisión de ocultar a la *bella durmiente*, con lo cual se estaría cumpliendo otra figura de inversión en la narración: desde el punto de vista de la historia, 1 = desear, 2 = ocultar; esto es, exactamente a la inversa que la relación de causa-efecto exhibida por la trama. En este sentido, estimamos que el principio constructivo de la inversión extiende sus funciones de significación hasta la configuración *profunda* del material narrativo elaborado como *reescritura* de los relatos tradicionales. Sin entrar en la polémica discusión acerca de la *intención comunicativa* del emisor, como entidad ficticia, ni menos aún en la de la autora, como entidad real, la mera observación de esta disposición esquemática en el relato nos advertiría de este sentido potencial subyacente en este.

Por otra parte, el mito de Selene no pareciera ser una atracción antojadiza, toda vez que todos los relatos de la *bella durmiente* podrían ser leídos como “inversiones” del mito de origen, donde el principio femenino ocupa un rol activo, y el principio masculino un rol pasivo. En este sentido, incluso, el relato de Aldunate podría ser entendido como la reposición del mito de origen, y no como una mera inversión semántica y formal de los relatos infantiles. De allí entonces la oportunidad de postular el relato de Aldunate como un contratexto, pues admite la posibilidad de la inversión estructural, pero, a la vez, también acoge la instancia de la lectura como el espacio de dicha “contratextualidad”.

Tampoco es posible eludir, desde esta mirada del contratexto convocado, toda la inmensa gama de problemas que genera la presencia intertextual, que admite tantas lecturas, como sentidos desplegados desde las mismas.

Una primera lectura “ingenua” de esta intertextualidad nos coloca en la situación de conocer los relatos infantiles aludidos, en una suerte de diálogo a través del tiempo y de la historia de la literatura, y del papel formador que diversos estudiosos le confieren a los cuentos infantiles, desde las propuestas neoclásicas más conservadoras y recalitrantes en su insistencia en la dimensión didáctica de los textos, hasta las lecturas que el propio psicoanálisis ha levantado, en tanto configuraciones psíquicas y modelamientos de las pulsiones básicas del ser humano.

Un segundo momento de lectura de esta intertextualidad nos permite ingresar en la discusión teórica contemporánea, a propósito de una probable clasificación de la misma; en este caso, el relato de Aldunate admite su reconocimiento en las variables de la parodia o del pastiche, más las consiguientes dificultades interpretativas que ambas líneas taxonómicas abren en la comprensión del relato; a saber, si se trata de una parodia: ¿qué es exactamente lo parodiado? ¿Las relaciones amorosas entre hombres y mujeres? ¿Los roles convencionales que la propia cultura ha delimitado para el establecimiento de relaciones entre hombres y mujeres? ¿La “facilidad” narrativa de las soluciones diegéticas de los relatos infantiles? O bien, ¿la propia *reescritura* como un modo de “apropiación” de motivos y temas pertenecientes a la tradición? Si optamos por el pastiche, ¿la inversión desplegada por Aldunate es una complejización de los *lugares comunes* de los relatos infantiles? ¿O es una recodificación o resemantización de los elementos estructurales de los cuentos “originales”? ¿O bien es una polarización *in extremis* de un recurso de extrañamiento, tendiente a la desautomatización perceptiva en el acto de lectura? Las interconexiones de la parodia y el pastiche, en sus atributos intertextuales, tampoco son ajenas a la sátira, a la comedia y al carnaval, sobre todo, en este último caso, en lo concerniente a la tópica del “mundo al revés”.

Desde el punto de vista de la caracterización del género, este relato se ajusta a los parámetros de la ciencia ficción clásica, en el sentido de que presenta un mundo narrado proyectivo, donde se aprecia un estadio de la humanidad bastante más evolucionado que el existente en el momento de la enunciación (1973) y un avanzado desarrollo tecnológico. Sin embargo, la propia evolución como recurso explicativo de una biología científica, ha introducido grandes modificaciones en los aspectos psicoemocionales de los seres humanos, que incluso han implicado la desaparición de ciertas características fisiológicas y afectivas. En este

contexto, ni el amor ni la pasión existen del modo en que los conoce “la mujer”, por lo que el desencuentro entre ella y el personaje masculino resulta inevitable, cancelando la opción del “final feliz” de los cuentos de hadas, y ejecutando un nuevo procedimiento de inversión.

OBRAS CITADAS

Aldunate, Elena. *Candia*. Santiago: Nascimento, 1950.

---. “Juana y la cibernética”. 1ª. ed. Colección *El viento en la llama*. Santiago: Arancibia Hermanos, 1963.

---. *El señor de las mariposas*. Santiago: Zig-Zag, 1967.

---. *Angélica y el delfín*. Santiago: Aconcagua, 1976.

---. *Del cosmos las quieren vírgenes*. Santiago: Zig-Zag, 1977.

---. *Francisca y el otro*. Santiago: Pomaire, 1981.

---. *El molino y la sangre*. Barcelona: Acervo, 1993.

---. “El mecano verde”. En Cortés, Macarena y Jaque, Javiera (eds.). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto propio, 2011: 143-145.

---. “El niño”. En Cortés, Macarena y Jaque, Javiera (eds.). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto propio, 2011: 129-139.

---. “La bella durmiente”. En *Juana y la cibernética. Cuentos*. Santiago: Imbunche Ediciones, 2016: 23-38.

Arcaya, Marcos. “Cuando «Las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje». «Juana y la cibernética» de Elena Aldunate y la memoria de los signos”. *Itinerarios* 21 (2015): 221-32.

Areco, Macarena. “Visión del porvenir, espejo del presente: Panorama de la ciencia ficción chilena”. *Hispanamérica* 38. 112 (2009): 37-48. <https://www.jstor.org/stable/27809434>

Basile, Giambattista. “Sol, Luna y Talía”. En *El cuento de los cuentos o El Pentamerón*. Traducción de Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, [1634] 1992: 84-7.

Bell, Andrea y Hasson, Moisés. “Prelude to the Golden Age: Chilean Science Fiction, 1900-1959”. *Science Fiction Studies* 25. 2 (1998): 285-99.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa, 1995.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, ([1975] 1994).

Correa, Hugo. *Los altísimos*. Santiago: Alfaguara, 2010.

Cortés, Macarena y Jaque, Javiera. *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

Fernández, Carolina. *La bella durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1998.

Garayalde, Nicolás. “Del texto al contra-texto”. *Anales de Filología Francesa* 28 (2020): 325-51.

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Vol. I. Madrid: Alianza, 1985.

Giménez, Ana. “El mito de la princesa: Blancanieves y La bella durmiente según Elfriede Jelineke”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 6 (2011): 82-96.

Godoy, Eduardo y Ahumada, Haydée. “La Generación del 50: momento clave en la literatura chilena (en torno a dos antologías de cuento: 1954 – 1959)”. *Anales de Literatura chilena* 18 (2012): 103-16.

Grimm, Jakob y Grimm, Wilhelm. “La bella durmiente”. En *Cuentos de niños y del hogar I*. Madrid: Anaya, 1985: 277-79.

Hassón, Moisés. “Introducción a la literatura de ciencia ficción en Chile” *Alfa Eridiani Revista de ciencia-ficción*. Año II núm. 7 (2003): 36-47. <https://cienciaficcio.cl/documentos/718/introduccion-a-la-literatura-de-ciencia-ficcion-en-chile/>

La bella durmiente. Dir. Walt Disney. Walt Disney Pictures, 1959.

López-Pellisa, Teresa y Kurlat, Silvia. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid: Iberoamericana, 2020.

---. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la postmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, 2021.

- Maurel-Indart, Helene. *Sobre el plagio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Montecino, David. “Elena Aldunate: la ciencia ficción como escritura de mujeres”. En Cortés, Macarena y Jaque, Javiera (eds.). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto propio, 2011: 17-37.
- Novoa, Marcelo. “Elena Aldunate, una visionaria galáctica enclaustrada en el Chile de hace un siglo”. En Cortés, Macarena y Jaque, Javiera (eds.). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto propio, 2011: 39-52.
- Olea, Raquel. “Escritoras de la Generación del 50. Claves para una lectura política”. *Revista Universum* 25. 2 (2010): 101-16. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v25n2/art_07.pdf>
- Perrault, Charles. “La bella durmiente del bosque”. En *Cuentos para soñar y pensar: Charles Perrault para niños*. México D.F.: Conaculta, 2013: 87-106. <<https://www.bibliotecademexico.gob.mx/Documentos/PublicacionesDGB/BibliotecaInfantil/CharlesPerrault.pdf>>
- Pizarro, Francisco. “María Elena Aldunate: la reinención de la mujer chilena a la luz de la ciencia ficción y lo fantástico”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 49. 1 (2020): 148-63.
- Ramírez, Natalia. “La bella durmiente: análisis de algunas versiones tradicionales y sus reescrituras”. *Revista de Investigación en Psicología* 17. 2 (2014): 203-213. DOI: 10.15381/rinvp.v17i2.11267
- Remi-Maure; Lynette, S.; Laird, S. “Science Fiction in Chile”. *Science Fiction Studies* 11. 2 (1984): 181-89.
- Serrano, Miguel. *Elella*. Buenos Aires: Kier, 1972.
- Shoennenbeck, Sebastián. “Elena Aldunate, la que arroja piedras contra los espejos”. En Cortés, Macarena y Jaque, Javiera (eds.). *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*. Santiago: Cuarto Propio, 2011: 11-15.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyocán, 2005.
- Vega, Omar. *En la luna: un bosquejo de la ciencia-ficción chilena*. S.e. 2008 <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0036453.pdf>>

constanza
ternicier

universidad autónoma de barcelona
pontificia universidad católica de chile
contiternicier@gmail.com

las ofelias latinoamericanas: mistificaciones del suicidio en alfonsina storni y antonieta rivas mercado

the latin american ophelias: mystifications of suicide in
alfonsina storni and antonieta rivas mercado

recibido 23/08/2021
aceptado 18/01/2022

RESUMEN

El presente artículo se propone desmitificar las figuraciones de las que son objeto Antonieta Rivas Mercado (1931) y Alfonsina Storni (1938) en recepciones culturales teñidas por el mito ofélico de la suicida, dentro del contexto de un decenio marcado por este hecho (Viñas). En el primer caso, se compara *Diario de Burdeos* (1930-1931) con la representación que hace Carlos Saura en su película *Antonieta* (1982). En el segundo, se pone en diálogo una de las últimas composiciones de Storni, *Mundo de siete pozos* (1934), con la zamba compuesta por Ariel Ramírez y Félix Luna, “Alfonsina y el mar”.

PALABRAS CLAVE

Alfonsina Storni, Antonieta Rivas Mercado, mito ofélico, escritoras suicidas.

ABSTRACT

This article aims to demystify the figurations of Antonieta Rivas Mercado (1931) and Alfonsina Storni (1938) in cultural receptions tinged with the ophelic myth of suicide, within the context of a decade marked by this fact (Viñas, 2007). In the first case, *Diario de Burdeos* (1930-1931) is compared with the representation made by Carlos Saura in his film *Antonieta* (1982). On the other hand, one of Storni's last compositions, *Mundo de siete pozos* (1934), confront each other with the zamba composed by Ariel Ramírez and Félix Luna, “Alfonsina y el mar”.

KEYWORDS

Alfonsina Storni, Antonieta Rivas Mercado, Ophelic Myth, Suicide Writers.

RECEPCIONES CRÍTICAS DEL SUICIDIO

En una entrevista a Elena Poniatowska para la BBC a propósito de la invisibilización de las escritoras mujeres en el boom latinoamericano, declara: “En México, las mujeres que se salían del camino establecido eran satanizadas y tenían una vida muy dura. Y acababan en cierto momento enloqueciendo de tanto que sentían que eso era lo que el público quería que ellas fueran. Que demostraran con su vida que ellas no eran normales” (Pérez Salazar s/p). En el mismo reportaje sobre las autoras opacadas del boom, la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi cuenta de modo anecdótico el encuentro con una de sus primeras bibliotecas, un archivo de un tío intelectual, donde solo había tres libros de mujeres: Alfonsina Storni, Safo y Virginia Woolf. El mismo tío le remarcó el hecho, junto con invitarla a leer la contratapa de estos tres objetos valiosos del canon, de que en los tres casos se suicidaron. El remate del tío de Peri Rossi nos increpa: “Bueno, aprendé: las mujeres no escriben. Y cuando escriben, se suicidan”. Es necesario hacerse cargo de esta escritura y leerla a contrapeño de sus mistificaciones, darles la justicia y re-instalar el tabú del suicidio en su valor literario.

El monográfico realizado por Grillo y Grandis para la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2018), de reciente publicación, es una piedra angular para un abordaje crítico que se enuncia a la luz de un dato biográfico como

es el suicidio.¹ Para las autoras, este aspecto no nos permite quedarnos con la mera inmanencia de la obra pues “[s]e produce una variación de lectura cuando se enfrenta el texto de un escritor cuya muerte constituyó un acto auto-infligido, puesto que resulta inevitable que el pensamiento se dirija a la persona del autor y, particularmente, a una interrogación sobre sus angustias, su modo de vida y los posibles motivos que lo llevaron a la decisión de eliminarse” (213): vale decir, el acento es inevitablemente puesto en su recepción crítica. Junto con ello, se diagnostica un vacío en los estudios sobre el suicidio y la literatura dentro del ámbito hispanoamericano, un claro contraste con las reflexiones provenientes del ensayo anglosajón vinculado a figuras como Plath, Woolf y Hemingway.

La perspectiva teórica que asume este trabajo arranca desde una mirada de género y suma una reflexión estético filosófica que toma la figura bifronte de la muerte y la escritura para plegarse al vano intento de dilucidar sus misterios, sus signos. El lenguaje masculinista que ha predominado en las representaciones hechas sobre las escritoras suicidas produciría una paradoja. Desde la perspectiva de Irigaray (1982), las mujeres conforman lo no representable: una ausencia, una opacidad lingüística, aquello que no puede pensarse. ¿Cómo entonces sigue siendo su escritura y su vida designable por una mirada basada en una significación unívoca? Butler, quien sigue muy de cerca los planteamientos de Irigaray, acota: “Las mujeres no solo están representadas falsamente dentro del marco sartreano de sujeto significante y Otro significado, sino que la falsedad de la significación vuelve inapropiada toda la estructura de representación” (60). Tal postura falocéntrica no reconoce verdaderamente la alteridad sino que proporciona un nombre autolimitante para ocultar lo femenino y ocupar su lugar.

Escritoras leídas a partir de un suicidio que casi siempre se reduce a una intrínquilis amorosa. Una Alfonsina Storni lanzada al mar como una sirena ofélica, la imagen sentimental de la mujer fundida con el agua a lo Woolf, devuelta a su propia *esencia*. O la opacada Antonieta Rivas Mercado, la mecenas de los otros, la hija del arquitecto que construye el símbolo

del centenario de la Independencia con un ángel monumental, conocida por su “breve y absurda relación personal con el hombre-símbolo” (Rivas Mercado, *Diarios* 41) de la política mexicana, José Vasconcelos.

Mujeres que suelen ser ligadas a la imagen sentimental femenina, ya sea por su minusvalía o su perversión. Como señala Muschietti, quedan condenadas por su belleza, su fragilidad y el espíritu de sacrificio, o bien, sujetas a una demonización debido a su afán por transgredir las normas sociales de sus épocas: “sensuales, crueles, volubles, traicioneras, coquetas y locas (en su doble acepción de prostituta y enferma mental), origen del pecado (Eva) y el lugar de origen y de transmisión de las enfermedades ‘malditas’ (sífilis en el placer; herencia en la reproducción)” (Muschietti, “Las mujeres que escriben...” 82-3). A esto se suma el descrédito de la autobiografía como un espacio confesional que, si no desoculta los vericuetos de una vida pública destacada, pierde todo valor en el anonimato de la intimidad.

Los años del feminismo de la igualdad, antesala de las luchas sufragistas por el voto femenino, coincidieron en Argentina con un decenio que David Viñas de-escribe como una década infame, las de los años treinta, marcada por el suicidio de los escritores del período (Viñas 2007). Se trató de un momento tensionado por una evidente pulsión bélica a nivel mundial. Viñas cuestiona el enaltecimiento de la idea de lo civilizado por sobre lo bárbaro para recordarnos que dicha escisión es tan fundamental como insuperable. Su diagnóstico se retrotrae a la realidad argentina, pero es perfectamente extrapolable a otros confines de América Latina como México: son dos “fuerzas de un mismo sistema de equilibrio” (33). Además, comienza a corroerse el anhelo de una posibilidad común expresada bajo el concepto de una nación. No obstante, dice Viñas, la ficción sigue desplegándose bajo artilugios protectores de lo nacional y, en el caso de las escritoras mujeres, busca su legitimidad bajo el pretexto del recuerdo, lo cual las devuelve a una referencialidad con la vida: “La ficción fue omitida: el amparo en el recuerdo –en ese derecho femenino– condena a su exclusión. Problema de género: doblemente” (38). Esta validación a través de las vivencias subjetivas somete a la escritura a una revisión de veracidad respecto de los acontecimientos vivenciados. Es probable que sea ello lo que supedita a las autoras a un vínculo más próximo con las biografías de los otros, a consecuencia de analizar a las escritoras suicidas bajo los reduccionismos de vidas atribuladas antes que con la problematización filosófica de la muerte.

¹ Desde una mirada fenomenológica, que extrema el modo de leer los textos a través de una relación directa con ellos, se entiende que es la misma obra la que ha de hablarnos. En su artículo “Fenomenología de la lectura”, George Poulet señala que la biografía de un autor tiene que ser desprendida de la obra y no al revés: “It is not the biography which explicates the work, but rather the work which sometimes enables us to understand the biograph” (58).

La Ofelia presente en el *Hamlet* de Shakespeare tiene un rol secundario pero relevante para el desarrollo del relato. Instala, además, un mito en torno a su figura a través de sucesivas representaciones culturales que se apropian de este mítico personaje. Sanfíz Fernández (1996) nos enlista sus apariciones en la tragedia: la primera es en la escena III del primer acto, donde destacan sus características de sensatez al dar buenos consejos a su hermano Laertes y de obediencia al acatar las disposiciones de su padre de hacer caso omiso a los cortejos de Hamlet; en la escena I del segundo acto, su tono emocional es el temor y extrañamiento frente al comportamiento de su enamorado; lo anterior se comprueba al enfrentarse cara a cara a él (escena I del tercer acto), momento en que el dolor se acentúa al no comprender la razón escondida tras la ira y extrema crueldad de Hamlet, quien se ha enterado que su madre se ha casado con el asesino de su padre; y, finalmente, en la escena V del cuarto acto, el personaje ya ha perdido toda la cordura dado el abandono por parte de Hamlet y la muerte de su padre en manos del príncipe. Su posterior suicidio es envuelto de un halo poético al poner el énfasis en la imagen de una “frágil muchacha que, al caer en las aguas del río, decide abandonarse a ellas, hasta que estas la ahoguen, mientras las flores y sus propios vestidos la van acompañando lánguidamente en su descenso hacia la muerte” (228).

ANTONIETA RIVAS MERCADO: EL ÁNGEL DE LA INDEPENDENCIA

Aunque Viñas no la contemple en su trazado nacional, destaca en esta década el suicidio de la mexicana Antonieta Rivas Mercado, quien despertará diversos afanes por representar la hora de su muerte en 1931, como la película *Antonieta* (1982) de Carlos Saura. El hecho de haber sido pareja de José Vasconcelos, sus amores atribulados y haberse suicidado con la pistola de aquel en la Catedral de Notre Dame en París han puesto en segundo plano su obra editada recientemente por Tayde Acosta (2018) —que completa los vacíos de la compilación de Schneider (1987)—, aunque sí le es reconocido su trabajo como actriz, gestora cultural y por la defensa de los derechos de la mujer ligado a su activismo político. Nos centraremos en su obra diarística (*Diario de Burdeos* 2014) en tanto una pulsión incompleta por querer construirse a sí misma una escritora.

En su *Diario*, Rivas Mercado refiere a la escritura como un ejercicio de enraizamiento pero con un espacio otro distinto al nacional. Ella parte de México a Francia y será allá donde buscará plantarse. Su conflicto con la nación, más allá de su relación con Vasconcelos, es expresado desde una

necesidad literaria: la de salir de su país y entrar en un mundo al que se dispone conquistar. La mueve una necesidad de dejar atrás una escritura instrumental al servicio de causas personalistas como las de Vasconcelos o Trotsky para avanzar hacia lo “suyo inacabado”: “me adelanto a salvar lo esencial: mi obra no escrita” (61). Será esa escritura la que quedará suspendida y en abismo dada su decisión de quitarse la vida.

No obstante, se entregará siguiendo los pasos de Sor Juana y de forma estoica —casi como un sacrificio— a planificar ese proyecto. Su *Diario* revelará una obsesiva organización de los tiempos dedicados a ello y que habrán de ser combinados con sus traducciones, sus cuentos, las biografías que tiene a cargo y, por qué no decirlo, sus compromisos políticos que siguen estando en juego. Para poder cumplir con este cometido, la autora plantea una separación entre lo emotivo y lo racional: “después de este análisis, me espero haber curado de parálisis emotiva, he de poner mi trabajo en su totalidad más allá de los desfallecimientos o las altas tensiones de mi emoción personal. Esto es esencial si se intenta hacer una obra” (64). Aquí parece haber una autocensura, no obstante, si se leen bien sus intenciones, apunta al reconocimiento de una subjetividad que puede transitar por ambos espacios sin que sea necesario biologizar uno u otro.

Lo anterior no implica una superación de lo emotivo sino, muy por el contrario, una necesidad de integrarlo como también de incorporar el elemento visceral ligado al cuerpo, que debe ser saciado para llegar a dominar el espíritu de la creación. Es interesante la referencia a la “visceralidad” que hace Cecilia Macón (2017) a propósito de otra escritora suicida, la chilena Teresa Wilms Montt (1891-1921). Macón concibe lo íntimo en su potencialidad de establecer principios feministas e incluso anarquistas a través de la constitución de una genealogía afectiva para el activismo. Lo visceral es entendido como un modo de expresar/experimentar la política en términos de lo instintivo. Para Ngai, “es algo sentido por dentro, en tanto dentro de los órganos del cuerpo” (Ngai citada en Macón 33), y obliga a enfrentarse al orden por medio de emociones crudas o elementales (38).

El “giro afectivo” presente tras estas lecturas busca dismantelar las jerarquías epistemológicas que organizan la dicotomía entre las emociones y la razón, muy ligada al cuestionable binarismo de lo femenino y lo masculino, con el fin de revertir aquella clásica desvalorización de los afectos como si se tratasen de meros estados psicológicos. Tal giro no solo permite acusar los puntos ciegos de la racionalidad moderna y así

trazar una de sus tantas líneas de fuga, sino que también permite reconocer aspectos de la relación entre lo social y lo subjetivo que, previo a esto, solían ser ignorados o tratados como irrelevantes. Asimismo, el afecto nos permite salirnos de la epistemología que impone una distancia entre el sujeto y los objetos del mundo que lo rodea. En palabras de Massumi, “el afecto no es, entonces, solamente un aspecto del mundo, es el mundo todo, entendido este como universo de potencialidad afectiva” (citado en Moraña 351).²

Aquella autopercepción pasionaria pudo haber contribuido a las representaciones que se hacen sobre Rivas Mercado desde el mito ofélico de la suicida. En la película de Carlos Saura (1982), se nos cuenta la historia de una investigadora europea que viaja a México intrigada por la historia de una mujer suicida y uno de cuyos referentes, según se aprecia

2 Sara Ahmed, en su libro *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2010), utiliza el concepto de economías afectivas que, por medio de un tráfico emocional, regularían nuestra relación con el entorno. Según señala Nicolás Cuello en el prólogo a la edición argentina de este fundamental texto, “propone así un modelo de sociabilidad emotiva que se sobrepone a las determinaciones de análisis individual y las generalizaciones superestructurales, para dar cuenta del funcionamiento de las emociones como políticas culturales geopolíticamente situadas” (14). Tras publicar en 2004 su *Política cultural de las emociones*, se adentra en específico al giro hacia la felicidad que condenaría, por ejemplo, a las feministas aguafiestas, a los *queers* infelices, los inmigrantes melancólicos y los revolucionarios desilusionados. Cómo no, podría agregarse, todos ellos susceptibles a la ideación suicida. No se trata de una micropolítica que simplemente se limite a expresar un poder que la anteceda, sino que la idea de la felicidad es parte de un realismo propio de las filosofías neoliberales, basado en una suerte de *voluntarismo mágico* donde se nos hace creer que “la posibilidad de ser lo que se quiera está en el poder de cada individuo” (18) ignorando la desigualdad y exclusión que en gran medida acompaña la vivencia suicida. La psicología positiva está fuertemente ligada a un proyecto de felicidad que antes de ser concebido como un derecho, es descrito como una suerte de responsabilidad: “En la medida que alimentar nuestra propia felicidad nos permite incrementar la felicidad de los demás, tenemos la obligación de ser felices . . . existe una necesidad e inevitable co-relación entre la felicidad de una persona y la de los demás” (33). Esta concepción, agregamos, ubica al suicida en un lugar aún más complejo: no solo de quien es incapaz de experimentar la alegría de vivir, sino que también condena a su entorno haciéndolos cargar con su desgracia. Aquello radicaliza el afecto excluido que intentamos poner aquí de relieve. Nuestro concepto nos produce un efecto de deseo constante: la promesa de la felicidad. Suicidarse sería, en tal caso, la clausura de esa finitud: la burla que pone atajo a la dificultad de lidiar con lo que perece. Para la autora, la felicidad participa de la creación de nuestras formas sociales y, por ende, el derecho a ser infeliz se convierte en una demanda política. Existen objetos felices y de esta forma nuestro “hacer” está orientado a apropiarnos de dichos objetos o, al menos, aproximarnos a ellos.

en uno de los planos iniciales del filme, es Marilyn Monroe. Al estilo del director español, esta búsqueda y trabajo de recomposición de archivos permitirá ir haciendo una revisión histórica del Centenario de la Independencia Mexicana, para presentar al padre de Antonieta; el porfirato para trazar los años de juventud de Antonieta; la Revolución Mexicana como trastienda de los conflictos éticos, políticos y familiares de la autora; la candidatura de José Vasconcelos, el caballero del alfabeto y la instrucción pública; las discusiones modernas entre la civilización y la barbarie a lo largo de la historia de América Latina: una dicotomía que Antonieta echa por tierra en sus diarios y su propuesta autoral.

Vargas es un poeta que habría acompañado a Antonieta y Vasconcelos en sus campañas electorales y que cumple en el film el rol de ayudante e interlocutor de la investigadora. Si bien él atenúa un poco la mirada romántica en torno al suicidio, la representación que hace Isabel Adjani de Antonieta pone todo el tiempo el énfasis en un espíritu lábil y extremadamente vulnerable que conforme se avanza en la historia, aparece cada vez más como la víctima pasiva de un padecimiento amoroso en tanto una enfermedad. La referencia al amor incondicional que Antonieta le profesaba al pintor Manuel Rodríguez Lozano trata de ser resignificada bajo la idea de un confesor espiritual, cuando en realidad la autora no establece una dicotomía entre la carne y el espíritu. Por otra parte, en cuanto al guion, las líneas de Rodríguez Lozano poseen una hondura filosófica y, en cambio, dejan a Antonieta siempre bajo la reflexión de un deseo que no alcanza dicha hondura. La investigadora le pregunta a Vargas si acaso ella no se mató por amor, a lo cual este le responde a través de una distinción de centro y periferia antes que por una variable de género capaz de deconstruir la falsa oposición entre lo racional y lo emotivo: “Esto no es Europa . . . Aquí el romanticismo es un lujo. Ustedes nunca lo entenderán con sus ideas preconcebidas. Aquí abajo hay una tierra oscura y violenta. La ignoramos a veces pero siempre está aquí y siempre puede despertarse”.

Se alude a la fuerte presencia de la muerte en la cultura mexicana. Ambos personajes visitan el Templo Mayor de la Ciudad de México, donde las ofrendas al dios del sol y de la guerra, Huitzilopochtli, dejan en evidencia una voluntad de sacrificio sin límites. La mujer le pregunta a Vargas el porqué de tanta muerte y él le aclara que Antonieta no creía en esa cosmovisión, pues ella quería cambiar la tierra completamente como por arte de magia. Sin embargo, ese deseo de transformación pasa tam-

bién por el reconocimiento de un lado oscuro y atribulado que no puede eclipsarse. En sus cartas a Rodríguez Lozano, ese intercambio epistolar cuya razón de ser la investigadora no comprende sin haber habido comunión sexual, Antonieta declara: “No soy una mujer moderna, si por moderna se entiende que domino como virtuoso el problema sexual. No soy moderna porque doy al amor en general, y al sexual en particular, más importancia que lavarme la boca o tomarme un baño”. Observamos una carga de ironía que la película sin embargo no subraya. Ahora bien, los diarios de Antonieta revelan que su tono afectivo es integrado a través de una mirada racional e incluso instrumental. Su fin último será siempre el trabajo creativo y hasta sus relaciones amorosas se declaran filtradas por ese tamiz. Así es como Rivas Mercado posa una mirada estratégica sobre sus acciones y apunta al reconocimiento de un uso interesado de la letra pública como trampolín para lograr instalar su escritura íntima.

La película presenta varios emblemas en torno al suicidio: la misteriosa muerte de uno de los modelos de Rodríguez Lazcano, un hecho en torno al que se especula y espectaculariza por medio de una imagen de un cuerpo lanzado a una piscina vacía (paralelo de un hijo que la mujer del pintor habría ahogado en la bañera); la ruleta rusa con un revólver que se jugaba en algunos mitines de Vasconcelos, una riesgosa forma de tentar la muerte de la que Antonieta y su amante huyen despavoridos sin ahondar en las contradicciones que esto pudo haber generado en ella. Y, por último, se propone también un espejo de dobles entre el sujeto de investigación y su objeto en dos ocasiones ilusorias donde se encuentran más allá de su distancia temporal y física: una mientras Antonieta escribe en su máquina y la segunda en la Catedral de Notre Dame, ya al final del filme, cuando Antonieta saca la pistola de su cartera y se dispara en el pecho sin hacer caso al llamado de la mujer. La película, que se centra más en el conflicto político que en el de la escritora y que más bien la usa como excusa para metaforizar sobre la muerte, hace ver que el suicidio de Antonieta le sigue inmediatamente después a una decepción amorosa con Vasconcelos. Tras su derrota en la elecciones debido a los fraudes de Calles, él le dice que volverá a Nueva York y le aconseja a ella quedarse en México pues su familia es influyente y no le harán daño. Ella le pregunta si no tiene necesidades y él, de forma seca, y condenándola al espacio confuso de la sentimentalidad, le aclara que nadie tiene necesidad de nadie (“solo tenemos necesidad de dios”). El remate es la canción de “La llorona”, que acentúa el dramatismo de todas las escenas viscerales trabajadas desde un código más bien melodramático.

Gilda Luongo se centra en la incompletitud de los escritos de Rivas Mercado, cuyos diarios expresan “un proceso de deconstrucción que la libera y le posibilita optar, desde la intensidad de la vida, por la muerte” (134). Su figura, pese a estar ligada a los impulsos modernos de la primera mitad de siglo y su autoría en la *Campaña de Vasconcelo* (1929-1931) —crónica que en realidad ella llamó *Democracia en bancarrota*—, está a contrapelo de esa retórica viril ligada a hombres superhéroes capaces de producir la transformación social: la épica de los años previos a la Revolución Mexicana (Franco). Dichos discursos se contraponen con la “intensidad” del acto gestual y verbal creador de Rivas Mercado, más cercano a lo que Deleuze y Guattari (2007) llaman una literatura menor, por la intensidad de sus fragmentos no acabados (Luongo). Aparece, además, la maternidad como último y radical ámbito del cual se ha de responsabilizar a la mujer dentro de su constitución moral en la sociedad de la época. Luongo coincide en una postura crítica ante la lectura del gesto suicida de Rivas Mercado basado en el sacrificio, del cual hicieron eco las representaciones artísticas servidas de su figura: ello colaboró al silenciamiento de su labor intelectual. De este modo, falla la estrategia que tan bien teje en su último *Diario*: el uso de la letra pública para dar cabida a un inacabado proyecto de novela cuyo nombre habría sido *El que huía*. En distintos fragmentos de sus diarios, alude a la metáfora del trampolín hacia la independencia y la fama literaria. En realidad, es ella quien pretende huir (*La que huía*), de México y su pretensiones de modernidad. Se suma al coro de escritoras de la fuga. Se lleva a su hijo, pese a las disposiciones del divorcio que no le permitían dar ese salto. Vive tensionada por un origen observado a la distancia —el cual expresa en el acto de enraizar y desenraizar— y pone su maternidad literaria por sobre la filial. Antonieta es quien, tal como se señala en la película, al pasar enfrente de la estatua del Ángel de la Independencia que ella misma modeló para su padre siente la inquietud de su espíritu: “Ese monumento me horroriza. Cuando paso por ahí, miro en otra dirección”.

ALFONSINA STORNI Y LA CARNE DEL MAR

El suicidio de Alfonsina Storni en 1938 está de algún modo hermanado con el de su par uruguayo, Horacio Quiroga. Para Sverdloff (2007), la década del treinta está marcada por hitos suicidas que mitologizaron la muerte en tanto expresión de un modernismo “decadente” o “romántico”. Se trataría entonces de una *mise-en-scène* que configuraría el último

eslabón de su propia construcción como figura pública. La autora la compara con Pizarnik y considera la muerte de esta última un hecho mucho más indecible que el acto transparente de Storni, tomado por la prensa de la época bajo rótulos románticos que irán mutando en posteriores re-apropiaciones feministas sobre su muerte, y cuyo énfasis estará puesto en la soberanía del propio cuerpo frente a una sociedad patriarcal. Sverdloff, no obstante, es crítica con la homologación del contenido de las vidas de autores como Lugones, Quiroga y Storni, y sus respectivas obras, mediante la coincidencia del suicidio “para obtener así una causa espiritual colectiva”. Cree más bien que los tres autores “comparten un modo de conceptualizar la muerte que es inalienable de una determinada ideología del escritor históricamente situada” (citado en Viñas 250).

En línea con el imaginario que tenemos de Virginia Woolf hundiéndose en el río Ouse, explotado en films como *Las horas* (Stephen Daldry, 2002), Storni aparece en la famosa canción “Alfonsina y el mar”, zamba compuesta por el pianista argentino Ariel Ramírez y el escritor Félix Luna, protagonizando un suicidio que enmudece a la poeta: “De penas mudas llegó/ Hasta la espuma . . . Cinco sirenitas/ Te llevarán/ Por caminos de algas/ Y de coral/ Y fosforescentes/ Caballos marinos harán/ Una ronda a tu lado/ Y los habitantes/ Del agua van a jugar/ Pronto a tu lado” (s/p). A través de tal ensoñación, queda matizada la visión horrosa de la muerte que Bachelard (1942), a nivel simbólico, representa por medio del elemento agua:

El agua es el elemento de la muerte joven y bella, de la muerte florecida y, en los dramas de la vida y de la literatura, es el elemento de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista. El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que solo sabe llorar sus penas y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas” con tanta facilidad (128).

De este modo, se sacraliza una decisión brutal por medio de un componente que condena a la escritora suicida a las metáforas fluidas de la emotividad femenina al re-incorporarla al mito ofélico.³ Es a través de

toda esta simbología que su suicidio es romantizado y re-apropiado por este tipo de representaciones culturales que calzan con el imaginario de la mujer sentimental.

En uno de sus libros más notables y que tuvo mejor recepción crítica, *Ocre* (1925), escribe un “Epitafio para mi muerte” que no podemos dejar de leer en consideración al elemento movilizador que aquí nos convoca: el suicidio. Porque la lectura siempre tiene un sesgo epistemológico y ello aquí es asumido sin miramientos. Lo interesante es que dicho epitafio está lejos de reposar en un silencio sumido en la zozobra —con lo cual contraviene a los compositores de la canción: “Sabe Dios qué angustia te acompañó/ Qué dolores viejos calló tu voz”— y se permite una mirada irónica sobre la muerte. El imaginario marino es aquí festivo: “Los marineros sueñan en las proas,/ Cantan muchachas desde las canoas/ Zarpan los buques y en sus claras cuevas/ Los hombres parten hacia tierras nuevas” (s/p). Luego, si la muerte es un problema para los vivos (parafraseando a Norbert Elías en su libro *La soledad de los moribundos*), Storni acá se desentiende en un gesto rebelde a cualquier intento de dar respuesta al llamado de esos “vivos” hasta el punto que parece burlarse de antemano de las exégesis sobreinterpretadoras de su obra: “Duermo mi sueño eterno a pierna suelta,/ Me llaman y no quiero darme vuelta” (302). La muerte se vislumbra como un estado placentero y no adolorido: “Aquí descanso yo, y en este pozo,/ Pues que no siento, me solazo y gozo” (302). Incluso, dentro del mismo libro *Ocre*, un poema que lleva el aparente obvio título atribuible al sufrimiento, “Dolor”, nos aporta una mirada magnánima del mar, sin pesadumbre ni soledad. Al decir de Muschietti, resulta interesante cómo aquí Storni desarticula el canon “al reunir retórica y comportamiento cultural, y es capaz de mirarse al revisar su propia obra doblegada en el clisé, con gesto burlón y autoparódico” (“Prólogo” 21).

No obstante, obras como *Poemas de amor* (1926) fueron abiertamente ignoradas por sus contemporáneos o condenadas a una lectura que consideraron que tales poemas edulcorados se caracterizaron por una rima machacona. O, peor aún, luego de que tras nueve años de silencio reapareciera en el campo literario con su libro *Mundo de siete pozos* (1935), hubo

³ Se reproduce la misma forma de suicidio de Virginia Woolf, quien se lanzó a las aguas del río Ouse en 1941. En su obra, ya habría marcado performativamente la ideación suicida: personaje Warren Smith de *La señora Dalloway* (1925) y Rhoda en *Las olas* (1931). Esta novela, de hecho, revela una alegoría: “la necesidad de que alguien perezca en el fluir incesante de la vida, como signo inescrutable de lo fatal” (Bauzá 350). Bauzá nos recuerda que en la Grecia

Clásica, el agua es símbolo de muerte. La imagen del barquero Caronte se reactiva en estos gestos literarios donde la vida, la muerte y la literatura pierden sus límites.

críticos –y también críticas– que resintieron la natural transformación de su poesía, puesto que seguían esperando de ella la atribulada intimidad con que suele asociarse “lo femenino”. A modo de ejemplo, Muschietti cita a García Salaverry, que se lamenta que la poeta haya renunciado “deberadamente a deleitarnos con las intimidades de su neurosis . . . con las sinuosidades de su interior inquieto y vibrante” (citada en Muschietti, “Prólogo” 27).

Vinculado a lo anterior, García Oramas (2013) refiere a la experiencia subjetiva del amor desde la posición femenina y pone en primer plano la idea del “amor ideal” como un sentimiento loco que las mujeres experimentan de forma absoluta. Se trataría de algo que nos rebasa hasta los límites de la vida y la muerte. Conecta así el gesto suicida de Storni con sus últimas publicaciones: ella trasciende lo terrenal del amor loco para situarse en un más allá que no es el de las místicas, pero sí en el fondo del mar “para devenir sujetas des-sujetadas tanto en este mundo todo fálico y más allá de este mundo todo fálico” (105).

Mundo de siete pozos (1935) marca un nuevo rumbo en su escritura y es sin duda antesala de su salida de escena. Ese será el año que le descubrirán un cáncer en el pecho y comenzará a pasar gran parte de sus días en Uruguay hasta el punto de dedicar parte importante de su poesía al Río de la Plata (el agua como elemento recurrente). Dos años más tarde, en 1937, la publicación de *Mascarilla y trébol*, donde apostará por una modalidad experimental de escribir sonetos (antisonetos si se quiere), coincidirá con el empeoramiento de su salud. Partirá en octubre de ese año a Mar del Plata, tras asegurarse de enviar una suerte de nota pública suicida al periódico La Nación, bajo el nombre de “Voy a dormir”. Se arrojará al mar en la madrugada del día siguiente. En aquel *Mundo de siete pozos*, habrá todo un acápite dedicado a “Motivos de mar”. En “Círculos sin centro”, por ejemplo, se aprecia una necesidad de arraigar en el mismo fondo marino: “Le decía a mi cuerpo: ¡renace!/ A mi corazón: ¡no te quieras parar!/ Mi cuerpo quería echar raíces,/ raíces verdes en la carne del mar” (Storni 356).

Dicha necesidad de quedar anclada a ese espacio es física y visceral –tal como vimos con Rivas Mercado–, por tanto, no puede ser reducido al mero sentimentalismo con que se representa este vínculo natural.

Storni propone un diálogo directo con el océano y lo interpela. No posee una relación pasiva con este espacio, al modo en que lo planteara el

estribillo de Luna y Ramírez: “Te requiebra el alma y la está llevando/ Y te vas hacia allá como en sueños” (s/p). En “Alta mar” podemos apreciar este tono imperativo con que da cierre a las dos estrofas finales:

Tiburones escoltan
el buque
y asoman sus cabezas:
¡llama!

Está solo el cielo,
está solo el mar,
está solo el hombre...
Cruz del palo mayor:
¡grita! (359)

Tampoco hay una representación romántica del mundo marino como aparece en la canción de Luna y Ramírez, que más bien bebe del modernismo de Rubén Darío quien, sin duda, influyó en la autora pero que no es constante en su propuesta poética:

Por caminos de algas y de coral
Y fosforescentes caballos marinos harán
Una ronda a tu lado
Y los habitantes del agua van a jugar
Pronto a tu lado (Luna y Ramírez s/p).

Más bien, y sin generar demasiado contrastes con los tonos irónicos que a ratos asume también su escritura, la autora parece estar adelantando en “Mañana gris” un espacio donde la distancia de la hablante lírica con los objetos que observa son disueltos en un vínculo con la muerte en una clara fusión fenomenológica: “Colocados en nichos,/ el cuerpo frío horizontal,/ duermen todos los peces/ del mar” (Storni 361).

Aquí nuevamente, como ya revisamos de la mano de Bachelard, el agua no solo ha de ser reducida a ese elemento maternal con que fácilmente se atribuye la feminidad sino que, y tal como se radicaliza en este fragmento de Storni, también el agua expresa en sí misma la muerte al poner al ser en el vértigo constante de un agua que corre: “El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal . . . la pena del agua es infinita” (Bachelard 15). A nivel simbólico, se vincula con lo maternal pero también entronca con este elemento fúnebre. Según lo analiza Bachelard, desde una perspectiva junguiana, se trataría casi

como un renacimiento: “La muerte en las aguas es para esta ensoñación la más maternal de las muertes” (114). Solo el agua puede desahogar a la tierra, por tanto, el mar es una patria otra, una partida que nos arranca a la materia de la tierra. He ahí que Caronte aparezca junto a la figura de Ofelia en las múltiples representaciones en torno a lo marino. El autor va más lejos y transita desde la muerte como un *elemento aceptado* hacia la muerte como un elemento deseado. A nivel vital esto remite al suicidio; y en la ficción, al viaje del héroe.

En el caso de una poeta como Storni, este deseo de mar no permite una disociación entre vida y literatura sino que, muy por el contrario, es paradójicamente a través de la muerte –con toda la simbología marina que supone– que se produce la conexión entre un proyecto vital y literario. Al decir de Bachelard: “El suicidio, en literatura, se prepara, por el contrario, como un largo destino íntimo. Es literariamente, la muerte más preparada, la más aderezada, la más total” (126). El agua es soñada como aquel elemento donde la muerte puede ser lenta y tranquila pero no despojado de su influencia deletérea (de envenenamiento) ni su tono emotivo melancólico. No obstante, esa concepción femenina del agua es subvertida por Storni en variados pasajes de sus poemas dedicados a la zona rioplatense. Aquella mirada simbólica del mar como elemento de muerte y renacimiento en tanto fuente de la vida y final de la misma –“Volver al mar‘ es como ‘retornar a la madre’, morir” (Cirlot 305)– no encuentra una resonancia tan predecible en su poesía. Como pudimos observar, la placidez no es el tono emotivo que prima. Poemas como “Trópico” le quitan esa quietud al mar evocado y vuelven a remitir a la “carne” visceral mencionada más arriba:

Cálida, morada, viva,
la carne fría del mar
...
Cálida,
morada,
viva,
la carne fría
del mar (362)

En cuanto a la recepción crítica de la obra de Storni, se puede poner de relieve los estudios en torno a su trabajo ensayístico, que la sitúan más allá de la imagen de poetisa que las mujeres podían cumplir en la época.

Sus apariciones en prensa son bajo seudónimo y en ellas asume una performatividad del género a contracorriente de la subjetividad femenina de su tiempo a través de recursos como la ironía (Grajales-Ramos; Diz). Se puede vincular su transgresor ejercicio periodístico con el de Gabriela Mistral, ambas abocadas a la profesionalización de las escritoras en el siglo XX dentro de un campo donde se sentían intrusas, extravagantes y mal ubicadas (Cabello Hutt). Hay, además, otros acercamientos a su obra que vuelven sobre el biografismo del suicidio asociado al amor romántico, y que la ponen en ejes comparativos con Plath:

[A]mbos íconos celebraron en verso la feminidad y el amor desde una perspectiva femenina e inspiradora. El gran amor de Sylvia fue bien conocido, el brillante poeta británico Ted Hughes (1930-1998); el de Alfonsina, más oculto, íntimo y objeto de debate, tal vez el escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937). El agua, asociada a los misterios insondables que ocupaban sus almas, es otro elemento que las une y las define (Zarandona 420).

Su única obra en prosa, *Poemas de amor* (1926), recibe una atención especial desde las lecturas que se le hacen como expresión del neorromanticismo. Y es precisamente tal representación vinculada a una figura ofélica, como hemos visto hasta aquí, la que resulta problemática en la lectura que se ha hecho de Storni a la luz de su suicidio.

GENEALOGÍAS OFÉLICAS

Aquella literatura del yo, tan cuestionada hoy en día como respuesta reaccionaria a una era del postyo, donde el yo frágil y vulnerable que aparece en primer plano capta el entorno casi como si estuviera tomando una *selfie*, encuentra en Rivas Mercado y Storni su máxima expresión. Hemos puesto de relevancia el afecto como movilizador de estas escrituras. Y el suicidio de sus autoras, por tanto, subraya el modo en que incorporamos el dolor a nuestras vidas tanto desde una perspectiva individual como desde una social. Así lo indica Ramón Andrés en uno de los estudios contemporáneos más exhaustivos que se han realizado sobre este hecho:

Una de las intenciones de este libro, aun a riesgo de incurrir en la reiteración, es recordar que el malestar y la *desperatio* son consustanciales al ser humano, y que nada, y acaso todavía menos la razón –o tal vez por ella misma–, puede remediar. Una historia del suicidio no es más que una

historia del dolor, o mejor dicho, una historia individual y social del dolor, poner boca arriba las cartas de nuestra fragilidad, desde la que, pese a todo, tratamos de dar sentido al devenir del mundo (363).

Como señala Muschietti, el combate de discursos, posiciones y formas de subjetividad atraviesa todo el territorio del pronombre Yo. Ahora bien, a lo largo de este artículo se ha pretendido cuestionar la tendencia a obliterar dicha presencia del yo en favor a sujetas pasionarias que se vinculan con el otro únicamente producto de sus desajustes hormonales y su vínculo con sus objetos de deseo: un otro masculino con quienes la relación romántica o sexoafectiva explicaría de lleno el impulso suicida de ambas autoras y, junto con ello, la lectura más apropiada a toda su obra.

El mito ofélico se relaciona con *Hamlet* y si bien delinea un personaje de vasta complejidad, al mismo tiempo está narrativamente construido para ser subsidiario al protagonista de la obra. Ofelia no se sostiene por sí misma, vale decir, carece de autonomía. Al decir de Puppo:

En las fuentes de la tragedia shakespereana, el personaje femenino era una figura menor, un “instrumento” en manos de su padre y del rey y la reina para probar la locura de Hamlet. En el dramaturgo inglés está el origen de este personaje singular, delineado a partir de pocos pero eficaces trazos: las bellas palabras y canciones de Ofelia, la conflictiva relación que la unía a Hamlet, la escena de su locura y finalmente, las descripciones de su muerte y su funeral (s/p).

Dicho carácter pasivo permanecerá en las sucesivas representaciones que se harán sobre este personaje durante el romanticismo. Puppo cita algunos casos emblemáticos como Coleridge (1818), quien la concibe una mártir del amor en su doble vertiente (romántica y filial); o ese carácter leve e imperturbable con que la dibuja el poema “Ofelia” de Rimbaud: el “fantôme blanc” de “douce folie”, “la blanche Ophélie” que flota como un “grand lys” (29). Pese a lo trágico del desenlace, su belleza y ánimo de amar permanecen intactos.

Es por ello que urge desmitificar el mito ofélico que asume como territorios excluyentes el hecho de, al decir de Muschietti, *tener cuerpo y tener cerebro*, como si el pensamiento (ser dueña de sí o filosofar) tuviese que ser una armadura que no permitiera oír a un cuerpo: dispuesto también en los extremos de la mistificación idealista o la pura carne del instinto. Ambas autoras van de un lado al otro de estos aparentes extremos

con absoluta soltura. Porque, como dice María Negroni, las ideas son las emociones de la mente.

Por último, a las dos las une un impulso genealógico. Por un lado, Rivas Mercado se erige como la mujer fuerte de la política mexicana de su período. Integrante del grupo Contemporáneos, intelectuales que se oponían a los vanguardistas estridentistas, ha sido opacada por sus pares varones y poco reconocida en su oficio. En la película, el personaje Vargas la describe como una visionaria al resistirse en un principio a dar respuesta a las interrogaciones de la investigadora: “No sirve de nada hablar de ella. Cuando alguien ha muerto es imposible imaginar lo que ha sido antes. Las mujeres de ahora ni se imaginan lo que era esta mujer”. Más bien, se le suele considerar la mecenas de la agrupación, pero esto no la despoja de su rol fundacional y como iniciadora de una genealogía cultural. En el caso de Storni, en tanto, destaca su Conferencia “Entre un par de la maletas a medio abrir y la manecilla del reloj”, leída en Montevideo en enero del 38 en un acto público donde también estaban Gabriela Mistral y Juana Ibarbourou. Ella dice: “Mi presencia aquí quiere significar un homenaje a la uruguaya y la chilena; a Gabriela y Juana, y en ellas mi adhesión a la mujer escritora de América” (24). Para Muschietti, hay aquí un gesto simbólico de despedida:

[r]eleerse en defensa de su última producción atípica, barroca y fundar una enunciación colectiva (“la mujer escritora de América”), en la que las otras pudieran reconocerse, y cuyo camino había comenzado a perfilar desde su artículo de 1919 “Las poetisas americanas”. Los mismos nombres que allí destacaba la Alfonsina lectora, y que en ese entonces eran incipientes promesas, la acompañan luego como poetisas consagradas (“Prólogo” 24).

En definitiva, ambas fueron mujeres de letras en el pleno sentido de la palabra y su relación con el campo literario nos permite ligarlas en sus gestos de cambiar las convenciones en torno al género, y poner de manifiesto esa transformación con la decisión de su suicidio: “mudar la lengua fue mudar el canon y fundarse en el espacio intenso del deseo. Desde allí hasta Alejandra Pizarnik las poetisas argentinas [y agregamos nosotras las mexicanas] construyen una genealogía y una historia” (27). Y es precisamente dicho afán por recomponer tal genealogía lo que anima mis esfuerzos de investigación, estos florilegios necesarios.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. 2010. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*. 1942. Trad. Ida Vitale. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bauzá, Hugo Francisco. *Miradas sobre el suicidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cabello Hutt, Claudia (2016). “Las mal ubicadas: intervenciones en la modernidad en la prosa de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral”. Meridional. *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 7 (2016): 105-30. Consultado en <<https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/43540>>
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 1997. Barcelona: Siruela, 2014.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. 1975. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 2007.
- Diz, Tania. “Hombres fósiles, suegras temibles y niñas inútiles en la escritura periodística de Alfonsina Storni y Roberto Arlt”. *Revista Nuestra América* 2 (2006): 155-167. Consultado en <<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2369/3/155-167.pdf>> (29/06/2020).
- Elías, Norbert. *La soledad de los moribundos*. 1982. Trad. Carlos Martín. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- García Oramas, María José. “Alfonsina Storni y el (a)mar loco de las mujeres”. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 12 (2014): 99-106.
- González, Andrés y Cobo, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio de Occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Grillo, María Teresa y Rita de Grandis. “Introducción: el suicidio en la literatura, el cine y el arte visual en España e Hispanoamérica”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42.2 (2019): 311-33.
- Grajales-Ramos, Angélica María. “Acercamiento a la escritura ensayística de Alfonsina Storni a la luz de la performatividad de género de Judith Butler”. *Revista Poligramas* 47 (2018): 83-98. Consultado en <<https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/7511/10004>> (29/06/2020).
- Irigaray, Lucy. *Ese sexo que no es uno*. 1977. Madrid: Saltes, 1982.
- Luongo, Gilda. *Paso de pasajes. Crítica feminista*. Santiago de Chile: Tiempo Robado Ediciones, 2019.
- Macón, Cecilia. “La visceralidad como activismo”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 17 (2017): 191-205.
- Moraña, Mabel “El afecto en la caja de herramientas”. En *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Muschietti, Delfina. “Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor”, *Nuevo Texto Crítico* 2 (1989): 79-102.
- . “Prólogo”. *Obras Completas Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Losada, 2018.
- Pérez Salazar, Juan Carlos. “‘Las mujeres no escriben. Y cuando escriben, se suicidan’: las escritoras latinoamericanas durante el Boom”. *BBC Mundos*. 1 de septiembre del 2016. Consultado en <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37176102>> (14/06/2020).
- Puppo, María Luisa. “Antes y después, Ofelia”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 13 (2005): s/p. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1204203>> (02/07/2021).
- Rimbaud, Arthur. “Ophélie”, en *Poésies Une saison en enfer. Illuminations*. París: Gallimard, 1973. pp. 29-30.
- Rivas Mercado, Antonieta. *Obras (Cuentos, teatro, ensayo, prosa varia, traducción, novela y crónica)*. Ed. Tayde Acosta. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2018.
- . *Diario de Burdeos*. Edición crítica de Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza y Francisco Javier Beltrán Cabrera. México: Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Edito-res, 2014.

Sanfiz Fernández, Concepción. “El protagonismo de Ofelia en Shakespeare, Rimbaud y Cunqueiro”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 10 (1996): 223-229. Consultado en: <<https://studylib.es/doc/6227469/pdf-el-protagonismo-de-ofelia-en-shakespeare--rimbaud-y>> (02/07/2021).

Saura, Carlos (dir.). *Antonieta*. España/Francia/México: CONACINE/France 3 Cinéma/Gaumont, Nuevo Cine, 1982. 108 minutos.

Storni, Alfonsina. *Poesía. Obras Completas*. Buenos Aires: Losada, 2018.

Viñas, David (dir.). *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Comp. María Paz López. Buenos Aires: Fundación Crónica General, 2007.

Zarandona, José Miguel. “Alfonsina STORNI, «Water!» y Sylvia PLATH, «Cruzamos el agua»”. Trad. José Miguel Zarandona. *Revista Herminus* 16 (2014): 420-22.

parálisis y transformación: la escritura de la potencia en dos cuentos de clarice lispector

paralysis and transformation: the writing of
potentiality in two short stories by clarice lispector

recibido 12/04/2021
aceptado 13/09/2021

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta una propuesta sobre el proyecto estético de la escritora Clarice Lispector. A partir del análisis de las fórmulas diegéticas y los dispositivos narrativos que operan en dos de sus cuentos, “Amor” (1964) y “La bella y la bestia” (1977), pretende exhibir cómo su obra se construye a partir de la tensión entre parálisis y movimiento elaborando a partir de ella una poética que hemos denominado la escritura de la potencia.

PALABRAS CLAVE

Escritura de la potencia, Clarice Lispector, análisis textual, literatura latinoamericana.

ABSTRACT

The following article provides a possible interpretation of Clarice Lispector aesthetic project. Based on the analysis of the diegetic formulas and narrative devices that operate in two short stories, “Amor” (1964) and “La bella y la bestia” (1977), it pretends to demonstrate how her writing is shaped by the tension between paralysis and movement allowing her to create a new poetic that I have called “the writing of potentiality”.

KEYWORDS

The Writing of Potentiality, Clarice Lispector, Textual Analysis, Latin-American Literature.

LA ESCRITURA DE LA POTENCIA

Borrada antes de ser escrita.
Quizás, se puede asumir la palabra huella como índice que indicaría, como si estuviese tachado, lo que, sin embargo, nunca fue trazado.
Toda nuestra escritura – la de todos, si es que alguna vez ha sido escritura de todos – sería eso: el afán por lo que jamás fue escrito en (el) presente, sino en un pasado por venir.

Maurice Blanchot, 1973

En 1964 Clarice Lispector acepta con la inscripción material de su firma en la página la autoría de uno de sus textos fundamentales. En el prólogo a la *Pasión según G.H* escribe: “Este libro es como un libro cualquiera. Pero me sentiría contenta si fuese leído solo por personas de alma ya formada. Aquellas que saben que la aproximación, a lo que quiera que sea, se hace gradual y penosamente atravesando incluso lo contrario de aquello a lo cual nos aproximamos” (15).¹

¹ El texto original en portugués: “Este livro é como um livro qualquer. As eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto da quilo de que se vai aproximar” Lispector, Clarice: *A Paixão segundo G.H*. Madrid: F.C.E, 1996.

Si bien aquí la autora realiza dos sentencias de alta significación para la comprensión de su concepción del evento literario, me quiero detener en la segunda, la que comienza con el primer punto seguido del trozo seleccionado. Escojo este fragmento porque sintetiza lo que para Lispector significa el acto de escribir: una aproximación gradual y penosa al *decir* que implica muchas de las veces incluso el fracaso del objetivo trazado. Desde este punto de vista este sería el motor de la trayectoria escritural de Clarice Lispector y el núcleo a la base de su noción de literatura. Su obra puede ser entendida como un permanente ejercicio de aproximación, de acercamiento o de acecho al acto de *decir*. Como explica Carlos Mendes de Sousa, quien se ha dedicado arduamente a examinar la obra lispectoriana, para la autora la opción por la escritura implica “una elección conciente del camino de la pasión” (16-7), es decir, un proceso de búsqueda que lleva inscrito la acción de padecer. En este sentido, pienso en cada una de sus piezas como experimentos o experiencias incansables para lograr algo que se divisa pero que es imposible, para traducir lo indecible que se halla inserto en palabras la mayor de las veces ineficaces y que solo se realiza en el evento mismo de la escritura. Como en todo proyecto experimental, cada uno de los ensayos se elabora a partir de diversos procedimientos que intentan precisamente conseguir ese *decir* imposible. En este trabajo me enfocaré en una de esas operaciones ejecutada persistentemente² por la escritura de Lispector para aproximarse a ese esquivo acto de decir. Una maniobra que, pienso, definirá la poética lispectoriana y que emerge de una obsesiva imagen identificable en muchos pasajes de su obra, pero también incluso en la escena de su experiencia vital, de su biografía. Una imagen que rescatamos del terreno extradiegético pero no pensamos como causa de su escritura, se constituye como una *figura* probablemente alegórica que exhibe la *ur*-experiencia del tanteo y la exploración en busca de una forma posible para decir.³

2 Para Cesare Segre la *recursividad* es el fenómeno que describe uno de los atributos del *motivo* narrativo. Así como este, el motivo musical implica una repetición compleja (que lo distingue del *tema*) que se concibe como el primer germen de la pieza y un elemento recurrente. En una obra musical, es aquella construcción de incluso 4 o 5 notas a las cuales se regresa permanentemente. Así queremos pensar los elementos que componen la escritura de Lispector, como recursividades que se desplazan en sus escrituras a lo largo de su trayectoria.

3 Otras y otros críticos han planteado también la centralidad de esta imposibilidad de decir. En una entrevista realizada en 1979, Elizabeth Lowe se refiere a su importancia en el proceso de creación literaria de Lispector. Por su parte Earl Fitz la ha leído como *silencio* señalando

Esta imagen biográfica se construye a partir de los retazos testimoniales que reúne el crítico y traductor Benjamin Moser en su libro *Why this world*, cuyos primeros capítulos se proponen reescribir y desentrañar la borrosa y traumática experiencia de infancia de Clarice Lispector, la hija menor de una familia de ucranianos que, antes de su nacimiento, huye de la persecución y debe instalarse en Brasil.

A finales de la primera década del siglo recién pasado, los Lispector Krimgold vivían en una región de Ucrania principalmente habitada por judíos que se ganaban la vida como vendedores viajeros. Iniciados ya a fines del siglo XIX, esencialmente en grandes ciudades del sur-oeste del imperio ruso, los *pogroms*⁴ se habían convertido en una amenaza vital para la comunidad judía y marcaban el inicio de una escalada de persecuciones que obligaría a gran parte de la población y de esta familia extendida a emigrar, entre otros lugares, hacia Sudamérica. Es en este contexto de violencia extrema, y asediados permanentemente por la falta de ingresos, cuando Mania, la madre, hasta el momento de dos pequeñas niñas, contrajo una extraña enfermedad que comenzó a consumir su vida progresivamente. Luego de ser detectado el mal Mania queda embarazada de

que constituye un elemento fundamental de su escritura: “Taking many forms and playing many roles, it [el silencio] permeates her work . . . Lispector’s fiction can be revealingly read as a discourse of silence, a lyrically rendered yet ironically self-conscious commentary on the evanescent relationships among language, human cognition, and reality” (420). Para Fitz el silencio de Lispector dirige la escritura a un entendimiento superior no solo de su lengua sino también del lenguaje en sí. Es precisamente en la incapacidad de comunicar del silencio que se expone el límite del lenguaje, concluye (1987: 435). Para la propuesta de este trabajo, nos acercamos a la propuesta de Pierre Macherey que en “Decir y no decir” establece argumentos afines a los nuestros para pensar en esta imposibilidad como permanente ensayo y potencia. Vid. Macherey, Pierre: *Theory of a literary production*. New York, Routledge, 2006.

4 Práctica sistemática que incluye saqueos y destrucciones de ciudades habitadas por minorías étnicas, en cuyo despliegue se desvalijan y destrazan casas, se tortura y asesina a sus habitantes, se roban pertenencias, y se ejecutan violaciones masivas. Se trata de acciones que tienen como objetivo borrar la existencia de una comunidad. Específicamente en el caso de los que afectaron a la familia Lispector, se refieren a los pogroms perpetrados en contra de las minorías judías que habitaban el territorio ucraniano y que fueron ejecutados entre 1918 y 1919 por el Ejército Voluntario. Su tarea específica era: “to drive out the Bolshevik regime, and its social and political program aimed to restore every aspect of the old Russia before the days of revolution.” El resultado de este genocidio, en palabras de Shtif, anticipará trágicamente el holocausto. Vid. Shtif, Nokhem: *The Pogroms in Ukraine, 1918–19. Prelude to the Holocaust*. Translated and annotated by Maurice Wolfthal, Cambridge, Open Book Publishers, 2019, <https://doi.org/10.11647/OBP.0176>

la menor de sus hijas y al poco tiempo, después de intentar sin fortuna por más de dos años salir de Ucrania, el joven grupo formado por Pinkas (Pedro), Leah (Elisa), Tania y Chaya (Clarice), y la madre, abandona la tierra natal siguiendo la huella de algunos parientes que los esperaban en el norte de Brasil.

En el breve capítulo del libro, “The magical stories”, Moses, relata que una vez establecidos en Recife la vida de los Lispector Krimgold tampoco fue fácil. Pedro no encontraba un trabajo fijo ni un salario que pudiera solventar a la familia y los gastos médicos que exigía la condición de su esposa. Mientras tanto, la falta de tratamiento que habría recibido en Rusia, unido a las complicaciones de un viaje tremendamente devastador, condenaba a Mania a un lento padecer hacia la extinción. De esta manera la recuerdan una pariente y su propia hija Elisa: “She was like a statue in the house”, Clarice’s cousin Anita Rabin remembered. Elisa [Lispector] wrote, “Every afternoon, she sat on the balcony of the old house on the Rua da Imperatriz, dressed in stiff linen, her smooth black hair combed back, her useless arms crossed on her chest” (59).

Mania, quien habría sido alguna vez en Rusia una muchacha llena de vida, inteligente y sociable, se apagaba y se convertía en un objeto inmovilizado en el nuevo hogar extranjero. Para poder sobrellevar la precaria situación económica, Pedro gastaba todo su tiempo fuera de casa buscando un trabajo que los estabilizara, mientras sus dos hijas mayores se hicieron cargo de la casa y Elisa, la mayor, fue la encargada de asistir a su madre. Por su parte, la aún pequeña Clarice no estaba en condiciones de aportar demasiado en el hogar:

However awful the situation, Elisa, Tania, and Pedro were at least in a position to help. Pedro could work to earn money to pay for her medicines [Mania’s]; Tania and Elisa could feed her, undress her, put her to bed. But Clarice was too small to be able to offer any real assistance. The only help she could offer was magical. She implored God to help her mother, and, according to Bertha Lispector Cohen, *she put together little plays to entertain her, sometimes succeeding in making the doomed “statue” laugh* (60).⁵

Esta imagen cruza las fronteras de la biografía y se instala en la realidad novelesca de la textualidad lispectoriana. Un año antes de su muerte,

Clarice Lispector publica su última novela: *La hora de la estrella* (1977). En este texto la autora realiza un ejercicio extraordinario en el que sintetiza las preocupaciones literarias que insisten a lo largo de su trayectoria, poniendo al centro la cuestión de la narración y su concepción particular de la escritura. A través del juego de la mediatización de la voz narrativa, la autora da otro paso para torcer las formas tradicionales de la representación que tanto parecen haberla acechado en sus obras anteriores. Ya había ensayado el gesto en la paradigmática *La pasión según G.H.*, al incorporar un prólogo firmado con sus iniciales, pero será hasta *La hora de la estrella* en donde la autora complejiza las relaciones entre voz y ficción estableciendo al menos dos niveles evidentes de enunciación. En el primero aparece la escritora misma –Lispector– y el acto propio de la escritura en la textualidad en la escritura del prólogo y la incorporación de su firma en letra manuscrita. En un segundo nivel, el del narrador del texto, aparece Rodrigo, evidente creación de esa autora que firma el texto y que, al mismo tiempo, se autoreconoce como el artífice de la historia de Macabéa.⁶

Sin embargo, es posible reconocer un tercer plano de enunciación cuando ya casi al final del relato Rodrigo introduce al personaje de Madame Carlota. Esta mujer, ex prostituta y regenta de uno de los burdeles “del Mangue”, es una adivina a la cual recurre Macabéa sin saber bien por qué. La madame aparece no solo como una adivinadora sino también como una “contadora de historias”, como una *habladora*, alguien que dice o *puede decir*. Mientras come bombones, esta mujer relata a Macabéa su vida, la abruma con palabras que lanza compulsivamente; la marea y la mantiene en el silencio de la expectación y la obediencia. Una vez que el narrador termina de diseñar a la adivina a través del estilo directo en el que ella se presenta a sí misma, la Madame se chupa los dedos enchocolatados y manda a la huérfana a cortar las cartas de su destino. Allí está. Carlota cumple con la función que le ha entregado Rodrigo. Lee *eficientemente* el pasado y el presente miserable de su clienta, pero además le anuncia y *dice* un gran cambio vital.

⁵ La presencia de la voz de Rodrigo introduce el elemento metaficcional (*mise en abyme*) que se constituye en la obra lispectoriana como otro mecanismo de exhibición de sus reflexiones, contradicciones y ansiedades respecto de la escritura y el acto de escribir. La articulación de la voz de Rodrigo constituye una metalepsis (Genette) que precisamente advierte el proceso de padecimiento que es la escritura.

⁶ Las cursivas son mías. Me interesa destacar la importancia de este hecho y enfatizarlo como imagen visual.

La regenta se convierte así en un nuevo artífice de la ficción, en un nuevo autor que escribe la historia de Macabéa, que relata el cuento de su potencial transformación.⁷ Mientras Carlota re-cuenta en voz alta su historia a la protagonista (historia que los lectores ya conocemos mediante Rodrigo), comienza a ocurrir un cambio en su vida: ella empieza a ver de otra manera. Obtiene de este personaje esotérico, entre mágico y vulgar, entre divino e intensamente banal, una revelación. Antes que el azar destruya definitivamente el futuro revelado, Macabéa es pura potencia. Allí sentada escuchando a la adivina, a la contadora de historias, tiene una experiencia de profunda transformación: “. . . permaneció quieta y aturdida, sin saber si atravesaría la calle, *pues su vida ya había cambiado. Y había cambiado por las palabras*: desde tiempos de Moisés se sabe que la palabra es divina. Aun para atravesar la calle era ya otra persona. Una persona grávida de futuro” (*La hora de la estrella* 74).⁸

Las palabras, sin embargo, no son suficientes para cambiar la fatalidad de su hado. Macabéa muere producto de una mala jugada del destino, del azar, pero también de una equivocación, un malentendido interpretativo que deja al descubierto la cómica y patética tragedia de esta escritura. Lo que Madame Carlota predijo como un galán extranjero que salvaría a la muchacha de su desdicha, era un automóvil alemán que la arrollaba y le quitaba el futuro de riqueza que hace solo un instante le había sido prometido. La Madame lee mal y dice mal el futuro: las palabras que profiere son ineficientes en decidir el porvenir de la nordestina y solo son capaces de abrir una posibilidad que queda trunca.

*

Estos dos casos en los que la imagen del sujeto *contador de historias* de una u otra forma tiene la facultad de transformar el *statu quo* de un *otro*, no son inéditos en la obra de Lispector, y tampoco los son en su experiencia biográfica. Me interesa especialmente fijar la mirada en estas escenas,

7 Renata Wasserman ha notado cómo la inarticulación o la imposibilidad de decir de Macabéa queda sin ser traducida o decodificada por la voz enunciativa de la novela (131). Wasserman señala sutilmente que esa ausencia de explicación que pudiera introducir coherencia a la falta de coherencia en el silencio de Macabéa apunta precisamente a cierta insuficiencia de parte de la voz enunciativa que representa a la misma Lispector. Vid. Wasserman, Renata, 2007, *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*, Bucknell UP, Cranbury.

8 Las cursivas son mías.

pues actualizan una recurrencia⁹ que podemos rastrear en muchos de sus textos en los que nos encontramos con el cuadro de una mujer inmovilizada que, paradójicamente, en las circunstancias de la suspensión de la acción y la temporalidad, experimenta un instante de huida, una fugaz transformación irresoluta producida por una voz (narrador, vidente, niña, contadores de historias) que ofrece una efímera capacidad de *ver* y de *cambiar*. Me interesa analizar este simulacro de movimiento radical que tiene lugar en el estado de parálisis pues, bajo mi punto de vista, nos permitiría comprender un poco más una idea en la que Lispector persiste a lo largo de su obra: la reflexión sobre la escritura y, específicamente, sobre el acto siempre frustrado de dar cuenta, de decir.

En reflexiones como la que la autora lleva a cabo en “La pesca milagrosa”, por ejemplo, reconoce el fracaso de las palabras y cómo estas solo son carnadas o seducciones de algo imposible de pronunciar.¹⁰ Las mujeres estatuas que emergen en la escritura lispectoriana, son mujeres pasmadas que solo pueden *ver* su potencia (su llegar a ser) en la medida en que son escritas, en que son narradas por la voz de un otro, de una adivina o de una niña que cuenta ese proceso momentáneo de emancipación. Sin embargo, esa narración nunca es suficiente y pareciera que nada cambia luego de que esta ha terminado: el relato se vuelve pura potencia. Ni Carlota ni Clarice pueden salvar a la mujer pasmada (Macabéa, Mania), solo concederle un instante de sonrisa, cumpliéndose así lo que Lispector concluye en otro de sus textos: “La historia de una persona, es la historia de su fracaso” (232).

Así, en este ejercicio, pretendo articular esta imagen biográfica con el análisis textual para poder confirmar la idea de que, por lo menos en los cuentos que examinados, los textos de Clarice Lispector constituyen una reflexión, comentario y ensayo sobre la escritura, sobre la práctica misma mientras es ejercitada (meta-escritura); comentario que tiene como fuente fundamental comprobar el acto frustrado de decir y, al mismo tiempo, su potencialidad. A través de la lectura de “Amor” (1964) y “La bella y

9 Utilizamos este concepto para insistir en nuestra anterior vinculación con la idea de Segre (recursividad de los motivos) y la ritualización de una práctica escritural que se vuelve potencia en su imposibilidad.

10 “Entonces escribir es el modo de quien usa la palabra como carnada: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra muerde la carnada, algo se ha escrito” (22).

la bestia o La herida demasiado grande” (1977)¹¹ pretendo dar cuenta del modelo general en que se describe esta tensión entre movimiento/parálisis, pero también develar las particularidades de cada una de las experiencias. Por otro lado, pienso analizar el rol que cumple el narrador, el rol de la escritura y su carácter potencial, la función de los encuentros y miradas en la constitución de la experiencia y, finalmente, explicar la escritura de los textos como un ensayo o puesta en abismo del fracaso y la potencia de la escritura misma.

“AMOR” Y “LA BELLA Y LA BESTIA”. LA EXPERIENCIA INMÓVIL DE LLEGAR A DECIR/SER

Convengo con la idea de Clarice Williams con relación al estudio de los personajes femeninos que habitan los textos de Lispector. Más que ser pensados como tipos o modelos de, por ejemplo, un tipo de subjetividad femenina, ellos deberían ser leídos en su singularidad (*The encounter* 15). Sin embargo, también es cierto que no podemos renunciar al hecho de que es posible reconocer en la trayectoria literaria de la brasilera repeticiones o insistencias respecto a ciertas experiencias de mujeres que nos incitan a revisarlas y plantear una lectura de conjunto.¹² Es el caso de los

11 Se usan aquí los años de publicación de “Amor” y de “La bella y la bestia”. Esto, aunque se sabe que ambos textos pertenecen a colecciones cuyas datas editoriales no necesariamente coinciden con los años de su escritura. En el caso de *Lazos de Familia* es un conjunto que reúne textos producidos antes del regreso de Lispector al Brasil, entre los años 1944 y 1959. Respecto a la “Bella y la bestia” es una colección que aglutina textos escritos a principios de la década del cuarenta (cerca de la publicación de *Perto do coração selvagem*, 1943) y que, sin embargo, en el 77 integra dos nuevos escritos: “Un día menos” y, precisamente, el texto que le da título a la colección. Tampoco me haré cargo aquí de los debates que ha generado o las suspicacias que despierta la intervención en estos últimos dos escritos de la amiga y asistente de Lispector, Olga Borelli. Se sabe que Clarice Lispector habría esbozado tanto “Un día” como “La bella . . .”, pero habría sido Borelli quien los habría *ordenado* —y al parecer también agregado algunos fragmentos—.

12 Como apunta Marta Peixoto en la introducción a su *Passionate Fictions* de 1994, la misma Clarice Lispector intentaba evitar ser leída desde una perspectiva de género, sin embargo, agrega también que el gesto inaugural del posicionamiento internacional de Lispector es, precisamente, la lectura que hace de su obra la Crítica Feminista. En este sentido, el trabajo de Hélène Cixous desde los 80’s (*L’heure de Clarice Lispector*, 1989; *Reading with Clarice Lispector*, 1990; *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Lispector, Tsvetaeva*, 1992, etc.) abrirá una línea de estudio que no se ha cerrado hasta hoy. Efectivamente, las investigaciones desde la perspectiva feminista no solo han iluminado una vasta zona de los escritos de la autora sino

cuentos que he escogido para analizar en este ensayo. No intento con esto argumentar que los textos se reducen a decir lo que yo pienso que dicen ni a constituirse como un modelo arquetípico en la literatura, sino que estos exhiben tanto en su estructura general, como a través de sus particularidades, elementos que sustentan la idea de que en muchas de las obras de Clarice Lispector se puede observar aquella reflexión sobre la imposibilidad de la escritura y su potencia.

“Amor” es un cuento que pertenece al libro *Lazos de Familia*, la colección de narraciones más exitosa de la autora y que, aunque publicada en 1960, reúne escritos concebidos indistintamente entre los años 1943 y 1955, periodo durante el cual Lispector vive fuera de Brasil. El texto nos presenta a Ana, una mujer de edad mediana, casada, con dos hijos; una dueña de casa tradicional de clase media y que gasta sus días dedicándose metódicamente (compulsivamente podríamos decir) a las labores del hogar. La casa sería su hábitat *natural*, y su razón de ser, mantenerla ordenada para que la familia viva su rutina en armonía. Sin embargo, algo cambia un día cuando, de vuelta de unas diligencias, sufre una experiencia extraordinaria. Ana va sentada en una cálida tarde en el autobús que la lleva de regreso a casa. Lleva el bolso de las compras en su regazo mientras el vehículo se detiene a recoger algunos pasajeros. En la parada del autobús, en la acera, hay un ciego mascando chicle. Ana lo ve y en ese instante se gatilla un proceso que durará lo que sigue de su viaje y un poco más. Luego de tener este encuentro visual no recíproco, Ana *comienza a ver*. Su estable vida se interrumpe y todo aquello que creyó organizado, firme y arraigado, comienza a desmoronarse de a poco, poniendo en jaque no solo su propio futuro, sino el de esa familia que se ha esmerado por construir y mantener. Ana vive un peregrinaje hacia la disolución. Al bajar del bus se da cuenta de que está perdida y decide volver a su casa cruzando el jardín botánico de la ciudad. Allí la experiencia del encuentro se intensifica, pues ya no es el *otro* alterno (el ciego) el que se enfrenta a Ana: es ella

también persisten en instalarla como un modelo en ese marco disciplinar. Este trabajo no incluirá el análisis en la perspectiva de género o, más bien, no profundizaré en las polémicas y análisis que el feminismo ha desplegado. Me interesará la idea de la cuestión de género en tanto parte de un discurso más amplio de trasgresión del orden patriarcal y que, es cierto, se suscita a partir del rol femenino que juegan los personajes de Lispector en los textos que examinaré. Vid. Peixoto, Marta: *Passionate Fictions: Gender Narrative and Violence in Clarice Lispector*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1994.

la que se enfrenta a sí misma en el escenario de la naturaleza y la abundancia radical. Ana ve, se ve a sí misma y ve su posibilidad de escapar, ve su potencia experimentando brevemente otra forma de existencia en la que ella se sumerge en el verdor de una fuerza vital profunda. De pronto, en medio del jardín y ya cuando cae la noche, *recuerda*, evoca la imagen de sus hijos y decide regresar. Sale del atractivo hábitat que ha sido el único testigo de su vivencia; sale del espacio de la exuberancia y la proliferación que pudo ser, y vuelve al camino. De regreso a su casa, sin embargo, no todo ha terminado. Sigue confusa. No quiere abandonar lo que ha sentido y conocido y titubea entre permanecer experimentando esa sensación de placer y saciedad ofrecido por la naturaleza salvaje, o volver al edificio de su estructura, a ser la madre contenedora, la ama de casa sostenedora de la rutina. Un evento específico define su decisión. Luego de haberse sentado un momento a repasar la aventura del día, Ana se contiene, se para y comienza a jugar el juego del deber: vuelve a la cocina, prepara la cena para sus invitados, come, se ríe con ellos, un poco absorta aún, pero evitando el contacto con el recuerdo acechante. Al finalizar la noche encuentra a su marido en la cocina. Él la abraza restableciendo el orden familiar. Ante el derrame del café, el esposo la estrecha y refrena; la protege. La fuga ha terminado y Ana resuelve soplando una vela, apagar la luz, dejar de ver.

En este *viacrucis*¹³ Ana ha visto. Este ver no es inaudito en la obra de Lispector, al contrario, ve Joana (*Perto do coração selvagem*, 1943), ve Laura (“La imitación de la rosa”, 1960), ve Sofía (“Los desastres de Sofía”, 1964), ve G.H (*La pasión según G.H.*, 1964) ve Macabéa (*La hora de la estrella*, 1977), solo por nombrar algunos de los personajes que viven esta misma experiencia de percibir lo que antes no habían visto. Pero ¿qué es aquello que estas protagonistas ven? Si bien cada una se acerca de forma particular a lo *visto* y *aquello* es algo en muchos casos distinto para cada una, pienso que existen dos coincidencias imposibles de ignorar: para cada

una de ellas, lo visto es algo inexplicable, confuso e *innombrable*, y, por otro lado, eso percibido independientemente de su forma se constituye como *condición de posibilidad*, como una potencia, a veces, intolerable.

En el caso de Ana, lo que ella ve es la oportunidad de ser lo que no escogió ser cuando tuvo que elegir. A partir de un encuentro visual con el otro, en este caso un ciego, Ana es capaz de descubrir(se) su deseo, su potencia, de detectar una vida otra que latía agazapada y que solo pudo ver en este contacto fundacional.¹⁴ Suspendingo las discusiones que suscitan las alternativas de vida que se le presentan a la protagonista, lo que quiero destacar aquí es la idea de que Ana, una mujer literal (materialmente) y emocionalmente *paralizada*, a través de ese contacto con lo otro, padece una experiencia de transformación momentánea que no termina de consumarse pues ella opta por volver a lo que alguna vez había concebido como un orden *natural*.¹⁵ Durante las estaciones que componen lo que interpreto como su *viacrucis*, ella está sentada. La acción, la diégesis, se abre con la mujer entrando al autobús extenuada, sentándose —*recostou-se*—¹⁶ en la butaca buscando alivio y comodidad. Cuando eso sucede, exactamente en ese momento, a dos líneas de haberse iniciado el relato, la acción se detiene, la temporalidad de la narración se suspende y es entonces cuando, paradójicamente, comienza el proceso de transformación a través de las palabras que teje en la escritura la voz enun-

14 Para Clarice Williams, la cuestión de la mirada es fundamental y sobre todo lo es desde un punto de vista psicoanalítico. Para ella, el hecho del *encuentro* de las miradas opuestas se configura como una respuesta tanto a las nociones fijas de identidad como a las inadecuaciones del lenguaje. La proliferación de las miradas, en este sentido, motiva una reflexión sobre la subjetividad y la diferencia, y no solo en el plano de la diégesis sino también a nivel autorial —“The self needs the Other to exist prove its own existence, and viceversa” (*The encounters* 52).

15 Se introduce la palabra entrecomillada pues es problemático admitir que el orden que ella vive es el orden *natural* de las cosas. Por lo menos para Ana lo parece en un principio, cuando escoge por primera vez decidió que sería su destino *adulto*. Pienso que en el momento en que Ana vuelve a optar por el orden luego de su experiencia de ver, ya tiene conciencia de que ese orden no es precisamente natural a la vida en general ni a la suya en particular. Al terminar el relato Ana ya ha sufrido la experiencia de la transgresión transitoria de los límites que por lo menos ella parece haberse impuesto y, por lo tanto, queda en ella no solo la semilla de la sospecha sino el germen de la posibilidad de la fuga definitiva. En este sentido, el orden, la ley, una vez traspasada ha quedado marcada y sus posibilidades de transgresión serán desde allí en adelante inminentes, posibles; una potencia.

16 En la versión en portugués: “Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação” (*Laços de Família* 23)

13 No es trivial el uso de la palabra *viacrucis* y que más adelante alternaré con *pasión*. Retomando la reflexión de Carlos Mendes de Sousa, que referimos en las primeras páginas, pienso que la trayectoria escritural de Lispector puede ser leída como un proceso de búsqueda que lleva inscrito la acción de padecer. En este sentido, creo, que su obra describe ese proceso. Sus textos de ficción pueden ser pensados como ensayos o tanteos por alcanzar lo siempre imposible de decir. Esta percepción del proceso escritural incluso podría verse actualizada en la colección *Viacrucis del cuerpo*, en la que los relatos resemanizan el proceso de pasión de Jesucristo y que tienen como motivo narrativo el tránsito desde la iniciación y hacia la muerte.

ciativa. Posteriormente, la acción se reinicia cuando Ana decide bajarse del bus, cuando se ha dado cuenta que ha perdido su parada (su camino) y desciende del vehículo para retomar el viaje de regreso al hogar. Sin embargo, –como explicaba más arriba– antes tropieza con un simbólico lugar: el Jardín Botánico de la ciudad.¹⁷ Allí accede a otra estación de este *viacrucis*, y la acción se detiene por segunda vez. Confundida por la primera experiencia gatillada por el hombre ciego y absorta en el espacio de la vegetación indómita, Ana nuevamente se sienta y vuelve a *ver*. En esta segunda oportunidad, eso sí, su visión va más allá de la mera incomodidad, del disgusto y desasosiego que le produjo la primera detención. Ahora la visión se hace más potente y profunda. La *posibilidad*, su posibilidad, se configura materialmente en la naturaleza que la rodea. Reconoce el placer, reconoce la vitalidad y cada vez más se acerca a ella la idea de la fuga definitiva, de la metamorfosis total. Sin embrago, nuevamente se retoma la acción del relato. La noche es la mensajera de la peligrosidad de la transformación. Literalmente la noche llama al orden a la madre perversa y (des)naturalizada que amenaza la estabilidad del mandato social. Entonces Ana retoma el camino. Sale nuevamente de la parálisis paradójicamente transformadora para acudir al espacio privado de la contención. Un tercer momento de reposo deviene en el relato. Una vez en casa aún no está a salvo. Allí se sigue debatiendo una vez que se deja caer sobre

una silla. Comienza a revisar su periplo de descontrol. Intenta decidir. No está convencida de nada, se siente atrapada: “No había cómo huir” (29), pues el daño ya había sido hecho y no podía haber marcha atrás: “La vida en el Jardín Botánico la llamaba como el hombre lobo es llamado por la luna” (29). Ahora es el temor lo que la hace levantarse: “Estoy con miedo, se dijo, sola en la sala. Se levantó y fue a la cocina a ayudar a la sirvienta a preparar la comida” (30). Este es el último estadio de su proceso de ver; de su fuga. Lo que le sigue es el lento reingreso en la antigua vida. Desde allí se va cerrando progresivamente el relato estructurado en la proliferación de las acciones que previamente habían sido escasas. El movimiento se apodera del texto hasta que le tuerce la mano a la suspensión, a la parálisis transformadora. Ana sopla la pequeña llama del día y con ello la última acción –performance del lenguaje– da término a lo que fue la experiencia de la cuasi disolución.

*

Así como “Amor”, “La bella y la bestia o La herida demasiado grande” se estructura a partir de una similar cadencia en la secuencia de la acción, sin embargo, es aún más radical en su economía. En la antesala de esta secuencia se presenta al personaje principal y comienza el movimiento: Carla de Sousa y Santos, es una mujer de la alta sociedad carioca. Ha terminado su rutina de peluquería, solo que en esta ocasión ha preferido evitar el acicalado de pies y manos. Se da cuenta muy tarde de que esto significará una ventana de tiempo muy extensa que tendrá que llenar antes de que Don José –su chofer– la recoja. Decide quedarse en la calle y esperar allí. Mientras está de pie en la Avenida Atlántica se le acerca un mendigo con una herida infectada en la pierna. Acto seguido le da al hombre una suma inusualmente elevada de dinero y luego intercambian fallidamente algunas preguntas y respuestas. Un poco después ella se sienta en el suelo y lo último que sabemos es que Don José la ha recogido. Carla ha montado en el coche y se aleja de Copacabana.

A juzgar por las descripciones de la voz enunciativa, Carla no es una mujer diametralmente distinta a Ana. Si bien pertenece a una clase social más alta, también está casada, tiene hijos y, quizás lo más relevante, vive en un orden de cosas por el cual, se explicita, ella ha optado. Al igual que Ana, Carla vive una rutina controlada compuesta eso sí por quehaceres que corresponden al mundo social al que se vincula, sin embargo, estas

¹⁷ Es interesante lo que ofrece una lectura simbólica del Jardín Botánico y las referencias a la naturaleza en este cuento. Cuando la voz enunciativa nos informa acerca de la vida organizada y normalizada de Ana, lo hace usando la analogía entre la mujer y un labrador, aquel que, en su labor de sobrevivencia, planta y trabaja la tierra. Dice la voz que en su ambiente ordenado es como si Ana plantara unos árboles. En este sentido, el símbolo del árbol tiende reafirmar la idea de un orden orgánico: el árbol simbólicamente refiere a la vida y su estructura orgánica natural, a la verticalidad, a la certeza, al arraigo: raíces, tronco, copa. El árbol es un eje, un soporte de la vida, estabilidad. Pero, por otro lado, en la tradición judeocristiana, ese árbol es posibilidad, pues en él se deposita aquello que está prohibido al ser humano: el conocimiento total (el lenguaje y el saber). En medio de su proceso de disolución, Ana es ubicada en el medio de un Jardín Botánico, en la exuberancia de la naturaleza. Los bosques y los conjuntos arbóreos, en general, simbolizan lo desconocido, lo salvaje, la naturaleza indómita que se opone a la seguridad del terreno, la tierra cultivada, el jardín, la naturaleza dominada por la mano humana. Es decir, ambos elementos leídos simbólicamente ayudan a confirmar visualmente los mundos entre los que se debate la protagonista. Queda pensar solamente en la domesticidad del Jardín Botánico, pues se constituye como territorio organizado por la lógica moderna que se propone, precisamente, ordenar la experiencia del sujeto en la naturaleza ¿Por qué entonces en medio de su momento de disolución Ana se sitúa en un espacio de locura domada y reducida?

también son labores¹⁸ que cumple como condición para mantener su estabilidad y garantizar el control y la norma. Otro elemento que asemeja a las protagonistas es que también a la de “La bella y la bestia” el azar la sorprende. Un error en el cálculo del tiempo interrumpe su esquemática rutina y la deja a la intemperie, en la calle. Nuevamente, una mujer es expuesta al espacio público en la hora de la tarde. Es en el instante en el que ella decide que sería maravilloso y *novedoso* quedarse allí en el afuera, cuando se suspende la acción por primera vez en el relato y aparecen los primeros indicios de transformación. Parada en la avenida frente a la playa, Carla, detenida, hace el primer amago de ver(se). Su primer gesto: mirarse al espejo. En la superficie refractante ve lo que es, aquello que no terminará de ver sino solo hasta cuando el proceso de verse se profundice. Se define y jacta de ser una mujer inserta en un orden y en una tradición: “Pensó: “Estoy casada, tengo tres hijos, estoy segura” (531). Es en medio de esta actividad, cuando la quietud y la seguridad que le daba este acto de confirmar su posición se rompe agresivamente. Frente a ella se para el mendigo y le pide una moneda. En este momento tiene lugar un *encuentro*. En el caso de “Amor” se trataba del encuentro con un ciego, un *otro* refractante, unos ojos que no miran y devuelven la mirada. En esta historia, un lesionado con una herida putrefacta amenaza la unicidad controlada del sujeto Carla. Este encuentro con el otro radical, arrojado por el azar, es el dispositivo de arranque de un proceso paulatino de cambio que, al igual que el de Ana, no fructificará. El enfrentamiento con el hombre, relación que se sostiene en la tensión de la parálisis física, paradójicamente le permite a Carla moverse, verse; le permite echar a andar una reflexión sobre el yo que podría detonar en la transgresión del sistema que provee estabilidad.

Este instante de reunión, sin embargo, es interrumpido momentáneamente por una acción que modifica levemente el tiempo del relato: los contendores hablan. Es decir, además de estar experimentando la co-presencia material del cuerpo, mujer y hombre intentan comunicarse, deviene el encuentro de los lenguajes. Pero el hombre no habla claro pues no tiene dientes y la mujer no comprende la economía del intercambio caritativo; este encuentro es fallido, las palabras dan un primer indicio de ineficacia. A pesar de ello, la disonancia verbal solo anima a Carla y entonces: “Ella se recargó en la pared y decidió deliberadamente pensar” (533). Al principio, como en un proceso acompasado de aprendizaje, su pensamiento tampoco es eficiente y vienen a su cabeza solamente preguntas absurdas. Como en una especie de combate, sus antiguas ideas comienzan a estrellarse con unas nuevas. Aparece entre ellas el tópico de la justicia social y, unos segundos después, saca conclusiones acerca de la teoría neoliberal de la redistribución del mercado.¹⁹ Una de las preocupaciones que brota durante el periplo reflexivo de Carla surge cuando aparece nuevamente el fantasma de la vida estable y ella intenta ansiosamente pensar cómo podría explicar a sus amistades la experiencia que está viviendo: “¿Y la fiesta? Qué diría en la fiesta, cuando bailara, qué le diría al compañero que la tendría entre sus brazos... Lo siguiente: mire, el mendigo también tiene sexo, dijo que tenía once hijos” (535).

¿Cómo narrar su encuentro? ¿Cómo traducir una vivencia incomprendible para sus otros-iguales? ¿Cómo decir? Y se haya en esta disyuntiva cuando de pronto se da cuenta que ha cruzado una línea, pues ya no puede articular, no puede contar su encuentro con el mendigo. Está atravesando

18 Para referirme a las actividades que llenan la vida diaria tanto de Ana como de Carla he escogido utilizar intencionadamente el término *labor* en el sentido en que Hannah Arendt lo propone. La filósofa define *labor* como una de las tres actividades fundamentales de una vida activa que se opone a la vida del ocio (neg-ocio, negación del ocio). La *labor* es una tarea vinculada a la sobrevivencia biológica de los sujetos y tiene como característica principal repetirse sin llegar nunca a terminar. En este sentido, me parece totalmente adecuado usar el concepto, pues creo que, precisamente, la estructura de la vida de las protagonistas se concibe bajo el régimen de la labor. Ellas no se dedican a los negocios, se activan para sobrevivir y mantener la existencia de los otros. Además, lo que parece interesante es que el ocio, la pausa, el estar sentada, la *parálisis*, es lo que pone en riesgo la sobrevivencia del sistema que sostienen con su labor. Vid. Arendt, Hannah: *The human condition*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.

19 Es interesante ver cómo en la medida en que Carla se va introduciendo en esta reflexión confusa, reproduce automáticamente la fórmula de la redistribución económica que vulgarmente se denomina *la teoría del chorreo*, teoría que, importada por un grupo de profesionales y académicos latinoamericanos desde la Universidad de Chicago durante la década de los setentas del siglo anterior, intentó y logró justificar la integración de la región a la economía global de mercado. Este supuesto fue la base teórica del llamado milagro brasileiro, así como también de las políticas económicas que se ejecutaron en la dictadura cívico-militar de Pinochet en Chile. Y así como fueron la causa de esos *milagros* también lo han sido de sus devastadoras consecuencias. Podría ser iluminador profundizar más en este tipo de elementos que Clarice Lispector incorpora en sus textos tardíos, o como se ha definido, en los textos pertenecientes a su *trash period*. Más adelante ahondaremos algo más en esta división del trabajo de la autora. Vid. Moriconi, Ítalo: “*The Hour of the Star* or Clarice Lispector’s trash hour”. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 4/5, Spring/Fall 2000.

hacia el lado del hombre y entonces comienza a cuestionar su origen y posición en el mundo. Carla *ve* su *herida* y se pregunta: “¿pero estoy loca? ¿He caído en un esquema? ¿En un esquema de gente rica?” (536). En medio de la calle, frente al hombre, frente a su propia vida, Carla re-*visa* su historia en un ejercicio en el que usa nuevas herramientas para interpretar su presente y su pasado. Por lo tanto, se *ve* culpable de la herida del hombre, ve que está siendo engañada por su marido, se ve inmóvil y se da cuenta de que siempre ha sido un objeto de intercambio. Frente a estas visiones piensa romper el statu quo, piensa que debe volver a su nombre de soltera y también que debería quizás casarse con el mendigo.

Arranca de nuevo la acción, de pronto, cuando Carla interrumpe su reflexión y propicia una segunda interacción lingüística con el mendigo. Carla le pregunta si habla inglés. Evidentemente tanto interrogación como respuesta son imposibles. El lenguaje se hace insuficiente para el encuentro de los mundos y, de hecho, nunca lo harán. Así, aunque la mujer en su transformación se identifique o simpatice con el hombre, hay algo entre ellos que nunca se acercará. Las palabras no pueden promover el encuentro porque no funcionan entre los interlocutores. Sin embargo, este fracaso en el escenario de la acción narrativa no detiene el proceso de radicalización de la reflexión de la protagonista. A partir de este nuevo des-encuentro lingüístico Carla comprende que, hasta el momento, ella ha sido parte de una clase social que sostiene la injusticia y condena al mendigo a la desgracia y la carencia. Por si fuese poco ella no solo ha sido ciega respecto de este hecho, sino que ha querido serlo negándolo.

Sigue debatiéndose dentro de sí (acción suspendida) mientras el hombre permanece frente a ella en el momento en que, bajo mi punto de vista, se narra el instante más álgido de su proceso de desestructuración; cuando el proceso de identificación se realiza en sus propias afirmaciones verbalizando (diciendo en primera persona) su ignorancia anterior: “Pero de repente ese pensamiento a gritos:²⁰ —¿Cómo nunca

había descubierto que también yo soy mendiga? Nunca pedí limosna, pero mendigo el amor de mi marido que tiene dos amantes, mendigo por el amor de Dios que me consideren bonita, alegre y aceptable, y la ropa de mi alma está harapienta . . .” (538).

Aquí Carla de Sousa y Santos da un salto y realiza un gesto de transgresión en su vida. Se sienta en el suelo. Esta es la acción que cierra su transformación. De allí en adelante el regreso paulatino a la vida antigua. Carla nunca supo el nombre del mendigo, pues no se lo había preguntado. A pesar de este desencuentro final, del abismo que los separa, de la imposibilidad de las palabras de acercar bella y bestia, Carla ya no sería la misma. Había visto demasiado.

*

En las páginas anteriores hemos revisado en detalle la configuración de la imagen clave que me he propuesto analizar en este trabajo. Dos mujeres paralizadas, tanto existencialmente en sus rutinas o *sistemas* de vida, como en su situación física, en su presente del relato (Ana sentada ya sea en el autobús, en la banqueta del Jardín Botánico, o en la silla de su casa, y Carla, parada estática en la acera de la avenida Atlântica, y luego, sentada en el suelo), experimentan un *encuentro* con lo otro. Esta reunión insólita e intensa provoca en ellas un proceso de cambio que radica principalmente en la activación de su capacidad de *ver*, de verse a sí mismas y al mundo desde una nueva perspectiva. La visión las deja expuestas a una autoevaluación y las empuja enérgicamente a querer llevar a cabo ese cambio. Sin embargo, aun cuando el encuentro motiva esa metamorfosis, en ambos casos esta no se completa y el orden original se restablece. Así, hasta ahora, he leído la experiencia de las mujeres desde el punto de vista de la diégesis, de la historia que tenemos en frente y leemos. He explicado cómo esta se desarrolla, cuáles son sus características y he confirmado que ambos textos cumplen con exhibir la imagen paradójica de una mujer pasmada que sufre un proceso infructuoso de transformación. Hasta ahora, eso sí, he interrumpido el análisis del siguiente nivel.

encontrar los materiales adecuados que le permitan *el decir*. En el caso del *pensamiento como grito* que articula el personaje Carla Sousa, me parece interesante como una última herramienta (artilugio) que utiliza para poder expresar aquello que ve pero que parece indecible.

20 Es importante anotar, aunque sea someramente, el rol que juega aquí el término *grito*. El grito comienza a ser parte significativa del trabajo de Lispector cuando escribe la primera versión de *Agua viva* que, precisamente, tituló *Objeto gritante*. Desde ese momento de su trayectoria, designado como el periodo de la basura, el *grito* aparece con mucha frecuencia en los textos y, especialmente, referido a la forma material de una voz que intenta articular un algo cuando las palabras son insuficientes. En este sentido, pienso el grito como una estrategia ética y estética que la autora utiliza para dar un paso más allá en este proceso experimental de

Si bien Carla y Ana experimentan estos sucesos, no tenemos acceso a ellos a través de su propia voz. Entonces nos preguntamos ¿quién urde los hilos del texto de su experiencia? ¿quién organiza los hechos? ¿quién escoge las palabras para dar cuenta del proceso de transformación de estas mujeres? Todavía en el plano de la ficción, cuando la acción narrativa es sorpresivamente suspendida en el texto, cuando las mujeres dejan de *hacer* y comienzan a *decir* aparece la figura clave: la voz enunciativa. Esta configura el *punto de hablada* discursivo que da cuerpo a la secuencia de los hechos, que dibuja y presenta a los personajes, nos informa de sus estados internos, sabe lo que piensan y sienten, los escolta y explica e interpreta cómo viven su proceso de *ver*. Esta voz enunciativa, en el caso de los textos estudiados, es una voz en tercera persona que habla por las protagonistas. Estamos frente a un(a) contador(a) de historias, frente a un(a) creador(a) que en la narración, o verbalización de la experiencia de Ana y Carla, tiene la facultad de abrir la posibilidad del cambio radical.

Tanto en “Amor” como en “La bella y la bestia” la voz enunciativa mediatiza el habla de estas mujeres permitiéndoles hablar directamente –en primera persona singular–, en contadas ocasiones. “Ella dijo”, “Ella pensó”, “Se sintió”, “en el fondo ella siempre había”, etc. Son los enunciados más comunes en los textos, mientras que los entrecomillados, a través de los cuales Ana y Carla *aparecen*, asumen su agencia y hablan por ellas, son escasos. Sin embargo en ambos textos, con distinto tono, la voz enunciativa parece constituirse y reconocerse como una subjetividad que articula el juego de la proliferación de voces y miradas. Entre todas las que incluye, la suya se integra como una perspectiva dominante, como la voz hegemónica que encauza y gobierna los hilos del tejido de la trama. En este sentido, la voz enunciativa funciona como unos ojos que todo lo ven, que controlan la escena, que eligen y montan las tomas, pero, lo más importante es que hablan por alguien que no puede enunciar. Esta idea de la inclusión de *presencias* puede verse materializada en “Amor”, por ejemplo, cuando la voz enunciativa incorpora las miradas (aunque no sus hablas) de los ocupantes del autobús y también la de un *otro* anónimo sobre el cual se especula en la incerteza más plena: “y quien la viese tendría la impresión de una mujer con odio” (23). Sin embargo, a pesar de este gesto de incluir en el cuento otras voces –a través de narrar sus miradas–, la voz enunciativa sigue siendo la poseedora de la palabra, la articuladora de esa posibilidad: Ana no puede *decir* su experiencia de *ver* y para eso necesita de la agencia de un *vidente* que es capaz de dar cuenta y explicar

su experiencia. A través de la escritura, del decir de la voz enunciativa, Ana es descrita y *escrita*: la voz enunciativa tiene el poder de hacer posible la experiencia de su transformación. De todas maneras, la escritura en su voz es solo potencia, pues aun cuando este *vidente* posee la facultad de decir, esa enunciación no cambia el orden del mundo de Ana.

El caso de “La bella y la bestia” es más drástico, pues en el texto la voz enunciativa da la palabra no solo a la protagonista directamente sino también a Don José, el chofer, y al otro radical, al mendigo. Este es incorporado a la trama en su *propia voz* añadiendo a la escena general su percepción particular y otra de la experiencia de Carla: “*Pensamiento del mendigo*: ‘Esta doña con la cara pintada y con estrellitas doradas en la cabeza, o no me da o me da muy poco . . .’ Y entra de nuevo la voz del narrador: ‘Se le ocurrió entonces, un poco cansado: ‘. . . o me dará casi nada’” (532).²¹

Este no es el único gesto de inclusión de voces que realiza la voz enunciativa. En coherencia con lo que ha venido haciendo Clarice Lispector respecto al tratamiento de la voces a lo largo de su trayectoria, la voz enunciativa de “La bella y la bestia” responde a un tipo de voz que la autora ha venido delineando y ensayando durante diez años y que define dos momentos en su escritura.²² En este caso, estamos frente a

21 Las cursivas son propias.

22 Se hace necesario establecer el contexto de escritura de los cuentos escogidos, pues la diferencia de momentos de producción nos da pistas para la exégesis, pero también abre algunas preguntas. Coincido con algunos críticos que plantean que la obra de Clarice Lispector se dividiría en dos periodos claves cuyo texto de transición es *Agua viva* (1973). Ítalo Moriconi, propone que estas etapas pueden ser reconocidas como: la fase de la sublimación, que incluye la producción previa a 1973 y que, en el caso de las estrategias narrativas, se caracteriza por su dialogismo y por instalar la subjetividad del narrador: “. . . by means of the classic interplay of the narrative enunciation and characters, here narrative viewpoint is placed at the center of the stage” (216). La segunda etapa, a la que correspondería “La bella y la Bestia” y *La hora de la estrella*, se caracterizaría entre otras cosas, precisamente, por su insistencia en la instantaneidad de la escritura: “The effect of simultaneity here is given by the fact that the most important narrative plane of the text is that on which the narrator discusses with the reader the process by means of which he creates a fictional character . . .” (ibid.). Aun cuando esta definición describe un proceso metaficcional que va más allá que el que testificamos en “La bella y la bestia”, podemos ver que ese rasgo aparece en el cuento y si no se manifiesta tan acentuadamente, habría que preguntarse por qué Lispector retorna en este momento de su trayectoria a usos pretéritos de su producción. En este sentido es necesario investigar más a fondo la intervención que realizó Olga Borelli en la escritura de este cuento.

una voz enunciativa que da claras señas de integrarse y reconocerse explícitamente como parte de la ficción (mise en abyme). Una voz que se introduce sin enmascaramientos haciendo del texto y de sí mismo una evidente creación, un ensayo, un nuevo experimento para tratar de decir. Por lo menos en dos instancias del texto es posible apreciar esta presencia metaficcional. En el principio, luego del título, leemos: “Comienza” (530) y, luego, al final de la narración, como si de una acotación teatral se tratase, se lee: “(en el coche andando)” (541).

En estas dos *innovaciones* que se añaden en el texto de los setenta y de las cuales carece “Amor”, podemos sin embargo constatar, primero: que la voz enunciativa sigue poseyendo la palabra y el que a través de esta realiza la posibilidad de la transformación de Carla. Segundo, que, a pesar de las inclusiones tanto de la voz de la protagonista como de las otredades radicales, la agencia es inevitable. Es decir, esas subjetividades no pueden hablar por sí mismas y cuando lo hacen, aún cuando *se* les da la posibilidad, cuando la voz enunciativa *se las* otorga, no se entienden y se desencadena un cortocircuito comunicacional (el caso del mendigo desdentado). Así, entonces, podemos sostener que la ineficacia del lenguaje está en las palabras de los personajes, pero también se traspasa a la voz enunciativa. Por más que esta mediatice el decir y la experiencia de la metamorfosis, nada puede hacer efectiva su posibilidad de enunciación. El relato de la voz enunciativa se vuelve pura potencia. Su acto (actividad) de dejar(nos) ver y de dejar vivir la experiencia a las personajes tiene una eficacia y duración limitada. Desde esta perspectiva, la escritura es lo único que soporta potencial y momentáneamente el suceso del decir(se), ver(se), pensar(se) y quizás también de hacer filosofía.

DIOSSES, DIOS Y PALABRA. UN EPÍLOGO PARA CONTINUAR

En nuestra lectura, Madame Carlota, la voz mediatizada y mediatizadora por antonomasia, tampoco puede decir. El fracaso de la jugada narrativa más sofisticada que ha diseñado *la pequeña contadora de historias* no hace más que confirmar, una vez más, que el decir es pura (im)posibilidad y pura potencia. Ana y Carla solo pueden atisbar su transformación, solo pueden dejar de ser mujeres paralizadas en tanto son escritas por palabras que no logran escribirlas en su totalidad.

Volvemos entonces a aquella imagen que acecha los textos de Lispector: la imagen de la mujer (madre/matria/matriz) pasmada y la niña

que solo puede robarle una sonrisa *diciendo* sus historias. Un cuadro que, reitero, no es bajo ningún punto de vista causa, sino metáfora de la idea de la autora sobre la imposibilidad/potencialidad de la escritura. Bajo mi punto de vista esta concepción sobre el acto de escribir y/o el quehacer literario podría tener dos fuentes de diversa procedencia.

En primer lugar, pienso que el asedio de esta imagen de la niña *contadora de historias* que se proyecta en la enunciación a través de la figura de la voz enunciativa y que le ofrece el habla perdida a la madre, no puede dejar de vincularse a la figura del artista –poeta moderna y vanguardista–.²³ Esta figura pareciera central en la obra de Clarice Lispector pues, como hemos visto en esta reflexión, es la voz enunciativa –creación de la escritora– quien posee la capacidad única de ver el *proceso de ver* de su propia creación (de sus protagonistas, en este caso) y, al mismo tiempo, de *intentar* (re)producirla a través del lenguaje, de la letra. Como apuntamos antes, la voz enunciativa sería una vidente, un ser excepcional que posee la facultad de contar la potencial experiencia de transformación de los personajes y, en este relatar, actualizar la imposibilidad del lenguaje mismo. En este sentido la autora, que da vida a esa voz enunciativa, vendría a convertirse, como dice Vicente Huidobro,²⁴ en un pequeño dios, un ser privilegiado en el ámbito de la realidad factual que en el instante de la escritura es capaz de ver y decir lo que para otros es imposible. Otro rasgo moderno y vanguardista que se intuye en esta concepción de escritura es el *motivo* de la poesía (creación) como conjuro. En este caso, la obra vinculada al sublime moderno se convierte en el único espacio en el que es posible decir, ver, existir, pensar. Por ejemplo, para los surrealistas franceses, y para todas y todos quienes asumieron o abrazaron sus postulados ético-estéticos, el único espacio en el que era posible la libertad

23 Me refiero aquí a la figura del poeta como visionario o sujeto excepcional que se construye en el romanticismo y se transforma a lo largo del siglo XIX y XX. Me interesa vincular la figura de Lispector, eso sí, a la desarrollada por artistas como Rimbaud o Baudelaire y en Latinoamérica con Darío y con los vanguardistas de principios del siglo XX. Esta figura es la del ungido que tiene la facultad de hacer dos cosas que nadie más puede hacer: ver/experimentar y (intentar) verbalizar/escribir esa experiencia de ver.

24 “. . . Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Solo para nosotros / viven todas las cosas bajo el sol. / El poeta es un pequeño Dios”. Huidobro, Vicente: “Arte Poética”. *Antología Poética*. Santiago, Editorial Universitaria, 1992. Este es un fragmento del poema, de sus últimos tres versos. El poema apareció por primera vez en el libro *El Espejo de Agua* en 1916.

total, la actualización pura del inconsciente liberado, era la poesía o la obra de arte. Para Lispector, en este sentido, la literatura podría ser esta zona donde es posible ensayar las formas de decir y el potencial de las palabras. El resultado: el acto siempre imposible de transformación total, de transgresión radical, y allí creo que descansa el motor de su obra. La trayectoria de Lispector se convierte en el ensayo permanente e incansable de las *formas* de decir.

La otra fuente sobre la que emerge la concepción de la escritura lispectoriana proviene de un origen biográfico y de sus influencias intelectuales. Según Mendes de Sousa, uno de los principios desde el que surgen las búsquedas escriturales de la ucraniana-brasilera, es el problema de la lengua. El duro encuentro entre lengua materna (yiddish) y un idioma apre(he)ndido en la infancia (portugués) provocaría, para el autor, un conflicto en el decir. La lengua de la madre (contaminada por la culpa de poder haber sido causa de su enfermedad) y la del padre (el inicio de su entrada a lo simbólico en Brasil), ambas en conflicto en ella, la empujarían a una búsqueda siempre fallida y errante que derivaría en su permanente reflexión sobre el acto de escribir (15-23). En algún momento el crítico encuentra la mejor manera de explicarse citando a Deleuze: “The art of literature is that of being a stranger in your own language” (22). Sin embargo, pienso que esta idea que presenta Mendes de Sousa no es sino un indicio de otra posible lectura que se asoma por ausencia, a veces, en la escritura de Clarice. Es el problema que une idioma, lengua, literatura, cultura, lenguaje, filosofía; es el problema de la figura de dios. Es la cuestión de la divinidad inabarcable del judaísmo, pero también creo, sobre todo, la de la figura del dios substancia infinita, de Baruch Spinoza. Esa figura de dios que es naturaleza –*Deus sive Natura*– y que puede ser reconocida solo metonímicamente sin poder acceder nunca a su totalidad, solo a través de palabras que parecen decir *el nombre*. Esta relación entre la estética lispectoriana y la obra de Spinoza no es arbitraria pues existen rastros de la relación entre la trayectoria artístico-intelectual de Clarice Lispector y las ideas del filósofo. En primer lugar, están las referencias directas y explícitas que la escritora hace de sus planteamientos en algunas obras, por ejemplo, en su primera novela *Perto do coração selvagem* y en *A Paixão Segundo G.H.*,²⁵ pero también se asoman los registros mate-

riales de esa vinculación. En la fotobiografía de Lispector publicada por Battella Gotlib, se incluye una imagen de una estantería de la casa que ocupó Clarice al final de su época universitaria, en la que se distingue un ejemplar de las obras completas de Spinoza. Al no ser inocua esa pista y reconociendo su posible influencia en la estudiante de leyes, la siguiente fotografía exhibe el libro firmado por su propietaria y fechado 1941. Muy significativa es la anotación manuscrita de Lispector en una de las páginas del ejemplar, dice: “Dentro do mundo não há lugar para outras criações. Há apenas a oportunidade de reintegração e de continuação. Tudo o que poderia existir, já existe certamente” (134).²⁶ Las palabras que nombran el mundo (y las cosas) son, como bien lo decía Lispector, *carnadas* (“La pesca milagrosa”, 1978). Ellas solo pueden acercarnos a esa visión imposible de obtener. Las palabras son la huella de ese algo que no podemos aprehender.

Me permito incluir un fragmento de un texto que contundentemente retrata esta concepción de la escritura como ejercicio para acceder a esa figura de dios:

Eso de lo que se vive –y por carecer de nombre solo la mudez pronuncia– es a eso a lo que me aproximo por medio de mi gran amplitud de ser yo. No porque entonces encuentre el nombre y vuelva concreto lo impalpable –sino porque designo lo impalpable como impalpable, y entonces el soplo recrudescer como en la llama de una vela (*La pasión según G.H.* 184).

de Joana”, donde la voz enunciativa describe en especial la experimentación de la sensación de libertad de la protagonista, su forma de concebir la idea de eternidad y las condiciones de la existencia humana. Luego en otros textos, como, por ejemplo, *A Paixão Segundo G.H.*, podemos leer entre líneas algunas de las propuestas más radicales de filósofo. En estos textos se reactualiza el dispositivo de la voz enunciativa como un mecanismo que, a través de la escritura (a través de palabras que intentan decir), modela o bosqueja lo inexplicable e indecible.

26 Suponemos por este último hecho que ella habría tenido acceso a los escritos más relevantes de Spinoza y que su relación con sus postulados podría ser más que casual. Sin embargo, es necesario realizar una investigación mucho más profunda y acabada, pues las implicancias de esta conexión pueden ser altamente interesantes para la lectura de la obra lispectoriana. Vid. Battella Gotlib, Nádia: Clarice. *Fotobiografía*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 2da. Ed. y Lispector, Clarice: *Near to the wild heart. New York, A new directions book*, 1990. págs. 39-40 y 109-111.

25 En el capítulo “A Pequena família”, de *Perto do coração selvagem*, realiza una breve reflexión respecto a sus ideas, pero también menos explícita, pero profunda, en el apartado “Alegrías

La apuesta es sobre la escritura —como un conjuro, quizás—. Un espacio en el que la prueba y el error para encontrar las palabras puede darnos atisbos de lo imposible de obtener/ver. La trayectoria de Clarice Lispector se trata de eso: el experimento eterno y fallido por tratar de ver a dios (lo invisible/indecible). El decir *mal* o el decir *ineficazmente* deja al lenguaje desnudo de contenido. Lo vacío y lo expone a su pura materialidad, a su esqueleto. Pienso que este hecho que comúnmente puede ser considerado como un fracaso se vuelve la posibilidad más cierta del éxito cabal en la obra de Lispector. Un triunfo que significa obtener un fragmento, un vestigio de la verdad (dios). Y si dios, lo infinito, habita en la materia cada vez que nos encontramos con ese lenguaje abyecto y desnudo, con esa materialidad pura, accedemos a un trozo de la verdad imposible.²⁷ La escritura es la posibilidad erótica de la experiencia incompleta de dios.

Estas mujeres pasmadas, en este sentido, representan uno de los subterfugios de la autora para tratar una y otra vez de modular la experiencia de ver. Se proyectan sus miradas, las de ellas, las mujeres que se ven en las miradas de los otros. Se intersectan con las de un contador de historias (voz enunciativa) viendo la experiencia de ver y también con la de una escritora presenciando el fracaso de la propia escritura. Finalmente, nosotros, los lectores, estamos mirándonos a todos en la hoja de papel

27 El reconocimiento de estas dos posibles fuentes que, según mi punto de vista, constituyen el andamiaje de la concepción de escritura que maneja Lispector, nos enfrenta al diálogo con la crítica especializada. Para muchas/os autoras/es el carácter móvil de la escritura de la brasilera-ucraniana, su nomadismo y desterritorialización, han sido signos suficientes para categorizarla como una escritora posmoderna *avant la lettre* o, por lo menos, como una artista que articula en sus obras ciertas categorías que solo son explicadas (y/o diseñadas) en el contexto de la hegemonía del postestructuralismo y la deconstrucción. Sin embargo, en esta, mi lectura de Lispector, discrepo de estos planteamientos que borran de la influencia que es posible reconocer en la obra de Clarice, formaciones tan modernas como las que conforman la vanguardia. Pero sobre todo con el rechazo a pensar que la búsqueda ética y estética de la autora no apunta a la vacuidad posmoderna. Las nociones de autor, obra y la marcada asunción de la tensión entre arte y vida, y la misma tensión que exhibe en su estética de la (im)posibilidad de la escritura, no nos dejan otra opción que (re)pensar la forma en que hasta ahora sus textos han sido analizados. Vid. Fitz, Earl: *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différance of desire*. Austin: University of Texas Press, 2001; Paulson, William: “The invention of a non-modern world”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: Legenda, 2002; Kroll, Renate: “Recuperación del yo por pérdida de sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector”. *Revista de Letras* Vol. 44, n°2, Literatura de autoría femenina, (Jul – Dic., 2004), 13-29.

blanco refractante, viéndonos ver aquello que solo puede ser percibido en su huella. Nuestra condición es la pasión.

OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Battella Gotlib, Nádia. *Clarice. Fotobiografía*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- Blanchot, Maurice. “La literatura o el derecho a la muerte”. *La parte del fuego*. Madrid: Arena, 2007
- Cixous, Hélène. “Reaching the point of wheat, or A portrait of the artist as a maturing woman”. *New Literary History* 19, n°1, 1987.
- Derrida, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo. Continuará...”. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- Fitz, Earl. *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différance of desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- . “A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector”. *Contemporary Literature* 28, n°4, 1987: 420-36.
- Klobucka, Anna. “Clarice Lispector by Clarice Lispector”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Kroll, Renate. “Recuperación del yo por pérdida de sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector”. *Revista de Letras* 44, n°2, Literatura de autoría femenina, (Jul – Dic., 2004): 13-29.
- Lispector, Clarice. “Amor”. *Laços de Família*. Barcelona: Montecinos, 1998: 20-32.
- . “La bella y la bestia o La herida demasiado grande”. *Cuentos reunidos*. Madrid: Siruela, 2008: 530-41.
- . *Laços de Família*. Sao Paulo: Editôra Paulo de Azevedo, 1961.
- . *Near to the wild heart*. New York: A new directions book, 1990.

- . *Agua viva*. Madrid: Siruela, 2004.
- . *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2009
- . *La pasión según G.H.* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- . “La pesca Milagrosa”. *Para no olvidar*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011
- . *La manzana en la oscuridad*. Madrid: Siruela, 2003
- Lowe, Elizabeth. “The Passion According to C.L.”, *Inter-view Review* 24, 1979: 35.
- Mautner Wasserman, Renata. “Identity, language, silence: Clarice Lispector”. *Central at the Margin: Five Brazilian women writers*. Philadelphia: Lewisburg Bucknell University Press, 2007.
- Mendes de Sousa, Carlos. “Mother, Body, Writing: The origins and Identity of Literature in Clarice Lispector”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Moriconi, Ítalo. “The Hour of the Star or Clarice Lispector’s trash hour”. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 4/5, Spring/Fall 2000.
- Moser, Benjamin. *Why this world. A biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Paulson, William. “The invention of a non-modern world”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions, Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1994.
- Russotto, Mágina. “Encantamiento y compasión: un estudio sobre “El huevo y la gallina”. *Dispersión y permanencia: lecturas latinoamericanas*. Caracas: CEPFHE, 2002.
- Shtif, Nokhem. *The Pogroms in Ukraine, 1918–19. Prelude to the Holocaust*. Translated and annotated by Maurice Wolfthal. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. <https://doi.org/10.11647/OBP.0176>
- Wasserman, Renata. *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*. Cranbury: Bucknell UP, 2007.
- Williams, Clarice. *The encounter between opposites in the works of Clarice Lispector*. London: Bristol, 2006.
- . “The passion according to G.H by Clarice Lispector”. *The Cambridge companion to the Latin American novel*. Efraín Kristal (Ed). New York: Cambridge University Press, 2002.

dossier

figuraciones decimonónicas
de lo nuevo
ruben darío y la modernidad
en américa latina



rodrigo caresani
mónica gonzález

organizadores

figuraciones decimonónicas
de lo nuevo:
ruben darío y la modernidad
en américa latina

dossier

El tránsito del siglo XIX al XX en las Américas fue un momento particularmente grávido de transformaciones geopolíticas y socioculturales, en cuyo marco el modernismo recogió —principalmente desde la poesía y la crónica— buena parte de las tensiones e incertidumbres del período. En este conjunto de artículos reflexionamos sobre las maneras en que esa constelación histórica única, paradójica y desigual se permea en la obra de Rubén Darío en tanto experiencia estética, cultural y epistémica. En otras palabras, formulamos la pregunta en torno a la modernidad del modernismo dariano en vistas de ampliar el diálogo teórico y crítico iniciado en otros espacios¹ sobre las maneras en que su literatura figura manifestaciones tanto de la modernidad global —la creciente circulación planetaria de bienes e ideologías, la transitoriedad de la vida moderna, las tensiones con la literatura mundial o la comodificación de bienes materiales y culturales—, como de la modernidad local —las temporalidades asincrónicas, los cosmopolitismos del pobre, las contradicciones de modernidades divergentes o las disonancias con la “norma” occidental—. Al mismo tiempo, este diálogo pretende dar cuenta de otras formas de acercamiento a los fenómenos literarios y culturales sugeridos por giros o corrientes recientes, los cuales proponen nuevas rutas críticas para el estudio de una obra tan fundamental para las letras continentales como la de Rubén Darío. Los trabajos aquí incluidos abordan textos y paratextos darianos en diálogo

con corrientes neomaterialistas, el giro afectivo, la antropología de los sentidos, las redes intelectuales las humanidades digitales y las escrituras del yo, algunas de las cuales comentamos a continuación.

En 2016 Ana Peluffo señalaba que el llamado “giro afectivo” no se había ocupado suficientemente de la obra decimonónica latinoamericana (13), algo que resuena de modo particular con el debate aquí propuesto ya que, si seguimos a Mabel Moraña,

. . . la incorporación del ángulo afectivo a la crítica de la modernidad agrega una perspectiva diferente al análisis de la cultura y al estudio de las formas de dominación que se asocian con la organización de Estados nacionales, con el liberalismo y el neoliberalismo y con los procesos de globalización que se están desarrollando ante nuestros ojos y que requieren nuevas estrategias interpretativas (318-9)

Este dossier presenta textos críticos que abordan la literatura del siglo XIX en clave afectiva, contexto en el cual conviene recordar que esta aproximación a la literatura y la cultura surge en diálogo con la filosofía para subrayar la presencia del cuerpo y las emociones —y no solo de una mente entendida como “racional”— en las diversas formas en que nos relacionamos con el entorno. “Los afectos son devenires” (261), dicen Deleuze y Guattari en su lectura de Baruch Spinoza, son potencias, intensidades que circulan entre cuerpos y son capaces de afectar paralelamente el actuar y/o el pensar. Es Patricia Clough quien inscribe esta tendencia como un giro interdisciplinario en tanto “expresa una nueva configuración de los cuerpos, la tecnología y la materia que impulsa un cambio de

¹ Nos referimos a debates como los incluidos en el volumen colectivo coordinado por González García en 2019.

pensamiento en la teoría crítica” (2, nuestra traducción). A su vez, el análisis de los afectos posee vínculos con estudios sobre el dinamismo y la agencia de la materia, ocupados entre otras cosas de interrogar jerarquías como cultura/naturaleza o humano/no humano; y también con estudios sobre los sentidos, es decir, sobre las formas en que la experiencia sensorial interviene en la configuración de nuestros gustos o de nuestro lugar en la cultura. La dimensión sensorial, como explica David Le Breton, a menudo escapa del orden verbal: “El olor comparte con el gusto una individualización de la experiencia. Reduce el lenguaje a la impotencia, y en todo caso apenas si lo coloca en un margen de aproximación” (210). Como sabemos, las formas finiseculares de lo sensorial son experiencias caras para la estética modernista pues la modernidad, al intensificar el estímulo de los sentidos, altera el archivo de lo estético y desafía el imaginario poético de escritores enfrentados a nuevas figuraciones de lo bello. Este aspecto es considerado en el trabajo de Claudio Guerrero Valenzuela, quien recupera de *Azul...* una concepción polémica del arte como sensorialidad estética autónoma, cerrada sobre sí misma, que habilita una experiencia antagonica o en disidencia respecto del shock sensorial moderno y del fetichismo de las mercancías. La aproximación de Mónica González García aborda el mismo libro de 1888 desde una perspectiva afín, pues analiza los imaginarios sensoriales y regímenes sinestésicos en esta obra como un mecanismo dariano para distinguir —en una diferencia que recuerda la establecida a propósito de lo “camp” y el “kitsch”— entre una experiencia estética genuina y la acumulación degradada “por lujo nada más”. Hugo Herrera Pardo traslada estas coordenadas de lectura al análisis de una serie de crónicas darianas publicadas en *El Heraldo* de Valparaíso, corpus en el que sigue la pista de un conjunto de “alteraciones sensoriales” resistentes a los procesos de construcción social e institucional de la subjetividad durante la época.

Los textos que rodean o acompañan una obra literaria, como sugería el crítico Gérard Genette en 1987 en su libro *Seuils* (o *Umbrales* según su traducción al español), constituyen zonas de *transición* y de *transacción* (8) que la presentan en sociedad a partir de juicios de valor estético y que, por tanto, ofrecen pistas sobre el estado del arte y los sistemas literarios en ciertos momentos históricos y espacios geográficos particulares. En el caso de Rubén Darío, los prólogos a obras escritas en distintos momentos de su carrera sugieren, por ejemplo, las vías de inserción de un escritor emergente en el circuito literario, el cuño de la autoridad de quienes

presentan su obra, las relaciones transatlánticas de la crítica literaria en español, las tensiones entre autor y prologuistas o el prestigio acumulado tras la difusión de sus textos. Un acercamiento más o menos similar permite el estudio de las redes o tramas intelectuales que un escritor construye o integra a lo largo de su vida artística. Lejos de la rigidez de los ordenamientos generacionales, la red posibilita la comprensión de una escena literaria desde sus afectos, sinuosidades, rugosidades y desigualdades. Asimismo, visibiliza las filiaciones a un cierto imaginario de época según las tretas individuales de posicionamiento en circuitos literarios, la participación en grupos artísticos como revistas o ateneos, las lecturas e intertextualidades entre contemporáneos. Así lo han sugerido trabajos como los de Beatriz Sarlo, Eduardo Devés o Claudio Maíz, entre otros, sobre el papel de las redes y las revistas literarias en el contexto latinoamericano. En este dossier, el artículo de Ariela Schnirmajer estudia el rol de Enrique Gómez Carrillo como instaurador de una red transatlántica para el modernismo que se teje en su correspondencia privada pero también en su rol de prologuista y antólogo de cuentos ajenos. Y los recorridos de André Fiorussi y Leonel Delgado Aburto vuelven a las obras de Darío, *Azul...* en el primero, *Prosas profanas* y *Peregrinaciones* en el segundo, para reenfocar el espacio de los prólogos solicitados a terceros, que son aprovechados por el nicaragüense para legitimar sus propias innovaciones mientras debate de igual a igual con figuras señeras de la época.

Otra de las corrientes críticas presentes en este número de *Taller de Letras* se relaciona con las llamadas escrituras del yo, lo que nos lleva a poner en tensión las formas en que texto y contexto participan de lo que Philippe Lejeune llama “pacto autobiográfico” (64-5) en el caso de los ejercicios de autoescritura del poeta nicaragüense. La relación con el pasado, la relatividad de lo verosímil, el lugar de la ficción, los devenires de la memoria o la narrativa monumental son algunas de las cuestiones consideradas por este acercamiento analítico que busca distinguir “cuáles son las figuraciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de cierto lenguaje, y qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a que pertenecen” (Molloy 2). En el contexto de este volumen, la mirada desde las escrituras del yo ilumina las estrategias usadas por un escritor consagrado para visitar su trayectoria literaria y la recepción de tales estrategias desde la lectura actual. A estos núcleos críticos se dedica el desarrollo de Rodrigo Caresani cuando aborda la serie de crónicas conocida como *Historia de mis libros*, un sector de la

escritura dariana que la bibliografía especializada habitualmente desestima y rechaza como “fallida” pero que ahora se presenta como una verdadera vanguardia narrativa con consecuencias relevantes para las escrituras del yo del siglo XX. También hacia el porvenir y la vanguardia se encamina la lectura de Clara María Parra Triana, en la medida que categorías críticas diseñadas para interpretar nuestro presente –“migrancia” y “cosmopolitismo del pobre”– se proyectan sobre un cuento de Darío y su reescritura en clave humorística en un texto de Juan Emar.

La relevancia de un retorno a la obra dariana a partir de estos acercamientos críticos y preguntas teóricas tiene que ver, según creemos, con que las transformaciones acarreadas por el paradigmático fin de siglo XIX inauguran una época cuyas problemáticas, en diversa medida, nos acompañan hasta hoy –en palabras del cubano Roberto Fernández Retamar, “el modernismo es el primer período *literario* de la época *histórica* del imperialismo y de la liberación” (22)–. El contexto que rodea la escritura modernista y sus ramificaciones posteriores nos interpelan a revisitarla con miradas renovadas que busquemos promover con el debate aquí propuesto. En última instancia, esperamos que el ejercicio de analizar desde la literatura un momento complejo del pasado latinoamericano contribuya a arrojar algunas luces sobre nuestro no menos complicado presente.

OBRAS CITADAS

- Clough, Patricia Ticineto. “Introduction”. Patricia Ticineto Clough y Jean Halley (eds.). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham y Londres: Duke University Press, 2007: 1-33.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Fernández Retamar, Roberto. “Por qué aún está vivo Rubén Darío”. Mónica González García (comp.). *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de las Américas-Dársena, 2019: 15-23.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- González García, Mónica (comp.). *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de las Américas-Dársena, 2019.
- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. de José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Moraña, Mabel. “El afecto en la caja de herramientas”. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012: 313-7.
- Peluffo, Ana. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

claudio
guerrero
valenzuela

pontificia universidad católica de valparaíso
claudio.guerrero@pucv.cl

rubén darío en chile: burguesía y producción poético-intelectual

rubén darío in chile:
bourgeoisie and poetic-intellectual production

dossier

RESUMEN

Este artículo tiene como propósito discutir la concepción sobre el trabajo de creación poética e intelectual que Rubén Darío pone en entredicho en los textos publicados durante su estancia en Valparaíso y Santiago: dos obras poéticas, *Abrojos* (1887) y *Azul...* (1888), y diversas crónicas publicadas en periódicos, especialmente uno de circulación periférica como *El Heraldo* de Valparaíso. Esta práctica creativa pone en tensión la figura del burgués, sujeto ascendente en las sociedades finiseculares latinoamericanas, que, en el campo de la creación artística e intelectual, se opone a la del sujeto creador. La hipótesis es la siguiente: Darío cuestiona el estatuto superficial, descomprometido y mercantil de la obra de arte que predomina en la escena cultural chilena, principalmente a través del recurso de un género menor como la crónica, anticipando un debate que se daría con aún más fuerza durante el periodo de vanguardia de los años veinte. Propone, en cambio, la idea de un arte verdadero, autónomo, cerrado en su propia sensorialidad estética, como alternativa al régimen de circulación de la obra de arte como mercancía. Pero este proceso es conflictivo al posicionarse como poeta y crítico cultural en un entre-lugar: en la incomodidad respecto a la condición burguesa de la cual necesita para subsistir y el deseo de postular un trabajo creativo que ocupe un lugar importante dentro de una sociedad en pleno proceso de modernización periférica.

PALABRAS CLAVE

Modernismo, trabajo creativo, entre-lugar, Rubén Darío.

ABSTRACT

This paper examines the concept of lyrical poetic creation and intellectual work that Rubén Darío challenges in texts published during his stay in Valparaíso and Santiago. *Abrojos* (1887), *Azul...* (1888), and several chronicles published in newspapers, particularly those with a small circulation, such as *El Heraldo*, are among the texts. This creative practice contrasts the figure of the bourgeois, an ascendant subject in Latin American societies at the end of the century, with that of the creative subject in artistic and intellectual creation. The hypothesis is that Darío is questioning the superficial, uncompromising, and mercantile status of the work of art that predominates in the Chilean cultural scene, primarily through the use of a minor genre such as the chronicle, and he anticipates a debate that will take place with even greater fervor during the avant-garde period of the 1920s. As an alternative to the circulation regime of the work of art as merchandise, he proposes the idea of a true, autonomous art, closed in its own aesthetic sensibility. However, this process is contradictory because he positions himself as a poet and cultural critic in a state of in-betweenness: dissatisfaction with the bourgeois condition in which he must subsist and a desire to postulate a creative work that occupies an important place within a society in the midst of a peripheral modernization process.

KEYWORDS

Modernism, Creative Work, In-Betweenness, Rubén Darío.

Rubén Darío arribó a Valparaíso el 24 de junio de 1886 a los diecinueve años y dejó tierras chilenas el 9 de febrero de 1889. ¿Qué transformaciones vivió el poeta nicaragüense en nuestro país durante esos dos años y siete meses? ¿Qué experiencias sellaron su visión de mundo? ¿Qué movimientos grabaron su inserción dentro del restringido campo cultural de entonces? ¿Cómo se fue fraguando la construcción de un proyecto poético que traspasaría las fronteras y daría inicio al proceso de independencia literaria de América Latina? ¿Cómo se (auto)construye un autor o cuáles son las fabulaciones de un escritor? Estas son algunas de las preguntas que surgen ante la inquietud por escarbar en la importancia de la estadía de Darío en Chile para su proceso de formación poética y su eclosión como figura autoral clave para la comprensión de la configuración del modernismo como estética fundante en el contexto latinoamericano decimonónico.

Dos textos poéticos, *Abrojos* (1887) y *Azul...* (1888); algunas experiencias marcadoras que el propio Darío referencia en su autobiografía como su comentada llegada a la Estación Mapocho de la ciudad de Santiago; la amistad y cercanía con intelectuales como Pedro Balmaceda, el hijo poeta del presidente José Manuel Balmaceda que firmaba como A. de Gilbert, y con otros relevantes actores de la escena cultural de la época como Eduardo de la Barra, quien prologaría *Azul...* y había publicado un año antes el importantísimo manual de retórica poética titulado *Elementos de Métrica Castellana* (1887), texto que seguramente debió ser consultado por Darío; el vínculo alternado tanto con las clases acomodadas como con las capas medias y las más deprivadas de la sociedad; y, especialmente, la enorme cantidad de textos dispersos, cartas, notas y crónicas, muchos de ellos publicados en periódicos relevantes de la vida tanto santiaguina como porteña, son algunas de las huellas que permiten rastrear los diversos pliegues y matices de su producción poético-intelectual en Chile.

Puesto que se trata de una tarea de larguísimo alcance y ya abordada por la crítica, trataré de tensionar algunas pocas ideas que estimo pueden colaborar en la recompreensión de esta trama vital y textual. Como señala Ángel Rama en “La transformación chilena de Darío”, ensayo incluido en su ya clásico *Rubén Darío y el modernismo* (1985), el proceso transformador de Darío en Chile es “[u]na buena pista para desentrañar las fuerzas que generan el fenómeno modernista en la América Hispana, y para el establecimiento de la geografía social del movimiento” (82). Rama enfatiza el protocsmopolitismo que Darío encontró en Valparaíso y Santiago,

a diferencia de la arcaica Managua de donde provenía, dos ciudades que no alcanzarían el farragoso fervor de una Buenos Aires pero que por entonces vivían la euforia del triunfo de la guerra del Pacífico y los réditos y el lujo de la explotación transnacional del salitre. Este escenario se constituyó como “el caldo de cultivo propicio para un desarrollo intenso de las artes y la fundamentación social del modernismo” (Rama 88), al poder contar con “una mayor libertad ideológica” (90) como la que encontró, por ejemplo, en el diario *La Época*, y que a mi juicio se debe más a la excesiva dependencia cultural de las élites con el mundo europeo y su deslumbradora y condescendiente relación con todo lo que proviniera de afuera que a intrínsecas y poderosas convicciones estéticas producto de un proceso de desarrollo inventivo propio.

Darío se aprovechó, en cierta medida, de estos faros que miraban la metrópolis europea para desplegar con todos sus artilugios ornamentales la propia fábula que estaba dispuesto a vivir en Chile. Algo de esa fantasía se expresa de manera fascinante en el texto “El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau”, el cual serviría de prólogo para un volumen que no llegó a publicarse en su momento, según hace notar Raúl Silva Castro (116) en su estudio dariano acerca de las *Obras desconocidas escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (2018), pero que sí saldría publicado aparte, en la *Revista de Artes y Letras*, en 1889. La descripción que hace de la ciudad de Santiago en el citado texto es mágica y exageradamente parisina. A los ojos alucinados de Darío, Santiago parece la París de Latinoamérica, un encanto de ciudad que permite concretizar el ensueño de la urbe amada, la que solo conocía por su literatura. Dice Darío en uno de sus párrafos iniciales:

Santiago en la América Latina es la ciudad soberbia. Si Lima es la gracia, Santiago es la fuerza. El pueblo chileno es orgulloso y Santiago es aristocrático. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en su guardarropas conserva su traje heráldico y pomposo. Baila la cueca, pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la colonia, que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán diseminado en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda, etc. El palacio de La Moneda es sencillo, pero fuerte y viejo. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa . . . Santiago gusta de lo exótico, y en la novedad siente de cerca a París (*Obras desconocidas* 395-6).

Va a ser relevante, asimismo, el gran nivel de sociabilidad que expresa Darío a su llegada y su habilidad para generar contactos que propiciaran una rápida inserción en el medio. Es llamativo esto último, puesto que permite comprender que el nicaragüense estaba decidido a emprender una carrera literaria, una vía a la profesionalización en un terreno todavía no allanado del todo para tales ambiciones. El solo hecho de haber salido de Centroamérica ya era decidor, pero del mismo modo resulta llamativo que haya escogido Chile y no Europa como punto de partida para ese viaje iniciático. La historia fabulosa que construye el propio Darío revela los ribetes de su arriesgada apuesta, ensalzando a los “hombres de letras” que, a sus ojos, gozaban de fama continental, por lo que codearse con ellos sería un rápido desafío por concretar. Así empieza el citado prólogo a Tondreau:

A mi llegada a Chile en 1886, uno de mis mayores deseos era conocer a sus famosos hombres de letras. Todos en la América Latina sabemos que aquel país posee una producción intelectual poderosa, y escritores y poetas renombrados.

Al pasar por Valparaíso había tenido oportunidad de ser presentado a Eduardo de la Barra; le había visto, blanca la cabeza, los ojos brillantes y dominadores, el cuerpo un tanto pequeño y regordete como el de Bonaparte de Meissonier, la palabra alada y franca, incisiva como una flecha a veces, y a veces sedosa y aterciopelada; le había visto dos ocasiones, una en su casa, frente al parque municipal, casa modesta para poeta tan aristocrático en gustos, y amigo del refinamiento y las hermosas opulencias; otra en su oficina de rector del liceo porteño. Había comprendido la fuerza espiritual de aquel hombre. En su salón, donde se veían en primer lugar dos grandes retratos antiguos, de los fundadores de la familia, hablaban silenciosos, con sus labios de bronce, dos bustos soberbios y triunfales sobre sus columnas de ébano, los de Shakespeare y Schiller. Allí de la Barra me habló largo rato de literatura americana y me dio noticias de los poetas chilenos que yo deseaba conocer (*Obras desconocidas* 393).

Deslumbrado por “la fuerza espiritual” del pedagogo chileno que se reflejaba tanto en su refinamiento como en sus “hermosas opulencias”, en su modestia como en sus gustos estéticos, Darío tiene la capacidad de envolver sus relatos de una épica inigualable que hace que cada uno de sus movimientos en suelo chileno tenga una relevancia única. En este caso, de la Barra es la puerta de entrada para poder interactuar con otros

poetas. Es la credencial que le permitirá seguir descubriendo una escena para luego poder intervenirla en conjunción con sus paraísos mentales. Se trata de un devenir deseante que también forma parte del modo en que va construyendo su figura autoral: curioso, pero algo retraído; tímido observador, pero hambriento de ambición; extremadamente sociable, pero frío, calculador y adulador. Darío se mueve en la escena intelectual chilena como un agente solitario que tiene que jugar sus cartas con precisión para así poder escalar a lugares cada vez más trascendentes.

Como parte de esta dinámica, puede entenderse la rápida publicación de *Abrojos* en 1887, un poemario a menudo dejado de lado por la crítica por considerarlo todavía romántico y juvenil, sin la madurez suficiente como para ser catalogado con el mismo peso que *Azul...*, publicado un año después. En este libro cándido y con una lengua todavía prístina, en donde es posible hallar la influencia de la poesía azucarada de Campoamor y Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros, se expresa en potencia, sin embargo, algo del imaginario que Darío explotaría durante este periodo. Y, en particular, resultan de interés algunos pasajes en donde ya es posible atender a la tensión que genera la precariedad de las condiciones de producción a las que se somete Darío. Factores que chocan con la alhajada vida a la que aspira y que constantemente detalla en gran parte de sus crónicas. La hiperbolización de la situación del sujeto es evidente, por ejemplo, en el poema VI de este libro:

Puso el poeta en sus versos
todas las perlas del mar,
todo el oro de las minas,
todo el marfil oriental;
los diamantes de Golconda,
los tesoros de Bagdad,
los joyeles y preseas
de los cofres de un Nabab.
Pero como no tenía
por hacer versos ni un pan,
al acabar de escribirlos
murió de necesidad (*Abrojos* 21).

La exposición del hambre, la miseria y la caída en desgracia del sujeto creador serán recurrentes en este poemario como en toda la obra de Darío. La permanente queja de la voz poética de estos textos, su tono “amargo,

decepcionado” (*Obras desconocidas* 51) a decir de Silva Castro, solo acentúa la dislocación que vive el propio poeta, no solo autoexiliado de su propio país, sino padeciendo un exilio interior y una escisión entre creación y vida material que se irá acrecentando en sus obras posteriores, tanto poéticas como narrativas, con nuevas modulaciones. Resulta aquí evidente, como veremos, el parentesco de este poeta soñador con el que protagoniza “El rey burgués”. Ambos carenciados, ninguneados, misérrimos.

En las crónicas que Darío publicó entre el 1 de febrero y el 14 de abril de 1888 en el periódico *El Heraldo* de Valparaíso, reunidas en 2019 con un perspicaz prólogo de Cristóbal Gaete, y que a juicio de Rama fueron de las mejores que escribió (“La transformación” 90), las lamentaciones son algo más amplias, ya no tan narcisistas, de un orden que emite un juicio respecto del conjunto de la sociedad. Por ejemplo, un magnífico espectáculo artístico como una representación de la obertura del *Lohengrin* de Richard Wagner da pie para que Darío critique en su segunda crónica la escasa asistencia de público, la parca recepción periodística y, en especial, la insuficiente capacidad de apreciación estética por parte de un público snob y cínico que se dirige a este tipo de espectáculos, entre otras cosas, por la sociabilidad que podría proporcionar. Para Darío, se trataba, en su mayoría, de una clase social más asidua a las apariencias que a las profundidades de una cultura entendida como experiencia y como búsqueda estética de modos de vida auténticos. Sirva este párrafo publicado el 18 de febrero de 1888 como ejemplo para refrendar el tono crítico de Darío:

El señor Augusto Patin tuvo la buena idea de fundar en Valparaíso la Sociedad del Cuarteto, y esperábamos que dicha sociedad fuera favorecida por los amantes de la música.

El primer concierto, desgraciadamente, nos demostró lo contrario. A pesar de que el programa era escogido y de que muchos de los artistas eran simpáticos para el público, la concurrencia fue escasa.

M. Patin no sabemos si se habrá desalentado; pero es lo más probable.

Una de las tendencias de este maestro es la de desarrollar entre nosotros el gusto por la música wagneriana. Hay que saber que M. Patin fue el primero que en Buenos Aires dio a conocer en conciertos obras del autor de *Lohengrin*. Allá hubo éxito, Wagner estuvo de moda primero, y ahora los bonaerenses han visto en sus teatros interpretados *El buque fantasma*, *Lohengrin*, etc.

¿Sucederá lo mismo aquí?

Es dudoso (*Rubén Darío* 41-2).

El caso es relevante, no solo porque el diagnóstico resulta lapidario respecto de las bajas expectativas sobre el nivel del público culto de la sociedad chilena, sino porque además Darío ve en el espectador asiduo a estos espectáculos un conservadurismo estético chato y superficial, propio de las clases burguesas y adineradas. Estas veían la institucionalidad artística como un bien de consumo y diversión, sobre el cual no concurre ningún tipo de riesgo o ferviente toma de posición. Darío constata que a la misma hora una conocida compañía de baile español repletaba otro teatro de la ciudad:

Se ha atacado, se ataca a la música de Wagner. Se la ha llamado absurda y se la ha comparado con un tratado de metafísica.

Es lo cierto que es preciso conocerla para apreciarla, para gustar de ella. Y para conocerla entre nosotros es necesario más entusiasmo, más buenas disposiciones.

Yo sé de muchos que la noche del concierto Patin temían encontrar en el salón de la sociedad musical jugo de adormideras y solos de contrabajo.

En cambio, en el Odeón, lleno y alegre, resonaban los aplausos estrepitosos a las *peteneras del Lucero del Alba* (*Rubén Darío* 44).

El ejemplo resulta también importante puesto que da pie para que el propio Darío reflexione, acto seguido, sobre las condiciones de producción intelectual, los problemas de circulación y consumo, el posible desaliento que el fracaso de público podría ocasionar en los agentes culturales, y, especialmente, sobre el rol que jugaban los medios de publicación periódica en la red cultural que, a los ojos del nicaragüense, debía ser robusta, profunda y desafiante en sus lenguajes y expresiones estéticas, proporcionando a su vez una función crítico-pedagógica que proviniese de una clase intelectual autorizada, lejos del cliché vacío que no deja nada o que se preocupa más del aplauso fácil que de desentrañar y comprender una obra seria. Diríase, algo casi de vida o muerte, y no un desfile mediocre de autores sin una pluma que interviniese el campo cultural de manera relevante:

Se dice que muy pronto aparecerá un nuevo diario porteño sostenido por una sociedad de jóvenes. El número de accionistas aseguran que es ya crecido.

Piensen hacer una publicación amena y, sin distinción de colores políticos, solicitarán la colaboración de los principales escritores, bajo condiciones bastante aceptables.

Será un buen paso.

La decadencia de la producción literaria en nuestra prensa estriba en una economía mal entendida. Se publica muchas veces aquello que no tiene sino la ventaja de ser colaboración gratuita, y no se busca el trabajo de plumas de reconocida fama por temor a una remuneración costosa.

De ahí que nuestros letrados notables no publican nada sino de cuando en cuando, llevados de sus aficiones o por motivos ocasionales. En cambio, vence todos los días aparecer trabajo de mérito nulo, literatura de pacotilla, ciencia fofa o versainas desconsoladoras (*Rubén Darío* 45).

Es taxativo el modo con que Darío acusa el manejo mercantil de la prensa y la importancia y necesidad de contar con medios culturales que escapen a la lógica de la oferta y la demanda. Darío parece emplazar una expansión del campo cultural, una incorporación al tren expansivo de una modernidad en crecimiento, cada vez más compleja. Por lo mismo, promueve una pregunta acerca del lugar que debe ocupar la creación artística y la producción intelectual en este entramado de publicaciones periódicas en ebullición y una pregunta acerca del valor que se debe pagar para acceder a textos valiosos y autores de renombre. Existe, por tanto, una conciencia sobre el trabajo remunerado del artista como una condición para la formación intelectual del país, ese público general que accede al periódico como principal medio de información y conocimiento. Pero la responsabilidad se la achaca también a quienes ocupan cargos de poder. Ambos, dueños de periódicos y gobernantes, formarían una sola clase cuyo poder se muestra desinteresado de un genuino desarrollo de la cultura si los números no permiten realizar una conducción austera de la economía. Me parece un buen ejemplo este fragmento de la crónica publicada el 17 de marzo de 1888, en donde Darío se lamenta, una vez más, de la pobreza cultural generalizada:

Y a propósito de teatro, es de sentirse que uno como el de la Victoria esté tan desprovisto de decoraciones y material escénico. Un teatro así es como una dama sin guardarropa, sin compostura y afeites de necesidad.

Y hay más. Existen decoraciones aquí mismo que bien podrían comprarse a precios bajos, comparados con los que se piden en Europa. El primer escenógrafo de Italia, el caballero Magnani, es autor de unas hermosas decoraciones de *Aída*, que se nos van de aquí –¡ay!– para Montevideo.

¿Por qué no quedarnos con ellas? Muy sencillamente: los montevideanos pagan y la Municipalidad de Valparaíso –que tendrá sus razones para ello– no.

No obstante, al considerar que se nos va de las manos una obra de mérito, un trabajo hecho por el escenógrafo de la Scala de Milán, da una especie de tristeza artística (*Rubén Darío* 80).

Es significativa esta “tristeza artística” de Darío al preguntarse por las condiciones materiales de producción y al constatar, en la piel, las lógicas de mercado imperantes que no parecen para nada lejanas a las que subsisten hoy en los países latinoamericanos, en donde la inversión en cultura es una cosa de última necesidad. Darío lo grafica caballeramente recurriendo al símil del teatro pobre con una “una dama sin guardarropa”, para ilustrar la patética falta de materiales necesarios para un desarrollo escénico de nivel. Sobre todo, en el contexto de esplendor de un país enfervorizado por la ebullición de capitales británicos que hacían mover la economía del, por entonces, principal puerto del Océano Pacífico. Esta “tristeza artística” debe haber sido extremadamente chocante para el nicaragüense en contraste con la situación comercial del puerto. Cabe traer a colación aquí la panegírica conferencia que Benjamín Vicuña Mackenna había dictado apenas unos pocos años antes, el 20 de marzo de 1884, en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Valparaíso ante la colonia inglesa, titulada “The First Britons in Valparaíso: 1817-1827”. Fue publicada en inglés ese mismo año siendo traducida al español por primera vez en 1910 con motivo del centenario de la Nación. Allí, Vicuña Mackenna resaltaba la importancia del capital británico para el desarrollo del puerto y del país:

La benéfica y casi instantánea influencia de la colonia inglesa era notoria desde su primera etapa. Llegado el capital inglés en abundancia en busca de legítima expansión comercial, inmediatamente promovía un alza en el precio de los productos naturales confinados hasta entonces al pobre y forzoso mercado del Callao, que de Valparaíso se servía como de una simple *bodega* y sucursal de Lima; la condición del trabajo se dificultaba por los salarios reducidos que subían ahora; nuestras minas recibieron impulso no conocido gracias a los recursos y al esfuerzo de compañías inglesas; el valor de la propiedad aumentaba cuatro y hasta cinco veces sobre el del tiempo de la colonia; la población casi se duplicaba en dos o tres años; y –lo que no era menos– las comunicaciones con el exterior, que una ciega, ominosa y abigarrada política cohibía del todo, surgieron

como por obra de magia, abriendo todos los canales a las ideas, principios y regímenes destinados a completar en su curso la verdadera revolución que comenzaba una década anterior (67).

Cabe recordar aquí también que es la muerte del propio exintendente de Santiago el hecho que dará pie al texto inaugural de Darío en Chile, según lo cuenta de manera legendaria en su autobiografía, *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* (1912). Pero más allá de lo anecdótico, y a propósito de este mundo encantado que pinta Vicuña Mackenna, cabe preguntarse también ¿por qué no se expresaba del todo en la sociedad chilena en materia cultural parte de esa fragua comercial que movilizaba al país? ¿Era posible pensar en un traspaso o un desvío del capital hacia el orden estético? Ante la ausencia de un proyecto político emancipador respecto del capital extractivista, ¿era dable pensar al menos en una precaria institucionalidad cultural? Una posible respuesta hace pensar que ya estaba instalada como condición estructural una distancia entre la actividad comercial de la burguesía y la producción poético-intelectual. Ambas esferas, la económica y la cultural, ya transitaban por carriles separados en la América Latina de fines del siglo XIX y tal vez siempre lo hicieron.

Traigo aquí a colación una de las múltiples reflexiones que realizara José Martí en sus cartas y crónicas sobre Nueva York, exiliado en Estados Unidos y colaborando con diversos medios de prensa latinoamericanos. Martí asistió *in situ* a la emergencia de la cultura del consumo y los textos maravillosos que escribió sobre la vida norteamericana dan cuenta de ese momento en donde las mercancías ya parecen excesivas, al rebosar en las vitrinas de la ciudad, como por ejemplo por motivo de la Navidad. El bullente mercado de transacción de bienes de consumo motivaría el nacimiento de un nuevo sujeto de mercado: el consumidor. Este se situaría indefectiblemente en las antípodas de una sensibilidad artística. Escribe Martí en una carta fechada en Nueva York el 15 de marzo de 1885 y publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires dos meses después, el 9 de mayo de ese año: “Sé que el pueblo que no cultiva las artes del espíritu aparejadamente con las del comercio, engorda, como un toro, y se saldrá por sus propias sienes, como un derrame de entrañas descompuestas, cuando se le agoten sus caudales” (*Todo* 166). La imagen del comerciante gordo no recuerda sino a la del “chancho burgués”, ahíto de comida y dinero, pero con mal gusto, imagen estereotipada que circulaba por todas partes a fines del siglo XIX. Pero también

recuerda a la clase social opresora que, de acuerdo con el análisis de Marx y Engels, representaba una serie de despojos al interponer como supremacía el valor del dinero por sobre otra actividad humana. Así lo señalan en su *Manifiesto Comunista* (1848):

La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, los ha convertido en sus servidores asalariados.

La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las ha reducido a simples relaciones de dinero (27).

Darío (y Martí) parece ser un testigo en carne propia de esta “desgarradura del velo” de las relaciones de producción en el contexto latinoamericano. Su escisión se da en un momento clave, el de la euforia de postguerra tras el triunfo ante Perú y Bolivia, al padecer el enorme abismo que instauraba la joven institucionalidad democrática respecto de la producción artístico-intelectual que no proviniese desde arriba, desde las clases dominantes. Dejado al arbitrio del gusto de la clase que detenta el poder, sus modas, lujos, intereses y cuán dispuestos estaban a “gastar” en cultura, no deja de ser elocuente, entonces, el devenir anímico del poeta, fluctuante entre una alta cultura mental europea y una baja cultura material latinoamericana, extremadamente desigual y chocante. Entre esa riqueza y esa pobreza se mueve la estancia de Darío en Chile, es parte de sus contradicciones como poeta e intelectual en formación, con apenas veinte años. Aun así, como vimos, y pese a todas sus porosidades, Chile le seguía pareciendo un lugar de oportunidades, su propia tierra prometida donde podría llevar a cabo un proyecto de escritura relevante para el contexto latinoamericano.

Veo en algunas de las crónicas de *El Herald*, entonces, un estado de ánimo que resume el desacomodo del poeta y el reproche hacia una cultura, en particular la de la ascendente burguesía extranjero-chilena, detenida en la cursilería y banalidad de toda laya, como por ejemplo en el detalle anecdótico acerca de la vida de tal o cual personaje animador de la vida social. Pero también es muestra de su contradictorio proceso de inserción dentro de un espacio que revela sus propios desajustes y pliegues. Darío vivía de malas pagas, de favores de amigos como Balmaceda, invitaciones a eventos sociales y en general toda su existencia estaba cruzada por la

precariedad. El lujo vacío de la sociedad viñamarina y porteña, entonces, debía someterse no solo a sus ideales aprendidos de la alta cultura europea, sino también al fuerte contraste con la propia materialidad de sus condiciones de vida. Como señala Gaete en la introducción a la reciente reedición de estas crónicas, Darío alcanzó a escribir ocho textos y luego fue despedido: “Según el mismo Darío, porque escribía muy bien; según Armando Donoso, por faltar a sus obligaciones; según [Eduardo] Poirier, él debía despertarlo y hasta escribir sus crónicas” (*Rubén Darío* 18). Como sea, el breve tiempo de trabajo da cuenta de las dificultades que tiene Darío para llevar a cabo una vida ordenada, pero mal pagada: “Darío funda una manera moderna de vivir, pero, contrario a la eficacia de la prosa periodística, es un diletante” (*Rubén Darío* 19). Basta recordar, por ejemplo, la pieza que le proporcionan al interior del diario *La Época*, para tenerlo cerca y más controlado respecto de sus andanzas nocturnas. Asimismo, es interesante lo que apunta Gaete, desde la perspectiva actual: “Darío, aparte de ser moderno por buscar en la escritura en medios montar obra y supervivencia, lo es como agente de marketing, tal como muchos escritores hoy” (*Rubén Darío* 22). La vida bohemia al parecer le pasa la cuenta al poeta, siendo parte también del proceso dislocador que experimenta; pero le permite subsistir y continuar su configuración autoral. El modo de hacerlo no parecería muy diferente de las estrategias que muchos escritores utilizan hoy, en el contexto de la sociedad neoliberal, para poder hacerse un nombre: saber moverse dentro del espacio, con quién y cuándo, jugarse las cartas, crear un nicho y saber venderse, ser *empresario de sí*, en clave individualista.

Ángel Rama, en su póstumo *Las máscaras democráticas del modernismo*, libro en el que trabajaba poco antes de su muerte, hace notar que el proceso de democratización de la sociedad y la literatura que supuso el modernismo a partir del ascenso de las capas medias y bajas al entramado de la producción intelectual, la ampliación de la educación y la ocupación de cargos públicos, no estuvo exento de fuertes vaivenes y contradicciones, así como de no tan amplios márgenes de radiación. Intelectuales como Darío

[s]e subieron al barco del mundo sin reparar en medios, en franca pelea: venían de las profundidades, de los márgenes desdeñados, y se hicieron un lugar entre los que ocupaban espaciosos puestos sobre cubierta. Aca-
rreaban cosmovisiones propias, a veces simples e incluso distorsionadas por los orígenes sometidos de que procedían, se caracterizaban por un

aire aventurero y provocativo que tenía que ver con los modelos sociales establecidos por los poderosos de la hora, y al introducir su visión dentro de aquella que regía desde antes el sistema, lograron subvertirlo, trasmutarlo a veces, siempre modificarlo de alguna manera, aunque no podría decirse que lo sustituyeran completamente (*Las máscaras* 25).

Serían el individualismo y un cierto “aire aventurero” algunas de las maneras de manejarse en esta red que comenzaba a modificarse en el espacio latinoamericano de fines de siglo diecinueve. Darío es, en este sentido, uno de los rostros que sabe ponerse la máscara, consciente de su condición social, pero muy seguro de su formación intelectual. Esto, junto a su talento poético, es lo que lo haría triunfar a nivel continental, especialmente a partir de las reediciones de *Azul...* y sus desplazamientos a otras zonas del globo, partiendo por Buenos Aires y la publicación de *Prosas profanas* en 1896, piedra angular del movimiento modernista latinoamericano propiamente tal. Concordamos aquí con Rama cuando señala:

Rubén Darío captó lo peculiar del proceso de dinámica acumulación e integración americanas, cuando en vez de hacer suya la denominación de una estética europea estricta prefirió para designarlo el término de uso más generalizado que era un lugar común de la época para abarcar los múltiples aspectos de la renovación en curso: *modernismo*. Esta elección terminológica es definitoria de la actitud conciliadora que la inspiraba, la cual procuraba respetar la multiplicidad de vías posibles de la modernización, las marcas individuales que cada uno le imprimiera y la disponibilidad al cambio novedoso en que todos vivían, al acecho de los últimos figurines europeos (*Las máscaras* 76).

Rubén Darío perseguía una forma y anhelaba designar la época que vivía. Su exigencia era estética: “Pide rigor y especialización al crítico, libertad y belleza al prosista, novedad al poeta” (*Las máscaras* 77). Su férrea defensa de un modo de vida que aunaba ética y estética lo vuelve quizá uno de los principales críticos de su tiempo y quizá por eso se volvería el epónimo reconocible de uno de los más grandes movimientos literarios latinoamericanos. Pero toda esa clarividencia estaba cuajando de a poco en la joven experiencia iniciática de un Chile que sería el punto de partida de su obra. Ante esto, resulta importante volver sobre la ambigua (in)comodidad respecto al lugar del poeta dentro de la emergente sociedad democrática latinoamericana. Un lugar que a veces se desprecia, pero que también se necesita para subsistir, incluso se lo anhela y desea. De ahí el

diagnóstico que aplica Rama al resaltar “la actitud conciliadora” que lo inspira. Un lugar que proporciona una paga, alimento y roce social, pero que también lo desgasta y lo deja vacío. Algo de cinismo y necesidad hay en esta posición que hace que Darío deba pasearse por estos círculos anodinos al parecer incapaces de disfrutar, con sincera emoción, la música de Wagner. Porque también el acceso a la experiencia artística de la oligarquía y la fascinación por el detalle decorativo son muestras de un régimen afectivo centrado en el refinamiento y buen gusto, un ilusorio mundo repleto de chinerías y japonerías que choca con el más frío espacio mercantil de la paga por su trabajo intelectual.

La experiencia de este aspecto de la modernidad en cuanto a la devaluación de la figura del artista y la condición de precariedad que entabla una situación especial con el mercado es uno de los aspectos centrales que hace notar Grínor Rojo en su texto “La modernidad del modernismo”. En efecto, el lugar que la sociedad de fines del siglo XIX le tenía reservado a los artistas distaba mucho del de las primeras décadas de la centuria. Se parecía más a un bufón de la corte que a un intelectual que se sabe está fundando una nación. Este “divorcio y conflicto entre arte y sociedad” (124), junto al problema de la “posesión del dinero” (124), hacen del escritor artista un signo social marcado que resultaba preponderante para la autocomprensión del poeta y del artista en la época de constitución de la burguesía en América.

Visto así, no resulta del todo sorprendente en *Azul...* (1888) la insistencia con que muchos de sus relatos escenifican de modo reflexivo el precario lugar que la sociedad le tiene asignado al poeta y al artista en general. En el cuento “El rey burgués”, por ejemplo, ya sabemos de la alegórica convalecencia de un poeta zarrapastroso a una corte fantasiosa y de la burla que recibe. El poeta de “El pájaro azul” dice: “Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre...” (*Azul* 43). El poeta de “El sátiro sordo” también es expulsado del Olimpo y condenado a una eterna errancia, y situaciones similares ocurren en “La canción del oro” o “El velo de la reina Mab”. En todos estos relatos encontramos a un sujeto creador conflictuado ante el mundo, empobrecido, menoscabado, representado como un mendigo o un loco, al ser disonantes sus expectativas de vivir en lo que podríamos denominar una suntuosidad poética versus las reales condiciones materiales de existencia, a menudo determinadas por quien detenta el poder del dinero o el poder de ser editor. Esta situación hace pensar tanto en qué lugar le

asigna Darío a la creación poética en la sociedad moderna, como si fuese para los otros una tara o una molesta interrupción o un asunto demasiado extravagante, así como en la inestable esfera que ocupa el nicaragüense en Chile, marcado por la necesidad de ingresos regulares para la existencia cotidiana. Asimismo, *Azul...* y su estética aglomerante de relatos y poemas de distinta laya, sería para Mónica González García una clara expresión de “las malformaciones de la modernidad chilena” (“Rubén Darío” 259), con una clase oligárquica hipereuropizada, desfasada y con un “hiperbólico patrón de consumo” (258), que hace de la poesía y el arte en general una mercancía, cuyas consecuencias recaen en el victimizado sujeto creador.

Tal vez el ángel que viniese a salvar momentáneamente al poeta de su precaria condición y, al mismo tiempo, quien precipitaría el reconocimiento de su inestable lugar sea Pedro Balmaceda, cuya generosa amistad con Darío merecería un estudio aparte. Esta rápida amistad no solo le abrió las puertas de palacio y el lujo decorativo de las porcelanas chinas y japonesas, y las platerías francesas de las cuales tanto habla en sus textos, sino que, ante todo, le aseguró una posición y un rápido reconocimiento dentro del estrecho –sino descampado– campo cultural chileno. Balmaceda es un trampolín a la vez que su guía y su espejo. A los ojos de Darío es un verdadero artista, aristócrata, sensible y sincero. La autopercepción de Darío, en cambio, frente a esta realeza criolla, parece ser más bien de pequeñez e insignificancia. Darío solo puede estar a la altura de Balmaceda por el gusto estético, por el inmenso caudal de lecturas compartidas, ya que al mismo tiempo el chileno no califica para las bajas pasiones darianas que se expresan en sus andanzas nocturnas.

Como señala Andrew Reynolds en “Poder estatal y cultura material en *A. de Gilbert*”, la amistad con Pedro Balmaceda y su doble poético, A. de Gilbert, conecta a Darío no solo con la oligarquía y el mercado desde una primerísima fuente, sino específicamente “con el poder estatal latinoamericano” (215), lo que se refrendaría al obtener el primer premio del certamen Juan Valera, a fines de 1887, con su “Canto épico a las glorias de Chile”, dedicado al presidente de la nación. Pero también habría algo mucho más interesante que hace notar Reynolds y que guarda relación con el punto de vista que Darío escoge desarrollar. Si en *A. de Gilbert*, publicado en El Salvador en 1889, es llamativa la ya comentada recurrencia a la materialidad, al exceso de descripciones de los objetos decorativos del Palacio de La Moneda, y si esta detención en el detalle es

característica de todo el libro y se profundiza, por ejemplo, en un paseo en coche que hace con su amigo por el Parque Cousiño, resulta demasiado notoria la escasa atención que le generan las clases populares que también merodean por el parque. Este contraste es una clara “metáfora del sistema de la élite de la cual Darío escoge participar junto con Balmaceda” (Reynolds 230), ya que al momento de concentrarse en la gente que se detiene a observar a los paseantes las profusas descripciones se detienen y se anulan, dando paso a una observación desde el coche que “produce un efecto pasivo respecto a las masas que deja una impresión difusa” (230). Algo similar ocurre en dos episodios de su autobiografía de 1912: cuando en un merodeo nocturno por los cerros de Valparaíso acompañando al doctor Galleguillos, por desdén y repulsión, no toma del mismo vaso que le ofrecen unos hombres “facinerosos” y de “mala vida” (*La vida* 42) o cuando ya en el barco de vuelta a Centroamérica, habiendo zarpado de Valparaíso, ve al paso una embarcación repleta de trabajadores afrodescendientes. La descripción es escueta y con esta finalizan las páginas que le dedica a su periplo por Chile: “En todo este viaje no recuerdo ningún incidente, sino la visión de la *débaclé* de Panamá: Carros cargados de negros africanos que aullaban porque, según creo, no se les había pagado sus emolumentos. Y aquellos hombres desnudos y con los brazos al cielo, pedían justicia” (*La vida* 40). Por la evidente diferencia expresiva, por su contrastante entusiasmo narrativo, podríamos señalar que claramente Darío opta por una clase social y a ella se rinde. Las otras le causan aberración o lástima.

Pienso que la alianza de Darío con Balmaceda, sin embargo, reafirma por un lado las ambiciones del poeta por la distinción, y, por otro lado, lo vuelve inseguro socialmente: sabe que a ese reino no pertenece. Balmaceda estaría más allá de una concepción burguesa. En ese sentido, Darío ha llegado bien lejos. Balmaceda, ante todo, le ayuda a hacer frente común respecto de un arte verdadero en contraposición al mal gusto de la burguesía que se llena de muebles y tapices parisinos, una burguesía pequeña, cerrada, que en verdad no lee lo suficiente y no lee con profundidad la literatura que sí pregonan los amigos artistas y su círculo más cercano: Eduardo de la Barra, Eduardo Poirier, Narciso Tondreau, entre otros. Pero no todo será color de rosa para siempre, ya que el afecto entre ambos poetas prontamente transitará de la hermandad a la sensación de traición por parte de Balmaceda por la colaboración que Darío hace en un periódico opositor al gobierno de su padre, como lo

fue *La Libertad Electoral*. Esta última situación no parece menor, puesto que revelaría una personalidad acomodaticia que no se cuestiona dónde publicar mientras esa publicación le dé un rédito.

Pero, como muestra de esta mutua devoción, me gustaría quedarme con una imagen que Leonardo Sanhueza esboza en su excelente novela *El hijo del presidente* (2020), recientemente reeditada por la Universidad Austral de Chile, cuando Darío se entera de la repentina muerte de su tierno amigo:

El joven Rubén Darío la recibió primero [la noticia de su muerte] con perplejidad, creyendo que era una broma, pero luego entendió que nadie bromearía con eso y se dispuso a recibirla en serio, con la solemnidad debida, cubriéndose la cara con una mano y luego con las dos. Se subió nerviosamente el cuello de su camisa veraniega, como si fuera el embozo de su sobretodo invernal. Se tomó la copa de vino ya servida, y después otra, y aun otra más, empujando hacia dentro el lagrimón.

Ya fuera para sí mismo, para la posteridad o para nadie, dijo lo primero que se le ocurrió:

—*Good night, sweet prince* (44).

Y, sin embargo, la admirablemente rápida inserción de Darío en Chile, camaleónica y faraónica, llena de malentendidos como su arribo a la Estación Mapocho de Santiago, que le vale el desprecio del emperifollado señor que lo esperaba arriba de “un carruaje espléndido con dos soberbios caballos” (*La vida* 34), es probable que se deba no solo a la amistad con Balmaceda, el dulce príncipe, sino más bien a las cualidades plásticas de adaptabilidad a todas las situaciones, tipos de gente y capas sociales, así como a su vasta cultura. Este modo de ser que cae siempre bien, cierto atrevimiento e individualismo, pero también el don de poseer una cultura letrada sin igual, sumado a un dandismo latino difícil de precisar que siempre tiene a mano la palabra adecuada al momento y un provincianismo dislocado que no lo deja fuera de ningún lugar, facilita el desplazamiento de Darío por los distintos segmentos del ámbito cultural, resultando notable su habilidad para penetrar en todos los espacios y para producir todo tipo de textos, incluso el ya comentado “Canto épico a las Glorias de Chile” sin tener por entonces, necesariamente, un gran conocimiento de la historia reciente del país. El premio que obtiene por este poema, a juicio de Raúl Silva Castro, es la plataforma que hace conocido

y popular a Darío en el país (*Obras desconocidas* 34). El salto definitivo, según el propio crítico, sería con los elogiosos ensayos que el poeta español Juan Valera le dedicara a *Azul...*, haciéndolo conocido en todo el mundo hispanohablante.

El problema del lugar del artista y de la creación, en tanto, su pretendida autonomía y tendencia a una incipiente profesionalización en las sociedades latinoamericanas de fines de siglo XIX, se trataba sin duda de un crucial debate que no solo se daba en revistas y periódicos, sino que principalmente lo padecían aquellos creadores que, como Darío, a diferencia de Balmaceda, no provenían de las clases acomodadas. De ahí las tensiones y contradicciones que vive el nicaragüense respecto de sus amistades aristócratas y su autopercepción degradada por el exceso de alcohol y subalternizada por su clasemediera morenidad en una sociedad como la chilena, obsesionada por la blancura de la piel, y que se sintomatiza, por ejemplo, en la preocupación por la vestimenta, en esa levita que se compra junto a su amigo porteño Eduardo Poirier, que vale la mitad de su modesto sueldo como colaborador del diario *El Heraldo* y que le abre las puertas de una convivencia menos marcadora en la alta sociedad. Me parece interesante este hecho simbólico, puesto que la vestimenta, la apariencia, es para Darío un signo que remarca su necesidad de aceptación e inclusión. Es significativo el comentario ponzoñoso de Luis Orrego Luco, cuando lo vuelve a ver después de mucho tiempo, llegando de Valparaíso a Santiago, poniendo atención sobre su renovado aspecto: “muy elegante, de ropa azul marino, corbata a la moda, sombrero lustroso y pañuelo de seda que sacaba a cada momento, como para deslumbrarnos” (s/p). La percepción anterior había sido radicalmente distinta, incluso racista: “Era alto de cuerpo, de color avellanado, de ojos pequeños y brillantes, nariz aplastada, barba escasa y era flaco. Cualquiera hubiera dicho un indio sentado en el wigwam al verlo con su aspecto indolente, su fisonomía inmutable y cobriza” (*Obras desconocidas* 28).

Darío padece estas contradicciones viviendo en un *entre-lugar*, entre la pobreza y la riqueza, entre la mala apariencia y la buena presencia, entre la América hispánica y una mental cultura europea, entre el burdel y los salones de La Moneda, entre una bohemia “cochambrosa” (*Obras desconocidas* 44) y las oficinas de redacción del periódico *La Época* o de la Aduana de Valparaíso, entre la escritura de crónicas mal pagadas y la búsqueda de una consolidación como poeta en su “segunda patria”, entre una modernidad de oropel como la desfasada modernidad latinoamericana y una

modernización de la escritura, *persiguiendo una forma*, imitando y torciendo a sus maestros parnasianos y decadentistas.

El periplo de Darío por Chile todavía tiene zonas grises que merecen mayor atención crítica. Chile es para Darío la oportunidad de salir de la pobreza y el aislamiento centroamericano, una llave para experimentar una modernidad periférica, acotada, cuando los señoritos con ínfulas de artista hacían el viaje directo a París. Y Chile, a su vez, es el trampolín que le abriría las puertas de Buenos Aires, la oficina de redacción del diario *La Nación*, por entonces uno de los más importantes del continente. Chile, por tanto, es para Darío un viaje iniciático, bautismal, que transformaría su condición de poeta. Incluso, y a pesar de su comentado galicismo poético. Volver a esos textos fundacionales es retornar a la importancia y relevancia de la época en que comienzan a sentarse las bases del proceso de independencia cultural que tanto abogaba José Martí para Latinoamérica desde su fundacional ensayo “Nuestra América” (1891).

Me gustaría quedarme, por el momento, con otro esbozo, con la manera en que lo retrata Sanhueza en la ya comentada novela sobre Pedro Balmaceda:

En Rubén había algo de sobreviviente salvaje del romanticismo, parecía una figura anacrónica, recortada y sobrepuesta a su tiempo con notorio descalce, como una pieza de collage surrealista y, sin embargo, al hablar, tendía a usar muchas palabras esdrújulas, comparaciones extrañas, curiosos hipérbatos... Su pensamiento daba la impresión de estar guiado más por aliteraciones y el regodeo verbal que por alguna clase de convicción, aunque todo en ciernes: corazón, instinto, persuasión sensual (66).

Creo que reimaginar así a Darío es un modo también de repensar la materialidad de su calidad intelectual, la estatura del embrujo que echó a andar en tierras chilenas, del cuento que se contó a sí mismo y les contó a todos. Todo en ciernes, con “notorio descalce”. Como un espejo de A. de Gilbert, el *sweet prince* real que le abrió los perfumes de palacio que hasta entonces solo había olido a través de las lecturas de su panteón poético, los que le habían proporcionado *los raros*. Pero también, y quizás, ante todo, es dable comprenderlo en su dimensión paradójica, instintiva y contradictoria como el proceso mismo de modernización que por entonces llevaban a cabo las elites chilenas. Su caso, como lo ilustra Rama, es el de un intelectual que encarna el proceso democratizador espiritual

y materialmente, y que lo involucra directamente al formar parte de esos estratos a los que mancomunaba el efecto modernizador:

[L]os modelos de la nueva burguesía, que ejercía la dominación, impregnaban, como era previsible, a los estratos que participaban de la transformación. Los intelectuales modernizados fueron parte del movimiento democratizador por diversas causas: por sus orígenes en la clase media, por las mayores posibilidades que les ofrecía el cambio económico, por sus experiencias vitales, por el acceso que les dio a la información internacional, por su propio trabajo que comenzó a ser el de profesionales en un mercado económico en expansión (*Las máscaras* 159).

El costo de este proceso, el desajuste que Darío expresa en sus relatos y textos poéticos en cuanto “intelectual modernizado”, viene a remarcar los efectos de la modernización en la burguesía en ascenso, ávida de innovación en todas las esferas de la vida. El trabajo poético-intelectual tendiente a la profesionalización que encarna Darío queda en entredicho, aún en ascuas, sin poder cuajar del todo, producto de un espacio que aún no se consolidaba. Tres a cuatro décadas después, según lo atestigua José Carlos Mariátegui en “El artista y la época” (1925), el panorama no sería tan distinto: “El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre . . . La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario” (13). El entre-lugar que habita Darío permanentemente en Chile marcará, por tanto, su unción como escritor y lo seguirá quizás hasta su muerte bajo otras formas en su obra posterior, ya madura. Pero también será una hoja de ruta para pensar el lugar del trabajo poético-intelectual en las sociedades latinoamericanas. Cien años después, las palabras de Mariátegui siguen plenamente vigentes: “El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre” (13). Quizá Darío haya sido uno de los primeros en experimentar estos dilemas en el espacio latinoamericano. Los pliegues de su transitar permanente entre un espacio y otro son parte de su estatura como una de las figuras más trascendentes del arte democratizador decimonónico, pero también ejemplo de un problema que continúa con nuevas aristas en el contexto actual. Tal vez Darío no murió de hambre ni sacrificó su temperamento o su estilo, pero sí padeció los avatares de las condiciones precarias de

producción artístico-intelectual. La reconstrucción de su paso por Chile ayuda a entender, en parte, las rugosidades de esa aventura creativa.

OBRAS CITADAS

- Darío, Rubén. *Azul*. Valparaíso: Ediciones UV, 2013 [1888].
- . *Abrojos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1887.
- . *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Ayacucho, 1991 [1912].
- . *Los raros*. Madrid, Editorial Pliegos, s/f [1896].
- . *A. de Gilbert*. San Salvador: Imprenta Nacional de El Salvador, 1889.
- . *Obras desconocidas escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición de Raúl Silva Castro. Santiago: Tácticas, 2018 [1934].
- . *Rubén Darío. Cronista Internacional en El Heraldo*. Edición de Cristóbal Gaete. Valparaíso: Garceta Ediciones, 2019.
- González García, Mónica. “Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena. Las hipertrofias locales del capitalismo global” en *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de la Américas-Dársena, 2019: 255-80.
- Mariátegui, José Carlos. “El artista y la época” [1925], en *El artista y la época*, Lima: Empresa Editora Amauta, 1990 [1959]: 13-7.
- Martí, José. *Todo lo olvida Nueva York en un instante. Escritos sobre el nacimiento de la cultura del consumo (1881-1891)*. Viña del Mar: Cenaltes, 2016.
- . “Nuestra América” [1891] en *Política de nuestra América*. México DF: Siglo XXI, 2009 [1977]: 37-44.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. *Manifiesto Comunista*. Buenos Aires: Nuestra América Editorial, 2004 [1848].
- Orrego Luco, Luis. “Rubén Darío en Chile” en *Mapocho* 4, 5 (1966): 5-21.
- Rama, Ángel. “La transformación chilena de Darío” en *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985: 81-103.

---. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Viña del Mar: Mímesis, 2021.

Reynolds, Andrew. “Poder estatal y cultura material en A. de Gilbert” en Mónica González García (comp.), *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de las Américas-Dársena, 2019: 213-34.

Rojo, Grínor. “La modernidad del modernismo” en Mónica González García (comp.), *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de las Américas-Dársena, 2019: 117-40.

Sanhueza, Leonardo. *El hijo del presidente*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 2020 [2014].

Vicuña Mackenna, Benjamín. *Valparaíso y los ingleses en tres siglos*. Viña del Mar: Altazor, 2010 [1910]. Traducción de Juan Méndez de la conferencia dictada en Valparaíso en 1884.

mónica
gonzález
garcía

pontificia universidad católica de valparaíso
monica.gonzalez@pucv.cl

del orientalismo de segundo grado en rubén darío. imaginarios sensoriales, regímenes sinestésicos y lo ‘sublime doméstico’ en azul...

orientalism of second degree in rubén darío.
sensorial imaginaries, synesthetic regimes and
the “domestic sublime” in azul...

dossier

RESUMEN

En este artículo propongo otra aproximación a la genealogía de la renovación poética de Rubén Darío en *Azul...*, vinculada a las materias y afectos que circulan en la obra, para lo cual analizo la incorporación en el lenguaje estético de lo que llamo orientalismo de “segundo grado” (Roberto Schwarz), ideología consumida periféricamente por las oligarquías decimonónicas chilenas. En diálogo con el orientalismo metropolitano de Edmond de Goncourt, sugiero la idea de “sublime doméstico” para distinguir la valoración emergente de una obra artística localizada entre lo artesanal y lo industrial –valoración compartida por Darío. Además, comento las operaciones literarias, basadas en imaginarios sensoriales y regímenes sinestésicos, que convierten las cosas orientales en tropos estéticos y entidades éticas con que los narradores darianos distinguen la acumulación “por lujo nada más” del juicio del verdadero artista.

PALABRAS CLAVE

Orientalismo de segundo grado, sublime doméstico, modernismo, cosas y afectos, Rubén Darío, Azul...

ABSTRACT

In this article I propose another approach to the genealogy of Rubén Darío’s poetic renovation referred to the things and affects that circulate in *Azul...* I do so by analyzing the ways in which he incorporates into the aesthetic language of this book what I call orientalism of the “second degree” (Roberto Schwarz), an ideology peripherally consumed by the Chilean oligarchies at the end of the 19th century. In dialogue with the metropolitan orientalism of Edmond de Goncourt, I suggest the idea of “domestic sublime” to distinguish the emerging valuation of an artistic work located between the craftwork and the manufacture—valuation certainly shared by Darío. I also comment on the literary operations, based on sensory imaginaries and synesthetic regimes, that turn oriental things into aesthetic tropes and ethical entities with which Darío’s narrators distinguish accumulation “for the luxury of it” from the judgement of the true artist.

KEYWORDS

Orientalism of the second degree, domestic sublime, modernism, things and affects, Rubén Darío, Azul...

En “As ideias fora do lugar”, Roberto Schwarz señala que muchas ideas metropolitanas importadas por colonias y excolonias se distancian de lo que buscan describir en su lugar de origen y experimentan, por tanto, desarrollos autónomos. Según Schwarz esas “ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria”, especificando que “por isso as chamamos de segundo grau” (18-9). El interés de Schwarz —y el nuestro— en este dislocamiento radica en la manera como las literaturas de colonias y excolonias recogen eso que el crítico brasileño denomina ideologías de segundo grado:

Ao longo da sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre —ou evite— o descentramento e a desafinação (29).

Schwarz sugiere que, mediante dicha operación artística, la historia mundial se reconvierte a nivel local en formas originales que terminan “passa[ndo] para dentro da escrita” (30) literaria, espacio desde donde esa historia revela alguno de sus puntos neurálgicos —“o escritor saiba ou não, queira ou não queira” (30)—. Es la premisa a partir de la cual comento el registro del orientalismo de “segundo grado” de las oligarquías chilenas de fines del siglo XIX en la literatura inicial de Rubén Darío, específicamente en *Azul...* (1888). Según propongo, en esta obra el orientalismo se vislumbra no como mimesis celebratoria de una moda europea, sino como apropiación estética desde donde se desdoblan, de varias formas, el juicio conocedor del verdadero artista y el consumo descentrado o desafinado de esta ideología por parte de las oligarquías chilenas. Al hacer del orientalismo un tropo, Darío insinúa no solo la problemática crítica del modernismo a los procesos de modernización circundantes, sino también su carácter estéticamente “innovador” o “pre-vanguardista”. Estos últimos conceptos los tomo de Ángel Rama (*Las máscaras*), para quien el modernismo es innovador sin llegar a ser rupturista como las vanguardias porque cuestiona el discurso lógico-racional desde lugares alternativos también importados de Europa —como sería el caso del orientalismo francés emulado por las oligarquías chilenas—. Ello, ciertamente, teniendo en cuenta que el discurso lógico-racional que Darío

buscaba combatir era el “dogmatismo hispano”, contexto en el cual todo lo raro, fuera francés o de otras latitudes, comenzó a interesarle desde sus primeros años en el Cono Sur.¹

Específicamente, me interesa examinar la manera en que una de esas rarezas, a saber, el orientalismo que Darío encuentra en forma de manufacturas suntuarias en los cosmopolitas espacios domésticos de la oligarquía chilena, se transmuta para dar forma a un amplio espectro del sentir poético expresado en *Azul...* Este paisaje cultural *material* nutrido por el consumo decimonónico experimenta, en las últimas décadas de ese siglo, el influjo del orientalismo francés, razón por la cual japonerías y chinerías pasan a codearse con el ya normalizado lujo europeo. En este contexto, si el interés del escritor francés Edmond de Goncourt (1822-1896) en el arte oriental surge de su “goût du nouveau, du non défloré” y de lo “qui est humain chez les peuples des deux hémisphères” (ii), en el Cono Sur tal afición es secundada por las clases dominantes decimonónicas mayormente para demostrar su acuse de recibo de este *dernier cri* de la moda francesa. Es lo que describimos como orientalismo de segundo grado y que, según sugerimos, atraviesa diversas alteraciones cuando pasa a integrar el archivo poético de la obra temprana de Darío. Algunas lecturas centradas en el carácter de mercancía de los suntuarios consumidos por las oligarquías latinoamericanas sugieren que el cambio de archivo en la poesía hispánica finisecular —que para Rama contribuye a superar el régimen lírico-afectivo anterior, independizándolo “de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas” (*Rubén Darío* 10)— no invierten del todo el signo colonial porque adoptan formas de consumo cultural de tipo neocolonial. Sin discrepar enteramente de esas lecturas, me interesa indagar en la complejidad de matices con que este archivo suntuario nutre distintas zonas de las tempranas inquietudes éticas y estéticas del poeta. Según creo, existen cosas tomadas de esos paraísos artificiales —en que predominan los imaginarios sensoriales y regímenes sinestésicos— que pueden leerse como tropos estéticos incipientes cuya valencia ética difiere para connotar desde ideales inefables hasta mercantilismos

1 Dice Darío en su *Autobiografía*: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, lo pseudoclásico, a lo pseudoromántico, a lo pseudorrealista y naturalista y ponía a mis *Raros* de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza” (94).

vulgares. En consecuencia, comento el signo ambivalente que adquieren japerías y chinerías según su localización en regímenes sensoriales y afectivos diversos en algunos de los textos de *Azul...*

DE ORIENTALISMOS EUROPEOS Y LATINOAMERICANOS

Para hablar de orientalismos, conviene recordar lo que Edward Said señala sobre esa compleja atracción europea hacia el Oriente en su icónico libro *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (1978). Según plantea, el Oriente no es solo “the place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies”, sino también “its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other” (1). Asimismo, agrega que esta region

has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles (1-2, énfasis del autor).

Si traemos a debate la noción fluctuante de ideología de Terry Eagleton, según la cual se trataría de una constelación que “would seem to make reference not only to belief systems, but to questions of *power*” (5, énfasis del autor), el concepto elaborado por Said se acerca a la idea de Eagleton en el sentido que el orientalismo carece de ontología estable y que en él confluyen “culture, ideas, history and power” (Said xiv). Esto porque detrás de la atracción europea hacia las diferencias imaginadas sobre Oriente está la tensión constante de antiguas rivalidades y deseos de expansión. Para Said, de hecho, la historia del orientalismo en el siglo XIX se sostiene sobre tres anhelos (conscientes e inconscientes) del imaginario imperialista europeo: “[the will] to accumulate weight and power, ‘the hegemonism of possessing minorities,’ and anthropocentrism in alliance with Europocentrism” (98).² Considerando esto, si pensamos en

la afición orientalista de Goncourt, es posible afirmar que esta tiene más que ver con un *micropoder* relacionado a la posibilidad de alcanzar lo que podríamos llamar “sublime doméstico” en el contexto del capitalismo global incipiente y del comercio internacional de cosas exóticas. Si bien su interés en el arte japonés radica en una ambición planetaria *personal*, no exenta de deseo, “de faire l’histoire intime des femmes et des choses du dix-huitième siècle, à peu près aussi avant tout le monde” (ii), su valoración surge también de la posibilidad de consumir desde Europa obras artísticas de Asia para gozarlas en una escala íntima, doméstica. De allí que para Goncourt Japón sea “le seul pays de la terre, où l’art industriel touche presque toujours au grand Art” (iii). En consecuencia, un artista como Utamaro (1753-1806), famoso por sus grabados en madera, resulta atractivo para Goncourt por haber reproducido sus obras en soportes de amplia difusión y por haber “atteint le sublime de la beauté et du luxe” (11). Me detengo en esta dimensión compleja y emergente de la afición orientalista de Goncourt, que combina la valoración de la reproducción artística a escala mayor, la posibilidad de su circulación en un mercado global y la apreciación propia del conocedor, porque tiene que ver con el sentido estético con que Darío figura algunos de los artículos artístico-suntuarios que circulan en *Azul...*³

Volviendo a las formas que adopta el orientalismo según su recepción cultural y localización geopolítica, cuando esta ideología viaja desde las metrópolis europeas hasta las colonias y ex colonias se despoja de

nos rangs stoïques/ Confondent leur fronts vils à des fronts héroïques,/ Ce sont des fils maudits d’Eblis et de Satan,/ Des turcs, obscur troupeau, foule au sabre asservie,/ Esclaves dont on prend la vie . . .” (60-61). En esta obra, Hugo tematiza la guerra en que Grecia se independiza del Imperio Otomano (1821-1830), delimitando los márgenes culturales y éticos entre Europa y el Oriente.

³ Pareciera que el juicio estético de Goncourt y de Darío, que valora el aura de belleza y lujo de un objeto artístico reproducido mecánicamente para el consumo o goce de un público más numeroso, constituye un momento previo, anticipatorio, de lo que Benjamin diagnostica sobre el trabajo artístico en la era de la reproducción mecánica. Este dice que “that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art”, proceso “intimately connected with the contermporary mass movements” (“The Work” 299). En cambio, como veremos luego, el juicio estético modernista todavía atribuye al objeto artístico una autoridad o aura y, aunque celebra la reproducción y circulación de la pieza, es la sensibilidad artística del conocedor—don no masivo sino exclusivo—la que permite percibir el aura que aquí identificamos como vibración de la materia. En otras palabras, alguien puede consumir una obra artística pero no gozarla estéticamente, diferencia crucial para Rubén Darío en *Azul...*

² Las mujeres orientales pintadas por el francés Eugène Delacroix en la primera mitad del siglo XIX sugieren la sumisión y pasividad del oriental en tanto *otro* susceptible de ser conquistado. Por su parte, el yo lírico imperial articulado por Victor Hugo en el poemario *Les orientales* (1829) caracteriza a los enemigos de Grecia como “ces morts unconnus, qui dans

elementos imperiales como el deseo de conquista militar del Otro, pero conserva aspectos culturales como el prejuicio racial y la exotización del arte –razón por la cual la identificamos como una ideología de segundo grado–. En el caso chileno, la incorporación de las inclinaciones europeas por lo oriental parte los primeros años de la independencia, tanto por el deseo oligárquico de reproducir en la excolonia los hábitos culturales de países más industrializados, como por el hecho de que Valparaíso era escala obligada del intercambio internacional del siglo XIX, especialmente británico y francés. Ya en 1822 la viajera inglesa Mary Graham comenta la cosmopolita oferta presente en las tiendas del puerto chileno: “En ellas se encuentran generalmente las sederías de China, Francia e Italia, los algodones de colores de la Gran Bretaña, los rosarios, amuletos y vidrios de Alemania” (172). Según explica Jacqueline Garreaud, una parte considerable del comercio europeo que transitaba por Chile en las primeras décadas del siglo XIX, particularmente suntuario, comenzó a quedarse en el país, lo cual “revela la particular posición del mercado chileno en el comercio mundial” (169) y la relevancia de Valparaíso que “por su posición geográfica y comercial devino en un centro estratégico en las comunicaciones ultramarinas entre Gran Bretaña, el Pacífico Sur Oriental y el continente asiático” (176). A nivel local, ese tráfico se tradujo en la apertura de numerosas casas comerciales insertas en “una complicada y extensa estructura mercantil” (Cavieres 162-3) que las conectaba con casas matrices europeas y sucursales asiáticas.⁴ Asimismo, el gobierno chileno respaldó estas actividades privadas mediante el establecimiento de relaciones consulares con China en 1845 y la apropiación de la Isla de Pascua en 1888 durante la presidencia de José Manuel Balmaceda (Sanhueza & Soto 122) en vistas de reforzar la presencia chilena en las rutas comerciales del Pacífico.

Aunque el acercamiento literario de Rubén Darío al imaginario orientalista en los términos descritos por Said puede haber ocurrido en sus lecturas tempranas de Victor Hugo, es muy probable que su primera aproximación *material* al orientalismo de segundo grado latinoamericano sea

resultado de su amistad con Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente José Manuel. Como dice Andrew Reynolds, esa proximidad le permitió al nicaragüense no solo recorrer los espacios íntimos del edificio presidencial chileno, sino conocer de primera mano “la experiencia artística de la oligarquía” (216). En *A. de Gilbert* (1889), Darío comenta que en una de las primeras conversaciones sostenidas con Pedro este celebraba que los hermanos Edmond y Jules de Goncourt hubieran introducido el japonismo en Francia y renovado el ambiente de los salones con la inclusión de otras cosas bellas (8). Tras la muerte de Pedro, Darío elabora una semblanza del amigo describiéndolo a partir de un mapa íntimo cuya topografía es trazada por recuerdos e importaciones que, según sugiere el texto, eran altamente estimados por su dueño:

Él era apasionado por los bibelots curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronces, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál es su gusto . . . En todas partes libros, muchos libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*. Un ibis de bronce, con su color acardenillado y viejo, estiraba su cuello inmóvil, hieráticamente. Era una figura pompeyana auténtica, como un César romano que le acompañaba, de labor vigorosa y admirable.

Cortaban el espacio de la habitación, pequeños biombos chinos bordados de grullas de oro y de azules campos de arroz, espigas y eflorescencias de seda (28-31).

Según Walter Benjamin, la incorporación en Francia de esas notas de buen gusto al espacio del salón (que Pedro Balmaceda atribuía a los Goncourt) había comenzado a mediados del siglo XIX, momento en el cual, en oposición a la oficina, lo doméstico se vuelve escenario de ilusiones y ensueños personales. En este contexto, el ornamento aparece como una declaración de individualidad. Dice Benjamin:

The interior is the asylum of art. The collector is the true resident of the interior. He makes his concern the transfiguration of things. To him falls the Sisyphian task of divesting things of their commodity

⁴ Cavieres destaca el caso del chileno Agustín Edwards, cuyo éxito comercial en la segunda mitad del siglo XIX se comparaba al de los europeos avecindados en el puerto pues “sus propios barcos transportaban plata y cobre a los lejanos mercados de India y China y a los más usuales como Francia e Inglaterra” (166).

character by taking possession of them. But he bestows on them only connoisseur value, rather than use value. The collector dreams his way not only into a distant or by-gone world but also into a better one –one in which, to be sure, human beings are no better provided with what they need than in the everyday world, but in which things are freed from the drudgery of being useful (“Paris” 39).

Cito en extenso porque creo que de allí se pueden deducir varios regímenes afectivos dentro de los cuales quisiera localizar las japonerías y chinerías de los espacios íntimos producidos por las oligarquías finiseculares del Cono Sur y registrados como “sublimes domésticos” en algunos textos de *Azul...* Hago, asimismo, un guiño a Henri Lefebvre en tanto esos espacios domésticos periféricos son producidos en sintonía con el consumo ornamental metropolitano. En este sentido, cabe señalar que para Lefebvre la producción del espacio público se relaciona con la producción económica capitalista y con la hegemonía “over both institutions and ideas” (11) por parte de las clases dominantes. En el contexto de esta reflexión, entiendo que la producción del espacio doméstico es también un ejercicio hegemónico mediante el cual las clases dominantes decimonónicas del Cono Sur buscaban distanciarse de los heterogéneos grupos con que debían compartir el espacio público de las excolonias.

Así, si bien estos objetos y cosas pueden ser considerados inicialmente como *commodities* o mercancías, creo que en su incorporación al circuito de tropos de *Azul...* Darío las somete a diversas transformaciones “sisíficas” desde el espíritu coleccionista descrito por Benjamin y desde la búsqueda de un “sublime doméstico” de cuño goncourtiano y no necesariamente atento a las desiguales dinámicas de poder global que lo posibilitan. En su registro literario, objetos y cosas varían de signo según el régimen afectivo que las gobierna, pudiendo ser objetos con valor de uso, cosas con valor de afición o, incluso, según plantea Jane Bennett (2009), cosas *vitales* cuya vibración inherente les permite establecer regímenes afectivos con los seres humanos y no humanos que las rodean.⁵ En consecuencia, quisiera comentar los regímenes afectivos de japone-

rías y chinerías darianas que se desprenden de cómo el narrador figura la relación que con ellas establecen tres artistas: el poeta-narrador en “El rey burgués”, el escultor en “La muerte de la emperatriz de la China” y el poeta-pintor en “Álbum porteño” y “Álbum santiagués”.

EL REY BURGUÉS, O LA FINA IMPUGNACIÓN DE UN JUICIO DESAFINADO

“El rey burgués” es un cuento que habla del lugar del poeta en una sociedad mercantil, donde el poder monetario se piensa capaz de comprar el arte y el talento artístico. Aunque harapiento, el poeta canta “el verbo del porvenir” (*Azul* 70) y le explica al rey que el arte “no viste pantalones, ni habla en burgués”, y que tampoco “está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos” (71). Resulta interesante que, en su semblanza del rey burgués, de modo similar a como hace Darío en *A. de Gilbert*, el narrador mapea el espacio palaciego que rodea al soberano describiendo en detalle, como un cicerone o *flâneur* doméstico, la topografía ornamental para caracterizar, en este caso con sutiles toques de ironía, su “Buen gusto” y su “Refinamiento” (68). En realidad, se trata de uno de los pocos tipos de *flânerie* que puede realizar un poeta-narrador conocedor pero periférico: el paseo estético por el espacio íntimo del burgués latinoamericano, único lugar donde este sujeto puede construir su mundo personal de refinamiento cosmopolita. Ciertamente, el cosmopolitismo del burgués latinoamericano resulta una suerte de remedo de la experiencia imperial de algunos sujetos europeos que reúnen en sus salones metropolitanos cabezas embalsamadas de las bestias abatidas y objetos artísticos de las civilizaciones conquistadas –burda alegoría de subordinaciones territoriales y culturales.⁶ El salón del burgués latinoamericano

⁶ En 2009 propuse el concepto “inconsciente subalterno” en mi tesis doctoral para describir el insuperable “desfase” entre la cultura europea y la cultura europeizada que las oligarquías rancias y burguesías emergentes buscan reproducir en América Latina a fines del siglo XIX –concepto que retomo en “Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena”–. Hablando del caso chileno, describo “inconsciente subalterno” en los siguientes términos: “El hiperbólico patrón decimonónico de consumo de textiles ingleses, suntuarios franceses, chinerías y japonerías cumple la función de reforzar en los grupos conosureños esa *esquina identidad modernoeuropea*, cuestionada a cada momento por la disonancia del entorno y por la propia hibridez racial. El sobreconsumo y la hipereuropeización son compensaciones sintomáticas de la carencia que exponen, en su desarrollo hipertrófico, la naturaleza subalterna del gesto” (*Transepistemología* 37).

⁵ Cabe señalar que distingo entre *objeto* y *cosa* en diálogo con Benjamin (“Paris”) y con Bill Brown; es decir, objeto en un sentido cercano a producto o mercancía porque “there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts” (“Thing” 4), y cosa como una entidad no necesariamente útil o funcional que denomina “less an object than a particular subject-object relation” (“Thing” 4).

es, además, un espacio de lujo controlado y aséptico puesto que en el espacio público la contaminación es una amenaza siempre latente más allá del cuadrante “parisino” del Barrio Dieciocho de Santiago— exterioridad que perturba el buen gusto y el refinamiento con las diferencias sociales y económicas propias de un capitalismo periférico.⁷

En el itinerario de varios párrafos por el espacio doméstico del rey burgués, existen hitos de puntuación que se sugieren como interrupciones para alertar al lector respecto de la ironía implícita con que el narrador construye la majestad del personaje. El primero, “Eso sí:” (*Azul* 68), funciona como una conjunción cuyos dos puntos anuncian un desplazamiento respecto de la imagen en elaboración. Si antes de la conjunción el narrador señala: “A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino”, tras los dos puntos aclara: “defensor acérrimo de la corrección académica en letras y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía”. En otras palabras, lo que parece coherente para el rey burgués, no lo es para un poeta narrador que refuerza esta desafinación en su elección léxica: mientras en el primer grupo de palabras parecen predominar las sibilantes en continuidad sensorial con la suavidad de las plumas y el canto de los pájaros, en el segundo grupo abundan las vibrantes múltiples, cuyo pesado sonido evoca la aspereza de la lija. Se trata de una aguda burla construida a partir de la conexión sinestésica entre las texturas aurales de la fonética y las texturas hápticas de la semántica, las que en el caso de los grupos de palabras comentados resultan incompatibles para los finos sentidos del poeta-narrador. Ciertamente, el relato sugiere que estas sutilezas pasan inadvertidas para el rey burgués, cuya rimbombante imagen de sensibilidad artística queda impugnada con este sutil testimonio de su desafinación.

Otro hito de puntuación son los signos de exclamación que encierran las “¡Japoneñas!” y “¡Chinerías!”, seguidos por el juicio autorizado del poeta-narrador, quien explica: “por lujo y nada más” (69). Es aquí donde creo que la voz de este último establece su superioridad estética como

conocedor de arte —extensión, acaso, del juicio estético del autor en tanto cercano al conocedor Pedro Balmaceda Toro—, apreciando esos objetos según lo que Benjamin llama “valor de afición”, con el fin de caracterizar el gesto acumulativo del rey burgués en tanto adquisición vulgar de mercancías cuyo aura sublime nunca podrá vislumbrar. Ello porque su capacidad para recrear “un salón digno del gusto de un Goncourt” (69) deriva exclusivamente de su poder económico —no por acaso comparado a “los millones de un Crespo” (69).⁸ El rey burgués no es un coleccionista como Pedro sino un acumulador, carácter insinuado en el abundante uso de pausas de puntuación en el párrafo que lista los objetos de su salón oriental. Sin embargo, el saber coleccionista del poeta-narrador interviene con su adjetivación vivaz y fugaces datos históricos no solo para enfatizar su distancia del gesto acumulativo del soberano, sino para convertir en comentario estético lo que podría haber sido un mero inventario:

quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanías de hojas antiqüisimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas (69).

Así, los objetos acumulados pierden su valor de uso como ostentación ornamental en la relación que establecen con el narrador, quien al volverlas “cosas” en el sentido sugerido por Brown las libera “from the drudgery of being useful” (Benjamin, “Paris” 39). De hecho, el narrador hace algo más: al ser relatadas por su palabra poética, las cosas parecen evidenciar el aura con el cual fueron concebidas por sus creadores, representando el drama contenido en sus composiciones y revelando su

7 Por ello los regímenes afectivos, los circuitos de tropos y la sensibilidad estética sufren alteraciones radicales cuando la prosa de Darío cruza las fronteras urbanas de la burguesía porteña y se acerca, por ejemplo, a los trabajadores portuarios para narrar “El fardo”. Ver González García (“Rubén Darío”).

8 Si seguimos la idea de Georg Simmel, según la cual “llamamos valiosos a esos objetos que se resisten contra nuestro deseo de poseerlos” (en Appadurai 18), podemos inferir que para el rey burgués sus posesiones no son valiosas pues su fortuna le permite comprar lo que quiere.

energía intrínseca –seguramente invisible a la mirada mercantil de su dueño. Cada descripción alude a una escena en desarrollo: “quimeras... con las fauces abiertas”, “máscaras... con ojos como si fuesen vivos”, “dragones devorando flores de loto”, “guerreros tártaros... que llevan arcos estirados” (*Azul* 69), etc. Esta vitalidad de las japonerías y chinerías que el narrador contribuye a visibilizar recuerda la conceptualización de Bennett según la cual reconoce en las cosas una energía independiente de la relación que puedan establecer con los humanos: “By vitality I mean the capacity of things... to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own” (*Vibrant* viii). Bennett llama a esta vitalidad intrínseca de las cosas “vibración material” o “afecto impersonal” (*Vibrant* xiii) en el sentido que su energía las habilita tanto a afectar a otros cuerpos como a ser afectados (*Vibrant* 21) aún cuando no se trate de energía humana. En diálogo con Baruch Spinoza, Bennett agrega además que estos cuerpos “enhance their power *in or as a heterogeneous assemblage*” (*Vibrant* 23). En este último sentido, si el uso de comas y punto y comas puede interpretarse como una manera de reforzar el gesto acumulativo del rey burgués, desde la perspectiva del poeta-narrador las pausas de puntuación pueden sugerir su poder como ensamblaje, es decir, en tanto cosas con energías estéticas individuales pero que reunidas refuerzan su capacidad de afectar sensibilidades finas como la del poeta –poseedor, intuimos, de “a childhood sense of the world as filled with all sorts of animate beings, some human, some not” (*Vibrant* 20)–. Es una de las formas en que las cosas ofrecen al poeta-narrador una experiencia multisensorial de “sublime doméstico”.

Volviendo a la perspectiva acumulativa del rey burgués, y considerando otro hito de puntuación en el cuento, “dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!” (69), constatamos que mientras más larga la lista de posesiones –en este caso, de salones cuyo número y contenido solo podemos imaginar a partir de los signos de exclamación–, más se distancia al rey burgués del exclusivo juicio del conocedor, del verdadero artista, capacidad que en la lógica del cuento solo poseen el poeta harapiento que llega al reino y el narrador-conocedor como su alter ego. Por ello, el ensueño oriental contenido en el salón de las japonerías y chinerías solo puede revelar su metafísica sublime –o lo que Foucault describe como “that never objectifiable depth from which objects rise up toward our superficial knowledge” (en Bennett xvii)– a los sentidos, no raídos por “la lija” ni coartados por “la ortografía”, del poeta-narrador.

LA MUERTE DE LA EMPERATRIZ DE LA CHINA, LO SUBLIME Y LO TRÁGICO DEL VERDADERO ARTISTA

El régimen afectivo en que se insertan las japonerías y chinerías de “La muerte de la emperatriz de la China” es distinto al que el rey burgués les impone a las suyas porque el protagonista del cuento, además de ser artista, recibe la pieza de arte responsable del nudo dramático como obsequio de un amigo. La pieza en cuestión es la emperatriz de la China, “un fino busto de porcelana, un admirable busto de mujer sonriente, pálido y encantador” (*Azul* 159). En consonancia con el tráfico marítimo que en el siglo XIX puso en contacto a fabricantes, artistas y compradores de latitudes remotas, el agente comercial Robert le explica al escultor Recaredo, su amigo, que participa en la circulación global de suntuarios orientales y que en ese contexto adquirió el busto imperial:

Di un salto y caí en la China. He venido como agente de una casa californiana, importadora de sedas, lacas, marfiles y demás chinerías. Junto con esta carta debes recibir un regalo mío, que, dada tu afición por las cosas de este país amarillo, te llegará de perlas. Ponme a los pies de Suzette, y conserva el obsequio en memoria de tu Robert (159).

El nombre de la cónyuge del escultor sugiere que, junto con el envío de mercancías de Hong Kong a San Francisco como parte de su trabajo para la importadora californiana, Robert despacha el regalo a Francia, nutriendo ese dinámico comercio suntuario que en la época conectaba Asia, América y Europa. Sin embargo, la economía afectiva del regalo despoja a esta porcelana oriental de su condición de mercancía, involucrándola primero en el circuito amistoso de Robert y Recaredo, y luego en el circuito amoroso del artista. Así, desde que es adquirida en el país oriental, la “vida social” de la emperatriz de la China se vuelve intensa, lo que en cierta medida auspicia el desenlace trágico del cuento pues llega a ser considerada una rival por la joven esposa Suzette. Tras comentar los imaginarios hápticos desde los cuales el narrador describe y cosifica a Suzette, me referiré a la manera como caracteriza la relación que el artista *conocedor* establece con la emperatriz, su nueva musa.

En las primeras líneas del cuento, lejos de anunciar la tragedia, el narrador comenta el romance de Recaredo y Suzette, quienes “goza[ban] libres del gozo del amor” (154-5), y caracteriza la devoción del primero hacia su esposa en términos similares a los que luego usa para describir

el valor de afición desde donde el artista se relaciona con las cosas que pueblan su taller de creación. Suzette, dice el cuento, es un “avecita que [Recaredo] había puesto en jaula de seda, peluches y encajes” (154). La cosificación de Suzette, su condición como posesión de caro valor para su “dueño” (154), es el gesto que de hecho abre el cuento: “Delicada y fina como una joya humana, vivía aquella muchachita de carne rosada en la pequeña casa que tenía un saloncito con los tapices de color azul desfalleciente. Era su estuche” (154). Como en “De invierno”, poema en que Carolina descansa medio apelotonada en un sillón “envuelta con su abrigo de marta cibelina,/ y no lejos del fuego que brilla en el salón” (200), los imaginarios hápticos de la intimidad doméstica, así como las japonerías y chinerías, nutren la sensualidad con que la mirada masculina proyecta su deseo en “La muerte de la emperatriz de la China”, deseo que se ornamenta de texturas que invitan al tacto. Detengámonos un momento en otros versos del soneto “De invierno”:

El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.
Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño (200).

Como sugieren las citas del cuento y los versos del poema, el deseo de contacto se transparenta en la abundancia de materiales mullidos y acariciables que rodean esos cuerpos femeninos en espera pasiva y permanente dentro del salón. Al mismo tiempo, la cercanía de materiales delicados como las porcelanas orientales proyecta la fragilidad que el artista atribuye a su musa. Encontramos una escena similar a la del soneto en la segunda sección del cuento: “Quieto, quietecito, llegar donde ella duerme en su *chaise-longue*, los piecitos calzados y con medias negras, uno sobre otro, el libro abierto sobre el regazo, medio dormida; y allí el beso es en los labios” (155). Por ello, una vez superado el obstáculo que la emperatriz de la China llega a significar para el idilio de Recaredo y Suzette, no extraña que “la ardiente reconciliación de los labios” ocurra en el lugar de las texturas sensuales, es decir, “en el saloncito azul” (164).

Ahora bien, la intensa relación que el escultor Recaredo establece con la emperatriz de la China se desprende de sus calidades de artista y de co-

leccionista. El cuento dice que él “amaba su arte”, que “[t]enía la pasión de la forma” y que “su taller estaba poblado de un pueblo de estatuas silenciosas, animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales”, todo lo cual, no obstante, no era más importantes que “¡la gran afición!, japonerías y chinerías” (157). Aquí, el hito de puntuación marca la diferencia entre el gesto acumulador del rey burgués y el valor de afición o “connoisseur value” (Benjamin, “Paris” 39) que Recaredo otorga a las creaciones orientales, porque “[él] era en esto un original” (157). El comentario es seguido por una enumeración similar a la que describe los objetos del salón oriental del rey burgués, es decir, atribuyéndoles una energía en potencia. Difiere, no obstante, en que el fragmento sobre Recaredo carece de ironías diferenciadoras pues parece surgir de afectos cercanos similares a los que animan la confección dariana del mapa íntimo de Pedro Balmaceda Toro:

No sé qué habría dado por hablar chino o japonés. Conocía los mejores álbumes; había leído buenos exotistas, adoraba a Loti y a Judith Gautier, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o Pekín: los cuchillos, las pipas, las máscaras feas y misteriosas como las caras de los sueños hípnicos, los mandarinitos enanos con panzas de cucurbitáceos y ojos circunflejos, los monstruos de grandes bocas de batracios, abiertas y dentadas, y diminutos soldados de Tartaria, con faces foscas (*Azul* 157-158).

El fragmento revela que narrador y personaje principal comparten el juicio artístico del conocedor. Asimismo, la dificultad de Recaredo para adquirir sus japonerías y chinerías hace pensar en cómo, según Simmel, el valor atribuido a las cosas incrementa en la medida que se resisten al deseo de poseerlas (Appadurai, *La vida* 18). A diferencia del rey burgués, la colección del escultor no es resultado de la acumulación fácil “por lujo y nada más”, sino que surge del amor por el arte, la pasión por la forma y el deseo de cosas que solo con sacrificio llega a poseer.

Pero el deseo de Recaredo por la emperatriz de la China es de otra índole. Como regalo, la porcelana había llegado a él sin mediar sacrificios. Es más bien la energía de la pieza de arte, su vitalidad o su condición como materia vibrante, la que afecta a Recaredo y termina seduciendo sus finos sentidos de creador. Acostumbrado a moldear a su antojo la “profusión de mármoles, yesos, bronce y terracotas” (*Azul* 155) que tenía en su taller, el magnetismo que la emperatriz ejerce sobre él se vincula a la imposibilidad

de intervenir con su sensibilidad háptica en la figura exótica ya perfectamente terminada. Es en su calidad de conocedor que el escultor Recaredo admira el talento del par oriental: “¿Qué manos de artista asiático habían modelado aquellas formas atrayentes de misterio?” (*Azul* 160), formas tan finas y de un material tan frágil que no habrían sido aptas para su cotidiano “golpe del cincel” (*Azul* 155). Y es también como conocedor que siente orgullo de su posesión: “Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola ... triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado” (*Azul* 160). La rodea de sus piezas más preciadas, y la pasión se torna obsesión por esas formas que no había creado, al extremo de que el artista la visita “[u]na, dos, diez, veinte veces” y llega a tener “verdaderos arrobos delante del busto asiático que le conmovía en su deleitable e inmóvil majestad” (*Azul* 161).

Según creo, es justamente esa sensibilidad de Recaredo, esa capacidad de atribuirle a la pieza oriental todo su valor de afición, la que le permite dejarse afectar por su vibración impersonal y que lo lleva a tornarla un “sublime doméstico” en su máxima expresión. Las derivaciones de esta aguda sensibilidad estética son, asimismo, las que producen el desenlace fatal del cuento porque la pasión de Recaredo por la emperatriz de la China subvierte por completo el régimen afectivo del espacio doméstico: Suzette “[n]o comía casi”, los libros de ella sufrían “las nostalgias de las blandas manos de rosa y del tibio regazo perfumado”, “el saloncito azul se ha[b]ía entristecido y el mirlo no canta[ba]” (*Azul* 162). Como musa frágil y pasiva depositada en su altar de texturas finas y delicadas del salón, no sorprenden los celos de Suzette por otra figura frágil y pasiva que desde su propio rincón sagrado le roba la devoción de Recaredo. La alevosa y premeditada muerte de la emperatriz de la China, fugaz pero resolutorio momento de agencia de Suzette, es una tragedia que nunca podría experimentar un rey burgués ignorante de la pasión por las formas e insensible a la seducción misteriosa que ellas pueden ejercer en los sentidos de un verdadero artista.

“ÁLBUM PORTEÑO” Y “ÁLBUM SANTIAGUÉS”: FLÂNERIES POSIBLES PARA POETAS PERIFÉRICOS

Además de la *flânerie* por las topografías domésticas de las oligarquías chilenas, los sentidos del poeta-narrador de varios de los cuentos y prosas de *Azul*... pasean también por los europeizados espacios públicos del Cerro Alegre de Valparaíso y del barrio Dieciocho de Santiago. Como anota

Cavieres, ya en 1835 el Cerro Alegre era “un centro residencial exclusivo para comerciantes de gran éxito y particularmente extranjeros [que] mejorar[on] las condiciones materiales existentes, pavimentando y abriendo nuevas calles y canalizando los cauces que corrían por las quebradas” (*Comercio* 134). Allí surgieron también las “primeras compañías de agua, luz y gas” de la ciudad. El barrio capitalino, en tanto, formó parte del proyecto de modernización ejecutado por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna entre 1872 y 1875 e inspirado en la reforma urbana realizada por el Barón de Haussmann en París entre 1853 y 1870. En “Álbum porteño” y “Álbum santiagués” testimoniamos tanto la restringida *flânerie* de un poeta-narrador localizado en una modernidad periférica, como las maneras en que captura la vitalidad de las cosas (Bennett) que habitan los acotados paisajes de cultura occidental creados por la burguesía finisecular chilena. La brevedad de los álbumes, en los que el artista intenta esbozar con pinceladas de palabras la experiencia multisensorial de un recorrido destinado a obliterar lo antiestético de la modernidad chilena, sugiere que el *flâneur* recoge más insumos poéticos de su imaginación de “soñador empedernido” (*Azul* 139) que del descentrado entorno. Es quizá por ello que retorna a los paisajes domésticos de cultura, donde cierta poética de lo sublime parece asomar con mayor espontaneidad de la prosa dariana de *Azul*...

El narrador de “Álbum porteño” abre esta pieza contándonos que el poeta-pintor Ricardo, “[s]in pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz” (*Azul* 138), sale de paseo para alejarse del ensordecedor régimen aural del centro de Valparaíso. Según insinúa la narración, este régimen es resultado del acelerado tráfico de personas, bienes y finanzas en un puerto ubicado en los bordes de la globalización decimonónica:

Ricardo, . . . huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y cuadros, subió al Cerro Alegre . . . (*Azul* 138)

Abajo estaban las techumbres del Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plomizo, a cuadros, con sombrero de paño y por la noche bulle por la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigó al brazo y guantes amarillos (*Azul* 139).

Si la idea del narrador dariano al subir el Cerro Alegre era acercarse a la experiencia del *flâneur* que, como Charles Baudelaire, recorre el París reformado por Haussmann para hallar inspiración artística, los únicos espacios a los que podía acceder el nicaragüense en su tránsito chileno eran esas contadas cuerdas en que familias criollas y extranjeras ligadas al comercio o a la minería fijaron sus palacetes europeos. Por ello, el ejercicio de *flânerie* de los álbumes darianos constituye también una huida circular en la que el poeta-pintor busca inspiración en el reverso de la ciudad construida por el mismo sujeto cosmopolita periférico “que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos” (*Azul* 139), y que es responsable de alimentar la ensordecedora maquinaria portuaria.

Ricardo sube el cerro para alejarse de la vibración material del puerto y encontrar otros regímenes sensoriales más cercanos “[a]l inmenso espacio azul, del cual —él lo sabía perfectamente— los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo” (*Azul* 140). De todas las “casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas” (*Azul* 138-139), el poeta-pintor se fijó en una. En su umbral, “como extraída de una novela de Dickens, estaba una de esas viejas inglesas, únicas, solas, clásicas, con la cofia encintada, los anteojos sobre la nariz, el cuerpo encorvado, las mejillas arrugadas” (*Azul* 140-41). Cuando aparece Mary, quizá la nieta de la anciana, el régimen sinestésico de la colorida narración recurre al imaginario palatal para describir los afectos incitados por la visión de aquel retablo anglosajón:

Luego todo era delicioso. Aquellos quince años entre las rosas; quince años, sí, los estaban pregonando unas pupilas serenas de niña, un seno apenas erguido, una frescura primaveral, y una falda hasta el tobillo, que dejaba ver el comienzo turbador de una media de color de carne; aquellos rosales temblorosos que hacían ondular sus arcos verdes; aquellos durazneros con sus ramilletes alegres donde se detenían al paso las mariposas errantes llenas de polvo de oro, y las libélulas de alas cristalinas e irisadas; aquel cisne en la ancha taza esponjando el alabastro de sus plumas, y zambulléndose entre espumajeos y burbujas, con voluptuosidad, en la transparencia del agua; la casita limpia, pintada, apacible, de donde emergía como una onda de felicidad; y en la puerta la anciana, un invierno, en medio de toda aquella vida, cerca de Mary, una virginidad en flor (141).

En esta oda sensorial a la fecundidad en potencia —a lo que Goncourt describe como “non défloré” y que es anticipado por el voluptuoso baño del cisne—, el narrador figura la sensualidad que el *flâneur* siente en la escena recurriendo a regímenes sinestésicos en que lo visual se confunde con lo gustativo: “Ricardo . . . estaba allí con la satisfacción de un goloso que paladea cosas exquisitas” (141). Si seguimos la concepción ontológica de Baruch Spinoza, “according to which all things are ‘modes’ of a common ‘substance’ [because a thing] is neither subject nor object but a ‘mode’ of what Spinoza calls ‘*Deus sive Natura*’ (God or Nature)” (*Vibrant* 21-22), intuimos que esa vibración material resulta particularmente perceptible a los sentidos del artista. Asimismo, como ocurre con el desafinamiento intrínseco del régimen aural portuario y que lleva a Ricardo a buscar experiencias armoniosas, el poeta muestra la agudeza de sus sentidos al capturar el poder aumentado de las cosas humanas y no humanas reunidas en ensamblaje (*Vibrant* 23) y que, en el caso del retablo anglosajón, se revelan a Ricardo como un concierto deleitable.

En “Álbum santiagués”, la *flânerie* del poeta-pintor persigue fines similares a los del paseo por el puerto. Tras dibujar “caballos orgullosos” y “cocheros taciturnos” (*Azul* 146) en la “Acuarela” que inaugura la colección de escenas capitalinas, el paseante encuentra musas propias de un Eugène Delacroix: “en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral” (*Azul* 146-147). Pero luego de registrar los atuendos coloridos de mujeres y niños que recorren la Alameda, el *flâneur* regresa a lo doméstico en “Un retrato de Watteau” para esbozar la particular vibración material de los cuerpos humanos y no humanos agrupados en una habitación femenina. La referencia al pintor francés Jean-Antoine Watteau (1684-1721) sugiere que la elección del rococó como estilo para este retrato tiene que ver con que la musa escogida es una mujer cuyo rostro hace “soña[r] en los buenos tiempos pasados” (*Azul* 148). El decorado de su alcoba, por tanto, no sigue la moda orientalista de fines del siglo XIX, sino que posee los ornamentos clásicos de un archivo predominantemente parnasiano. La localización de este “retrato” nos dice que el *flâneur* vuelve a las topografías domésticas porque, según creemos, los paisajes culturales íntimos le ofrecen más materiales estéticamente bellos que los paisajes exteriores. Mientras la mujer se mira al espejo,

la contempla con sus ojos de mármol una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre su plinto; y le ríe con audacia un sátiro de bronce que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro; y en el asa de un jarrón de Rouen lleno de agua perfumada, le tiende los brazos y los pechos una sirena con la cola corva y brillante de escamas argentinas, mientras en el plafón en forma de óvalo va por el fondo inmenso y azulado, sobre el lomo de un toro robusto y divino, la bella Europa, entre delfines áureos y tritones corpulentos, que sobre el vasto ruido de las ondas hacen vibrar el ronco estrépito de sus resonantes caracolas (*Azul* 149).

El tocador es figurado como un escenario cuyo público son las cosas que lo decoran y que parecen buscar la mirada de la “ninfa” (*Azul* 148), quien, no obstante, está absorta en sí misma. La perspectiva del narrador funciona aquí como una cámara semi-subjetiva que funde su mirada con la del poeta-pintor y muestra cómo este cree que los ornamentos ven a la “hermosa [a la] que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles” (*Azul* 149). De manera similar a “El rey burgués”, las cosas consiguen manifestar su vibración y encarnar sus propios dramas solo ante la sensibilidad del poeta-pintor —como el sátiro que ríe o los delfines y tritones que hacen vibrar sus caracolas—, pues la dama del retrato está ocupada en preparar su próxima aparición en sociedad. Así, si la vibración material resulta imperceptible para el rey burgués debido a que su objetivo se reduce a la acumulación de piezas de arte, en “Un retrato de Watteau” esa omisión resulta de la calidad de musa de la “ninfa” pues sus sentidos están dirigidos a “calcula[r] el efecto” que su mirada, vestimenta y sonrisa provocarán en los demás.⁹ Nuevamente es el poeta el único cuya aguda sensorialidad, derivada de su sensibilidad artística, es capaz de capturar no solo el aura de las cosas sino también el poder que en conjunto ejercen, afectando al poeta-pintor, a su alter-ego narrador y, en última instancia, a las y los lectores de esta pieza del álbum capitalino.

El orientalismo materialmente ausente en “Un retrato de Watteau”, pero de moda cuando Darío publica esta prosa el 15 de octubre de 1887, opera solo desde la mirada del poeta-pintor como valor estético para colorear los rasgos de la dama que se acicala: “los cabellos ... tienen todo el Oriente en sus hebras” (*Azul* 148). Asimismo, aparece de forma mediada en el Jarrón de Rouen, ánfora fabricada en esta ciudad gala y popularizada en Europa durante el período barroco, cuyas decoraciones azules son de inspiración china. La presencia de este orientalismo indirecto insinúa su fuerte incorporación al imaginario poético del Darío de *Azul*...; aunque no es una presencia explícita en “Un retrato de Watteau”, el autor lo emplea como tropo estable de lo que su archivo moderno cataloga como estéticamente bello. Una operación similar encontramos en “Chanson crépusculaire”, poema escrito en francés e incluido en la edición guatemalteca de *Azul*...:

L'aube émaille des perles son beau péplum de rose
dans les vagues d'opale qui font l'apothéose.
On voit la plaine verte dans une rêverie
comme le champ de riz d'une chinoiserie.
C'est l'heure de l'Orient et du doux crépuscule,
l'heure du papillon et de la libellule,
et du nid qui gazouille, et des petits enfants.

Aquí la naturaleza —“la plaine verte”— no es el tropo referencial de los sentimientos del yo lírico, como sucedía en la sensibilidad romántica; ella es, en cambio, vislumbrada en el símil de los versos 3 y 4 a partir de un tropo referencial *material* —“le champ de riz d'une chinoiserie”—perteneciente al archivo material orientalista. En “Chanson crépusculaire”, lo que imaginamos puede ser el paisaje de un biombo chino —similar, quizás, a los que decoraban la habitación de Pedro Balmaceda Toro— se convierte en un “sublime doméstico” que substituye la naturaleza que para la sensibilidad romántica era fuente de lo inefablemente bello. Se trata de un orientalismo observado en el entorno de la modernidad periférica conosureña pero resignificado en la literatura modernista dariana que sugiere el punto hasta el cual la vibración de la materia suntuaria oriental afectó la sensibilidad poética del joven nicaragüense en su tránsito por Chile y por “la experiencia artística de [su] oligarquía” (Reynolds 216) —cosa que hemos querido mostrar en este recorrido por algunas de las páginas de *Azul*...

⁹ Esta suerte de auto-cosificación es comparable a la escopofilia subordinada de la musa del cine clásico teorizada por Laura Mulvey, quien dice que la cámara adopta la mirada masculina y produce que la mirada femenina vea lo que el hombre desea mirar. Mulvey explica: “There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at” (748). Como consecuencia, la musa cuida su aspecto y sus gestos en busca de administrar el circuito de miradas que incluye al protagonista masculino, la cámara que reproduce la mirada de este y el público masculino y femenino de la sala de cine —o nosotras y nosotros los lectores en el caso de este retrato de *Azul*...

OBRAS CITADAS

- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Trad. Argelia Castillo Cano. México: Grijalbo, 1991.
- Benjamin, Walter. "Paris, Capital of the Nineteenth Century". *Selected Writings* 3. 1935-1938. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002: 32-49.
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Francis Frascina & Jonathan Harris (eds.) *Art in Modern Culture: An Anthology of Texts*. New York: Icon, 1992: 297-307.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham & London: Duke University Press, 2009.
- Brown, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1-22.
- Cavieres Figueroa, Eduardo. *Comercio chileno y comerciantes ingleses 1820-1880. Un ciclo de historia económica*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- Darío, Rubén. *A. de Gilbert*. San Salvador: Imprenta Nacional, 1889.
- . *Autobiografía*. Managua: Distribuidora Cultural, 1993.
- . *Azul...* Santiago: Zig-Zag, 1970.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. London & New York: Verso, 1991.
- Garreaud, Jacqueline. "La formación de un mercado de tránsito. Valparaíso 1817-1848". *Nueva Historia. Revista de Historia de Chile* 3.11 (1984): 157-94.
- Graham, María. *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. Madrid: América, 1916.
- Goncourt, Edmond de. *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.
- González García, Mónica. "Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena". Mónica González García (comp.). *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana & Valparaíso: Fondo Editorial Casa de las Américas & Colección Dársena, 2019, 255-80.
- . *Transepistemología subalterna en Rubén Darío y José Martí: estéticas modernistas y modernidades imperialistas en Chile y Nueva York*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley, 2009.
- Hugo, Victor. *Les orientales*. Paris: Charles Gosselin, 1829.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Cambridge MA: Blackwell, 1991.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Gerald Mast et al. *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Valparaíso: Mímesis, 2021.
- . *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Reynolds, Andrew. "Poder estatal y cultura material en A. de Gilbert". Mónica González García (comp.). *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana & Valparaíso: Casa de las Américas & Dársena, 201: 213-34.
- Said, Edward. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin, 2003.
- Sanhueza, Raúl & Ángel Soto. "Chile en el contexto del Pacífico. Marcos conceptuales para la política exterior de Chile hacia el Asia Pacífico". *UNISCI Discussion Papers* 21 (2009): 120-36.
- Schwarz, Roberto. "As ideias fora do lugar". *Ao vencedor as batatas. Forma literária e proceso social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2012: 9-31.

hugo
herrera
pardo

pontificia universidad católica de valparaíso
hugo.herrera@pucv.cl

rubén darío,
valparaíso y una historia local
de los sentidos¹

rubén darío,
valparaíso and a local history
of the senses

dossier

RESUMEN

En el marco de una investigación que intenta construir una historia local sobre las transformaciones y alteraciones más significativas que experimentaron los sentidos dentro de una formación histórica particular, Valparaíso entre las décadas de 1820 y 1920, el objetivo de este artículo es examinar aquellas “inervaciones” o “alteraciones sensoriales” en ocho crónicas escritas por Rubén Darío durante su estancia en la ciudad (1886-1889). Tal proyecto de investigación propone como hipótesis que se puede construir una historia local de los sentidos en Valparaíso en el periodo señalado, al establecer los “regímenes sinestésicos” que intervienen en las disputas por lo sensible en la formación histórica definida como objeto. Tal tarea es llevada a cabo mediante una operación de lectura que identifica, dentro de una heterogeneidad discursiva, las “alteraciones sensoriales” interpelantes de las condiciones que posibilitaron, históricamente, la aparición de procesos de normalización, cuantificación y disciplinamiento, de efectos de poder que operaron sobre la construcción social e institucional de la subjetividad durante la época, así como también de las tensiones y resistencias a tal poder. El presente artículo examina estos shocks en las colaboraciones que Rubén Darío publicó en el periódico porteño *El Heraldo* entre febrero y junio de 1888.

PALABRAS CLAVE

Rubén Darío, regímenes sinestésicos, alteración sensorial, historia de los sentidos.

ABSTRACT

In the framework of an investigation that attempts to construct a local history on the most significant transformations and alterations that the senses experienced within a particular historical formation, Valparaíso between the 1820s and 1920s, the objective of this article is to examine those “innervation” or “sensorial alterations” in eight chronicles written by Rubén Darío during his stay in the city (1886-1889). Such a research project proposes as a hypothesis that a local history of the senses can be constructed in Valparaíso in the indicated period, by establishing the “synaesthetic regimes” that intervene in disputes over the sensible in the historical formation defined as an object. Such a task is carried out through a reading operation that identifies, within a discursive heterogeneity, the “sensory alterations” that led to the conditions that historically made possible the appearance of processes of normalization, quantification and discipline, of power effects that operated on the social and institutional construction of subjectivity during the time, as well as of the tensions and resistance to such power. This article examines these shocks in the collaborations that Rubén Darío published in the newspaper *El Heraldo* between February and June 1888.

KEYWORDS

Rubén Darío, synaesthetic regimes, sensory alteration, history of the senses.

¹ Artículo desarrollado en el marco del Proyecto Fondecyt Regular 1201245, “Regímenes sinestésicos y alteración sensorial. Hacia una historia local de los sentidos: Valparaíso, 1820-1920”, cuyo investigador responsable es el Dr. Hugo Herrera Pardo.

1.

Una historia *local* de los sentidos. En aquel sintagma lo local apunta a ser comprendido de modo similar al funcionamiento de la noción de “escala” en la Microhistoria italiana (Ginzburg, Poni, Grendi, Levi, etc.) es decir, como un recorte reducido a la compleja red de relaciones suscitadas al interior de una comunidad, con tal de reconstruir así “las estructuras invisibles en cuyo interior se articula lo vivido” (Ginzburg, Poni 69).² Para el presente caso, la red de relaciones dentro de una comunidad se encuentra enfocada en las transformaciones y alteraciones más significativas que experimentaron los sentidos en la formación histórica Valparaíso, entre las décadas de 1820 y 1920. Disciplinariamente posicionada desde los Estudios Literarios, pero en diálogo con campos investigativos tales como la historia de los sentidos, la filosofía de la técnica, la historia cultural y literaria de Valparaíso, la antropología de los sentidos o los *sensory studies*, esta reflexión se vale de una serie de hipótesis consolidadas en los campos anteriormente señalados con respecto a la construcción social y la dimensión política de los sentidos,³ a los vínculos entre las transformaciones del aparato sensorial y las innovaciones técnicas en el marco de las diversas fases del capitalismo⁴

2 Dentro de la heterogénea corriente de la Microhistoria italiana, algunos de los textos en los cuales la noción de “escala” adquiere relevancia son “Micro-analisi e storia sociale” (1977) y “Ripensare la microstoria?”, ambos de Edoardo Grendi, “El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico” (1991) de Carlo Ginzburg y Carlo Poni, “Microstoria: due o tre cose che so di lei” (1994), “Latitude, Slaves, and the Bible: An Experiment in Microhistory” (2005) y “Microhistory and world history” (2015), estos tres últimos de Carlo Ginzburg. Para una revisión crítica del concepto de “escala”, y de manera general sobre la Microhistoria, puede revisarse el trabajo de Francesca Trivellato “Is There a Future for Italian Microhistory in the Age of Global History?” (2011).

3 Entre estas referencias pueden destacarse: Marx, *Manuscritos: economía y filosofía* (Madrid: Alianza, 1980); Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures* (New York: Routledge, 1993); Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993); Geurts, *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community* (Berkeley: University of California Press, 2002); Jütte, *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace* (Cambridge: Polity, 2005); Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History* (Los Ángeles: University of California Press/Berg Publishers, 2008); Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007); Howes & Classen, (Eds.). *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society* (New York: Routledge, 2013).

4 Algunas referencias clave en este sentido puede ser: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (Trad. Luis Miguel Isava. Caracas: El Estilete, 2015. [1936]);

o, más focalizadamente, las referidas a las variaciones acontecidas en la naturaleza histórica de sentidos específicos: la vista,⁵ el tacto,⁶ el olfato,⁷ el gusto,⁸ la escucha.⁹

A partir de planteamientos señeros como el de Karl Marx, quien anotaba en sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* que la “formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días” (150), o el de Walter Benjamin, quien en el enunciado inicial del tercer apartado de su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” sentenciaba que “Dentro de los grandes periodos

Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil* (Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987); C.N. Seremetakis, (Ed.). *The Senses Still: Memory and Perception as Material Culture in Modernity* (Boulder: Westview, 1994); Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin: escritor revolucionario* (Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005); Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* (Trad. Yaiza Hernández Velásquez. Madrid: Akal, 2008); R. Skeates, *An Archeology of the Senses* (Oxford: Oxford University Press, 2010); Vannini, Waskul & Gottschalk, *The Senses in Self, Society, and Culture: A Sociology of the Senses* (London: Routledge, 2012).

5 Por ejemplo: Jonathan Crary, *Las técnicas del observador* (Trad. Fernando López García. Murcia: CENDEAC, 2008); Martin Jay, *Ojos abatidos* (Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007); Edwards & Bhaumik, *Visual Sense: A Cultural Reader* (Oxford: Berg, 2008).

6 Pueden consultarse de manera introductoria los trabajos de Constance Classen *The Book of Touch* (Oxford: Berg, 2005) y *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (Champaign: University of Illinois Press, 2012)

7 Véase los trabajos de Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. (Cambridge: Harvard University Press, 1986); Classen, Howes, Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell* (London: Routledge, 1994); Drobnick, (Ed.). *The Smell Culture Reader* (Oxford: Berg, 2006); Federico Kukso, *Odorama. Historia cultural del olor* (Buenos Aires. Penguin Random House, 2019).

8 Entre las referencias pueden destacarse las obras de Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (Harmondsworth: Penguin, 1985); Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy* (Ithaca: Cornell University Press, 2009) y Korsmeyer (Ed.). *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink* (Oxford: Berg, 2005); Holtzman, *Uncertain Tastes: Memory, Ambivalence and the Politics of Eating in Samburu* (Northern Kenya. Berkeley: University of California Press, 2009); Bourdieu, *El sentido social del gusto* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

9 Por ejemplo, las siguientes referencias: Wisnik, *Sonido y sentido. Otra historia de la música* (Buenos Aires: La Marca editora, 2015); Bull & Back, (Eds.). *The Auditory Culture Reader* (Oxford: Berg, 1993); Smith, (Ed.). *Hearing History: A Reader* (Athens: University of Georgia Press, 2004); Ochoa Gautier, *Aurality. Listening and Knowledge in nineteenth-century Colombia* (Durham and London: Duke University press, 2014); Radano & Olaniyan, *Audible empire. Music, global politics, critique* (Durham and London: Duke University press, 2016).

históricos se modifican, junto con todo el modo de existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial” (37), los estudios referenciados previamente han avanzado hacia el establecimiento de tesis que sostienen la dimensión política, social y cultural de la percepción. Han elaborado para ello una aproximación relacional para el estudio de los sentidos, en la que se ha empleado una perspectiva comparativa “para resaltar los contrastes entre los órdenes sensibles de diferentes culturas, desarrollando el poder del lenguaje para analizar y expresar matices sensoriales, criticando el esencialismo de la fenomenología, y constantemente desafiando a los dictados y las hipótesis de la psicología y la neurociencia sensorial Occidental” (Howes, 2014: 13). Dada su ubicación liminal en el plano de fuerzas que organizan lo viviente, la alteración de los sentidos logra intersectar las trazas que delimitan y tensionan los efectos de poder y contrapoder entre políticas de lxs cuerpxs y los deseos, los modos de subjetivación, la vida material, las teorías sobre la percepción, los discursos sobre el trabajo y el ocio y las modulaciones del gobierno de la vida así como sus proyecciones alrededor de la noción de ciudadanía, motivos por lo que se torna, desde inicios del siglo XIX, en un tópico recurrente en campos discursivos como la literatura, la historia o la filosofía.

2.

Si bien la traza territorial y el tramo temporal de la investigación antes referida se encuentran circunscritas a Valparaíso entre 1820 y 1920, las siguientes reflexiones se centran en un episodio en particular. Se trata de las colaboraciones en el periódico porteño *El Heraldo* que Rubén Darío publicó entre febrero y junio de 1888, rotativo autodefinido como “Radical-Liberal-Independiente” que comenzó a circular en febrero de aquel mismo año y extendió su existencia hasta 1953. De un total de diez publicaciones en aquel medio, ocho corresponden a crónicas, insertas bajo el encabezado de “La semana”,¹⁰ mientras que los dos últimos textos

fueron “La canción del oro” (con fecha 1 de junio y que constituyó un adelanto de *Azul...*, publicado el 30 de julio del mismo año y trabajado en los talleres de Imprenta y Litografía Excelsior, ubicada en el N° 14 de la calle Serrano del puerto) y un soneto aparecido el 16 de junio en homenaje a José Victorino Lastarria, quien había fallecido dos días antes y que, como se sabe, iba a ser el prologuista de la primera edición de *Azul...* Según proponemos, se puede construir una historia *local* de los sentidos en Valparaíso en el periodo señalado, al establecer los “regímenes sinestésicos” que intervienen en las disputas por el *sensorium* en la formación histórica definida como objeto, recurriendo para ello a una de las hipótesis clásicas para comprender los efectos sinestésicos de la modernidad decimonónica: la experiencia neurológica de la modernidad ensayada por Walter Benjamin —a partir de sus lecturas de Freud, Proust o Bergson— en varios de sus trabajos, sobre todo los referidos al “París de Baudelaire”, hipótesis en la que, se asume, la sobrecarga sensorial moderna inhibe el sistema perceptivo de los individuos. Esto dificulta dejar una huella más imperecedera en la memoria, no obstante ciertas experiencias resultan capaces de romper este bloqueo defensivo del propio organismo a partir de lo que Benjamin alude como shocks o como “inervaciones” y que en el marco de este artículo comprenderemos como “alteraciones sensoriales”. En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin se interroga particularmente sobre el estatuto de la poesía lírica (cuestionamiento extensible también a otras formas literarias), preguntándose sobre cómo podría ella “estar fundamentada en una experiencia para la que la vivencia del shock se ha vuelto regla general” (194), a lo que añade que este tipo de poesía “prometerá un alto grado de conciencia; y evocará la idea de un plan en marcha durante su elaboración” (194). Toda esta hipótesis basada en el trabajo de defensa que la actividad consciente realiza frente a la recepción de estímulos conduce al filósofo a delinear una distinción táctica entre experiencia y vivencia, ya esbozada en la cita anterior pero que es desplegada con mayores implicancias en la siguiente cita:

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que

¹⁰ Durante el año 2019, Cristóbal Gaete reunió estas ocho crónicas en el volumen *Rubén Darío cronista internacional en El Heraldo*, inserto en la colección Grandes plumas en la prensa de Valparaíso (completan la colección otros tres textos: de Domingo Faustino Sarmiento, *Pinganiña en El Mercurio*, de Rosario Orrego, *Editora en la Revista de Valparaíso* y, de Carlos Pezoa Véliz, *Tierra bravía*). Gaete recogió para su publicación los materiales recopilados por Raúl Silva Castro en su clásico estudio *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no*

recopiladas en ninguno de sus libros (1934). Las siguientes citas de las crónicas publicadas en *El Heraldo* siguen la edición de Gaete, solo en caso de que se indique lo contrario se citará la edición de Silva Castro.

opera, menos impresiones ingresarán a la experiencia; más bien corresponderán al concepto de vivencia. En última instancia, acaso podamos reconocer el particular trabajo de defensa frente al shock en lo siguiente: señalar para el suceso, a costa de la integridad de su contenido, un punto temporal exacto en la conciencia. Este sería un magnífico trabajo de la reflexión. Convertiría, así, el suceso en vivencia. En caso de que falte la reflexión, surgirá el susto, de alegría o de desagrado (esto la mayoría de las veces), que según Freud sanciona la suspensión de la defensa ante el shock. Baudelaire registró este diagnóstico en una imagen estridente. Habló sobre un duelo donde el artista, antes de ser vencido, grita de terror. Este duelo es precisamente el proceso de creación. Es decir que Baudelaire ha puesto la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico (195-6).

Susan Buck-Morss, interpretando a Benjamin, acota un señalamiento que diversifica esta diferenciación entre experiencia y vivencia al sostener que en la “producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes de calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el shock es la esencia misma de la experiencia moderna. El ambiente tecnológicamente alterado expone el sensorium humano a shocks físicos que tienen su correspondencia en el shock psíquico, tal como lo testifica la poesía de Baudelaire” (164). Pugna tácita y evanescente al interior del sensorio humano entre experiencia y vivencia que persigo leer en función de las “inervaciones” o “shocks” interpelantes de las condiciones que posibilitaron, históricamente, la aparición de procesos de normalización, cuantificación y disciplinamiento, de efectos de poder que operaron sobre la construcción social e institucional de la subjetividad durante la época recortada por la presente reflexión, así como también de las tensiones/resistencias a tal poder y que en las siguientes páginas estarán enfocadas en las crónicas darianas redactadas para el periódico *El Herald*.

3.

Por cierto que la hipótesis de los shocks sensoriales ya había sido extendida a la escritura dariana. Dentro del vastísimo corpus crítico sobre el vate nicaragüense encontramos un acercamiento a esta perspectiva, por solo mencionar un ejemplo, en el prólogo que Ángel Rama hiciera para la edi-

ción de Biblioteca Ayacucho de la poesía de Rubén Darío. De hecho, el ensayista uruguayo plantea en aquel trabajo que la innovación estética del modernismo se fundó en la rearticulación de la “forma” literaria en un nuevo orden de sensibilidad, a partir del surgimiento de una autoconciencia que impulsaba a reajustar el pacto de condiciones que sostienen tanto la fundación como la legitimidad intelectual de la poesía, al producirse un movimiento crítico de concentración sobre ella misma. O, como señalaría Benjamin, “la idea de un plan en marcha durante su elaboración”, trabajo intelectual revalorado a partir de la asunción de una conciencia reflexiva que, en suma, ha sido percibido en la historiografía literaria latinoamericana como un corte sustantivo. Para Rama, las innovaciones formales que introduce la poesía de Darío resultan inseparables de una experiencia de orden sensorial inscrita en el contexto de emergentes regímenes de producción y de consumo, dentro de la que el poeta advierte y asume “una estética de la novedad, una pugna dentro de la alienación instaurada, la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva” (“Prólogo” a edición Biblioteca Ayacucho, p. XXIII). La frase final de este pasaje citado se entrelaza o deja entrever la disputa entre experiencia y vivencia que sostiene la lectura sensorial sobre la modernidad ensayada por Benjamin, pero también abre la posibilidad a un espacio para ser leído en la producción modernista a partir de esa querrela que ocurre al nivel de la conciencia —lo que hace ingreso a ella así como lo que se vuelve evanescente— y que está en la base del planteamiento de Benjamin, en tanto que a Rama la aprehensión poética que le interesó

[T]ratava de la restauración de la conciencia como campo de producción de la obra de arte, verdadero taller donde se estudiaba y se componía; se examinaban las lecciones poéticas nativas o extranjeras, muchas veces con alarde de precisión técnica; se exploraban las reclamaciones, más que las superficiales las profundas, del medio cultural; se vigilaba la elaboración responsable y cuidadosa del objeto estético que debía colocarse en el seno de la sociedad” (“Prólogo” a edición Biblioteca Ayacucho, p. XI).

Ese espacio al cual hago alusión es aquello que no ingresa del todo a la conciencia entendida como campo de producción de la obra artística y que por ello se torna experiencia en la lengua conceptual benjaminiana,

eso que el propio Benjamin ilustra como la imagen del grito baudelairiano. Es decir, aquellas porosidades que bordean el trabajo consciente del poeta ante los estímulos sensoriales que provienen del exterior y que, por ende, serían alteraciones de ese proceso de protección. Una evanescencia que deja sus huellas en el lenguaje y que el mismo Rama de alguna manera advirtió en su ya citado prólogo cuando al reflexionar sobre el sistema poético dariano asume las posibilidades de significación de un lenguaje que parece trascender lo consciente y que podemos asumir como marcas de shocks sensoriales:

[H]ay en su poesía una reiterada *experiencia* según la cual las palabras son elegidas por la analogía sonora mucho más que la semántica, lo que explica el continuo rizo de las aliteraciones, las rimas interiores, las repeticiones y redobles, esa sensación de inagotable fuente musical, tan poderosa como autónoma del mismo autor arrastrado por el hedonismo sonoro, que autoriza una lectura del verso en que se disuelven los significados o al menos se disgregan sus límites precisos y se está frente a la enigmática semiótica de una orquesta cuyas posibilidades de significación parecen tan infinitas como indeterminables (XXIX, la cursiva es agregada por mí).

Esta apertura hacia las marcas de los shocks reconocibles en el lenguaje nos conduce a pensar aquella triada en que se relacionan tensamente información, relato y experiencia, una triada que nos aproxima a las crónicas que Darío escribió para *El Heraldo* de Valparaíso. En un pasaje extraído de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en que resuenan poderosamente varias de las tesis apuntadas en “El narrador”, Benjamin señala lo siguiente:

El aislamiento de la información frente a la experiencia también depende del hecho de que esta información no pasa a la “tradición”. Los diarios aparecen en grandes tiradas. No hay lector que disponga de algo para contar que el otro no conozca. Históricamente, ha existido siempre una competencia entre las diversas formas de la comunicación. En la sustitución de la exposición antigua, llamada relación, por la información, y de la información por la noticia sensacional, se refleja la creciente atrofia de la experiencia. A su vez, todas estas formas se diferencian del relato, que es una de las formas más antiguas de la comunicación. El relato no se empeña en transmitir el puro en-sí de lo acontecido (como lo hace la información); lo estampa en la vida del informante para darlo a los es-

cuchas como experiencia. Así la huella del narrador queda marcada en el relato como la huella de la mano del alfarero en la vasija de barro (190).

Las crónicas darianas publicadas en el periódico porteño entre febrero y abril de 1888 (pero, por cierto, también las crónicas modernistas en el sentido más amplio) no tienen por funcionalidad transmitir el puro en-sí de los acontecimientos, contándose entre algunos de sus temas la inmigración de verano hacia Valparaíso, los *sports*, actos musicales o de prestigiosidad que ocurren en algunos teatros porteños, o la epidemia de cólera que azotó fuertemente a la ciudad entre 1886 y 1888.¹¹ Ellas, más bien, conforman estampas por donde se cuele la experiencia sinestésica moderna, tanto sus modos de protección sensorial como de alteración. Hacia la década de 1840 comienzan a asentarse en la ciudad lógicas de modernización (económicas, políticas, técnicas, urbanas, culturales, etc.) que estimularán esta experiencia sinestésica. Hago una rápida mención ilustrativa a hitos tales como la creación de la Bolsa de Valores (1845), la construcción del Ferrocarril Valparaíso-Santiago (1852-1863), el establecimiento del servicio telegráfico (1852), la instalación por parte de William Wheelwright del primer servicio de agua potable (1852), la fundación del Banco de Valparaíso (1855, el primero de Chile), la inauguración del alumbrado a gas (1856, el primero del país y de Sudamérica), la construcción de la planta telefónica (1880, la primera del país), la creación de la Biblioteca Pública (1873, y que desde 1919 ocupa el edificio Santiago Severín), la aparición de los ascensores en los cerros de la ciudad, comenzando con el ubicado en el Cerro Concepción (1883; hacia 1910 ya se habían instalado otros 12 ascensores), la primera exhibición pública de fonógrafo (1892) y también de cinematógrafo (1896), el establecimiento del servicio de tranvías eléctricos (1903) y el alumbrado eléctrico en las calles (1910). Si, como señala Jonathan Crary, uno de los aspectos más trascendentales de la modernidad guarda relación con las crisis continuas de la capacidad sensorial, “en la que las configuraciones cambiantes del capitalismo continuamente fuerzan la atención y la distracción al límite, con una secuencia inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información, para después responder con nuevos métodos

11 Epidemia que se extendió por gran parte del territorio, desde el norte (Copiapó) hasta el sur (Valdivia) y que a nivel nacional se estima cobró cerca de 40.000 víctimas (ver, entre otros, Laval, 2003; Madrid, 2017).

de dirigir y regular la percepción” (Crary 23), todos estos acontecimientos, prácticas, instituciones y procesos enlistados previamente, los que enfrentaron al aparato perceptivo de los habitantes de Valparaíso con innovaciones técnicas, contribuyeron, en suma, a producir transformaciones en el sensorium de la ciudad, entendiendo por este concepto a las modalidades sensoriales, históricamente situadas, en torno a las cuales se comprende la “educación de los cinco sentidos”, a decir de Marx. Al menos cuatro procedimientos de los señalados por Rama en aquel prólogo a la poesía dariana, atingentes a las transformaciones de la vida material, las cuales entrecruzaron prácticas de intercambio, producción y consumo, políticas del cuerpo y de la subjetividad y experiencia estética, pueden reconocerse, pero también ser expandirse sus alteraciones en las crónicas publicadas por Rubén Darío en el periódico *El Herald* durante el significativo año de 1888.¹²

4.

El primero de estos procedimientos es lo que Rama denominó la “construcción metódica del artificio poético antinatural” (XXVIII) o “transmutación de lo natural en artificial”, definida por el crítico uruguayo a partir de una frase ya citada previamente en este texto, me refiero a la “necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva” (XXIII). Si la naturaleza fue históricamente la norma previa de la belleza, esta transmutación de lo natural en artificial define lo que Pedro Salinas llamó la elaboración de “Paisajes de cultura” en la obra dariana, al operar una traslación metafórica de objetos naturales por medio de referencias cultas u objetos artísticos, entre otras operaciones a nivel de retoricidad, y cuyo objetivo apuntaba a instituir un desplazamiento ontológico para enfrentar, así, las múltiples y sobredeterminadas dimensiones de los procesos de modernización desigual decimonónica. Los “paisajes

de cultura” que Darío crea sobre el Valparaíso de 1888 se encuentran intermitentemente atravesados no solo por fragancias diversas y una paleta de colores en donde resaltan matices fuertes y brillantes, sino también por referencias cultas para aludir a las nostálgicas de la primavera como Galateas –“Las nostálgicas de la primavera vienen buscando frescura en el suave viento que sala el gran océano; vienen a ser Galateas en la playa porteña, donde la onda es dura y la espuma soberbia” (37)–, para invocar a Pomona en medio de la cruenta epidemia de cólera y en relación a ciertas erráticas políticas públicas –“¡Cuántas naturalezas muertas he visto por esas calles de Dios después del decreto en que se ordenó libre venta de los productos de Pomona!” (52)–, o para analogar a un coro de niñas con canéforas en la ceremonia fúnebre celebrada en Valparaíso por la comunidad alemana residente en la ciudad, en la conmemoración de la muerte del Emperador Guillermo –“Y al hablar con su voz serena y vibrante, entre coros de niñas frescas, se me antojaba un sacerdote antiguo, rodeado de canéforas” (93)–. No obstante, más significativo con respecto a este procedimiento resulta el inicio de la primera de las crónicas, aparecida el día 11 de febrero.

En tanto “construcción metódica del artificio poético antinatural”, lo que se reviste de relevancia es el inicio (tanto de la crónica misma como de la serie) en que convergen, para luego divergir, escritura y aurora. El texto comienza de la siguiente manera: “Había un orto dulce y bello esta mañana. Yo, que casi nunca veo la aurora, estaba preocupado de tener que iniciar hoy estas revistas semanales de *El Herald* y, lo que es peor, sin hallar sobre qué escribir la primera” (33). La duda sobre el objeto de la escritura se traslapa con la salida del sol en el horizonte, cuya semántica (en específico del término orto) también se encuentra ligada a la idea de inicio y, de hecho, la crónica sigue el movimiento del sol, comienza con la salida de este y cierra con el atardecer. Luego de aquella cita, el poeta-cronista señala lo siguiente: “Pero es preciso no conocer lo que el alba, para no buscar en ella lo que se necesita, sobre todo los poetas” (33). De la transposición de escritura y aurora luego sigue una toma de relativa distancia que resulta decisiva para la confección posterior de “paisajes de cultura”. Relativa puesto que a lo largo de las crónicas lo natural sigue siendo un eje sobre el cual proyectar comparaciones, como cuando a los vacacionistas que vienen de “la brillante Santiago” se les equipara a “aves que dejando las jaulas doradas, buscan el aire y se hunden en él, y sacuden el plumaje en vuelo libre” (37), o cuando al cólera se le llama

12 Las fechas de aparición de estas ocho crónicas fueron las siguientes: 11 de febrero, 18 de febrero, 3 de marzo, 10 de marzo, 17 de marzo, 24 de marzo, 7 de abril y 14 de abril. Desde una perspectiva histórica, no deja de ser una trágica ironía la colaboración de Rubén Darío en este periódico que luego se mostraría como un medio anti-balmacedista, dada la cercanía del poeta con la familia Balmaceda, en especial con Pedro Balmaceda Toro. Sobre este último autor y su relación con Darío puede verse el libro de Leonardo Sanhueza, *El hijo del presidente* (2014, con una edición ampliada en 2020).

“ese gran murciélago, ese pájaro siniestro” (51) o cuando se metaforiza al atardecer con un “abanico de púrpura y oro, abierto a la manera de la irisada cola de un encantado pavo real” (40). Pero estos usos retóricos conviven junto a otros en los cuales el jinete “es una máquina” (108) u otro en que se presenta “al hombre que jugaba con balas de cañón como con naranjas; que rompía un guijarro como quien descascara una nuez, y a los que hacían de púgiles en fiestas que recordaban las romanas” (96-97). Esta convivencia contrastiva, ambivalente entre lo natural, lo culto y lo modernizante deja entrever alteraciones en el sensorio de la época, por medio de un remezón en el estatuto que rige los modos de asociación entre la naturaleza y lo artificial.

5.

El segundo de los procedimientos aludidos guarda relación con las diversas técnicas y estrategias que Darío y sus contemporáneos examinaron exhaustivamente en los escritores franceses, las cuales luego sometieron a experimentación en sus registros escriturales. Más específicamente, se encuentra vinculada con lo que el mismo Darío presentó como el “oropel decadentista”, en un texto al cual puede atribuirse cierto carácter programático de su periodo chileno; hago referencia a la columna dedicada a “Catulo Mendez” (sic), publicada en el periódico santiaguino *La Libertad Electoral* el día 7 de abril de 1888. Entre el cúmulo de procedimientos que Darío reconoce en la escritura de Catulle Mendès destacan: a) “el sello brillador (sic), magnífico de su estilo, de su escribir como con buril, como en oro, como en seda, como en luz” (167); b) el empleo del símbolo, de la metáfora, de las “vaguedades o plasticidades desusadas” (168); c) las operaciones que guardan relación con “dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito”; d) con “hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión”; e) con “utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe” (168-9); f) los “desbordamientos de oro, esas frases kaleidoscópicas, esas combinaciones de palabras armónicas; en periodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos” (169); y, finalmente, g) con “juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera” (170).

La publicación de este ensayo sobre Catulle Mendès coincide con la aparición de la penúltima de las crónicas en *El Heraldo* y, a la luz sobre todo del último de los puntos anteriores, se aprecia la consolidación de una postura sobre la transmutación de lo natural en artificial. En este sentido, las crónicas escritas entre febrero y abril de 1888 pueden ser vistas como un laboratorio de estos procedimientos signados bajo el “oropel decadentista” y que más adelante ese mismo año cristalizarían especialmente en las prosas reunidas en *Azul...* De hecho, en la primera de las crónicas aparecidas en *El Heraldo*, Darío se plantea la duda de si “sería algo exótico en este gran pueblo de comercio y actividad, dar al viento la palabra soñadora, el oropel del estilo ‘decadente’ aunque espontáneo; y casi habría desistido de mi propósito, si no hubiese venido a mi cerebro una idea salvadora, de allá, de la luz nueva, del horizonte encendido, de la mañana alegre” (34). Esa idea salvadora fue dirigir sus textos a las mujeres, puesto que “el eterno femenino es la eterna gloria” (35). Frente a lo repentino y fugaz de la experiencia sensorial moderna, Darío contrapone una idealización de lo femenino en tanto elemento imperecedero que servirá de movilizador para el laboratorio escritural que constituyen sus crónicas, a partir de las cuales se proyectarán algunas de las técnicas señaladas por Rama anteriormente, tales como analogías sonoras más que la semántica en la base de sus recursos de aliteración, rimas interiores, repeticiones y redobles, y en definitiva ese hedonismo sonoro, técnicas que pueden ser comprendidas como la huella marcada por quien escribe al modo de la huella de la mano del alfarero en la vasija de barro, de la que hablaba Benjamín.

6.

Un tercer procedimiento se enmarca dentro de la pregunta de Darío por la fundamentación consciente de la poesía que se amplía en este momento hacia la situación del poeta y su funcionamiento en la sociedad, interrogante subsumida, a la vez, dentro de un periodo fundacional de las instituciones literarias y culturales latinoamericanas y que sentó bases para el camino de una reconsideración del lugar de la literatura moderna. El figurante “pobre narrador de cuento, el pobre poeta” (33), construido por Darío para encarar esta situación, refiere, sobre todo en las dos primeras crónicas publicadas en *El Heraldo* (11 y 18 de febrero), a lo “difícil de su situación de revistero” (33) o a la decadencia de la producción literaria en prensa, comprendida como “una economía mal entendida”

(45): “Se publica muchas veces aquello que no tiene sino la ventaja de ser colaboración gratuita, y no se busca el trabajo de plumas de reconocida fama por temor a una remuneración costosa” (45). El disparador de esta reflexión en el poeta lo constituye una celebración por anticipado de periódico porteño próximo a aparecer, en el que se anuncia solo se recibirán colaboraciones “de los principales escritores y bajo condiciones bastante aceptables” (45). En efecto, la actividad periodística fue amplia y profusa en la ciudad desde la década de 1820.¹³ El problema de “economía mal entendida” descrito por Darío como una *grafomanía* en 1888 deriva hacia una dimensión política de la lengua, ya que, a juicio del poeta, esta situación conduce al “destrozamiento del bien decir, del bien pensar y hasta del sentido común” (46). El diagnóstico de la situación del escritor, de la literatura y de la lengua lleva a Darío a articular este procedimiento a los

otros dos mencionados anteriormente, el del artificio antinatural y el de los procedimientos escriturales parnasianos y decadentistas:

Es muy conocido, muy viejo y muy verdadero aquello de que el espejo de un país es su prensa. Se juzga fuera de aquí nuestra vida intelectual por lo que se lee en nuestros diarios. Y como en estos rara es la vez en que, por hoy, se imprime un nombre y apellido de esos que son un título de gloria, resulta que nuestras águilas se quedan aquí en sus nidos y los avechuchos de imprenta vuelan a Europa en el viento de la fama (46).

Tras este problema de “economía mal entendida” se deja ver una experiencia háptica que alteró el sentido del tacto a nivel de este circuito letrado de fines del siglo XIX. Tal experiencia háptica se encontraba motivada por el ritmo vertiginoso de escritura periódica, impulsada muchas veces, como en el caso de Darío, por motivos de subsistencia. Escribir apresuradamente y contra el tiempo, recibir dinero por las colaboraciones y palpar luego lo impreso constituyen una experiencia táctil no menor y que, en un plano negativo derivó en el problema que Darío denomina “grafomanía” y que, en el marco de lo planteado, puede ser comprendido como un desequilibrio entre lo que se escribe y lo que se piensa, entre la actividad manual vinculada al trabajo con la lengua y su articulación al trabajo del pensamiento.

7.

Esta articulación de operaciones nos lleva al cuarto de los procedimientos, el de la idea rectora que aprehende un movimiento capaz de unificar lo diverso y contradictorio por medio de la escritura, movimiento por el cual girarían alrededor tanto las protecciones de la consciencia como lo que se evanece de ella. Ya Rama había señalado para el caso de Darío que la unificación no es “la integración homogénea de las partes, sino una tensa armonía que las obliga a funcionar conjuntamente, reconociéndoles sus individualidades, sus contrastes y oposiciones” (XXXIV). La idea, más bien, cumple la función de tensión armonizadora que restablece la unidad. La referencia clave en estas crónicas porteñas, al igual que en otros lugares y momentos de la obra dariana, es el ideal wagneriano de la música total, a través de la cual el poeta reinscribe ahí una larga tradición occidental que le asigna a la esfera superior de la música un poder restaurador del Todo. El excepcionalismo musical aparece como un discurso articulatorio del cuerpo y los sentidos dentro de un orden

13 Un rápido catastro permite visibilizar esta actividad. En la prensa local destacan: “El Mercurio de Valparaíso” (1827-), “El Comercio” (1847-1851), “Gaceta del Comercio” (1842-1847), “La Patria” (1863-1896), “El San Martín” (1864-1866), “El Deber” (1875-1879), “La Unión” (1885-1973), “El Heraldo” (1888-1953), mientras que en prensa anarquista se puede señalar a “El Obrero de Imprenta” (1896), “La Revuelta” (1903), “La Voz del Pueblo” (1903-1904), “El Progreso” (1910), “La defensa obrera” (1915-1917), “El Trabajo” (1905), “La vanguardia” (1909). En tanto que en magazines destacan: “Revista de Valparaíso” (1842, 1873 y 1898), “El Museo de Ambas Américas” (1842), “Sucesos” (1903-1915). Por otra parte, se puede hacer un rápido catastro de la prensa desarrolladas por colonias en Valparaíso, contemplando las siguientes publicaciones. En la prensa desarrollada por la colonia inglesa se cuenta a: “The Valparaíso English Mercury” (1843-1844), “The Neighbor” (1845-1851), “The Weekly Mercantile Reporter” (1849), “Valparaíso Mercantile Reporter” (1850-1853), “Valparaíso Herald” (1853-1854), “Valparaíso and West Coast Mail” (1867-1875), “The South American Magazine” (1868), “The Record” (1872-1905), “The Chilean Times and Mercantile & Shipping gazette for the west coast of South America” (1876), “The Chilean Times” (1859-1907), “The Anglo-Chilean Times” (1907-1908), “The Western Courier” (1892-1895), “The Valparaíso review: a journal of anglo-chilean affairs” (1894-1896), “The Start of Chile” (1904-1906), “The South Pacific Mail” (1909-1965), “The Chilean News” (1913-1915), “The American World” (1919-1921). Entre los desarrollados por la colonia francesa: “Courrier des Mers du Sud” (1851), “Courrier du Chili” (1870-1871), “La Colonie Francaise” (1886). En tanto que la colonia italiana desarrolló los siguientes medios: “L'Eco d'Italia nella Repubblica del Chili” (1862), “L'Italia” (1890-1965), “L'Indipendente” (1894), “L'Italia Illustrata” (1896-1898). La prensa alemana en la ciudad contempló las siguientes publicaciones: “Deutsche Nachrichten für Süd-America” (1870-1909), “Deutsche Zeitung für Chile” (1910-1943), “Landwirtschaftliche Beilage” (1914-1916). Entre la prensa concerniente a la colonia española destacan: “La voz de España” (1901), “España Moderna” (1919-1920), “El Noticiero Español” (1924). Por último, dentro de la prensa eslava hay noticias de dos publicaciones: “Jugoslovenska Drzava” (1918-1922) y “Yugoslavia” (1922).

jerarquizado de la percepción que, expresado mediante los “paisajes de cultura”, subordina la experiencia de lo nuevo y la fragmentación de los valores estables, reconocidos o legibles de un régimen sinestésico. En las crónicas aparecidas en *El Heraldito*, la alusión a la obra wagneriana irrumpe por medio de la referencia a Augusto Patin, quien “tuvo la buena idea de fundar en Valparaíso la Sociedad del Cuarteto” (41) y quien previamente había sido reconocido en Buenos Aires por ser el primero en dar a conocer obras de Wagner. La oportunidad se le presentó a Darío para inscribir una metáfora con bastante recurrencia en su obra, la metáfora wagneriana del bosque:

La melodía debe producir desde luego en el alma una disposición parecida a la que un hermoso bosque, al ponerse el sol, produce en el viandante que acaba de escapar de los rumores de la ciudad. La abstracción, según él, produce la percepción del gran concierto de la selva. Es el conjunto soberbio y armónico el que se escucha; la voz del tronco, del ramaje, de la hoja, del nido, la inmensa melodía salvaje y solemne. Todo unido produce el gran himno. Más si se pretende desconcertar el todo, destruir la unidad soberana, se desciende a la pobre melodía, a la ‘melodía italiana’ como dice el maestro, en vez de ascender a la gran melodía, robusta y profunda, brotada de la maravillosa naturaleza (43-4).

Para Rama, en la escritura de Rubén Darío la melodía ideal basa su construcción por medio del acercamiento producido entre términos disímiles, generadores de efectos sorprendidos, los que instauran una “novedad artificial que no se agota fácilmente y que funciona en la tensa correlación del modelo metafórico clásico: “sustantivo-adjetivo. Su vinculación, gramaticalmente impuesta, muestra una apariencia semántica discordante para poder generar más amplia y más indeterminada perspectiva” (“Prólogo” a edición Biblioteca Ayacucho, XXIX-XXX). El movimiento perseguido por Darío para estructurar y significar esta melodía ideal en su serie de crónicas para *El Heraldito*, surge de la pregunta inicial ¿qué escribir? En aquella crónica de apertura, ya antes referida, plasma el enlace de un conjunto de temas que se repetirán en los restantes textos integrantes del conjunto: el vertiginoso y ruidoso estado de las calles de Valparaíso producto de los veraneantes que vienen de Santiago, la profesionalización de la escritura, la pandemia de cólera que azota a Valparaíso, Santiago y a otras ciudades del país al momento en que escribe, el estado de los teatros en la ciudad puerto, algunas de las festividades celebradas por sus habitantes, entre otras. Hacia el final de aquella primera crónica,

tras expresar subrepticamente el movimiento articulatorio, este es metaforizado bajo la imagen del rodar del mundo: “¡Y así rueda el mundo. El mundo que sería insoportable sin sus altibajos, sin sus locuras, sin sus ansias y sus contrastes” (39). De este modo, este movimiento basado en la música abre el camino para pensar las transformaciones a nivel de escucha que quedan aprehendidas al periodo y, por otra parte, funciona como el movimiento por el cual transitan tanto las protecciones a nivel de conciencia como aquellos shocks que exceden el resguardo frente a los estímulos externos.

Movimiento fundado en el ideal wagneriano que sobre todo deja ver su potencial vinculado a una dimensión biopolítica en la séptima de las crónicas porteñas, la dedicada a los *sports*. Allí, tras una larga referencia al ideal cuerpo-mente en el mundo clásico, el poeta realiza una crítica a dicha separación en el mundo que le tocó vivir, por medio de un lenguaje financiero que expresa la profanación del vínculo cuerpo-mente diagnosticado por él y llevado a cabo por las lógicas mercantiles. “La gimnasia moderna es especuladora; el *sport* no tiene, viéndolo bien, sino el mérito y el atractivo de las apuestas. El jinete es una máquina” (108). En un contexto local de epidemia de cólera, articulado a un momento de reconfiguración del lugar del escritor y de la literatura moderna, Darío sostiene que:

En el actual sistema de educación que se sigue entre nosotros es de aplaudirse que se procure el ensanche de la fuerza física al par que el de las facultades mentales. Un gimnasio es tan útil a un niño que puede darle hasta la vida. Para la educación de hombres y mujeres es incalculable el bien que produce. Después del libro, el aro de goma, o el trapecio, o el salto. Así morirá la anemia en las niñas, que empiezan a recoger las rosas de la pubertad, y no saldrán hombres raquíticos ni neuróticos de entre aquellos adolescentes que se robustezcan en los ejercicios (109-10).

Algunos de los aportes producidos por los campos investigativos sobre las transformaciones de los sentidos guardan relación con el establecimiento de genealogías que visibilizan una serie de efectos de poder que han operado sobre la construcción social e institucional de la subjetividad, así como también han contribuido a determinar las condiciones que posibilitaron históricamente la aparición de procesos de normalización, cuantificación y disciplinamiento, indispensables para comprender nuestra contemporaneidad. El juicio de Rubén Darío sobre los *sports* abre

una ruta para tal examen, al deslizar un horizonte ciudadano del cuerpo y una ética del trabajo y de los cuidados dentro de un dispositivo biopolítico que proyecta bordes para los hábitos y las compulsiones, delineando, así, un perímetro en torno a la categoría moderna de sujeto.

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.
- . *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Trad. Luis Miguel Isava. Caracas: El Estilete, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. En *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Ramos, Julio; Herrera, Lizardo. Santiago: Universidad Central de Chile, 2018: 161-80.
- . *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Bull, M; Back, L. (Eds.). *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 1993.
- Classen, Constance. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. New York: Routledge, 1993.
- . *The Book of Touch*. Oxford: Berg, 2005.
- . *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Champaign: University of Illinois Press, 2012.
- Classen, C; Howes, D; Synnott, A. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge, 1994.
- Corbin, A. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Trad. Yaiza Hernández Velásquez. Madrid: Akal, 2008.
- . *Las técnicas del observador*. Trad. Fernando López García. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez y cronología de Julio Valle-Castillo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- . *Cronista internacional en El Heraldó. Investigación, edición y notas de Cristóbal Gaete*. Santiago: Garceta, 2019.
- Drobnick, J. (Ed.). *The Smell Culture Reader*. Oxford: Berg, 2006.
- Edwards, E; Bhaumik, K. *Visual Sense: A Cultural Reader*. Oxford: Berg, 2008.
- Geurts, Kathryn Linn. *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Ginzburg, Carlo; Poni, Carlo. “El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico”. *Historia Social* 10 (1991): 63–70.
- Holtzman, J. *Uncertain Tastes: Memory, Ambivalence and the Politics of Eating in Samburu*. Northern Kenya. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Howes, David. “El creciente campo de los Estudios Sensoriales”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 15 (2014): 10-26.
- Howes, David; Classen, Constance (Eds.). *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*. New York: Routledge, 2013.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- Jütte, Robert. *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*. Cambridge: Polity, 2005.
- Korsmeyer, C. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- Korsmeyer, C. (Ed.). *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*. Oxford: Berg, 2005.

- Kukso, Federico. *Odorama. Historia cultural del olor*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2019.
- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Marx, Karl. *Manuscritos: economía y filosofía*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza, 1980.
- Mintz, S. *Sweetnes and Power: The Place of Sugar in Modern History*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality. Listening and Knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham and London: Duke University press, 2014.
- Rama, Ángel. "Prólogo" a *Poesía de Rubén Darío*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Radano, R; Olaniyan, T. *Audible empire. Music, global politics, critique*. Durham and London: Duke University press, 2016.
- Seremetakis, C.N. (Ed.). *The Senses Still: Memory and Perception as Material Culture in Modernity*. Boulder: Westview, 1994.
- Skeates, R. *An Archeology of the Senses*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Smith, Mark. *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. Los Ángeles: University of California Press/Berg Publishers, 2008.
- . (Ed.). *Hearing History: A Reader*. Athens: University of Georgia Press, 2004.
- Süssekind, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Vannini, Waskul & Gottschalk, *The Senses in Self, Society, and Culture: A Sociology of the Senses*. London: Routledge, 2012.
- Wisnik, José Miguel. *Sonido y sentido. Otra historia de la música*. Buenos Aires: La Marca editora, 2015.

ariela
érica
schnirmajer

universidad de buenos aires
universidad nacional de san martín
universidad nacional arturo jauretche
arielasuba@gmail.com

enrique gómez carrillo
y la conformación de una
red transatlántica

enrique gómez carrillo
and the creation of
a transatlantic network

dossier

RESUMEN

La consideración de Enrique Gómez Carrillo como autor “menor” dentro del canon literario modernista ha estado sujeta a reevaluaciones. Mariano Siskind ha valorizado su labor crítica, orientada a situar las literaturas de América Latina, Francia y España en contextos globales comparativos. Hanno Ehrlicher ha analizado las tareas propagandísticas del guatemalteco de la red cosmopolita modernista a través de revistas. En diálogo con los críticos anteriores, exploraremos la trascendencia del guatemalteco en el armado de una red geopolítica transatlántica a través de dos materialidades: las epístolas privadas y la antología *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos* de 1894..

PALABRAS CLAVE

Enrique Gómez Carrillo, antología, epístolas privadas, red geopolítica transatlántica.

ABSTRACT

The consideration of Enrique Gómez Carrillo as a “minor” author within the modernist literary canon has been recently revisited. Mariano Siskind has emphasized his work as a critic, aimed at placing the literatures of Latin America, France and Spain in comparative global contexts. Hanno Ehrlicher has analyzed the propaganda activities of the Guatemalan poet in creating a network of modernist writers connected thorough literary magazines. In dialogue with Siskind and Ehrlicher, we will explore the importance of Gómez Carrillo by analyzing both, his private epistles and the anthology *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos* published in 1894.

KEYWORDS

Enrique Gómez Carrillo, anthology, private epistles, transatlantic geopolitical network.

En los últimos años, la consideración de Enrique Gómez Carrillo como autor “menor” y “superficial” dentro del canon literario modernista y “propagandista interesado apenas en reproducir la hegemonía global de la literatura francesa” (Siskind 206-7) ha estado sujeta a reevaluaciones. Mariano Siskind ha valorizado la labor crítica del guatemalteco, orientada a situar las literaturas de América Latina, Francia y España en contextos globales comparativos (207). Hanno Ehrlicher ha analizado las tareas propagandísticas emprendidas por Gómez Carrillo de la red cosmopolita del modernismo a través de una serie de revistas en las que colaboró (*Mercure de France*) o que dirigió (*El Nuevo Mercurio*, *Cosmópolis*) (“Enrique Gómez Carrillo” 41-60).

En las últimas décadas el concepto de redes culturales ha aparecido con fuerza creciente y renovada. Siguiendo a Fernández Bravo y Maíz, este ha servido para pensar la literatura latinoamericana tanto en el largo plazo como en momentos salientes de su acontecer. Desde la primera perspectiva, los textos vinculados a la conquista y colonización de América fueron el inicio de una red que se ha extendido en el tiempo y que contribuyó a fundar modelos y estereotipos del denominado “nuevo mundo”. En cuanto al segundo enfoque, diversos trabajos han abordado momentos puntuales en los que las redes alcanzan períodos más activos (Fernández Bravo; Fernández Bravo y Maíz; Gilman; Rojas). La crítica coincide en señalar el periodo finisecular, cuando se configura el modernismo hispanoamericano, como una instancia inaugural en América Latina (Rama, “La modernización”, *Las máscaras* y “Algunas sugerencias”; Zanetti). Los ensayos de Ángel Rama y Susana Zanetti inician el problema de las redes culturales en América Latina. El concepto fue empleado por ambos investigadores para referirse al proceso de formación de la literatura latinoamericana a partir de las relaciones establecidas entre poetas, escritores, escritoras e intelectuales, en un lapso que comprende desde 1870 a 1920, momento de consolidación de la vida cultural urbana en América Latina. Ambos críticos han concebido a la ciudad como polo de religación que fue cobrando relevancia desde fines del siglo XIX y desplazando el protagonismo del Estado Nación. En su artículo de 1983, Rama se refiere a la instauración del “sistema literario latinoamericano [entre 1870 y 1910] que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo de las pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores y concluir en el robusto sistema contemporáneo” (9, énfasis en el original). Rama puntualiza un componente central e inédito de esta

red articulada en torno a la literatura modernista hispanoamericana: la participación voluntaria y consciente de sus autores por medio de la intercomunicación interna de la producción literaria de las diversas áreas hispanohablantes a través de medios de comunicación modernos, fruto del esfuerzo sistemático de los mismos intelectuales para informarse acerca de lo que hacían los escritores de otros puntos del continente. Esta tarea puede observarse en la conformación de revistas literarias y periódicos que registró el período. La categoría de red supone la superación del marco nacional; de ahí que haya sido vinculada a estudios recientes sobre lo global, lo mundial y lo literario en los trabajos de Franco Moretti, “Conjectures on World literature”, y de Pascale Casanova, *La República mundial de las letras*. Para la “literatura mundial”, el modernismo constituye el comienzo de una internacionalización de la cultura que redistribuye el mapa literario, ya que desplaza la cuestión de las identidades nacionalistas hacia la idea de un “mundo” conformado por movimientos asimétricos entre centros y periferias.

Como señalan Fernández Bravo y Maíz, “las redes son itinerarios por donde circula el capital simbólico” (24) de América Latina con Europa y Estados Unidos, en un movimiento de importación y exportación, estableciendo intensos flujos cuya especificidad debe estudiarse en cada caso. En el campo latinoamericano, la relación con Europa y la posición descentrada y desterritorializada de los letrados y artistas respecto de la metrópolis sirve para pensar la importancia de los desplazamientos en la formación de las redes. En ese marco, a las publicaciones periódicas y los viajes como foco de estudio de las redes también se incorporan las editoriales y las colecciones, en las que el libro ocupa el lugar central como vehículo de difusión e intercambio.

En diálogo con los críticos anteriores, en este artículo analizaremos la trascendencia del guatemalteco en el armado de una red geopolítica transatlántica a través de dos soportes materiales: las epístolas privadas y los medios editoriales. Exploraremos las selecciones, negociaciones, polémicas y silencios que entabla Gómez Carrillo en la conformación de la antología *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos* publicada por la Editorial Garnier en 1894, en la que leemos, desde nuestra perspectiva, un doble fin: por una parte, allanar las discrepancias en la recepción en España de algunas de las producciones modernistas de la antología para difundirlas en el mundo cultural hispano; y, por la otra, publicar a los narradores españoles contemporáneos y mostrar la diversi-

dad de esta literatura, soslayada por el medio editorial local, en retroceso ante la afianzada empresa editorial francesa de impresos en castellano durante el siglo XIX. Al respecto, Pura Fernández explica que durante ese período:

Francia, además de contar con una consolidada industria editorial de impresos en castellano, abastece casi en exclusiva las necesidades culturales foráneas hispanas, ya que de sus prensas proceden prácticamente la mayor parte de los libros que España adquiere del exterior, y la importación de cultura científica y literaria se realiza bien a través de las ediciones en francés, bien mediante las traducciones de estas (“El monopolio” 167).

Francia, además de contar con una consolidada industria editorial de impresos en castellano, abastece casi en exclusiva las necesidades culturales foráneas hispanas, ya que de sus prensas proceden prácticamente la mayor parte de los libros que España adquiere del exterior, y la importación de cultura científica y literaria se realiza bien a través de las ediciones en francés, bien mediante las traducciones de estas (“El monopolio” 167).

En el emprendimiento editorial *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos* de 1894 –en adelante *Cuentos escogidos*–, Gómez Carrillo promociona la literatura en lengua castellana del momento e incluye, en forma dispar, a autores ubicados en espacios transatlánticos. En este sentido, planteamos la dimensión geopolítica de la red ya que, como explican Fernández Bravo y Maíz, esta “desafía el concepto de influencia y permite pensar centros múltiples y relativos, móviles y cambiantes, sujetos a la presencia de escritores viajeros que articulan nodos coyunturales, capaces de rediseñar la dimensión y los alcances de la red” (20). Gómez Carrillo había llegado a París en 1891, a los 18 años, y vivió allí hasta 1927, fecha de su muerte, con algunas breves estadías en Madrid y en otros países europeos. Esta colocación y su conocimiento del campo cultural y literario finisecular lo transformó en una figura mediadora, cuestión que abordaremos tanto en el armado de una red pública conformada, según proponemos, por los autores antologados en *Cuentos escogidos*, como en sus intercambios epistolares privados con Julián del Casal. Si bien el lugar mediador del guatemalteco ha sido ampliamente analizado, son pocos los estudios que abordan este posicionamiento en *Cuentos escogidos*. Un signo de su escaso tratamiento es el silencio respecto de la inclusión de “La muerte de la emperatriz de la China” de Rubén Darío en la antología

de Gómez Carrillo por parte de los estudios de la recepción de *Azul...* (Arellano, “Los primeros lectores”).

Adela Pineda Franco reconoce en Enrique Gómez Carrillo y otros escritores como Pedro Coll o Eugenio Díaz Romero la intención de integrar la literatura hispanoamericana a un circuito de difusión que incluyera al público francés. Para ello, estos escritores transformaron al modernismo en “un producto cultural aceptable en un mercado transatlántico” (70). En este sentido, siguiendo la estela de Ángel Rama (“La modernización”), Susana Zanetti sostiene que el estudio de los fenómenos de religación es uno de los más productivos para abordar la literatura latinoamericana. Y define la categoría como

los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración. Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencia –múltiples vínculos, en fin– el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo y fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana (489).

Sin intención de realizar una clasificación precisa, podemos afirmar que la antología es fruto de la intersección de, al menos, tres tipos de redes en las que interviene el guatemalteco. La primera agrupa a los colaboradores hispanohablantes emigrados a París que trabajaban para la editorial Garnier. Como ya se ha señalado, el auge de esta empresa se tradujo en la diversificación de sus colecciones, en cuya redacción y tareas de traducción participaron Gómez Carrillo junto a un grupo de colaboradores hispanohablantes emigrados a París, como Elías Zerolo, Luis Bonafoux, Gómez Carrillo y Eusebio Blasco, entre otros. Así, Joaquín Dicenta, en su prólogo al libro *De mi bohemia* (1897) de Ricardo Fuente, relata que era tal la cantidad de escritores y emigrados españoles que participaban en la elaboración del *Diccionario de la lengua castellana* editado en 1895 por Garnier que “debían cambiarle el título y llamarlo Asilo enciclopédico de españoles ayunos” (citado en Fernández, “La editorial Garnier” 605). Los trabajos de la editorial se convirtieron en el principal sustento económico de los escritores hispanohablantes que vivían en París y establecieron entre ellos lazos de amistad y solidaridad literaria e ideológica. Alguno

llegó a tener un puesto importante en la editorial, como Elías Zerolo, director de las ediciones españolas, hecho que quizá haya motivado que su narración “La esclava de su padre” cerrara *Cuentos escogidos*. En el índice de la antología aparecen varios de los nombres de la diáspora española en París: Eusebio Blasco, Luis Bonafoux, Joaquín Dicenta, Miguel de Toro y el aludido Elías Zerolo. Un segundo círculo reúne a los modernos Rubén Darío, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Rueda que, desde espacios trasatlánticos, Buenos Aires, Cuba, México y España, traen los aires de renovación poética en la perspectiva del antólogo. En la presentación que realiza Gómez Carrillo de Salvador Rueda, se explicita la disímil recepción que las nuevas búsquedas poéticas generaban en el canon literario español. En su “noticia bibliográfica” se advierten las marcas del rechazo a las innovaciones modernas.¹ El compilador afirma que el andaluz “para producir ciertos efectos y para describir ciertas sensaciones, tiene necesidad de torturar la frase y de romper el hilo clásico de la tradición castellana: por eso la crítica oficial le mira con malos ojos y los académicos lo aborrecen” (312).²

El tercer grupo incluye la publicación de las narraciones pertenecientes a escritores-críticos ubicados en el centro del campo cultural español: Emilia Pardo Bazán, Juan Valera y Leopoldo Alas. El último había oficiado de aval de Gómez Carrillo en España. En su tercer libro autobiográfico, *La miseria de Madrid*, de 1921, el guatemalteco reconstruye el ambiente literario de las tertulias de la ciudad madrileña en 1891, durante su breve y bohemia estadía allí. En ese marco, se refiere a la crítica literaria efectuada por Leopoldo Alas de su libro *Essquises* de 1892 en *El Imparcial*, leída como un verdadero reconocimiento. El enunciador incluye en discurso directo la voz autorizada de Leopoldo Alas:

1 Gómez Carrillo denomina “noticia bibliográfica” a la presentación del autor que precede a cada narración (40).

2 Simultáneamente a la publicación de *Cuentos escogidos*, Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre fundan la *Revista de América* en 1894 y en su primer número incluyen el poema “La cofradía del silencio” de Salvador Rueda porque, según Pineda Franco, “su poesía habría de dar cuenta de la europeización de España” (24). La autora agrega que “Darío . . . emparentaba a Rueda con el modernismo presentándose como su cófrade ante la incompreensión de la crítica castiza reacia al influjo modernizador que él instauraba” (24).

Gómez Carrillo se dedica particularmente a una tarea nobilísima que viene a ser *cura de almas*, y que consiste en vulgarizar, con entusiasmo y forma artística, el movimiento literario europeo contemporáneo, entre los pueblos que hablan castellano. ¿Cómo no he de alabar yo tan generoso propósito, si he estado predicando siempre la conveniencia de hacer lo mismo . . . ? (*Treinta años* 31).

Sin embargo, en la autobiografía, luego de mostrar cierta apertura y coincidencia de criterios entre el ovetense y el guatemalteco, Alas se coloca a la defensiva y considera que la campaña cosmopolita de Gómez Carrillo puede favorecer la “*disolución* de lo español, de lo castizo, de lo *nuestro*” (*Treinta años* 32, la cursiva pertenece al original), temor y discrepancia que se extenderá a la poética dariana y al modernismo en su totalidad. Pese a estas divergencias, Gómez Carrillo mantendrá una larga amistad con Leopoldo Alas e incluso se propondrá como su mediador para lograr la publicación de su obra en Garnier, como se desprende del intercambio epistolar entablado entre ambos.³ Ahora bien, ¿por qué reunir en *Cuentos escogidos* una narración de Leopoldo Alas con otras como “La muerte de la emperatriz de la China” de Rubén Darío, cuando el escritor y crítico español fue uno de sus más “sistemáticos denostadores” en la perspectiva de Scarano (4)? La investigadora analiza la ola de resistencia que cosechó Darío entre figuras emblemáticas de la literatura peninsular, desde el fin de siglo hasta la vanguardia. En ese marco, recoge dos de los “Paliques” Leopoldo Alas, de 1889 y 1890, y su artículo “Vivos y muertos I”, del 23 de diciembre de 1893. Reproducimos parte de este último, ya que es muy cercano a la fecha de publicación de *Cuentos escogidos*: “El tal Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay cientos, que tiene el *tic* de la imitación y además escribe por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica, y nunca dice nada entre dos platos. Eso es Rubén Darío en castellano viejo . . .” (citado en Scarano 4).

3 El artículo de Rubio Jiménez y Deaño Gamallo reconstruye un archivo de los estrechos vínculos entre ambos escritores a través de pedidos de recomendación y de composición de críticas de las obras del guatemalteco al ovetense y de promesas de publicación de este último de algunos títulos del español en medios parisinos.

A diferencia de Alas, Emilia Pardo Bazán y Juan Valera formaron parte del “círculo de amistad” (Scarano 2) de poetas, novelistas y ensayistas de Rubén Darío en su primera estadía de tres meses en España en 1892, con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América. Prueba previa de reconocimiento es el espaldarazo dado por Juan Valera al nicaragüense con las dos famosas cartas recogidas inicialmente por *El Imparcial* de Madrid los días 22 y 29 de octubre de 1888, en ocasión de la publicación de *Azul...*⁴ Sin embargo, junto a este aval de la crítica española, Darío y el modernismo cosecharon las embestidas de Clarín y otras variadas resistencias, entre las que abordaremos la de Pardo Bazán en relación a Julián del Casal. Al respecto, Alberto Acareda es uno de los críticos que ha estudiado el “acecho antidariano”. Para el investigador:

... en el fin de siglo, el antidarianismo y el antimodernismo plantea una especie de cruzada hostil contra la corrupción del gusto que supone la nueva literatura y que tuvo una floración de crítica satírica especialmente beligerante entre 1890 y 1907. En la primera fase, hasta 1900 aproximadamente, los ataques van contra todo lo que suena a novedad, lo que llaman «decadentismo» que pronto identifican con «Modernismo», objeto de toda clase de desprecios (251).⁵

Sumado a estos tres grupos, Gómez Carrillo incluye otros autores que representan diferentes vertientes de la narrativa española: realistas, costumbristas, regionalistas, dramaturgos que escriben cuentos, críticos artistas, escritores que han tenido el favor del público y otros que han caído injustamente en el olvido. En este sentido, el antólogo denota un conocimiento actualizado de la narrativa contemporánea española. Se

advierde, asimismo, que el perfil de escritores seleccionado responde a la línea editorial de Garnier, que privilegia las obras “sancionadas por el gusto lector” (Fernández, “El monopolio” 180). Esta cuestión se observa en las “noticias bibliográficas” de tres autores. En la de Luis Taboada, el antólogo señala que es “uno de los escritores modernos más estimados por el gran público” (336); de Antonio Sánchez Pérez expresa que es “uno de los literatos más populares de Madrid. El gran público devora sus relatos” (324); y con respecto a Narciso Oller afirma que es “uno de nuestros novelistas más estimados en el exterior. Zola le presentó en Francia” (183). La estrategia es, entonces, recomponer la variedad de la narrativa española, incluir a los más leídos y, simultáneamente, a los modernos, teniendo en cuenta el amplio abanico crítico de aceptaciones y rechazos. En el próximo apartado indagaremos las estrategias y las motivaciones articuladas para sumar a los modernos.

¿PRODUCCIÓN LITERARIA EN CASTELLANO O LITERATURA ESPAÑOLA?

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango (Guillén 375)

En la propagación de los modernos en la antología, Gómez Carrillo establece un diálogo con figuras centrales del campo cultural y literario español, tratando de calibrar y atemperar la recepción que lo nuevo había suscitado y suscitaba en los círculos literarios madrileños. Nos concentramos, pues, en los silencios y en las tensas, ambivalentes y contradictorias operaciones editoriales emprendidas por Gómez Carrillo, quien, a través de esta antología, encontró una de las formas de difundir a los modernos en Europa.

Para calibrar las colocaciones y operaciones discursivas practicadas por Gómez Carrillo, el espacio paratextual se presenta como un ámbito ideal. *Cuentos escogidos* se abre con una dedicatoria a Maurice Barrès. Un año antes, en 1893, el guatemalteco había traducido al castellano su relato “Un

4 Pese a la temprana valoración de Valera de *Azul...*, coincidimos con Scarano (5) y con la argumentación que recupera de Arellano. Para el crítico “los núcleos semánticos-ideológicos de la crítica de Valera establecieron los estereotipos más comunes con que continuaron definiéndose en España las obras de los escritores modernistas: el afrancesamiento o galicismo –formal y mental–, la incorrección lingüística, la renuncia u oposición a lo castizo español, el seguimiento de las modas, la excesiva preocupación por el estilo o la forma, la interrelación de la literatura con las otras artes, el problema religioso, el erotismo y el antiamericanismo de sustrato colonialista” (Arellano, “Rubén Darío” 43).

5 En el punto de vista de Sáez Martínez vemos una perspectiva divergente en torno a la significación de la cruzada antimodernista: “La desautorización y el desacuerdo fueron más teóricos que prácticos, pues frente a su tarea crítica [de Valera, Clarín y Pardo Bazán], sus obras o procedimientos de creación revelan una actitud abierta a utilizar motivos, personajes o procedimientos de la nueva literatura” (107).

voluptuoso” y lo había incluido en los *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos*, también por Garnier.⁶ En la dedicatoria, el prologuista hace evidente la cercanía entre ambos escritores al ficcionalizar una conversación previa en la que el francés le había confesado su desconocimiento de la literatura española. Frente a semejante vacío, Gómez Carrillo informa que su propósito en la antología “ha sido proporcionar a los extranjeros que desean conocer *las letras modernas de España*, un libro útil y agradable” (*Cuentos escogidos* VII, la cursiva es mía). En la cita, la sustitución de la producción literaria en castellano por la aparecida en España es la culminación de una serie de referencias previas en donde Gómez Carrillo alude a España como “nuestra patria” (III) o señala que “en España es cosa muy rara llegar a descubrir una *antología nacional* en las vidrieras de los libreros” (VI, la cursiva es nuestra). La circunscripción al ámbito nacional se presenta como una incongruencia, ya que, como se indicó previamente, la colección reúne escritores hispanoparlantes ubicados a ambos lados del Atlántico.

Pura Fernández interpreta la sustitución de Gómez Carrillo a través de la utilización de un “tropo inconsciente” (“La editorial” 607), punto de vista del que nos distanciamos ya que, como explicamos, hay una reiteración en el señalamiento de la pertenencia española. Por su parte, Hanno Ehrlicher refiere que en el *Mercure de France* se describe en 1903 a Gómez Carrillo como un “‘escritor español’, como si fuera evidente” (“Enrique Gómez Carrillo” 50) e hipotetiza sobre la aplicación de este adjetivo gentilicio:

Gómez Carrillo parece haber aceptado sin problemas el papel de “español” también en los círculos literarios de París, pues así, al parecer, su labor de transmisor cultural le aseguraba cierta influencia. Entre los demás autores latinoamericanos residentes en París no podía reclamar, como guatemalteco, ningún estatus especial (50).

Es plausible trasladar la explicación de Ehrlicher para el contexto de publicación de *Cuentos escogidos* de 1894. Si bien las antologías se rigen por

un *criterio selectivo* en donde aparece como mediador un sujeto que materialmente pone en juego sus preferencias, el origen europeo es un plus de capital simbólico pues habilitaba al antólogo a conformar una biblioteca posible de autores en lengua castellana. De cualquier modo, nos parece que esta explicación es factible, aunque insuficiente, a la luz de las operaciones discursivas que despliega Gómez Carrillo en la presentación de cada narración. De ahí que incluimos la perspectiva de un tercer crítico, Miguel Ángel Feria, quien nos puede orientar en torno al motivo del joven guatemalteco para presentarse como español en la antología de 1894. Feria comenta que en 1892 Gómez Carrillo había publicado en Madrid su primer libro, *Esquisses. Siluetas de escritores y artistas*, donde presentaba a la vanguardia decadente y simbolista: Verlaine, Oscar Wilde, Juliette Adam y Charles Maurice, entre otros. Dedicado a Juan Valera, Feria interpreta que, desde el inicio de *Esquisses*, Gómez Carrillo creía sentir la “nula acogida que una obra de esta naturaleza habría de tener en los conservadores círculos madrileños” (85). Para corroborar su afirmación, Feria cita un fragmento del Prólogo:

No creo que este libro obtenga en Madrid un gran suceso. Fuera de veinte o treinta espíritus cosmopolitas, apenas habrá nadie que lo lea con placer. Su título solo, en un idioma extranjero, hará sonreír, con risa de compasión, a la banda de críticos españoles que . . . consumen su vida literaria en cazar galicismos (*Esquisses*, citado en Feria 86).

Podemos señalar la hipótesis de que presentarse en la “Dedicatoria” como español y enunciar que se realizará una antología de literatura “nacional” es una estrategia orientada a la recepción de la antología, no ya del público parisino, sino del español: se trata de mitigar polémicas entre los sectores reticentes a lo nuevo en la “patria española” frente a las propuestas de quienes desean “abrir nuevos cauces”. Sin embargo, luego, en la presentación de cada una de las narraciones, el antólogo calibra, valora y se afilia con los nuevos. En este sentido, el desencanto que Feria ha señalado en la recepción de *Esquisses* pudo haber operado en la experiencia del antólogo para producir una publicación contradictoria como *Cuentos escogidos* o, vista desde otro ángulo, una operación de negociación orientada a evitar el repudio de los círculos conservadores madrileños. En este sentido, si pensamos en las negociaciones que realiza Gómez Carrillo, es ilustrativa la presentación que efectúa de Leopoldo Alas. Su narración “¡Adiós, Cordera!” inicia la antología, en posición de privilegio.

6 Si bien Gómez Carrillo fue el pionero de la traducción de Barrès al castellano, Mariano Siskind explica que cuando se sucedió el caso Dreyfus, la posición del guatemalteco con respecto al francés cambió. Gómez Carrillo exhibió su posición *dreyfusard* y denunció rápidamente a aquellos que estaban en las antípodas a esta colocación. Cuando Maurice Barrès publicó su novela nacionalista *Los desarraigados* (1897) e hizo pública su posición antisemita, Gómez Carrillo manifestó su desilusión con respecto a él.

En la presentación de Leopoldo Alas, Gómez Carrillo señala su actividad de periodista y literato para finalmente afirmar que tiene a cargo la cátedra de Derecho Natural en Oviedo y que “vive encerrado en su biblioteca, acariciando ensueños doctos y escribiendo obras maestras” (*Cuentos escogidos* 1). Se trata de una semblanza conciliadora entre la valoración del personaje y el silenciamiento de su veta de enconado polemista, al retratarlo en su encierro en su biblioteca. En relación con este aspecto, la antología de Gómez Carrillo es contemporánea al primero de los tres números de la *Revista de América*, aparecido el 19 de agosto de 1894, publicaciones que, según observamos, comparten lo que Pineda Franco denomina una “política de concertación” (42). Es decir, pese a la especificidad de cada una, se notan las concesiones de sus productores en relación con los sectores del campo literario y cultural oficial dada su dependencia de la buena prensa de estos ambientes.

Retornando a la “Dedicatoria” de *Cuentos escogidos*, después de hacerse eco de los dichos de Maurice Barrès sobre el desconocimiento de la literatura española en el extranjero, el antólogo, con ironía, carga las culpas acerca de esa falta en “la incuria de nuestros buenos editores que prefieren seguir reimprimiendo las ‘coronas poéticas’, viejas y fastidiosas, a hacer compendios de obras nuevas e interesantes” de la literatura española del siglo XIX (V). Hay aquí un reclamo por la retracción del mercado editorial español frente a la pujanza francesa.⁷ Luego, el enunciador se refiere a los autores que integran la antología, entre los que destaca la obra de Valera, Pereda y Clarín, y agrega que su objetivo es “dar una idea justa de las diferentes tendencias de nuestra literatura” (VII), aunque, como en toda selección, reconoce que pueden faltar muchos *conteurs* de gran mérito. La introducción de un término en francés en la dedicatoria —el plural *conteurs*—, si bien se puede justificar por la nacionalidad francesa del homenajeado —Maurice Barrès—, oficia como marca metonímica de un silencio. *Conteurs* reenvía a los dichos del enunciador en la selección publicada un año antes, en 1893, de los *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos*, obra en la que Gómez Carrillo participa no solo

como antólogo sino también a modo de traductor al español de una serie de cuentos franceses del siglo XIX. En el “Prefacio” a la antología de narraciones francesas —dedicada a Miguel de Toro—, el enunciador señala la centralidad del cuento francés en el siglo XIX, posición que había ostentado España durante el Siglo de Oro:

En otro tiempo nosotros fuimos los reyes del cuento. Cervantes nos dio el ejemplo y los *picarescos* siguieron triunfalmente la ruta que *Rinconete* les trazó . . . Y como además de ser ricos éramos generosos, no solo no teníamos necesidad de pedir prestado sino que hasta dábamos a nuestros vecinos. (*Cuentos escogidos franceses* I, II)

Francia es, hoy por hoy, la verdadera patria del cuento (*Cuentos escogidos franceses* V).

El análisis de un pasado de riqueza narrativa de la literatura española se traduce en adjetivos vinculados al campo semántico de la propiedad y el derroche. El crítico establece una interpretación común del cuento latino, en la que advierte la disolución de la riqueza española del siglo XVII y su línea de continuidad en la escasez del siglo XVIII, espacio vacante ocupado por el cuento francés, extendido al siglo XIX en las producciones de Alphonse Daudet, Guy de Maupassant y Catulle Mendés, cuyas huellas se continúan en escritores españoles y americanos contemporáneos, entre los que distingue, en una nota al pie, a Rubén Darío. Al respecto, señala que el nicaragüense encontró en Catulle Mendés “un ingenio que, imitándolo, lo superó” (*Cuentos escogidos franceses* IV), en clara alusión a *Azul*. . . De esta manera, en la antología de *Cuentos franceses*, el antólogo lee una genealogía de la narrativa moderna americana en cruce con las innovaciones francesas, en cuyos rastros anidan los nuevos rumbos de la ficción en lengua española. Sin embargo, en la “Dedicatoria” a *Cuentos escogidos*, el antólogo calla esta genealogía y el cruce propuesto, quizá como una forma de mitigar las críticas al “galicismo mental” de las que eran objeto los escritores modernistas. De todos modos, si miramos con atención *Cuentos escogidos*, el vínculo entre la tradición literaria francesa y las propuestas modernas se activa en algunas de las “noticias bibliográficas” que compone Gómez Carrillo para presentar a los modernos. En este sentido, coincidimos con Siskind acerca de la predisposición francesa de Gómez Carrillo, de la cual afirma que lo importante es “encontrar la forma de interpretarla y conceptualizarla considerando cómo la cultura francesa influía en la mente del escritor latinoamericano que vivió en París” (213).

⁷ Para calibrar la reducción del mercado editorial español y del crecimiento del francés en la década de 1880, incluimos aquí un testimonio epistolar de Juan Valera. En agosto de 1882 informa a su hermana Sofía de que aquellos libros de Calderón, Zorrilla, Solís, Moncada y Melo que desea su hija “se halla(n) en París con más facilidad que en parte alguna . . . Los autores que citas . . . están impresos en París por Baudry” (154).

En el título de la antología hemos leído una estrategia de allanamiento para la recepción de los modernos en España, es decir, una forma de homogeneizar el campo cultural mediante la inscripción hispánica de la antología. A continuación, en diálogo con Siskind, analizaremos el espacio de las noticias bibliográficas para calibrar el modo en el que son concebidos los modernos en *Cuentos escogidos* desde la mediación francesa de Gómez Carrillo. Advertimos una continuidad entre los enunciados en los bordes del “Prefacio” a los *Cuentos franceses* –nos referimos a la nota al pie sobre Rubén Darío y su diálogo con el cuento francés– y el influjo del parnasianismo y el simbolismo que el antólogo señala en las “Noticias bibliográficas” de las narraciones de los modernos en *Cuentos escogidos*, en cuyo entramado se valida lo nuevo. En este punto, son pertinentes las reflexiones de Guillén, quien define la antología como un *género crítico-histórico* (36) y agrega que la obra del antólogo “dispone, propone y lanza unos conjuntos y unas normas hacia su carrera futura, como por ejemplo unos géneros, unos temas, unas formas o una concepción del quehacer poético” (36).

Es evidente que la mediación francesa, ya sea en la modalidad parnasiana o simbolista, es la condición de posibilidad para ingresar al futuro de la tradición literaria americana. La crítica impresionista prima en cada semblanza, con extensiones dispares que van desde un breve párrafo hasta una carilla. En muchos casos, la presentación se centra en la práctica de la lírica del escritor y luego se introduce la narración como una veta desarrollada pero poco conocida del personaje. De esta manera funciona la “noticia bibliográfica” en el caso de Julián del Casal. “Yo lo tengo por uno de los que más han trabajado en nuestra lengua por *cinzelar la frase*; y creo que algunos de sus sonetos son joyas líricas del más alto precio” (*Cuentos escogidos* 66, la cursiva es nuestra), expresa el guatemalteco antes de referirse a “La última ilusión”, narración incluida en la antología y considerada como un “gran encanto” (66). Para introducir “Rip-Rip”, de Manuel Gutiérrez Nájera, señala que

Alguien ha dicho de él –como otros de Rubén Darío– que tiene algo de simbolista . . . pero los artículos que componen el libro “Cuentas y Cuentos” (aún inédito) más bien revela(n) un parnasiano puro. Como François Coppée, adora los asuntos familiares y sabe *esmaltar* con frases deliciosamente irónicas sus fantasías apasionadas (172, la cursiva es nuestra).

En las cursivas que hemos destacado en los comentarios de Casal y Gutiérrez Nájera, los verbos “esmaltar” y “cinzelar” evidencian la gravitación del parnasianismo en la narrativa moderna y sus tensiones con la impronta simbolista.⁸ Gómez Carrillo toma la palabra para presentar a estos escritores. Sin embargo, para introducir a Rubén Darío acude, en parte, a los dichos de Augusto de Armas (1869-1893), el poeta cubano que se ha universalizado y escribe en francés (Cf. Caresani): “La obra de Rubén Darío –dice A. de Armas– es ya muy considerable, aunque el autor sea muy joven –veintiocho años apenas” (76). En la semblanza, se destaca la novedad y peculiaridad de *Azul*. . . Después de explicar la gravitación de Víctor Hugo en el título del libro, se expresa que, sin embargo

. . . mucho erraría quien creyese encontrar en ella melodiosos vuelos lamartinianos. Las alas poderosas de la estrofa, no se ciernen siempre en pleno éter; a menudo acortan el vuelo al nivel de los fétidos pantanos y se manchan con lodo. La influencia de Baudelaire se echa de ver en ciertas blasfemias frías y en algunas carcajadas satánicas (76).

Junto al influjo de poeta francés en el título del poemario y a la impronta del simbolista, se recupera “un sentimiento panteísta” (76) en *Azul*. . ., “desconocido en estos países donde el esfuerzo cien veces secular de las razas ha subyugado y casi anonadado la florescencia exuberante de la naturaleza” (76). En este vaivén, se advierte la ambigüedad de Gómez Carrillo en la presentación simbolista-decadente de Rubén Darío, como si sopesara que esta no era la más adecuada en un medio como el castizo, dominado por prejuicios literarios y extraliterarios sobre la decadencia y más acostumbrado al prestigio de Víctor Hugo. En ese marco, mitiga las innovaciones darianas en un estilo “impregnado de todo lo que hay de terriblemente sublime en el paisaje americano” (172), sugiriendo en *Azul*. . . la búsqueda panteísta del color local.

En la noticia bibliográfica, se señala que *Azul*. . . es una “curiosa colección de cuentos y crónicas, seguidas de poemas” (172), sin calibrar en ese momento la trascendencia que tendrá posteriormente. Martínez explica que, pese a que Rubén Darío había llevado algunos ejemplares consigo en su primer viaje a España, la escasez de la segunda tirada y la falta de

8 La valorización del parnasianismo en *Cuentos escogidos* de 1894 contrasta con lo dicho por Gómez Carrillo en *Sensaciones de arte* de 1893 acerca de esta corriente estética (Feria 87).

una distribución comercial generaron que el libro no fuera conocido allí. Agrega, siguiendo a Arellano, que entre 1893 y 1899 la mayor parte de las reseñas periodísticas y las reproducciones parciales de *Azul*... se ubican en publicaciones americanas y, en cambio, están casi ausentes en las españolas (46-7). En función de este panorama, es importante la inclusión que el guatemalteco efectúa de “La muerte de la emperatriz de la China” en Garnier en 1894, vía orientada a paliar la ausencia de un verdadero intercambio comercial de libros entre España e Hispanoamérica.

La ambigüedad en la presentación dariana no impide que Gómez Carrillo trasluzca la gravitación del nicaragüense en el medio cultural americano, cuestión que se advierte en el aval dado por Darío a José Tible Machado, tío materno del antólogo: “Rubén Darío calificó de admirables sus folletines del *Correo de la Tarde*” (344).⁹ La semblanza también es interesante pues concibe a Tible Machado como un “crítico artista” (344), colocación que da cuenta de una de las batallas fuertes que el antólogo y los modernos libraban en esos años. Esta se vincula con la crítica impresionista que desarrollaron en la prensa, de índole fragmentaria y ligera (Barisone 81), y que formuló el guatemalteco en *Sensaciones de arte* de 1893. Según Viñas Piquer, “los impresionistas suelen ser críticos-creadores, es decir: escritores que se pronuncian sobre las obras de sus colegas . . . subyace la idea de que el crítico tiene que ser también un artista” (citado en Barisone 81).

Si en el caso de Rubén Darío el antólogo pule los vértices que podían resultar difíciles de digerir para la crítica castiza, en cambio, en la presentación de Miguel de Toro exhibe las resistencias de la crítica castiza. Al respecto, señala:

Es uno de los escritores modernos que ven con más respeto el ara santa de la tradición española . . . Viviendo en París ha hecho del patriotismo literario un escudo de acero para defenderse contra la influencia triunfante del gusto francés. Y así como Flaubert sentía, en sus noches de pasión artística no poder guillotinar a todos los burgueses de Francia, Toro siente no podernos ahorcar a todos los que más o menos hemos ayudado a bautizar con aguas del Sena el vino añejo de Cervantes (352).

En la cita anterior ingresa la ironía a través de la vinculación entre la defensa del nacionalismo literario y los campos semánticos religiosos (“ara santa”, “bautizar”) y bélicos (“escudo de acero”, “ahorcar”, “guillotinar”). La inclusión del Quijote como símbolo de lo cristalizado es una posición compartida por otros críticos artistas de la época. En la semblanza de Rubén Darío referida a Almafuerte —“Almafuerte — Juzgado por Rubén Darío”— y publicada en *La Nación* el 19 de abril de 1895, el corresponsal compara el influjo de la tradición francesa con la española. Allí el tono mayor, el patriotismo, la arenga y la declamación abarcan el Siglo de Oro: “Don Quijote perora; Sancho discurre” (Darío 3). Estamos lejos aún de la “rotación de la mirada” dariana hacia España, cuestión que sucederá a partir de 1898 (Colombi 125; Caresani 19).¹⁰

De lo analizado hasta aquí respecto a las semblanzas de los modernos, se advierten las selecciones y recaudos de un antólogo conocedor del medio cultural español y americano, saber que también se puede advertir en las presentaciones de los críticos oficiales. En muchos casos la noticia bibliográfica se organiza en parte o en su totalidad mediante la cita directa de las grandes figuras del ámbito de la crítica literaria española; Menéndez Pelayo, Juan Valera, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán y Manuel de la Revilla son algunas de las voces autorizadas que dispensan avales.

En la presentación de la narración “El pájaro verde” de Juan Valera, Gómez Carrillo recurre en su antología de 1884 a uno de los “Bocetos literarios” de Manuel de la Revilla reproducido en la *Revista contemporánea* de Madrid del 15 de enero de 1878. Se trata de un reconocimiento póstumo, ya que el catedrático había fallecido en 1881. El antólogo recorta con astucia el comienzo de la entrega periodística de Manuel de la Revilla para mostrar la mejor cara del escritor y crítico madrileño. Por boca de Revilla, en Valera “la erudición deja de ser la gruñona y apergaminada vieja que todos conocemos, para trocarse en coqueta y elegante dama llena de gracia y encantos” (376). Al leer el texto fuente, son evidentes las selecciones del antólogo, ya que en otras zonas de su “Boceto literario” Revilla devela la frialdad poética de su par español, su falta de profundidad filosófica y sus carencias como orador. Para Revilla, el de crítico literario prima por sobre cualquier otro *métier*. En otras semblanzas, Marcelino Menéndez Pelayo encomia las dotes de Emilia Pardo Bazán y esta alaba la narrativa

9 En 1890, cuando Darío vivió en Guatemala, dirigió *El Correo de la Tarde*. Compartió el espacio de trabajo con Gómez Carrillo y Tible Machado.

10 Sobre la semblanza de Almafuerte, véase Schnirmajer.

de José María de Pereda, “descendiente de aquellos donosos y perspicaces costumbristas” (226).

Lo no dicho, lo implícito en el cruce entre presentadores y presentados supone varias cuestiones. En primer lugar, se evita que algunos de los críticos españoles se intersecten con los nuevos escritores americanos: es el par Leopoldo Alas-Rubén Darío. En segundo lugar, se ajustan las presentaciones para que la oficialidad crítica española quede en el centro del campo cultural y sus búsquedas se vinculen con la tradición del costumbrismo y el realismo. En tercer lugar, se colocan las críticas a los modernos en los bordes de la antología, a través de la sustitución del antagonista Leopoldo Alas por Miguel de Toro. En este relevo, también hay un pasaje de la verticalidad a la horizontalidad, es decir, de una interlocución con un maestro al diálogo con un compañero. Mientras que Alas “vive . . . escribiendo obras maestras” (2), a Miguel de Toro “nosotros, sin embargo . . . lo miramos como a un excelente compañero” (352). Sin embargo, en estos primeros momentos Gómez Carrillo busca la buena prensa de la cultura oficial, aunque le sea esquiva, tal como analizaremos en el próximo apartado.

PARDO BAZÁN COMO DOBLE DE LEOPOLDO ALAS: UN CONJURO INEVITABLE

El 30 de diciembre de 1893 Emilia Pardo Bazán, en la sección de “Letras y libros” de su revista *Nuevo Teatro Crítico*, publica una reseña bibliográfica de *Sensaciones de arte*, recopilación de artículos del joven guatemalteco dedicados a diversas facetas de la cultura finisecular: el arte japonés, la pintura francesa contemporánea, la literatura de autores como Oscar Wilde, Paul Verlaine, Émile Zola, José María de Heredia.¹¹ En dicha reseña, Pardo Bazán desvaloriza a Gómez Carrillo por su defensa de la crítica impresionista, a la que tilda de falta de “erudición”, ya que se pregunta: “¿Cómo es posible, por ejemplo, tener aventuras que narrar al través de

la arquitectura gótica o el arte helénico, sin estar al tanto de su filiación, origen, desarrollo y significación en la historia de la humanidad?” (74).

Sumado a la falta de preparación que cree ver en Gómez Carrillo, también señala que el escritor se deja llevar por la moda francesa del simbolismo y el decadentismo, de cuyos efectos nocivos debe “limpiar” su estilo a través del antídoto de los clásicos españoles:

El Sr. Gómez Carrillo se declara modernista, decadentista y simbolista, admirador resuelto de la poesía de Verlaine y Mallarmé . . . Yo preferiría que el Sr. Gómez Carrillo me refiriese sus impresiones o aventuras . . . dominando y juzgando con independencia, *personalmente*, en el explícito sentido de la palabra . . . Creo que el señor Carrillo, que escribe en español, debe estudiar a los buenos escritores castellanos para limpiar y corroborar el estilo. La prosa del Sr. Carrillo se resiente de que el joven escritor maneja más los autores franceses que nuestros clásicos (75-76).

Después de haberse referido a *Sensaciones de arte*, la escritora focaliza su crítica en la antología de *Cuentos escogidos* de Gómez Carrillo. “Entre los cuentistas de la antología recogida por el Sr. Carrillo, hay uno, Julián del Casal, autor de cierto cuentecito titulado *La última ilusión*” (77). Es sorprendente que esta reseña bibliográfica sea de 1893 cuando sabemos que *Cuentos escogidos* se publica en 1894. Es posible conjeturar que Gómez Carrillo le hubiera acercado a la española ambas publicaciones, la ya aparecida y la de inminente publicación, en sintonía con las distintas estrategias del guatemalteco para conseguir avales y posicionarse en el medio cultural finisecular. En la reseña, la escritora española sintetiza el argumento de “La última ilusión”, en donde el héroe del cuento es un joven que cree estar de más en el mundo, ya que carece de aspiraciones y ninguno de los caminos que podría seguir le atrae ni le interesa. Lo único que conseguiría sacarlo de su indiferencia sería un viaje a París, pero no al París burgués sino al “París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial” (271). Sin embargo, tampoco se decide por ir a la ciudad luz porque teme que, al verla de cerca, pierda la última ilusión que le queda aún disponible. La crítica señala que una visión de París que contiene esta imagen es propia de un artista que ha bebido más de la cuenta: “habiendo apurado previamente diez o doce cañitas de manzanilla sanluqueña comprendo que se dé un baile o juega al mismísimo Nabucodonosor” (80). La falta de profesionalismo, los prejuicios morales y la descalificación desde una supuesta superioridad de la

11 En *Sensaciones de arte*, Feria observa un punto de inflexión: Gómez Carrillo sustituye su valoración del parnasianismo por la del simbolismo “en cuanto a punta de lanza de lo moderno” (88) y se nota una jerarquización del decadentismo, cuestión que se advierte en la dedicatoria del ensayo “Tres sensaciones” a Julián del Casal.

literatura española en detrimento de otros caminos como el simbolismo y el decadentismo se reiteran en ambas devoluciones críticas, la referida a *Sensaciones de arte* y la de Casal como narrador. En clave irónica, Pardo Bazán incluye la voz de un clásico español, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, e introduce un fragmento de la quinta escena, donde expresa: “si es broma, puede pasar;/Mas a ese extremo llevada...” (81). Como un espejo que duplica las imágenes, Pardo Bazán es a Casal lo que Leopoldo Alas es a Darío: un conjuro inevitable.

UNA RED POLICÉNTRICA DE CONTACTOS: EL INTERCAMBIO EPISTOLAR ENTRE GÓMEZ CARRILLO Y JULIÁN DEL CASAL

Mándeme siempre lo que escriba; mándeme *La Habana Elegante*, mándeme *El País* cuando tenga algo de Ud. y escríbame seguido (Enrique Gómez Carrillo a Julián del Casal, en *Casal* 78)

La amistad entre Casal y Gómez Carrillo fue solo epistolar; no llegaron a conocerse personalmente. No obstante, los lazos de amistad develan “la red policéntrica de contactos en que se basaba la comunidad modernista en su fase de emergencia, en los inicios de los años noventa del siglo XIX” (Ehrlicher, “Publicarse” 41). Las reiteraciones del epígrafe presentes en esta sección, en un tono que conjuga el ruego con la orden, diseñan la red de intercambios entre Gómez Carrillo y Casal. Disponemos de las cartas del primero (Casal, *Epistolario*), pero no contamos con las respuestas del segundo. En realidad, la comunicación no supone dos interlocutores sino tres: el tercero es Rubén Darío, quien contribuyó a establecer el vínculo entre el guatemalteco y el cubano y es referenciado en tres de las cinco cartas escritas a comienzos de 1893.¹²

Hanno Ehrlicher (“Publicarse”) sostiene que la circulación de las ideas a fines del siglo XIX estaba condicionada por el transporte material de textos, en coincidencia con la perspectiva presentada por Fernández al comienzo de nuestro artículo. Ehrlicher explica que el puerto de La Habana constituía un punto importante en la ruta del tráfico naval transatlántico, ya que los barcos que unían América del Sur con Europa tenían que pasar

por allí para reabastecerse de combustible. En ese contexto geopolítico, la red intelectual modernista interamericana de comienzos de los noventa del siglo XIX se estableció tanto en los diarios de los centros urbanos como *La Nación* de Buenos Aires y también en revistas cubanas tales como *La Habana Elegante* (1883-1891) y *La Habana Literaria* (1891-1893), en las que Julián del Casal colaboró activamente.

Del epistolario de Gómez Carrillo al cubano se desprende la insistencia con la que el primero le solicita el envío de ambas revistas y el pedido de ser tenido en cuenta para la publicación de sus entregas periodísticas. En ese contexto, Casal funciona como mediador y difusor de contactos, dispensador de ejemplares y novedades. En verdad, es una comunicación de doble vía: los valores e ideales comunes en el intercambio epistolar muestran como norte simbólico una imaginaria Francia, que los escritores hispanoamericanos conocían solo a través de la lectura, a excepción del guatemalteco, quien escribe desde París, vive allí y también se erige como mediador. En una entrega epistolar le confiesa a Casal que por influencia de Darío decidió abandonar a su familia y “venirme a buscar fortuna en esta gran ciudad que así como me ha puesto el plato en la mesa y el vino en la copa, pudo dejarme morir de hambre y de frío” (*Epistolario* 76), cita en la que se espeja, por oposición, al pobre poeta de “El rey burgués” de *Azul*...

Gómez Carrillo y Darío difunden la poesía y prosa casaliana en el medio cultural simbolista y decadente francés. Una prueba de esta cuestión es la carta del 9 de junio de 1893, donde el nicaragüense le promete a Casal introducir su obra a Huysmans, Verlaine y “toda aquella gente joven que conoce Enrique Gómez” (74). En una correspondencia previa, fechada el 25 de enero de 1893, el guatemalteco había agitado la promesa de envío de un libro de Verlaine y le comenta al cubano:

No sé si me será posible enviar a Ud. por este mismo correo un libro de Verlaine con dedicatoria de mano autorum [sic]. El pobre maestro se encuentra en el hospital y aunque he prometido a Marías ir mañana con él a verlo dudo que me sea posible. Siempre le diré que él conoce los sonetos de *Nieve* pues como lee bien el castellano y quiere mucho a los españoles yo le presté el libro de Ud. que, según me dijo le había encantado a pesar de su *gout parnasion* (76-77).

En el apartado anterior hemos señalado la valorización que realiza Gómez Carrillo en *Cuentos escogidos* de las apropiaciones parnasianas y deca-

12 De las cinco cartas, la primera fue escrita en París y está fechada 25 de enero de 1893. Las siguientes no poseen datación. Sin embargo, por su contenido, abarcan el período en el que Darío compartió una breve estadía en París con Gómez Carrillo.

dentes emprendidas por los modernos. Ahora bien, Ehrlicher señala que en Francia esas formas se desarrollaron en el contexto del salón como instancia de institucionalización, en una “comunidad literaria (que) aseguraba la legitimidad social de una dedicación intensiva a la poesía” (“Publicarse” 39). En cambio, en América Latina, en condiciones de mercados literarios nacionales más precarios y sin una estructura que permitiera sostener la profesionalización del escritor, la sociabilidad del salón no era viable. De ahí que “el modernismo latinoamericano tuv[iera] que construir, por eso, su propio salón mediático” (40). Y lo hizo en las revistas literarias –red pública– y en las cartas –contactos privados–. Esta teorización nos sirve para valorar estas epístolas, en donde Gómez Carrillo trama una intimidad espiritual y un hogar que funciona como un salón transnacional. En la carta del 25 de enero de 1893, le comenta a Casal:

Usted me era familiar desde hace algunos años . . . mi familia liraria [sic] de América se compone de cuatro o cinco artistas entre los cuales está Ud., Rubén, José Tible y Gutiérrez Nájera. El autor de *Azul* es mi verdadero padre; a los demás los considero como a hermanos mayores a cuyas lecciones y a cuyo ejemplo debo lo poco que valgo y lo poco que soy (*Epistolario* 75).

Pese a los logros que Gómez Carrillo enuncia respecto de su permanencia en París, es evidente el deseo y la necesidad de crear redes comunes que permitan establecer una comunidad entre los escritores de la literatura moderna en lengua española que, como señala Ehrlicher, “se imaginaba análoga a la francesa” (42); sin embargo, su funcionamiento era completamente distinto. La percepción de esa diferencia se evidencia en la carta del 19 de julio de 1893,¹³ donde el guatemalteco le comenta al cubano que, pese a su prohibición, se ha tomado la libertad de incluir en *Cuentos escogidos* la narración “última ilusión [sic] que es un divino cuento ideológico” (77). Es un “divino cuento ideológico” ya que postula la ideología de la apertura a nuevos universos culturales que, para concretarse, requiere de redes diversas como las epístolas privadas y las colecciones públicas.

Como ha señalado Rama, los escritores de la modernización en América Latina instauran, entre 1870 y 1910, la novedad de un *sistema literario latinoamericano*. Para su configuración, Rama considera la necesidad de un

conjunto de productores literarios, conscientes de su papel, un conjunto de receptores, es decir, críticos literarios que formen a los públicos, y un mecanismo transmisor que los vincule. Las *religaciones*, es decir, los “lazos efectivos”, en términos de Zanetti (489), entre ciertos poetas y escritores, a través de encuentros, lecturas y correspondencia, son centrales para la conformación del sistema literario. En ambos espacios religadores, la antología y las cartas privadas, Gómez Carrillo practica una estrategia de circulación de la obra casaliana en particular y de los modernos en general. Esta es su contribución para la conformación de un sistema literario latinoamericano en un marco transnacional. Ahora bien, en diálogo con Ehrlicher, observamos que concebir un sistema de redes pluricéntricas replantea la direccionalidad de las religaciones y abre el panorama a un abanico de investigaciones necesarias para desmitificar los vínculos entre centro-periferia, centro-margen. Asimismo, otro rasgo analizado aquí fue el aprovechamiento del auge de la industria editorial francesa para, desde sus intersticios, difundir la literatura en lengua española y a los modernos. Para ello, Gómez Carrillo recurrió a una variedad de cuidados, negociaciones y silencios que hacen del antólogo un superlector (Guillén 375).

OBRAS CITADAS

- Acereda, Alberto. “El acecho antidariano. Ataques y deformaciones en torno a Rubén Darío”. *Crítica hispánica* 27 (2005): 249-70.
- Arellano, Jorge Eduardo. “Los primeros lectores de Azul...”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 489 (1991): 23-38.
- . “Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España”. *Cuadernos del CILHA* 11 (2009): 38-54.
- Barisone, José. “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”. Facundo Ruiz & Pablo Martínez Gramuglia (eds.). *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. Buenos Aires: NJ Editor, 2012: 79-98.
- Caresani, Rodrigo. “Prólogo”. *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2013: 9-22.
- Casal, Julián del. (2017). *Epistolario*. Edición de Leonardo Sarría. Leiden: Almenara.

13 Leonardo Sarría señala que es evidente que esta carta fue escrita en abril de 1893.

- Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina*. 1880-1915. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Darío, Rubén. “Almafuerte — Juzgado por Rubén Darío”. *La Nación* (19 de abril de 1895): 3.
- De la Revilla, Manuel. “Bocetos literarios. Don Jua Valera”. *Revista Contemporánea* 51 (15 de enero de 1878): 487-497. <<https://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0130088.htm>> [consultado el 27 de septiembre de 2021].
- Ehrlicher, Hanno. “Enrique Gómez Carrillo en la red cosmopolita del modernismo”. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* 60 (2015): 41-60.
- . “Publicarse como intelectual ‘latino’: Rubén Darío en la Revista Moderna de México”. Friedhelm Schmidt-Welle (coord.). *La historia intelectual como historia literaria*. México: El Colegio de México, 2014: 35-66.
- Feria, Miguel Ángel. “Enrique Gómez Carrillo y el cisma poético del modernismo hispánico”. *Letral* 19 (2017): 83-97.
- Fernández Bravo, Álvaro. “Redes culturales del 80: alianzas, coaliciones y políticas de la amistad”. Noé Jitrik (dir.). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2010: 385-412.
- Fernández Bravo, Álvaro & Claudio Maíz. *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Fernández, Pura. “La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX”. *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*. Madrid: CSIC, 1999: 603-612.
- . “El monopolio del mercado internacional de impresos en castellano en el siglo XIX: Francia, España y ‘la ruta’ de Hispanoamérica”. *Bulletin Hispanique* 1 (1998): 165-190.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*. París: Garnier, 1894.
- . *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos*. París: Garnier, 1893.
- . *Treinta años de mi vida. Libro 3º y último. La miseria de Madrid*. Buenos Aires: Vaccaro, 1921.
- Guillén, Claudio. “Estructuras diacrónicas”. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005: 375-8.
- Maíz, Claudio. “Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y el modernismo”. *Cuadernos del CILHA* 14 (2011): 73-88.
- Martínez, José María. “Introducción”. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra, 2010: 11-98.
- Pardo Bazán, Emilia. “Sensaciones de arte, por E. Gómez Carrillo”. *Nuevo Teatro Crítico* 30 (1893): 74-81.
- Pineda Franco, Adela. “Los cronistas hispanoamericanos del Mercure de France”. *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006: 53-77.
- Rama, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *Hispanérica* 36 (1983): 3-19.
- . *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades, 1967.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca, 1985.
- . “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración”. Ana Pizarro (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985: 85-97.
- Rojas, Rafael. *La polis literaria*. Madrid: Taurus, 2018.
- Rubio Jiménez, Jesús & Antonio Deaño Gamallo. “Entre París y Oviedo: 15 cartas inéditas de Enrique Gómez Carrillo a Leopoldo Alas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43 (2014): 129-58.
- Sáez Martínez, Begoña. “La recepción del decadentismo en España: historia de una contradicción”. *Las sombras del Modernismo. Una*

aproximación al Decadentismo en España. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2004: 99-276.

Scarano, Laura. “Una cristalina muralla de hielo: la resistencia antidariana en España”. *Recial* 10 (2016): 1-15.

Schnirmajer, Ariela Érica. “Rubén Darío, lector de Almafuerite”. (*an*) *ecdótica* 5.1 (2021): 183-199.

Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Valera, Juan. *Cartas íntimas*. Edición de Carlos Sáenz de Tejada. Madrid: Taurus, 1974.

Zanetti, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. San Pablo: Unicamp, 1994: 489-534.

andré
fiorussi

universidad federal de santa catarina
fiorussi@gmail.com

azul y azar: un golpe de datos

azul and chance:
a cast of the dice or a flow of data

dossier

RESUMEN

El artículo discute algunos de los elementos principales de la primera recepción del libro *Azul...*, de Rubén Darío, con el objetivo de indagar los condicionantes históricos y culturales presentes en las figuras con las que se dibujaban el destino del libro y el discurso de la modernidad en textos de Eduardo de la Barra, Juan Valera y Manuel Rodríguez Mendoza. Es cierto que la emisión de juicios distintos ha enmarcado el diálogo entre esos textos en el campo de la polémica, empezando por sus diferentes comentarios exegéticos al título *Azul...*, emblemático golpe de datos dariano. Sin embargo, una no menos importante coincidencia de tropos y premisas entre los primeros lectores sugiere un parentesco de género entre sus textos.

PALABRAS CLAVE

Rubén Darío, *Azul...*, *azar*, recepción del modernismo.

ABSTRACT

This essay discusses some of the main elements of the first reception of *Azul...*, by Rubén Darío. The aim is to examine the historical and cultural determinations that were shaping up the book's future and the discourse of modernity in the texts of Eduardo de la Barra, Juan Valera and Manuel Rodríguez Mendoza. Sure enough, the diversity of critical perspectives placed the dialogue between these texts into the field of controversy, starting with their different interpretations of the book's title, *Azul...* – an emblematic cast of the dice or flow of data orchestrated by Darío. However, a remarkable parallel both in the tropes and in premises used by the first commentators of *Azul...* suggests a common heritage behind their texts.

KEYWORDS

Rubén Darío, *Azul...*, *Chance*, *Reception of Hispanic-American Modernism*.

Para el demonio de la analogía la palabra “azul” tiene algo que ver con la palabra “azar”. Pese a la semejanza, sin embargo, se entiende que las palabras tienen orígenes distintos. En general los diccionarios establecen que la palabra “azul” proviene del árabe *lāzaward*, lapislázuli, y esta del persa *lāzward*. En cuanto a “azar”, sería la forma castellana del árabe *az-ẓabr*, que significaría flores (azahares), pero también dado. Se suele explicar que los dados producidos en tiempos remotos traían una flor dibujada en una de sus caras, y que esa flor era el signo de la suerte favorable a los jugadores, equivalente al seis. Sabemos que en las lenguas modernas la palabra asumió el significado de la voz latina *alea*, y que se puede definir azar como una potencia o fuerza que uno supone ser la causa de sucesos aparentemente fortuitos o aleatorios, como lo es típicamente el resultado de un golpe de dados. En su uso corriente la palabra tiene que ver con la fortuna, la suerte, el destino, el hado –usos y étimos mediante–, y también con las coincidencias y casualidades. Vale observar que en portugués, a diferencia del español y del francés (*hasard*), el sentido del vocablo “azar” resulta fuertemente asociado al de la mala suerte, lo que le regala a la expresión “juego de azar” una connotación más fatalista que azarosa, también presente en los adjetivos “azaroso”, *hazardous* (inglés) y *hasardeux* (francés).

¿Es obra del azar la fortuna de un libro? Si un libro solo produce efecto cuando es leído, podría decirse que la fortuna ha sido siempre muy favorable a la efectividad de *Azul...* (1888), de Rubén Darío. Recibido con escasa pero dedicada atención en el año mismo de su primera publicación, habrá tenido desde entonces más de ciento treinta ediciones, según la cuenta hecha por Martínez (49) hace quince años, dato que afirma el interés con que ha circulado siempre. Lejos de ser unánime, sin embargo, su valoración ha oscilado considerablemente a lo largo del tiempo, y en ocasiones se observa que el mérito convencional de *libro que inaugura el*

modernismo hispanoamericano tiene peso más grande en la preservación de su interés que el inconstante aprecio de los lectores. Esto se debe en parte al hecho de que mucho de lo que se reconoció en su momento como estimulante novedad se ha convertido con el tiempo en procedimiento común, notablemente algunos rasgos principales de su estilo.

En efecto, según observa agudamente Raúl Silva Castro, “el *Azul...* parecía llamado a dejar vacilante al crítico” (261). Lo dice el autor –uno de los principales responsables en poner en circulación los primeros textos críticos sobre la obra de Darío– para introducir una hesitación augural de Juan Valera: “En este libro no sé qué debo preferir: si la prosa o los versos” (XVII). El libro, como se sabe, tenía dos partes anunciadas en la portada, la primera hecha en prosa (“Cuentos en prosa”) y la segunda en verso (“El año lírico”). “¿Qué os agrada más?”, preguntaría en 1891 Julián del Casal (172), refiriéndose no ya a las dos partes sino a la variedad de intereses del libro, que lee como quien entra en un auténtico cuarto de maravillas: es “un estudio de pintor, hecho a la pluma, donde las miradas, como mariposas inquietas, revolotean de un extremo a otro, sin acertar a detenerse” (172). Ángel Rama, en *Rubén Darío y el modernismo*, atribuye la modernidad del libro a “la interna dinámica creadora a que el instrumento expresivo ha sido sometido por el poeta, la concepción de libertad que anima la articulación de las ideas, y por ende, de los órdenes lingüísticos” (91), no sin antes haber destilado algún veneno ante el palabreo alambicado de los modernistas. Más recientemente, algunos de sus más calificados lectores han franqueado una incómoda reticencia contemporánea en relación al valor artístico y cultural de *Azul...*: según Graciela Montaldo, por ejemplo, es “un libro . . . que para la lectura contemporánea no puede sino revelar su relación con una zona *kitsch* de la cultura” (549), y las “aproximadamente ciento treinta ediciones de *Azul...* hasta el momento hablan, entonces, de ese carácter comercial del libro de culto de los esteticistas latinoamericanos, que parecen fetichizar precisamente aquel objeto que tematiza la ruptura de su hegemonía cultural” (550).

Este artículo discute algunos de los elementos principales de la primera recepción del libro *Azul...*, de Rubén Darío, con el objetivo de indagar los condicionantes históricos y culturales presentes en las figuras con las que se dibujaban el destino del libro y el discurso de la modernidad en textos de Eduardo de la Barra, Manuel Rodríguez Mendoza y Juan Valera. Lo que se entiende en general como la primera recepción de *Azul...* es un conjunto de textos firmados por estos tres autores. Barra es el autor del

prólogo a la primera edición; su lectura del libro, por lo tanto, se publica por primera vez dentro del propio libro. Rodríguez Mendoza, amigo cercano del escritor, es el primero a celebrar en la prensa el lanzamiento, por medio de dos artículos en *La Tribuna* de Santiago.¹ Por fin Valera, quien había recibido un ejemplar por correo, resolvió enderezar a Darío dos de sus “Cartas americanas”, textos sobre las letras hispanoamericanas que publicaba regularmente en *El Imparcial* de Madrid.

En rigor, un estudio completo de la primera recepción de *Azul...* no debería detenerse solamente en esos textos, una vez que *Azul...* tuvo tres ediciones principales a lo largo de la vida de Darío, con modificaciones importantes: 1888 (Valparaíso), 1890 (Guatemala) y 1905 (Buenos Aires), siendo esta última la seguida por la gran mayoría de las ediciones posteriores (Martínez 24-48). Eso explica por qué Silva Castro no se refiere a los textos críticos mentados como de primera recepción, sino de recepción inmediata. Sin embargo, también esta expresión es imprecisa: aunque se puede hablar de una recepción inmediata en el sentido de que se publicó rápidamente, conviene no dejar de observar los elementos de mediación que la caracterizan, sobre todo una *mediación* que se puede identificar como normativa: Barra y Valera eran miembros de la Real Academia Española y se puede plantear que ejercieron en sus pareceres una evaluación no menos institucional que individual.

FORTUNAS INICIALES DE AZUL...²

La polémica en torno a *Azul...* empieza por el título. Sonó a galicismo: a los que se dieron prisa en mostrarse buenos entendedores, como Juan Valera, el título traducía el poético azur de los franceses, no el ordinario *bleu*. Hoy se puede pensar que aludía también al nombre francés de los cuentos de hadas, *contes bleus*, género básico de algunos cuentos del volumen y también de otras piezas de ficción o de prosa literaria.³ Darío, quien solía participar en las polémicas con una admirable insolencia, escribe años después en su *Historia de mis libros*:

1 En las fechas de 31 de agosto y 1 de setiembre de 1888.

2 En esta sección la mayoría de los datos proviene de una pasantía de investigación en la Biblioteca Nacional de Chile en 2013, como parte de mi proyecto doctoral. El texto es una versión modificada y traducida de un capítulo de la tesis resultante (Fiorussi, *Inundação musical*).

3 Cf. al respecto los trabajos de Astutti (*Andares blancos*) y de Santiváñez (“Las hadas”).

¿Por qué ese título Azul...? No conocía aún la frase huguesa *l'Art c'est l'azur* . . . Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el *coeruleum*, que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro. Y Ovidio había cantado: *Respice vindicibus pacatum viribus orbem/ que latam Nereus coeruleus ambit humum* (72).

En resumen, era un golpe de datos: era una trampa para eruditos, así como lo sería el título del libro siguiente, *Prosas profanas*, un señuelo más tirado a los jueces de la autoridad literaria. Pero al mismo tiempo se ofrecía el título *Azul...* como un símbolo vibrante, prolongado por los puntos suspensivos, que podría servir como clave sinestésica para la escucha de los textos; y era encima un signo de signos, un aglutinante de mil contingencias, una cifra aleatoria a lo absoluto de la expresión, a lo vacío de la representación, a lo arbitrario de la dirección narrativa y al azar de los sentidos. Como advertía Gautier en defensa de Baudelaire, “el verdadero artista . . . no puede oír sin estupor la condición moral del azul y la indecente procacidad del escarlata”, pues “esto sería tanto como decir que la manzana es virtuosa y criminal el beleño” (27).

En sus “Cartas americanas”, Juan Valera emite, todavía en 1888, un juicio que sería muchas veces repetido: que la novedad del estilo de *Azul...* radicaba en la asimilación de diferentes tendencias literarias del siglo XIX, sobre todo francesas. Con base en esa descripción, Valera propone una imagen curiosa para el trabajo poético del joven autor nicaragüense:

Lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Proudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendes, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia (Valera X-XI).

Valera identifica en la escritura de los cuentos y poemas de *Azul...* una prodigiosa asimilación de poetas y novelistas franceses del siglo XIX; y, al observar esa substancia resultante de la destilación de ingredientes diversos, juzga que el autor tiene algo de todos los estilos decimonónicos, aunque no sigue propiamente ninguno.

El alambique de Valera repetía en cierta medida unos juicios de Eduardo de la Barra en el prólogo a la primera edición de *Azul...*⁴ Cuando quiere ofrecer a los lectores un grupo de escritores afines al joven Darío, Barra empieza más restrictivo que Valera: “Rubén Darío es de la escuela de Víctor Hugo” (VII). Enseguida, sin embargo, expande el conjunto, al decir que el estilo de Darío le hace pensar también en los autores de idilios muy populares a la sazón, como Edmondo De Amicis, por el aticismo y la riqueza ornamental; Alphonse Daudet, por la descripción de la bohemia; Bernardin de Saint-Pierre, autor de *Paul et Virginie*, y Jorge Isaacs, autor de *María* (VII). “Son en verdad”, explica Barra, “estilos y temperamentos muy diversos, mas nuestro autor de todos ellos tiene rasgos, y no es ninguno de ellos. Ahí precisamente está su originalidad” (VIII). De pronto, la recolección obligada se plasma en alegoría: “aquellos ingenios diversos, aquellos estilos, todos aquellos colores y armonías, se aúnan y funden en la paleta del escritor centroamericano, y producen una nota nueva, una tinta suya, un rayo genial y distintivo que es el sello del poeta” (VIII). Y luego lo sintetiza Barra con otra imagen: “De aquellos diferentes metales que hierven juntos en la hornalla de su cerebro, y en que él ha arrojado su propio corazón, al fin se ha formado el bronce de sus Azules” (VIII). He ahí en esa imagen de la forja una versión análoga a la del alambique del cerebro del poeta, cuya “originalidad incontestable” estaría en el hecho de que “todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo”.

Años más tarde, otra imagen de impacto sería formulada por Justo Sierra, la de la “lira policorde”, en su excelente prólogo al libro *Peregrinaciones*: “y sois de todas partes, como solemos ser los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y la convertís en música vuestra...” (144). Alambique, paleta con todos los colores, forja metálica o lira policorde: espíritu, pintura, escultura o música, las figuras coinciden en la idea de la asimilación y efectúan la representación de la poética dariana como monstruo americano o espejo de Próspero. Vale recordar que el mismo Darío ratifica la idea del alambique en “Los colores del estandarte”:

Es *Azul...* un libro parnasiano y por lo tanto francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento” parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo castellano; la chuchería de

4 Para una comparación atenta entre los textos de Barra y Valera, cf. el artículo de García.

Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée. *Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte: los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original (*Escritos inéditos* 121).

Precisamente extravasar la contingencia de la lengua es uno de los principales procedimientos con que Darío atrae la atención de sus primeros lectores al significante y a una conciencia no normativa del estilo.⁵ De ahí en adelante no solo los jóvenes poetas sino también los críticos sabrán siempre a quiénes imitar para ser originales, porque los juicios augurales de Barra y Valera abren una laguna en el listado de las categorías clasificadoras de su tiempo; luego de algunos años esa laguna se llenaría con el nombre modernismo. Podría decirse por ello que la figura del alambique es aquella en que Valera habrá creado la imagen más duradera del modernismo, más aún que la del controvertido galicismo mental, esta combatida, aquella no.

En la primera recepción del modernismo en general, *parecer* es una palabra clave: se diluían en la apreciación de los nuevos escritos los criterios de pertenencia y de filiación en favor de criterios de semejanza y simpatía. Léase por ejemplo este curioso párrafo, recogido por Max Henríquez Ureña, en que Baldomero Sanín Cano dibuja una semblanza literaria del poeta Guillermo Valencia:

Parece parnasiano porque en la forma y en el contenido estos poetas dejaron huella perdurable y su ejemplo es un valor adquirido de que no podrá el hombre desprenderse. Tiene lampos románticos su hechura, porque el romanticismo no fue moda pasajera, sino una renovación de tan hondo alcance y tan significativa extensión, que produjo en el espíritu

humano transformaciones perdurables como las religiones y las filosofías. Tomó Valencia de los impresionistas cuanto en esa doctrina vale en el sentido de aproximación a la naturaleza y de ensayo de representación inmediata de las apariencias. De los simbolistas captó la verdad trascendente, la enseñanza de que la palabra es un símbolo y de que el lenguaje nació, ha crecido y se desenvuelve porque el hombre tiene la capacidad divina de transformar las apariencias en símbolos. Toda su poesía es espíritu y, como él mismo lo ha dicho comentando el aforismo de Nietzsche, escribe con sangre porque la sangre es la mejor expresión del espíritu (Sanín Cano 320).

En las palabras de Sanín Cano, el poeta Valencia parece parnasiano, tiene lampos románticos, tomó algo de los impresionistas, captó algo de los simbolistas; pero, cocidos los ingredientes en el alambique, resulta una poesía con unidad, con una huella personal: toda ella es espíritu porque está escrita “con sangre” según el aforismo de Nietzsche. El espíritu toma el lugar de la “rara quintaesencia” identificada por Valera en *Azul...*, pues es la substancia pura resultante de la destilación de la mistura en el alambique. Celebrando quizá el mismo tipo de espíritu, José Santos Chocano emplea esta frase como epígrafe en un volumen que reúne sus propias obras poéticas: “En mi arte caben todas las escuelas, como en un rayo de sol todos los colores” (3). Y finalmente, ya en la década de 1950, Max Henríquez Ureña toma por establecida la visión del modernismo como un alambique de escuelas y estilos: “En el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía” (12).

También coinciden Barra y Valera en el ataque al decadentismo y la evaluación del uso dariano de la lengua castellana. Barra dedica la mitad de su largo prólogo a proteger al autor contra los peligros del decadentismo.⁶ Identifica en el estilo de *Azul...* una afición “a la secta moderna de los simbolistas y decadentes, esos ídólatras del espejo en la frase, de la palabra relumbrosa y de las aliteraciones bizantinas” (Barra IX). Luego vaticina que “Darío tiene bastante talento para escapar a la Sirena de

5 Léase al respecto el comentario de Rodó a la prosa de *Azul...*: “El autor de *Azul* no es sino el boceto del autor de *Prosas profanas*. Entiéndase que me refiero, exclusivamente, al poeta, en este parangón de los dos libros; no al prosista incomparable de *Azul*; no al inventor de aquellos cuentos que bien podemos calificar de revolucionarios, porque, en ellos, la urdimbre recia y tupida de nuestro idioma pierde toda su densidad tradicional, y —como sometida a la acción del trozo de vidrio que, según Barbey d’Aurevilly, servía para trocar los fracs de Jorge Brummell en gasas vaporosas—, adquiere la levedad evanescente del encaje” (23).

6 “En Hispanoamérica no hay un decadentismo puro; los hispanoamericanos lo acogen como una de las muchas preferencias que plasman el nuevo modernismo” (Olivares 76).

la moda que lo atrae al escollo... Pero, cuidado!”, advierte, “Góngora también tenía talento...” (X). La mención a Góngora revela la significación amplia de la palabra *decadentismo* en el prólogo de Barra: más allá de nombrar un estilo francés contemporáneo, la palabra señala un tipo de degeneración estilística que el hispanismo del siglo XIX interpretó como transhistórica, y que siempre volvería tras las épocas de grandeza (en el caso de Darío y sus contemporáneos, la grandeza desde la cual se temía caer era la de Victor Hugo). De hecho, Barra advierte a Darío con base en el mito de la decadencia gongorina y luego ensancha la comparación invocando otras expresiones de la agudeza de los siglos XVI y XVII, el marinismo italiano, el eufuismo inglés y el preciosismo francés:

Hai ocasiones en que el exajerado amor a la forma ha perjudicado al pensamiento, y producido esas deformidades epidémicas en la literatura . . . Ahí están para probarlo aquellas fiebres que han invadido las literaturas europeas, comenzando por el *euphuismo*, introducido por John Lilly en la corte de Isabel de Inglaterra; el *marinismo* que invade la Italia con sus *concelli*, al propio tiempo que el *gongorismo* hace estragos en las letras castellanas, y la lengua *preciosa* en las francesas. Ni la sesuda Alemania escapó a aquellas plagas . . . (Barra XI).

Ese párrafo de Barra se hizo objeto de la respuesta violenta de Manuel Rodríguez Mendoza, amigo de Darío y entusiasta del estilo de *Azul*... Rodríguez Mendoza acusa en él una inmotivada muestra de erudición:

¿Rubén Darío es decadente?

He ahí la pregunta que un aventajado crítico, poeta laureado, polemista de gran mérito i miembro correspondiente de la Real Academia española, se ha formulado para hablar de los vicios de retórica introducidos por John Lilly en la corte de Isabel de Inglaterra; del *marinismo* y de sus *concelli*, de aquel don Luis de Góngora, autor de las *Soledades* i *Polifemo*, sostenedor en España del extravagante *culteranismo*; de la *lengua preciosa* que, como planta rastrera, se apoderó del estilo francés; del preciosismo que se aplaudía i adulaba en el Hotel Rambonillet...

Después de tanta inútil reminiscencia, el señor de la Barra vuelve a ocuparse de Marini i su *Adonis*, sin olvidar, por cierto, que este terrible decadente fué llamado a Francia por María de Médicis; recuerda en seguida a Ronsard i su pléyade; dice que los románticos (empleo las propias palabras del crítico), con su chaleco colorado en reemplazo del gorro frijio, marcharon contra la tiranía de Boileau i de La Harpe; agrega, fatigado

talvez de haber hecho trabajar tanto su prodijiosa memoria, que va a presentar a los señores decadentes; pero, después de un punto acápíte, afirma que no se sabe de dónde vienen ni a dónde van (1).

La respuesta de Rodríguez Mendoza, por su parte, parece suponer que la lista de estilos preciosos del pasado europeo sea una muestra de erudición de Barra, de su “prodijiosa memoria”, sin observar que la misma lista ya se repetía como lugar común. No sería otra la explicación para que igual catálogo se encuentre formulado en otras partes, por ejemplo en esas palabras de Laurent Tailhade, en su entrevista a Jules Huret (1891):

Mais, de vrai, les symbolistes, qui n’ont aucune esthétique nouvelle, sont exactement ce qu’ont été en Angleterre les euphuistes, dont le langage a laissé de si détestables traces dans Shakespeare; en Espagne les gongoristes dont le parler “culto” sigilla toute la poésie des siècles derniers, depuis les “agudas” amoureuses de Cervantes jusqu’à la glose de sainte Thérèse: “Yo muero porque no muero”; en France, la Pléiade, au redoutable jargon continué par les Précieuses, que railla et pratiqua Molière; en Italie les seccencistes fauteurs de si terribles pointes, le cavalier Marin, l’Achillini et tant d’autres: “Sudate o focchi a preparar metalli!” (Huret 330).

Podría decirse, sin embargo, que el párrafo de Barra cumple una función central en el prólogo, porque convierte en figura del hispanismo tradicional una discusión que a cualquiera le parecería francesa y contemporánea, la del decadentismo. Barra opera también él un alambique, aunque no huele a azul su quintaesencia. Lo siguiente es una violenta inyectiva, que echa mano de viejos tópicos del vituperio, siendo el primero el preferido del siglo XIX hispánico, el vituperio castizo (los decadentes no se sabe de dónde vienen ni a dónde van); el segundo psicológico (los decadentes son neuróticos); y el tercero determinista (lo decadente en Darío tiene que ver con la juventud y con el clima).

El vituperio castizo consiste en desacreditar al oponente por sus orígenes y rumbos. Barra escribe de los decadentes que “no se sabe a punto fijo de dónde vienen, ni creo que ellos sepan mejor a dónde van” (XII). Cabe señalar que ese modo grosero de descalificación se apoya en un cliché estable y fácilmente reconocible; además porque lo pone en uso también Valera en las “Cartas americanas”, echándolo directamente contra el nombre del autor de *Azul*...:

Si el libro, impreso en Valparaíso en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos, hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío; de suerte que, por los nombres, no parece sino que usted quiere ser o es de todos los países, castas y tribus (VII).

A continuación, Barra pasa a aplicar el vituperio psicológico. Convoca los saberes psiquiátricos de su tiempo (otro lugar común en la crítica del decadentismo) para diagnosticar “un caso curioso de patología literaria”:

Los poetas neuróticos de esta secta hacen vida de noctámbulos y ocurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios y así procurarse visiones y armonías y ensueños poéticos. Acuden a la ginebra y el ajeno, al opio y a la morfina, como Poe y Musset, como los turcos y los chinos. El deseo de singularizarse es su motor, la neurosis su medio . . . Caso curioso de patología literaria! . . . En estos neuróticos debe operarse cierta inversión de los sentidos, pues que en su vocabulario especial confunden los sonidos con los colores y los sabores, como pasa bajo el imperio de la sugestión hipnótica . . . Estos poetas decadentes sonríen junto al abismo, en aquella triste penumbra vaga que separa la razón de la demencia (XIII).

Del prólogo a *Azul...* en adelante, Barra persistirá en una feroz cruzada contra el decadentismo hasta sus últimos escritos. Dedicará párrafos al tema en textos sobre diversos asuntos, por ejemplo en el inicio del prólogo de su propia traducción de las *Odas* de Horacio (1899):

En estos días propicios al *decadentismo*, en que no hay audacia nerviosa contra la lengua, el ritmo y el sentido común que no encuentre aplaudidores, parecerá temeridad y anacronismo, a muchos incomprendible, intentar una traducción del clásico Horacio en versos serenos, libres de agitaciones epilépticas, y exentos de modernísimos espejos. El exceso en la acción invita a la saludable reacción, y, cuando la Musa joven y desenfrenada, se lanza sin brújula a lo desconocido, no hay mal en presentar a su contemplación los claros modelos que nos legó la antigüedad . . . (3).

Valera, cuyas cartas apenas tocan el asunto del decadentismo, identifica sin embargo la inclinación parisiense de Darío como una patología francófila, que bautiza “galicismo mental”. Afirma Valera: “no hay autor

en castellano más francés que usted. Y lo digo para afirmar un hecho, sin elogio y sin censura” (X). Asimismo absuelve al poeta con palabras que hoy solo se consiguen leer como un breve compendio de la arrogancia:

[N]o puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque ni hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de usted que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está, además, separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos, en la república donde ha nacido, de la influencia española, que en otras repúblicas hispanoamericanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a usted alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de este galicismo (X).

La violencia de las palabras de Valera estaba legitimada por el discurso castizo y puede haber sonado absolutamente adecuada a la función fiscalizadora y censoria que implicaba su autoridad de erudito y miembro de la Real Academia. De todos modos, bastaron pocas líneas de aprobación profesoral —“En resolución: su librito de usted, titulado *Azul...*, nos revela en usted a un prosista y a un poeta de talento” (XXX)— y una enorme autoridad para que sus “Cartas” le abrieran paso a Darío al conocimiento del público. Siempre decoroso y nunca claudicante, Darío las hizo constar como prólogo en las ediciones subsecuentes de *Azul...* y dio seguidas muestras públicas de gratitud a Valera, como en el siguiente fragmento de *Historia de mis libros*, en que contesta a los que vieron en ellas menos aplausos que alfilerazos: “Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente —¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales?” (202). Darío se refiere posiblemente a estas líneas de Manuel González Prada sobre Valera: “*Quand il fait patte de velours* o se calza guantes, cuida de agujerear con disimulo las puntas para que la uña funcione alevosamente” (González Prada 144). Pero, en otro texto, muerto ya Valera, Darío completa la afirmación que una pulida raya interrumpió: “pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa” (*La vida* XXVI).

Sin embargo Barra, así como lo haría Valera, le concede a Darío su beneplácito. Dice que “tiene un pie sobre ese plano inclinado” (XVII), pero atribuye, determinista, las “bizarrerías” de su estilo a “la sangre juvenil” y “sobre todo . . . a la viveza y esmalte de estas imaginaciones maduras en los climas ardientes” (XVII). Darío cuando crezca sabrá qué hacer, pues “tiene el divino numen que lo salva de las atracciones del abismo, como las

alas al águila” (XV); “es”, en fin, “un gran poeta”, y “el porvenir triunfante se encargará de coronarlo” (XXXIV). La justificativa a esa evaluación final se apoya sobre las virtudes de Darío en el uso de la lengua castellana: “Suele haber raíces exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos; pero, es correcto, y, si anda siempre a caza de novedades, jamás olvida el buen sentido, ni pierde el instinto de la rica lengua de Castilla al amoldar las palabras a su orquestación poética” (XVII).

Más adelante, Barra asocia las cualidades poéticas de Darío a la musicalidad de su prosa, al elegir lo que llama “armonía” como “la prenda más sobresaliente del autor de estos cuentos” (XXVII):

Rubén Darío tiene el don de la armonía bajo todas sus formas. Ya es la armonía imitativa, que nace como sabéis, de la acertada combinación de las palabras, cual aquella “agua glauca y oscura que chapoteaba musicalmente bajo el viejo muelle”, y, “el raso y el moaré que con su roce ríen”... Cito de memoria, por no darme el trabajo de la elección donde a cada paso brotan espontáneas las preciosas onomatopeyas . . . Nuestro poeta es maestro como pocos. El don de la armonía es uno de los secretos que tiene para encantarnos (XXVII-XXVIII).

“LA HISTORIA DE SIEMPRE”

La coincidencia de tropos y premisas entre los primeros lectores sugiere un parentesco en el modo de escribir que va más allá de la copia o apropiación del texto de Barra en el de Valera. Cabe recordar que el mismo Darío acusó los ecos programáticos no solo de las críticas que recibió de sus primeros lectores, sino de lo que se escribía en todas partes sobre los nuevos artistas de su tiempo, como se lee en su breve texto sobre la fortuna de Eça de Queirós: “Él renovó la lengua y el estilo literario en su país, fue combatido, burlado, reído, acusado de tomarlo todo de Francia, de escribir casi en francés... La historia de siempre” (*Escritos dispersos* 258).

En 1888 no había poesía decadente o simbolista en español, pero sí se la discutía por lo que hemos visto, y no solo en el circuito chileno de Rodríguez Mendoza, Pedro Balmaceda Toro, Narciso Tondreau y otros. De hecho, ya en 1939 advertían Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes: “Darío no debió decir tan redondamente que la lucha simbolista no era conocida en América; la polémica entre De la Barra y Manuel Rodríguez Mendoza . . . muestra lo contrario” (134). La invectiva de Barra contra los

decadentes reproduce mucho de lo que se escribía en francés contra los mismos, y ya había una respuesta a la mano: el prefacio de Théophile Gautier a las *Obras completas* de Baudelaire en 1868, considerado por muchos el arte poético del decadentismo. Respecto a las osadías de la nueva lengua poética, que Barra trataba como “estragos”, dice Gautier: “No puede llamarse precisamente a la ingenuidad una de las cualidades esenciales del siglo XIX. Para dar forma y expresión a sus ideas, a sus ensueños y a sus postulados, precisamos de un idioma más trabajado y más amplio que la llamada lengua clásica” (17). Contra los que criticaban la oscuridad del lenguaje, admite que “tal estilo, desdeñado por los pedantes, [no] resulta cosa fácil”, pero porque “expresa ideas nuevas con palabras nuevas y formas novísimas” (18). Obsérvese su caracterización positiva de ese estilo que se decía decadente: “Un estilo sutil, minucioso, sabio, matizado, lleno de rebuscas hasta los confines del idioma, que roba colores a todas las paletas y notas a todas las claves” (17). He ahí quizá el alambique de Baudelaire, poeta que ya no era tan joven cuando publicó las *Flores del mal*, y cuya imaginación, contrariando la lectura determinista de Barra y Valera sobre Darío, no había madurado bajo el sol ardiente de los trópicos.

Contribuye observar que el prólogo de Barra y las cartas de Valera tienen semejanzas de estructura, de estilo y, al parecer, de género. Son textos con destinatario, los de Valera a “D. Rubén Darío” y el de Barra a “las lectoras”;⁷ es decir, presentan todos (no solo las cartas de Valera) el protocolo básico de la epistolografía, en lo demás tan compatible con su uso prologal. En ambos autores el destinatario textual (ya sea el empírico autor o las imaginarias lectoras de *Azul*...) es ubicado en una posición de inferioridad a un tiempo etaria e intelectual, lo que además reafirma el *ethos* profesoral de los enunciadores. En ambos se practica una escritura censoria, no tanto en el sentido moderno de prohibición autoritaria, sino más bien en el sentido antiguo de corrección autorizada a cargo de jueces cuya legitimidad se apoya en la credencial académica. Son textos, en resumen, que se leen quizá mejor bajo los protocolos de un género bastante específico de crítica literaria, lejano de la tradición ensayística establecida en el Romanticismo como modalidad básica de la reflexión pública sobre la poesía, la literatura y las artes, de que serían ejemplos el “Prefacio a *Cromwell*” de Víctor Hugo,

7 Queda por explicarse la opción de Barra por establecer una interlocutora femenina. La única hipótesis que encontramos es de Martínez (31), para quien Barra preveía que el éxito comercial del libro dependería del interés del público femenino.

los textos de Hazlitt y Poe sobre poesía, los ensayos de Baudelaire sobre Wagner y de Wagner sobre Beethoven, entre otros.

En parte, el modelo de Barra y Valera podría estar en los viejos *pareceres de letrados*, frecuentes antes del siglo XIX, de que son ejemplos conocidos los textos que componen la controversia en torno a la poesía de Góngora, como el *Parecer acerca de Las Soledades a pedido de su Autor* (1614), de Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute; y el *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades* (1624), de Juan de Jáuregui. La redacción de pareceres se encuentra descrita en la preceptiva como una de las atribuciones básicas de los letrados, y se fundamenta en la concepción del *trivium* (retórica, gramática y lógica) como sistema integrado y exhaustivo para el examen de las funciones y usos del lenguaje en el ambiente de las gentes cultas. Así, un parecer acerca de un libro de poesías no constituía de ningún modo un espacio de libre apreciación subjetiva, sino el de un juicio razonado según preceptos más o menos fijos que ordenaban retóricamente su composición en términos de invención, disposición y elocución, con normas específicas también para el decoro, la adecuación de los elementos al género y a la finalidad del parecer. En el *Tesoro* de Covarrubias, en efecto, la definición del sustantivo “parecer” da como ejemplo único precisamente el parecer de letrado: “PARECER, el voto que uno da en algún negocio que se le consulta, como pareceres de Letrados” (579).

Destinados naturalmente a la tarea de la evaluación, los pareceres de letrados, aunque armados sobre una combinación de elementos judiciales y deliberativos (lo decimos en los términos de la retórica aristotélica), se componían principalmente según la prescripción del género epidíctico, es decir, aquel que tiene por objeto la censura de los vicios y el elogio de las virtudes. De manera que, en cuanto al estilo, pese a la seriedad e importancia que se le otorgaba a esa clase de parecer, no tenía que ser necesariamente grave: para señalar faltas y defectos, según la costumbre, se admitía como conveniente y eficaz la práctica del vituperio, y por lo tanto la aplicación de un registro imitativo bajo (mordaz, sardónico, ridículo) con el objetivo de producir el rebajamiento de la materia a través de efectos cómicos. Rasgo este que se hace evidente en el título del parecer de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades*, por ejemplo.

En este sentido, los pareceres se articulan frecuentemente a la tradición satírica. Como género, la sátira se dedica a corregir las costumbres por medio de la risa (*ridendo castigat mores*), empleando técnicas específicas para descalificar individuos o tipos sociales. En los siglos XVI y XVII,

según João Adolfo Hansen, “a desqualificação liga-se à defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manutenção da hierarquia ideal” (52). Los tópicos del vituperio siguen los once tópicos generales de persona preceptuados por Cicerón, presentes también en los manuales de retórica del siglo XVI: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos, oraciones (López Grigera 21). En la sátira, se los trabaja lógicamente con el fin de descalificar a una persona por medio de la representación deformadora. En español son muy conocidas las obras satíricas del tiempo de Quevedo y Góngora (y de Marino, de John Lilly, de los preciosos y de otros), en que la descalificación del oponente se produce a través de metáforas que ridiculizan, por ejemplo, un apellido no cristiano, una naturalidad extranjera, una mala escuela, una familia sin posesiones, una patología, etc. Al burlarse de una persona con apoyo en la representación de sus calidades negativas, la sátira afirma la positividad de los valores opuestos: la virtud (la norma) consiste en ser cristiano viejo, patricio, cortesano, rico, sano, etc.

Como hemos visto en la sección anterior, entre alabanzas y aplausos puntuales a las virtudes del estilo y de la imaginación de Darío, tanto Barra como Valera aplican al autor los mismos tópicos del vituperio: su nombre es persa y judío; su patria no cuenta tradiciones nacionales; su crianza (educación) es sospechosa en tanto libresca y hecha en libros franceses; sufre alguna patología (neurosis, decadentismo, galicismo mental), etc. Por supuesto, la materia trabajada dentro de cada tópico no corresponde siempre a la de los modelos pasados pues, hasta en el academicismo español del siglo XIX, algún valor habrá cambiado desde el siglo XVII. Sobre todo en el texto de Barra hemos observado un afán de colorear las lagunas tópicas del parecer con elementos novedosos del arte y ciencia contemporáneos, como el decadentismo, la psiquiatría y el determinismo. Y, además, vale señalar que el estilo exquisito trabajado en la prosa de Valera y Barra no conserva mucho de la prosa barroca: antes se efectúa como performance muy decimonónica de la controversia literaria, tan característica del espacio folletinesco reservado a la polémica y a la sátira en periódicos y magazines de fines de siglo. En cambio, por lo que dicen con respecto a la lengua poética de Darío, los textos de Barra y Valera evidencian que el casticismo del siglo XIX no rompió nunca sus lazos con el discurso normativo de protección contra los cambios lingüísticos materializado desde principios del siglo XVIII en una institución

del Estado, la Real Academia Española, en cuyo primer documento estatutario se lee que su tarea sería la de “cultivar, y fijar en el modo posible, la pureza y elegancia de la lengua Castellana, dominante en la Nación Española” (RAE 3).

Para cerrar este breve argumento encaminado hacia una lectura retórica de los textos de Barra y Valera como pareceres de letrados en género satírico, resta tocar el asunto del humor. En un artículo sobre la recepción del conjunto de las “Cartas americanas” de Valera en la España de su tiempo, María Cristina Carbonell pone de relieve precisamente la fama del autor en el campo de la sátira. Colecciona citas de textos viejos que describen al autor de las cartas como un “humorista verdadero” (162), “saladísimo humorista” (163), “un escritor satírico de guante blanco” (165) que “muchas veces se finge loco” (168). Rescata también una sospecha tratada entonces como maliciosa: la de que Valera escribió sobre Darío, según Antonio de Valbuena, “diciendo tantas y tantas excelencias del azul folleto y del joven autor que, en América, las personas de más juicio creyeron que D. Juan hablaba con ironía, y que todo aquello era una sátira” (167). Con esto no queremos sugerir la falsedad de su admiración por Darío. Interesa en cambio recordar la destreza del autor en la sátira y, además, su fama y autoridad (hace mucho canónica) en el género.

En cuanto a Barra, aunque su humorismo se degenere repetidas veces en pedantería (según Rodríguez Mendoza), en perjuicio y en acritud (en muchas de las citas que transcribimos), cabe observar su intento de suavizar el peso normativo de su prólogo con una prosa cuajada de artificiosa amenidad. Quien se aproxime al prólogo de Barra probablemente desee saltarse unos párrafos, los que no avanzan en el comentario al libro y que parecen interpolaciones destinadas a despertar a la alumna perezosa:

Aplicad, lindas lectoras, aplicad estas reglas del sentimiento a las armoniosas Azules de Rubén Darío, y vuestro juicio será certero. Vuestros ojos, lo sé, derramarán más de una lágrima, vuestros labios gozosos dirán qué lindo! qué lindo!... y luego os quedaréis pensativas, como traspuestas, como flotando en el país encantado de los sueños azules (VII).

En tales pasajes se ejecuta la fundamental ironía del prólogo, su acartonada extravagancia, la cola del demonio satírico que escapa por debajo del disfraz: la descalificación de “las lectoras”.

EL AZAR

Si el embate entre “lo cotidiano y lo poético” (Rama 105) define la materia de *Azul...*, el azar bien podría ser su *questio infinita*. En la metafísica y en la ciencia decimonónicas el azar es concepto de primera importancia. En filosofía, según Rosset, azar “désigne, soit l’intersection imprévisible, mais non irrationnelle, de plusieurs séries causales indépendantes . . . soit l’intuition générale d’une absence de nécessité, que désigne aussi le mot de ‘contingence’” (72). La contingencia se define por su diferencia en relación a la necesidad. La verdad de una proposición puede ser necesaria o contingente: una proposición es necesariamente verdadera cuando es imposible que sea falsa, pero es contingente cuando podría ser falsa, aunque es verdadera.

En 1867 Mallarmé tiene su afamado encuentro con la Nada, *le Néant*, que relata en carta a Henri Cazalis: “J’ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n’y a que la Beauté – et elle n’a qu’une expression parfaite, la Poésie” (343). La gran crisis moderna se traduce en “crisis de verso” según el término metonímico de Mallarmé. Un mundo sin Dios en que todo es contingencia, todo es signo de signo, y ninguna esencia se puede excavar más allá del lenguaje; es decir, estamos ante un mundo en el que las palabras hablan siempre de otras palabras y en el que todos los objetos y los cuerpos se pueden disolver en el lenguaje. El lenguaje como campo infinito de juegos, de golpes del azar y de intenciones desamparadas. En palabras de Quentin Meillassoux, “el infinito, para los modernos, ya no es el Dios del monoteísmo encarnado en Jesús: el Infinito es a partir de ahora el Azar –que domina eterna y absolutamente ambas realidades manifiestamente insignificantes y las que son aparentemente más significativas y perfectas” (156).

A propósito del modernismo hispanoamericano, Federico de Onís lo definía en 1934 como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (15). El mismo A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro) escribe en *La Tribuna* de Santiago, cuatro días antes del primer artículo de Rodríguez Mendoza sobre *Azul...*, este comentario a lo que llama, en la huella de Macauley, la incredulidad del siglo:

Hoy por hoy, muchas gentes creen que hai decadencia en el arte; que hai postracion en los ideales: se estudian las escuelas, se comentan sus principios, se combaten sus defectos, i llegan todos a la conclusión de que la incredulidad del siglo, el agotamiento de la doctrina religiosa ha orijinado las incredulidades del arte, las tibiezas en el concepto de lo bello, las postraciones de la forma humana, i se vuelven los ojos hacia el pasado, i se recuerda el sopro heróico de la Grecia, la absurda majestad de la civilizacion de la India, el atrevimiento elegante de los arábigos i las idealizaciones del catolicismo medioeval, como si en nuestro tiempo el arte no revistiera toda la enerjía, toda la verdad que corresponde al desarrollo científico i social de la época en que vivimos (1).

Y, ahora que nos reaproximamos a Darío, conviene leer un fragmento que aparece casi al final de la primera carta de Valera:

Hoy priva el empeño de que no haya ni metafísica ni religión. El abismo de lo incognoscible queda así descubierto y abierto, y nos trae y nos da vértigo, y nos comunica el impulso, a veces irresistible, de arrojarnos en él. La situación, no obstante, no es incómoda para la gente sensata de cierta ilustración y fuste . . . Los insensatos, en cambio, no se aquietan con el goce del mundo . . . La molicie y el regalo de la vida moderna los han hecho muy descontentadizos . . . Se ven en todo faltas, y no se dice lo que dicen que dijo Dios: *que todo era bueno*. La gente se lanza con más frecuencia que nunca a decir que todo es malo; y en vez de atribuir la obra a un artífice inteligentísimo y supremo la supone obra de un prurito inconsciente de fabricar cosas que hay *ab aeterno* en los átomos, los cuales tampoco se sabe a punto fijo lo que sean (XIV-XV).

Elaborado para condenar el pesimismo que va impreso en el *librito*, este comentario de Valera apunta —esta vez sin alfileres, según creemos— la presencia del azar en el “prurito inconsciente . . . que hay *ab aeterno* en los átomos” (XV). La aficción de Valera se completa en la segunda carta, cuando censura por blasfema la conclusión de “Anagké”, en que Dios se arrepiente de haber criado los gavilanes al ver que uno de ellos devoró la hermosa paloma que canta en el poema. En cuanto a Barra, quien había reprochado igualmente el “final desgraciado” (31) de “Anagké”, escuchó en las armonías de la paloma solo lo que le permitían sus oídos: sus desenvueltas observaciones sobre la armonía le dan un protagonismo quizá exagerado a las virtudes onomatopéyicas de la aliteración (el ejemplo que

él elige poner de relieve es “el raso y el moiré que con su roce ríen”) y se hacen sordas al azar que se operaba en el lenguaje atomizado y musical del libro, en su labor sintáctica, en su acumulación de construcciones nominales.⁸

Recordemos que Julio Herrera y Reissig resignificaría el *moiré* unos años más tarde al escribir que la diéresis silenciada es “el sereno encanto, el alma de moiré de la música del verso” (402). La metáfora de Herrera y Reissig dice mucho sobre la musicalidad modernista: un tipo de sonoridad iridiscente que estaría siempre en vibración, en movimiento, rebasando los límites rígidos de la métrica y del ritmo, ofreciéndose como materia viva y siempre nueva. Sus ambigüedades rítmicas, armónicas y simbólicas promueven un efecto de variedad en la unidad. La armonía no es meramente imitativa y el ritmo no es un rompecabezas en que las piezas están predestinadas a acomodarse entre sí. Por estas razones, se puede decir que en el momento de su lectura interviene inequívocamente el azar.

Trabajos recientes han logrado redibujar el impacto de Mallarmé sobre Darío y las posibles convergencias entre sus poéticas. Nos referimos sobre todo a un artículo de Alfonso García Morales, que rescató un ensayo inédito de Darío sobre Mallarmé y ordenó todas las fuentes disponibles sobre el impacto de Mallarmé en Darío; a un artículo de Rodrigo Caresani, que produce datos nuevos por medio del cotejo entre poemas y procedimientos de ambos escritores; y a un ensayo de Raúl Antelo que, entre numerosos hallazgos, avanza la hipótesis de un Darío que escribe también él “el ideal mallarmeano del Maestro, atravesado por el Azar”, una vez que su trabajo musical sobre el léxico y la sintaxis tiene: “una única intención: nombrar el azar con que la palabra se torna Cosa y, consecuentemente, la letra muestra también la ausencia de correlación entre palabra y cosa . . . La palabra, no representando más a la cosa, se articula a la misma palabra, significante a significante, gracias a la afluencia de lo aleatorio” (88).

Darío juega a los dados en *Azul*... Conocía en profundidad las prácticas letradas de su tiempo y supo hacer llegar su *librito* a una variedad de tipos de lectores, dándoles qué decir a autoridades académicas, pájaros

8 Respecto a la primera recepción de la musicalidad modernista, cf. Fiorussi, *Inundação Musical*, y Fiorussi, “Música interior”.

azules, alondras y sátiros sordos, con lo que logró movilizar y sacudir toda la red de las letras hispánicas. Uno nunca sabe cómo le va a resultar un golpe de dados, pero puede siempre anticipar la suma de sus caras de abajo y de arriba, el número que es más grande que el seis y que nunca cambia.

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo la atención a las primeras lecturas de libro que la convención escogió como el evento inaugural del modernismo pretende ofrecerse como una manera no despreciable de hallar cosas nuevas en textos viejos. Las redefiniciones por que pasa siempre la categoría de modernidad exigen en efecto una investigación inventiva de la noción de tiempo histórico, atenta a las acumulaciones, a la particular articulación de tiempos que caracteriza así el aquí-y-ahora como cualquier allí-y-otrora, el instante y el lugar de los discursos pensados en sus dimensiones materiales y simbólicas. De ahí que se observe en los estudios de lo moderno una proficua propensión al anacronismo deliberado como figura apta a la crítica de la historiografía de matriz decimonónica y como método de una arqueología de lo moderno o de una arqueografía del presente. Pero es posible complementar el anacronismo deliberado con una historicización verosímil de lo discontinuo, siempre siguiendo el consejo de Benjamín de “cepillar la historia a contrapelo” (225), buscando evidenciar las fracturas y los desencuentros entre eventos y entre discursos que se revelan simultáneos en la cronología pero conflictivos y hasta incompatibles en la duración.

La novedad del modernismo dariano no radicaba solo en la introducción de técnicas y formas o en el rescate y la adaptación de cosas viejas, sino además en la revolución de los hábitos de lectura y de los criterios de apreciación de la poesía. Dio paso a la insinuación de una nueva forma de crítica en la prensa, además de nuevos acercamientos al arte incluso en el ámbito académico y normativo. Mientras tanto, sin embargo, el azar iba también cumpliendo su trabajo: *Azul...* se convertía en un libro símbolo de la juventud cosmopolita y soñadora que empezaba a proliferar en las ciudades latinoamericanas; incluso en un accesorio de la moda, un signo del dandi. En *Azul...*, aunque no precisamente como en el “Soneto en yx” de Mallarmé, el maestro está también ausente, ausente de París, en este caso, pues salió a coger lágrimas en el río Mapocho, y es el lenguaje quien habla con su propia boca en el “raso y el moiré que con su roce ríen”,

en insertadas armonías y expansiones lexicales, en las que el objetivo es siempre hacer cantar la lengua, promover roces entre los significantes, evidenciar la arbitrariedad del signo, suspender la representación, manejar lo aleatorio. El infinito y aleatorio Azar, “el auténtico dios de los modernos” (Antelo 61), aun más fuerte que el *ananké* que mata la paloma, es decir, que lo fatal: era al fin el azar lo que quizá destilaba Darío en su alambique, como lo cocía el Zarathustra de Nietzsche: “Yo me cuezo en mi puchero cualquier azar. Y solo cuando está allí completamente cocido, le doy la bienvenida, como alimento mío” (Nietzsche 246). Nenúfar azul, cristal de la nada, nonada, ensueño o rapsodia, se juega *Azul...* al azar como el libro performativo de un sofista exquisito, cuya prosa se mide con la poesía y no con el boletín oficial, contra la mentira y contra la verdad, como el Quijote de la “Letanía”. Este quizá sea un modo otro de leer la modernidad de *Azul...*, para la cual he buscado demostrar lo mucho que contribuyeron sus primeros lectores, atrapados también ellos en la red del azar que les impuso el primer golpe de datos dariano.

OBRAS CITADAS

- Antelo, Raúl. “Mesa y crimen. Ciudad y violencia”. *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2016: 39-111.
- Astutti, Adriana. *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Benjamin, Walter. “Sobre o conceito de historia”. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987: 222-32.
- Carbonell, María Cristina. “La polémica en torno a las ‘Cartas americanas’ (1889) de Juan Valera”. *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: P.P.U., 1994: 157-73.
- Caresani, Rodrigo. “Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y ‘La página blanca’”. *Revista de Estudios Hispánicos* 51.1 (2017): 127-47.
- Casal, Julián del. “Rubén Darío: ‘Azul’ y ‘A. de Gilbert’”. *Prosas. Tomo I*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963: 169-73.
- Chocano, José Santos. *Obras poéticas*. Buenos Aires: Maucci, 1905.

- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*. Pedro Luis Barcia (comp.). La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1968.
- . *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. Erwin K. Mapes. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.
- . “Historia de mis libros”. *Obras completas*. Buenos Aires: Anaconda, 1948.
- . *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Maucci, 1915.
- De la Barra, Eduardo. Prólogo. *Azul... de Rubén Darío*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- . *Odas de Horacio*. Santiago: Cervantes, 1899.
- De Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: RFE, 1934.
- Fiorussi, André. “Música interior y el oído modernista. La poesía de Rubén Darío en el oído de sus contemporáneos”. *Rubén Darío y la modernidad en América Latina: transitoriedad, comodificación, colonialidad*. Ed. Mónica González García. PUC de Valparaíso, 2019: 53-88.
- . *Inundação musical: a música do modernismo hispano-americano*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.
- García, Miguel Ángel. “Los prólogos a Azul... (1890), de Rubén Darío: reflejos y dependencias”. *Rilce* 32.1 (2016): 159-81.
- García Morales, Alfonso. “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 31-54.
- Gautier, Théophile. *Gautier por Baudelaire & Baudelaire por Gautier*. Tr. Sergio del Valle & F. J. Solero. Madrid: Nostromo, 1974.
- Gilbert, A. de [Pedro Balmaceda Toro]. “La relijion en el arte”. *La Tribuna*, Santiago de Chile, 27 de agosto de 1888: 1.
- González Prada, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2004.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Coord. Ángeles Estévez. Madrid: ALLCA XX, 1998.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891.
- López Grigera, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro: Teoría y práctica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance complète 1862-1871*. Bertrand Marchal (ed.). Paris: Gallimard, 1995. Coll. Folio classique.
- Mapes, Erwin K. y Julio Saavedra Molina. “Reseña de Azul...” *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1939.
- Martínez, José María. Introducción. *Azul... y Cantos de vida y esperanza, de Rubén Darío*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Meillassoux, Quentin. “El número y la sirena”. Tr. Syd Krochmalny. *Revista CIA* 5 (2016): 146-169 <http://revista.ciacentro.org.ar/numero_5>
- Montaldo, Graciela. Reseña de *Azul... y Cantos de Vida y Esperanza, de Rubén Darío* (ed. José María Martínez). *Revista Iberoamericana* LXIII.180 (1997): 549-51.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Tr. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2003.
- Olivares, Jorge. “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”. *Hispanic Review* 48.1 (1980): 57-76.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil, 1985.
- Real Academia Española (RAE). *Fundación y estatutos de la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Real, 1715.
- Rodó, José Enrique. *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1899.
- Rodríguez Mendoza, Manuel. “Rubén Darío”. *La Tribuna*, Santiago de Chile, 31 de agosto de 1888: 1.
- Rosset, Clément. *Logique du pire*. Paris: PUF, 1971.

Sanín Cano, Baldomero. *El oficio de lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Santiváñez, Roger. “Las hadas en la poesía de Rubén Darío”. *Rubén Darío y la modernidad en América Latina: transitoriedad, comodificación, colonialidad*. Ed. Mónica González García. PUC de Valparaíso, 2019: 85-96.

Sierra, Justo. “Prefacio a Peregrinaciones”. *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los 20 años*. 2.ed. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1966.

Ureña, Max Henríquez. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Valera, Juan. “A don Rubén Darío”. *Azul... de Rubén Darío*. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1905.

leonel
delgado
aburto

universidad de chile
ldelgado@u.uchile.cl

el debate sobre el americanismo en rubén darío a través de prólogos de josé e. rodó y justo sierra

the debate on americanism in
rubén darío through prologues
by josé e. rodó and justo sierra

dossier

RESUMEN

Tomando como ejemplo las *Peregrinaciones* (1901), este artículo argumenta que Rubén Darío ordenó sus libros de crónicas de manera estratégica, buscando motivar una recepción específica dentro del campo cultural. El análisis se detiene en el debate en torno al americanismo que establece Justo Sierra en el prólogo de *Peregrinaciones*, aludiendo directamente a otro famoso prólogo, el de José Enrique Rodó a *Prosas profanas*, en el que este había negado la americanidad del poeta nicaragüense. Tanto el ordenamiento de las crónicas, con su separación parisina e italiana, como el entrecruce de los prólogos aludidos, apunta a una definición autorial de Darío en que sobresalen, además del americanismo, asuntos como la naturaleza discursiva de sus crónicas y la ambivalencia de su concepto de “prosa”.

PALABRAS CLAVE

Rubén Darío, americanismo, debate modernista.

ABSTRACT

Taking *Peregrinaciones* (1901) by Rubén Darío as an example, this article argues that Darío gave a strategic order to his collections of chronicles, seeking to motivate a specific reception within the cultural field. In particular, the analysis focuses on the debate on Americanism that Justo Sierra establishes in the Prologue of *Peregrinaciones*, alluding directly to another famous Prologue, that of José Enrique Rodó to *Prosas profanas*. Famously, Rodó refused to acknowledge Darío as “the poet of America”. Both the ordering of the chronicles, with their Parisian and Italian separation, and the intersection of the aforementioned Prologues, indicate an authoritative definition of Darío. In addition to his notion of Americanism, this definition points out to issues such as the discursive nature of his chronicles and the ambivalence of his concept of “prose”.

KEYWORDS

Rubén Darío, americanism, modernist debate.

Este artículo se propone analizar los prólogos solicitados por Darío a José Enrique Rodó para *Prosas profanas* (segunda edición, 1901) y a Justo Sierra para *Peregrinaciones* (también de 1901) como una operación autorial en cierto sentido integrativa. De hecho, ambos prólogos discuten, entre varias consideraciones, la cuestión de la americanidad de la obra de Darío y el sentido de su esteticismo. Rodó se detiene a analizar la ambivalencia del concepto de “prosa” (visible por paradoja en el título del poemario del poeta nicaragüense) y Sierra, por su parte, analiza la relación entre poesía y crónica. Si se toma en cuenta, además, que el texto de Rodó es un decidido acto inaugural de crítica literaria,¹ se puede percibir hasta qué grado entran en el debate de manera notable la cuestión de la especialización de discursos, característica de la época, y ciertas implicaciones ideológicas, políticas y filosóficas que le son paralelas.

Sugiero que, en cuanto a la contraposición de prólogos, se trata de una operación autorial y americanista de Darío, en el sentido que implica un colocar su obra y su nombre como objeto de un debate identitario y de la índole de los discursos que lo actualizan. Si bien el tema planteado puede dar para análisis mucho más vastos, me concentraré ante todo en una descripción interpretativa de ambos prólogos, el de Rodó y el de Sierra, que ayude a evidenciar esto que llamo debate identitario, pero que tiene, obviamente, aristas estéticas, filosóficas y políticas. De manera lateral, también focalizo la importancia de las redes intelectuales (americanos en París), o, mejor dicho, redes sensibles, que articulan y estimulan este debate. Asimismo, el propio significado y organización del libro de crónicas lleva a pensar en una singularidad discursiva y conceptual, que quizá no se ha enfatizado tanto en los estudios del modernismo. Todos estos elementos llevan a pensar también en una hábil estrategia de definición autorial por parte de Darío en una coyuntura fundamental de su definición intelectual e ideológica.²

AMERICANISMO EN EL CONTEXTO DE 1901

El texto de Rodó, opúsculo segundo de la serie *La Vida Nueva*, no fue originalmente concebido como prólogo, y ha tenido cierta celebridad por circunstancias que llevaron al alejamiento entre el autor del *Ariel* y Darío. En efecto, es conocido que se publicó *sin firma* en la segunda edición de *Prosas profanas*. Esta ausencia de firma, que Darío atribuyó a la casa editora, agrió las relaciones entre ambos modernistas.³ En cambio, el prólogo de Sierra ha tenido, al parecer, poca repercusión dentro de los debates sobre la obra de Darío. Da la sensación, en efecto, que ha sido acatado sin más como marca del vínculo de Darío con México, que desembocó en la frustrada visita del poeta a las celebraciones del Centenario (Darío *Autobiografía* 81). Parece ser, en este sentido, que el debate probable entre Sierra y Rodó en torno al americanismo y la estética que le correspondía no tuvo ulteriores repercusiones, o que estas han quedado ocultas entre los profusos avatares de las discusiones sobre Darío, el modernismo y el americanismo. En esas circunstancias, cabe tratar de restituir parcialmente tal debate, a sabiendas de las implicaciones contradictorias y aporéticas que conlleva esta intención restituyente. Se debe mencionar que el cruce entre Sierra y Rodó también implica una coyuntura que se podría considerar de “espiritualización” luego del predominio positivista. En efecto, el contraste entre el intelectual liberal mexicano y el joven crítico uruguayo es generacional, pero ambos parecen estar adelantando la autonomización literaria bajo las retóricas del espíritu americano, que tendrá una repercusión pedagógica sobre todo a partir del *Ariel* en 1900 (ver Ramos 87). Como señala Hale, hay que considerar en Sierra una “ambivalencia entre el positivismo y el idealismo espiritualista” (16) que conlleva repercusiones en el ámbito de la educación, como la fundación de la Universidad Nacional en 1910, en cuya concepción ya sobresale un nuevo idealismo. Es pues dentro de esta tensión idealizante que se deben entender ambos textos-prólogos a las obras de Darío. Sin duda el gesto escritural y performativo representado por Darío en las *Peregrinaciones* anuda las relaciones y tensiones entre los tres intelectuales.

1 Al decir del editor de las *Obras completas* de Rodó, Emir Rodríguez Monegal, su texto sobre Darío “levanta un minucioso ensayo que lo consagró como uno de los críticos más penetrantes de la lengua española” (167), idea que fue acatada en su tiempo por pares como Salvador Rueda y Julio Herrera y Reissig.

2 Acato aquí la afirmación de Rama de que el fin de siglo y el viaje a Europa parten en dos la vida intelectual de Darío. Ver el prólogo a *El mundo de los sueños* (Rama 35-9).

3 Para las relaciones entre Darío y Rodó, y el caso del artículo-prólogo, ver Benedetti (40-6); asimismo, en las *Obras completas* de Rodó, la parte de la correspondencia entre ambos intelectuales (1364-8).

Como es conocido, en julio de 1900, Rubén Darío, a la sazón cronista de la Exposición Universal de París para *La Nación* de Buenos Aires, abandona la capital francesa, esa “locura moderna” (Colombi 5), para incursionar en una peregrinación estética y religiosa por Italia. El recorrido de Darío aparece detallado en su “Diario de Italia” que forma la segunda parte de las *Peregrinaciones* (1901), libro que colecciona, además, sus crónicas de la Exposición. Al cerrar la parte francesa del libro con su crónica “Reflexiones de año nuevo parisiense”, Darío parece indicar precisamente un abandono de aquel “centro de luz” puesto ahora en duda, y, de hecho, pregunta: “¿es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?” (154). Esta dura vacilación contrasta con el entusiasmo que despierta Italia en el poeta: “Estoy en Italia, y mis labios murmuran una oración semejante en fervor a la que formulara la mente serena y libre del armonioso Renán (sic) ante el Acrópolis” (159). Esta frase podría resumir la puesta en acción dramática de una especie de conversión dentro de la pasión moderna de Darío; una que pone el acento en el aspecto espiritual de lo estético, en contraposición con el dominio capitalista parisino. Y se trata de una conversión profana, en el mismo sentido ambiguo que adquiere el adjetivo en el título de las *Prosas profanas*,⁴ en un borde entre lo religioso y el culto estético.

La hipótesis de este artículo es que Darío organiza una lectura de sus crónicas al publicarlas como libro, intentando controlar o, al menos, motivar una recepción específica enfocada en destacar esta conversión profana. No solo el orden de las crónicas –su evidente separación en dos partes, que enuncia una discriminación de temas, geografías culturales y trabajos o procesos del sujeto– sino también el “Prólogo” de Justo Sierra indican una política interpretativa autorial. En efecto, el “Prólogo” de Sierra instala, como se verá más adelante, una conversación explícita con el propio Darío y con José Enrique Rodó. En este sentido, esta intertextualidad convoca a las redes sensibles hispanoamericanas. Llamo redes sensibles a los intelectuales y escritores vinculados en torno a paradigmas del arte moderno, cuya cimentación en cuanto a redes no depende únicamente del intercambio ideológico o intelectual, sino también de establecimiento de amistades y disensos, y de relaciones mediadas por los afectos. En este sentido, la red desborda la cuestión intertextual para pasar a

cierta encarnación performática. El gesto de Darío –salir de París, viajar a Italia– tiene una correspondencia simbólica en la estructura del libro, pero también es recogido por semblanzas como la de Vargas Vila (1917), en donde se reescribe la tensión de Darío entre lo parisino moderno y lo italiano eterno. Así, propongo que el gesto editorial de Darío indica un “darse a leer” entre las redes hispanoamericanas modernizadas o modernistas, que acaban por establecer un (des)acuerdo sobre los textos y el acto performático de Darío –abandonar París, recrearse en Italia–, y en torno a Darío como autor. Todo esto contribuye a consolidar el proyecto dariano y el de la escritura moderna hispanoamericana, dentro de la fase idealista e identitaria que se abre en América en esa coyuntura, cuyo emblema será el arielismo.

POLÍTICA DEL LIBRO DE CRÓNICAS: DECADENCIA Y DISTANCIAMIENTO

Como es sabido, Rubén Darío fue publicando a lo largo de su carrera literaria volúmenes de crónicas que representaban procesos y posturas específicas y, a veces, temáticas unitarias y políticas. Sucede así, por ejemplo, con *España contemporánea*, su lectura de la España decadente de la posguerra de 1898, o con *El viaje a Nicaragua* que articula su condescendiente identificación con la llamada “revolución liberal” de José Santos Zelaya ocurrida a principios del siglo XX en su país natal. Con todo y estas intenciones unitarias (que implicaban, asimismo, un proceso selectivo del autor), lo que resulta frecuente en el tratamiento de la crónica de Darío es un trabajo de antología ejercido por los críticos e historiadores de la literatura, impulsados por un carácter temático, o su separación por razones de constitución de cuerpos mayores más o menos ordenados.⁵

Lo que me gustaría destacar es que la crónica se constituye como un texto de interpretaciones circundantes y coyunturales. El tránsito de la (supuesta) obsolescencia del texto cronístico a su fijación hermenéutica pasa por un proceso que el autor parece iniciar (al fundar el volumen de

⁵ Algunos ejemplos, en cierto sentido contrastantes, son los de Rama (1973) y Montaldo (2013). En efecto, Rama reúne crónicas de Darío sobre los sueños, proponiendo al nicaragüense como modelo del latinoamericano singularizado por su conflictiva relación con Europa. En cambio, en el volumen de Montaldo sobresale la imagen de Darío como figura fundacional de una enunciación transatlántica e hispanista. Ver al respecto de este contraste Delgado (68-70).

⁴ Cf. más adelante, el comentario a las observaciones de Rodó sobre el título de *Prosas profanas*, y su doble sentido posible.

crónicas), pero que aparentemente se disgrega en avatares más o menos contradictorios. En este caso me encargo de mostrar una de tales derivas interpretativas, la que ocurre sincrónicamente con el proceso de fijación de la crónica en el volumen *Peregrinaciones* (1901). Como veremos más adelante, el “debate” sobre Darío como autor (poeta y productor de prosa) comienza en el momento de su viaje hispánico y europeo de 1898, es decir, en el momento de (probable) internacionalización de la literatura hispanoamericana, y cargado, por tanto, de la ansiedad identitaria de las elites modernistas, tema esencial del artículo-prólogo de Rodó.

Tal como ha estudiado detalladamente Beatriz Colombi, las crónicas recogidas en las *Peregrinaciones* indican la narración del esplendor de la Exposición desde la mirada lateral del hispanoamericano. Darío comparte con otros cronistas procedentes de América Latina, pero radicados en Europa, esa labor informativa en que se combina lo frívolo y lo político, lo estético y lo intelectual, las tensiones coloniales y los nacionalismos: “Las categorías de bárbaro, extranjero, *parvenu*, rastacueros, todas las formas que tiene el discurso del etnocentrismo para caratular al otro, atraviesan las crónicas de Darío, atento a las pulsiones del colonialismo de fin de siglo” (Colombi 2).

Se trata, pues, de una localización enunciativa bien definida, y aunque Darío en sus crónicas da curso a un deslumbramiento por la modernidad, construye también espacios de resistencia en sus textos en que, por ejemplo, los modelos estéticos clásicos resultan perdurables frente a la modernidad (Colombi 5). La misma localización de resistencia podrían tener en las crónicas la fuga hacia Italia y el consuelo religioso. De hecho, Colombi caracteriza a Darío como “peregrino desertor” que “anuncia su huida [de la Exposición] a cada paso de su escritura” (4). Esta inmersión a medias en la gran muestra de modernización y modernidad que constituye la Exposición Universal va construyendo un sistema enunciativo contradictorio, que Colombi resume así:

Darío recorre la feria de la máquina sin ver la máquina, ausculta la muestra del progreso y escucha la voz del absurdo, quiere ver el arte y encuentra la academia, admira a la “brava raza inglesa”, pero se solidariza con la guerra anticolonialista de los boers: ama a París, pero huye en cuanto puede. En una colocación problemática, entre la admiración y el rechazo por los imperios, entre la seducción y el rechazo por el progreso, entre el

eurocentrismo y el americanismo, entre señalar al bárbaro y ser a su vez él bárbaro, entre *chroniqueur* e intelectual, entre poeta y diarista . . . (9).

Se hace evidente, pues, cómo Darío mantiene cierta distancia con respecto al discurso del progreso moderno y técnico. Es la resistencia de quien, en medio del canto al progreso de la Exposición, visita “el palacio de las flores” y advierte en “toda la flora propicia a Des Esseintes” un inconsciente significativo: las flores “como bocas de víboras o como corsés”, “provocantes, obscenas”, “los pétalos entreabiertos como una sensualidad labial” (la crónica es “En París”, fechada en abril de 1900; *Peregrinaciones* 35). Como que, en medio del triunfo de la técnica, la pregunta a la Naturaleza y al Arte, y su constitución de “mundos herméticos” (36), son tareas significativas e ineludibles para el cronista.

Por otra parte, no hay que olvidar que el que Darío ve y cataloga es un mundo de preguerra mundial que afianza las ideologías nacionales. En ese sentido, resulta sintomática la crónica “La casa de Italia” (52-61). Darío cuenta en ella su visita al pabellón italiano de la Exposición, la que hace en compañía de Hugues Rebell.⁶ Esta visita anticipa, con su fervor esteticista, la marcha de Darío al país del sur. Además, la conversación con Rebell le sirve a Darío como punto de enunciación crítica sobre las diferencias nacionales europeas. En efecto, dice en la crónica que “hay un ambiente poco simpático para Italia” (54), con lo que se refiere al ataque periodístico a la sección italiana de la Exposición y a los recelos que despierta en Francia la Triple Alianza. Inquieta, por eso, al “sondear el alma de Rebell” (54), si tal situación geopolítica ha alterado su culto por Italia. Rebell responde con un discurso de exaltación en que se confunden y mezclan el paisaje italiano y el arte, sobre todo pictórico, así como la evocación del ensueño esteticista con la metempsícosis.⁷ Es posible ver confundidas en este discurso las voces de Rebell y de Darío, mixtura en la que el francés es utilizado por el cronista para expresar su apasionamiento

6 Rebell (1867-1905), autor francés relacionado con la conocida organización ultranacionalista Acción Francesa.

7 Esto queda sugerido en frases como la siguiente: “Sé solamente que formáis parte de un paisaje familiar visto en sueños, o conocido otras veces” (55).

to esteticista. Sin embargo, también es evidente que Darío se distancia irónicamente de una identificación francesa nacionalista y excluyente que se puede percibir cuando Rebell declara a Francia como madre y nodriza (55). Así, Italia es lugar de culto, pero Francia significa una atadura fundamental, por lo que, dice Rebell, “sería incapaz de vivir si se me prohibiese vivir en francés” (56).

Parece ser que Darío no se siente obligado a acatar este ordenamiento por nacionalidades y lenguas. Su huida a Italia y su crítica a París pone en cuestión la correspondencia entre el ensueño esteticista y la actualidad francesa, escenario presente de lo que se codificaría como ocaso y muerte de lo latino, o *Finis latinorum* (*Peregrinaciones* 153).⁸ Opera en este caso, pues, cierto distanciamiento frente a un nacionalismo delimitado y beligerante, y un apasionamiento por un espacio de identificación más vasto y trascendente (el de la latinidad). En ambos casos, la distancia irónica frente a los nacionalismos y la conciencia de la modernidad como decadencia apuntan a una toma de posición política que Darío realiza y da a leer a sus camaradas de letras, contribuyendo a construir un entramado discursivo que inicia con el prólogo-artículo de Rodó.

RODÓ: MORALIDAD Y AMERICANIDAD DE LA ESTÉTICA

El texto de Rodó inicia planteando directamente la cuestión: Rubén Darío no es el poeta de América.⁹ De hecho, cree Rodó, no es posible todavía, visto el horizonte de comprensión de la modernidad (hispano)americana, la existencia de tal poeta americano. Parece conformarse Rodó al afirmar que en América “solo puede vivirse intelectualmente de prestado” (118). Pero, por otro lado, descreo de una expresión original, nativista o romántica, que implique “la intolerancia y la incomunicación” (ibid), es decir, una separación de las corrientes modernizantes europeas y globales. Pero, siguiendo esta lógica comunicativa con lo europeo, lo que ha realizado

Darío en su poesía, cree Rodó, es desaparecer cualquier indicio de pertenencia identitaria: “Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal o cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes, y aún al sucesor de los misteriosos artistas de Utatlán y Palenke” (119).

El modelo interpretativo que queda en bancarrota aquí parece ser el de Taine. En efecto, Taine en su *Filosofía del arte* (1864) “propone sustraer la obra de arte del dominio de la causalidad para colocarla en el ámbito de sus propias leyes” (Vercellone 158). Bajo esta nueva perspectiva propone ver en la obra tanto el genio del artista como el contexto en el que se produce. “Se trata, por tanto, de determinar las condiciones de existencia de cada una de las artes; y esta es tarea de la estética en cuanto filosofía de las bellas artes” (Vercellone 159). La poesía de Darío, según Rodó, habría despistado, con base en su imitación del modelo esteticista, su procedencia geocultural.

Así, el texto dariano implicaría una disyunción identitaria (texto europeo, al menos en apariencia, y, sin embargo, autor hispanoamericano). Rodó va a investigar en su prólogo el sentido estético, moderno, político y moral de tal disyunción. Bajo el criterio clasificatorio del “poeta exquisito” se muestra una “individualidad literaria” ajena a “todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo” (121). El culto del arte lleva a Darío a preferir las apariencias, cierta teatralidad o performatividad de lo bello, “todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible” (124). Rodó parece presagiar lo dicho por Octavio Paz (21): la poética del modernismo es una mascarada. Sin embargo, para Rodó esta actitud encierra varios peligros. Obstaculiza, por ejemplo, la posibilidad de obras de arte de más alcance social y político: “De ese modo de ver no nacerán en el arte literario las obras arquitecturales e imponentes (y, desde luego, es indudable que no nacerán poemas cosmogónicos, ni romances sibilinos, ni dramas cejjuntos) pero nacen versos preciosos” (125).

Como se ve, la crítica del preciosismo que instala Rodó implica un concepto de la función literaria en que el texto abarca, o debería abarcar, una profundidad social en que queda implicada una diversidad formal. De esto parece estar divorciado Darío, quien, según Rodó, “No será nunca un poeta popular” (126), tanto en el sentido de una eventual circulación masiva como de una identificación política democrática: “El arte es cosa

⁸ Joséphin Péladan (1858-1918), escritor y ocultista francés, publica en 1899 un volumen con el título de *Finis latinorum*, dentro de una serie sobre la decadencia de lo latino. Darío parece retomar en parte de ahí el motivo de la decadencia, uniéndolo al pesimismo sobre el triunfo del mercado.

⁹ Hay que recordar que el texto de Rodó refiere a la primera edición de *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896). En la edición de 1901, Darío agregó el poema “Cosas del Cid” y las secciones “Dezires, layes y canciones” y “Las ánforas de Epicuro”. Ver la nota filológica de Mejía Sánchez (LX-LXIII)

leve, y Calibán tiene las manos toscas y duras. Pero se le puede abominar en el arte y amarle cristianamente en la realidad. Rubén Darío no le ama ni en la realidad ni en el arte” (126).

No hay, pues, o Rodó no puede advertirla, sociedad en sentido político en los poemas de *Prosas profanas*. Es de notarse que la queja rododiana incluye la ausencia de interpelación a Calibán, en este caso seguramente figura de los estamentos obreros y campesinos americanos. Sin embargo, a partir de esa especie de “grado cero” del americanismo que estaría en la poesía de *Prosas profanas*, Rodó establece una salvedad: se refiere a los versos, cuando dice que “El autor de *Azul* no es sino el boceto del autor de *Prosas profanas*” (129):

Entiéndase que me refiero exclusivamente al poeta, en este parangón de los dos libros; no al prosista incomparable de *Azul*; no al inventor de aquellos cuentos que bien podemos calificar de revolucionarios, porque, en ellos, la urdimbre recia y tupida de nuestro idioma pierde toda su densidad tradicional y . . . adquiere la levedad evanescente del encaje (129).

¿La sociedad, pues, como urdimbre decorativo y estético? La referencia que hará Lezama Lima al encaje, en cierto sentido similar a la de Rodó (“encajes inspirados en versos”, *Paradiso* 11), nos recuerda que cierta materialidad (artesanal y de consumo) es invocada como referencia tropológica de la autonomía estética del discurso modernista. En este caso, Rodó parece sugerir que la prosa gana por su inserción social (trama del encaje que equivale a trama social) frente a una poesía preciosista des-identificada (incluso, podría decirse, des-calibanizada).

Como se podrá ver, la invocación genérica del “prosista” tiene significados importantes en la interpretación de Rodó, en cuanto a la relación eventual del texto literario dariano y la sociedad (y el americanismo). Al final de su recensión, Rodó hace como que tropieza con el título del libro de Darío: “Pero al cerrar el libro algo hallo en la portada que me detiene para pedirme una opinión” (161). Esto lleva a Rodó a reparar en la antífrasis: en *Prosas profanas* el adjetivo lleva a que se identifique estas “prosas” con “una de las antiguas formas de la poesía eclesiástica” (162); prosa no significa aquí, entonces, sentido más vulgar de prosa. Sin embargo, Rodó también advierte la ironía en el título. Prosa es un artefacto polisémico, para diversos públicos, democrático, podría decirse, al menos en el sentido de su divulgación paradójica:

Pero yo creo que el autor ha contado muy particularmente, para la invención de su título, con aquella misma interpretación vulgar, y ha sonreído al pensamiento de que el público ingenuo se sorprenda de ver aplicado a tan exquisita poesía el humilde nombre de prosa . . . Laudable es que la espuma del ingenio suba hasta el título, que es como si subiera hasta el borde (162).

Se puede decir que lo que observa Rodó es la situación paratextual del título, implicando con eso un típico escenario de bordes, o de espacios liminales: el sitio en que dos tipos de lecturas (la preciosista y la ingenua o democrática se interrelacionan), pero también el sitio de posible politización del texto, en donde lo social de la prosa puede establecer una relación alternativa al anarquismo estético que se puede atribuir a los versos de *Prosas profanas*. En efecto, para Rodó, quien también se siente “modernista”, la obra de Darío “es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo” (163). Rodó finaliza su texto recomendando a Darío como consejero sublime de la juventud española, es decir, con plena conciencia del significado del viaje europeo de Darío, que inicia a partir de 1898: “Acaso, en el seno de esa juventud que duerme, su llamado pueda ser el signo de una renovación” (164). Como se sabe, la respuesta de Darío fue el variado hispanismo de *Cantos de vida y esperanza* (1905),¹⁰ pero también las crónicas de *España contemporánea*, y, por supuesto, la “performance” de las *Peregrinaciones*, en las que la prosa de la crónica ejerce la operación espiritual (expresada por la huida y el peregrinaje) que Rodó extrañaba en los versos de *Prosas profanas*. Quizá lo que haga falta enfatizar es que de alguna manera la cuestión de la “prosa” (y de la crónica probablemente) formaba parte de la politización del texto modernista que el exigente Rodó había pedido en su prólogo. En este caso el significante “prosa” (adscrito por el mismo Darío al título de su poemario) debería implicar una diversificación política que garantizara (en una forma más ideologizada: crónica, ensayo, cuento) el ánimo americano que se había perdido en el decadente preciosismo poético. En este punto de debate formal y político se da la intervención de Justo Sierra, quien propondrá, en su aporte, un (des)acuerdo en casi todos los puntos planteados por Rodó, y otros agitados por Darío.

10 Molloy (40) observa el cambio de estética que opera Darío en *Cantos de vida y esperanza*, cumpliendo con los requerimientos de Rodó.

SIERRA: DARSE A LEER, PEREGRINAJE, AMERICANIDAD

El prólogo de Justo Sierra inicia con una discusión sobre la cualidad como poeta de Darío y una caracterización de su poesía, que, advierte, está marcada por el misticismo, pero curiosamente llena de objetos de arte o de consumo. Sierra se da cuenta del indicio decadente de tal poesía, subrayando que el caso de Darío no es el de un poeta originario: no se trata de un profeta (en el estilo de Hugo) sino de un aventajado discípulo. Sierra va a tratar de resolver el doble problema que plantea Darío, el de la naturaleza de su misticismo (garantía de unicidad subjetiva)¹¹ y el de su carácter epigonal. Así, con respecto a la tensión mística, dice:

Pero, dice una crítica, si de esos elementos de sensualismo y misticismo, que efectivamente suelen ir juntos al grado de que el segundo no es más que el erotismo imantado hacia Dios, si de eso se compone la inspiración de Rubén Darío ¿por qué hablarnos de ánforas de Atenas, de cálices de Cellini y de cristales de Baccarat? (2).

¿Por qué los objetos de belleza o de consumo aparecen en la poética mística o sensual? ¿No fragmentan los objetos la unicidad del sujeto? Sierra señalará la música de los versos como el elemento que no desmiente su lectura mística, y que unifica la aparente dispersión: son versos bellos con “una gran música extraña” (3), aludiendo varias veces a Wagner (Darío “es músico wagneriano”). Aun así, Sierra confronta el planteamiento de Darío, hecho en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, sobre una “melodía ideal”, hasta cierto punto en distorsión o contrapunto con la música verbal:

La teoría de la melodía ideal que ha formulado el poeta en un preámbulo que va a desencadenar una tempestad literaria, no me convence, porque no define nada, puesto que esa melodía puede encontrarse tanto en el verso de Heine como en la prosa de Loti, y de lo impreciso de esa teoría ha resultado el ensayo, no digno de aplauso, de mezclar a la prosa el verso en combinación íntima. No, no es porque cada palabra tenga un alma por lo que el verso de Rubén será verso, sino porque siempre conserva

el tema y se agrupa y se cristaliza en una unidad musical; este es un arte consumado y, aquí puede decirse, no aprendido (Sierra 6).

Sierra plantea, pues, en su discrepancia, que no hay “melodía ideal” (un movimiento inconsciente de las palabras que el poeta apenas atisba) sino cristalización (si bien con variaciones interminables, “wagnerianas”) pero fuertemente vinculada al yo e, incluso, asimilada a la naturaleza. La desavenencia gira en torno a si la obra expresa una unidad absoluta (símbolo, en la estética idealista alemana) o más bien es un fragmento que alude a algo incluso más vasto o innombrado (“abrazo imposible” en el conocido soneto de Darío “Yo persigo una forma...”). Para decirlo quizá con Noé Jitrik (37-9), Sierra se fija en el aspecto fonocéntrico del modernismo, en que la música de los versos enuncia ideológicamente a la personalidad.¹² Así, Sierra no quiere advertir las separaciones y distorsiones entre, por ejemplo, identidad y factura de los versos, que Rodó había señalado. Parece decir Sierra que, incluso en la poética degenerada o decadente, esa unidad se mantiene. Se recordará que el mismo Darío parece vacilar a veces en torno a esa posibilidad, al proclamar, como lo hace en el soneto “Ama tu ritmo”, “la celeste unidad que presupones”. Desde esta tensión sobre lo unitario o simbólico, la escritura de la crónica implica una evidente colisión. Sierra va a abordarla en los puntos centrales de su artículo.

La motivación del viaje, y sobre todo contar los viajes, puede ser un indicador de vanidad o de pecado venial. “¿Quién no cae –pregunta Sierra– en la tonta tentación de escribir sus impresiones de viaje en general y de viaje a Italia en particular?” (11). Sin embargo, esta probable superficialidad se ve subsanada por un trabajo de escritura en el que aparece implicado a la vez un trabajo en la subjetividad: un forzamiento que subraya Sierra en la búsqueda de expresión del poeta devenido cronista. Para Sierra, Darío se ve forzado a escribir en la prensa, lo que supone una estrategia diferente de escritura:

Y *forzado* es la palabra ¡cuánto se conoce en los comienzos de algunos de sus trabajos el esfuerzo atormentador del poeta por exteriorizar su

11 Tal unidad podría remontarse a la estética de Schelling, en la que el arte “manifiesta la íntima, intrínseca unidad del Yo y la Naturaleza, del Sujeto y el Objeto, de lo Consciente y lo Inconsciente” (Vercellone 17).

12 Según Jitrik, en la poesía modernista “la escritura es presentada como excluida del trabajo, como mero mecanismo transmisor del ‘fonocentrismo’ y el fonocentrismo como única fuente de ese placer específico que residiría en la poesía” (39).

impresión en el lenguaje del viajero, por precisarla, cuando es imprecisa, por recortarla cuando es vaga, por darle forma cuando no tiene contornos, por reducir a unas gotas de agua que ha de beber cualquiera el celaje sutil que *flâne* por nuestro cielo! (11).

Esta cita, que enuncia una política de la crónica modernista, apunta también a una especie de economía del sujeto y del poder simbólico que Sierra proyecta a través de la crónica de Darío sobre Oscar Wilde. En efecto, pareciera ser que el aprendizaje moral que Darío extrae de la vida de Wilde refiere, entre otras cosas,¹³ a los usos del talento y la capacidad de negociación del sujeto y la modernidad, es decir, a las tácticas y estrategias en los usos del capital simbólico. Las frases de Darío que Sierra traspone en su prólogo son, en ese sentido, fundamentales: “Y él [es decir, Wilde] no comprendió sino muy tarde que los dones sagrados de lo invisible son depósitos que hay que saber guardar, fortunas que hay que saber emplear, altas misiones que hay que saber cumplir” (Darío *Peregrinaciones* 122).

La metáfora del capital es aquí bastante evidente, y podría proyectarse a la carrera entera de Darío en su uso sabio de dones, depósitos y fortunas (sobre todo subjetivas y simbólicas). Desde el punto de vista de Sierra, esta cita corrobora, por otra parte, la ubicación del poeta en el orbe de la racionalidad, desmintiendo que la poesía fuese una “enfermedad de la mente” (13). Precisamente el viaje a Italia de Darío indicaría una huida del París neurótico en que se pregunta Sierra que si Darío no habría encontrado “un signo misterioso que reside en la sombra y en el mal” (14). En efecto, “A Italia se debe huir siempre; Italia es el refugio divino de toda alma en peregrinación” (15). Esto porque Italia combina el culto del mundo antiguo, visto a través del Renacimiento, como el vestigio más evidente del poder imperial romano, es decir, el Vaticano. El peregrinaje de Darío por Italia es para los ojos de Sierra, por lo tanto, un movimiento estratégico que se multiplica en otros parecidos recorridos: “Rubén sigue peregrinando, seguirá por mucho tiempo...” (18). Es precisamente la movilidad uno de los factores que le dan sentido a los usos que el hispanoamericano hace del capital simbólico. Pero, sobre todo, Sierra deduce de esa movilidad el carácter americano de Darío. Como ya hemos visto,

esta pertenencia americana de Darío había sido negada por Rodó en su prólogo, evidenciando una preocupación hermenéutica e identitaria fundamental, resumida en la duda del afrancesado y la ausencia social dentro del texto poético. Sin embargo, Sierra encuentra exactamente en el carácter peregrino el índice americano. “¿Por qué dicen que nos sois un poeta de América, mi querido gran poeta...?” plantea en su alegato Sierra. Para luego proclamar la americanidad de Darío en base a su movilidad: “Sí, sois americano, pan americano... sois americano por la exuberancia tropical de vuestro temperamento al través del cual sentís lo bello; y sois de todas partes, como solemos ser los americanos...” (18-9).

Esta localización desplazada pero que no pierde un indicio de identidad se convierte en una de las constantes interpretativas e ideológicas sobre Darío (y probablemente sobre el modernismo). Así, por ejemplo, cuando Pedro Salinas pregunta por la patria de Darío, se ve obligado a una serie de deslindes: Darío tiene varias patrias americanas, una patria de raza y de lengua que sería España, y una patria “summa” que sería la *latinidad* (Salinas 43). Aún más, la pertenencia de Darío implica una policolonialidad¹⁴ que Salinas refiere al modelo argentino:

Acaso se entienda mejor el singular cariño que [Darío] tenía a Buenos Aires y la Argentina, teniendo presente que ese país es, con su fondo español, su elemento inmigrado italiano, y su preferencia por la cultura literaria francesa, dechado de unidad latina, de una especie de neo-Romania, al otro lado del mar. Policolonia, como él la denominó, para hacer sentir su variada riqueza humana (Salinas 43).

Se puede concluir que el peregrinaje es dado a leer por Darío e interpretado por Sierra (o por Salinas) como recorrido subjetivo e identitario (el peregrinaje recentra al sujeto y lo ata a una identidad americana). En ese sentido, el modelo de identidad (“patria” o “etnia”) que parece percibirse a través de las crónicas de Darío es de naturaleza multicultural (o “policolonial”), motivado intelectual y moralmente por una estetización del mundo antiguo *latino*, junto a los injertos de las descendencias culturales que amalgaman una utopía. En tercer lugar, es evidente que la

13 Véase, al respecto, el comentario de Molloy (21-25) sobre la reacción homofóbica de Darío ante Wilde.

14 En el “Canto a la Argentina”, Darío ve al país sudamericano como injerto de varias colonizaciones y emigraciones: española, italiana, francesa, inglesa, y se refiere por eso a la “vida de la Policolonia” (*Poesía* 395) que se constituiría en el futuro una “nueva Europa”.

red hermenéutica que se teje en torno a Darío (en este caso el propio Darío, Rodó, Sierra o Salinas) rearticula la genealogía de pertenencia del hispanoamericano en un juego de apertura a la universalidad, coyuntura fundamental en las definiciones identitarias de lo latinoamericano en el siglo XX.

CIERRE: HACIA UNA DECONSTRUCCIÓN DE LO UNIVERSAL

Las lecturas de Rodó y Sierra elaboran una especie de mapa del eventual habitar de la modernidad del hispanoamericano, que supone un desenfadado abordaje político de los temas modernos e identitarios, así como una constante movilidad o peregrinación. Es significativo que tales propuestas se recorten contra el gran espectáculo de la Exposición Universal y contribuyan de alguna manera a su deconstrucción. De hecho, es esa consciencia de una modernidad desmontable y efímera la que queda retratada por Vargas Vila al recordar su visita parisina de 1901 y su confluencia con Darío:

los esplendores de la Exposición decaían...

era el desvanecimiento de un miraje...

los fastuosos palacios orientales, los templos, las pagodas, las mezquitas, caían bajo el golpe de la pica destructora...

Darío y yo, ambulábamos por entre esas ruinas lamentables, donde hacía poco se levantaba el panorama del Mundo (43-4).

El derrumbe de aquella fantasmagoría puede remitir, entre otras interpretaciones, al arrumbamiento de la propia estética modernista, con sus preferencias materiales por el lujo y el orientalismo, y por su intento de representar y recorrer el mundo moderno. En tal escenario, rodeados Vargas Vila y Darío por “la Soledad y el Silencio”, la exclamación del nicaragüense que testimonia el colombiano parece significativa: “—Es el fin de Bizancio— me dijo Darío, mirando con ojos asustados aquella desolación” (45). La situación le inspira un poema que luego, quizá significativamente, se pierde (45-6). Vargas Vila apunta, sin duda, a las formas de percibir los procesos de modernización desde el ángulo particular de los hispanoamericanos. Un punto de vista en que la indudable fascinación moderna no impide una serie de posturas y actitudes (huidas, peregrinajes, desviaciones estéticas y religiosas, construcción y solidificación de redes sensibles) que refuerzan una distancia crítica.

Para finalizar, se pueden plantear algunas conclusiones generales más o menos evidentes. En primer lugar, resulta significativo que hay en torno al texto modernista, particularmente en torno a la crónica, toda una extensa y compleja política de lectura. Eso incluye el uso estratégico de la amistad literaria, y de la autoridad simbólica. Por ejemplo, en el caso abordado, las localizaciones en cierto sentido contrastantes entre Rodó y Sierra, quienes son invitados por Darío a participar de la hermenéutica de sus textos.

En segundo lugar, las redes sensibles enuncian claramente el carácter social del texto literario. Esto significa desde pensar el lugar de la enunciación y su tipología (“no es el poeta de América” sino un poeta exquisito) hasta preguntarse por el lugar que tendrá Calibán (el pueblo) en el texto, o recomendar una función pedagógica para el poeta-cronista.

En tercer lugar, la hermenéutica establecida en torno al texto de Darío implica también un pensamiento identitario, y particularmente, en torno a la identidad del peregrino. Esta pasa a ser paradójica: americano es aquel que circula por el mundo y se apropia de la modernidad, aquel cuya identidad americana no parece sino reafirmarse en el contacto con el otro (preanunciado quizá el problema abordado famosamente por Borges en “El escritor argentino y la tradición”).

Por último, hay que notar que estas temáticas críticas que son sincrónicas al texto modernista, y se podría decir parte integrante del mismo, van a reaparecer constantemente a lo largo del siglo y a formar parte del establecimiento del modernismo como etapa cultural, y de la prosa y la crónica como texto paradigmático y escenario de debate.

OBRAS CITADAS

- Benedetti, Mario. *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998.
- Colombi, Beatriz. “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. *Orbis Tertius*, No 4: 117-30.
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- . *Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1977.
- . *Autobiografía*. Managua: Distribuidora Cultural, 2003.
- Delgado Aburto, Leonel. “Imaginación geopolítica y modernismo desde las crónicas parisinas de Rubén Darío”. *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 19 (2016): 65-74.
- Hale, Charles. “Introducción”. *Justo Sierra: un liberal del Porfiriato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: El Colegio de México, 1978.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Madrid: Colección Archivos, 1996.
- Mejía Sánchez, Ernesto. “Criterio de Edición”. En: *Darío, Rubén. Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1977 (LIII-LXXXIX).
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Montaldo, Graciela (ed.) *Rubén Darío: Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Paz, Octavio. “El caracol y la sirena: Rubén Darío”. Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- Rama, Ángel. “Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa”. *El mundo de los sueños. Crónicas de Rubén Darío*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1973: 5-61.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Rodó, José Enrique. “Rubén Darío”. *Hombres de América (Montalvo, Bolívar, Rubén Darío)*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1931: 118-64.
- . *Obras completas*. 2ª. ed. Emir Rodríguez Monegal, ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Sierra, Justo. “Prólogo”. *Darío, Rubén*, 1901: 1-19.
- Vargas Vila, José María. *Rubén Darío*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja Editores, 1917.
- Vercellone, Federico. *Estética del siglo XIX*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.

rodrigo
javier
caresani

universidad nacional de tres de febrero
universidad nacional de hurlingham
rcaresani@untref.edu.ar

la vida modernista del “yo”: sobre el archivo en algunos escritos autobiográficos de rubén darío

the modernist life of the “self”:
the archive in some autobiographical writings
by rubén darío

dossier

RESUMEN

A partir de una serie de textos autobiográficos de Rubén Darío, esta aproximación pretende reflexionar sobre la noción de archivo en su cruce con los problemas propios de las “escrituras del yo”. El análisis se centra en la pulsión autobiográfica del Darío tardío, que ante la inminencia de la primera crisis global del siglo XX (primera Gran Guerra) revisa su trayecto de escritura en las crónicas conocidas como *Historia de mis libros* (1913). Estos textos admiten una lectura como conato de archivo, es decir, como el producto de una catalogación de las propias obras de acuerdo a criterios múltiples, no siempre armónicos. La posición desde la que se constituye este archivo es la de un sujeto autor que declara tener una mirada panorámica de su obra y que puede, entonces, controlarla. Sin embargo, las fisuras en la cohesión de este archivo –motivadas por un tiempo que se percibe como crisis global– recorren los textos y se imponen desde hace décadas en los abordajes de la crítica. Esta intervención busca repositionar las autobiografías darianas en el terreno de una vanguardia narrativa que tiene como antecedente el proyecto estético y político de *Los Raros* (1896-1905), un trabajo de desmontaje y desmitificación de los grandes monumentos culturales del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

Autobiografía, crisis, archivo, raro, modernismo, Rubén Darío.

ABSTRACT

Based on a series of autobiographical texts by Rubén Darío, this essay aims at reflecting on the notion of archive as it intersects with the problems inherent to the “writings of the self.” My analysis focuses on the autobiographical impulse of the late Darío, who, faced with the first global crisis of the twentieth century –that is, the first Great War–, revisits his writings in the chronicles known as *Historia de mis libros* (1913). These texts can be read as an archive, that is, as the product of cataloguing his own works according to multiple criteria, which are not necessarily harmonious. The position from which this archive is constituted is that of an authorial subject who declares to have a panoramic view of his work and who can, therefore, control it. However, the cracks in the cohesion of this archive run through the texts and emerged for decades in critical approaches. In this context, I seek to reposition Darío’s autobiographies as an avant-garde narrative that can be foreseen in the aesthetic and political project of *Los Raros* (1896-1905), a demystification of the great cultural monuments of the 19th century.

KEYWORDS

Autobiography, crisis, archive, singularity, modernism, Rubén Darío.

I. PROTOCOLOS

La categoría de “archivo” ha recibido una notable atención en la crítica reciente y su persistencia en la bibliografía sobre el modernismo latinoamericano parece indicar que allí reside una vía válida para renovar los parámetros de lectura a que fue sometido ese movimiento literario. Este trabajo pretende ofrecer algunas reflexiones sobre la noción de archivo en su cruce con los problemas planteados por las “escrituras del yo”, cruce que se proyectará hacia ciertos sectores de la obra de Rubén Darío. En concreto, la indagación abordará las tres crónicas dedicadas por el escritor nicaragüense a sus obras *Prosas profanas*, *Azul...* y *Cantos de vida y esperanza* que fueron publicadas originalmente en el diario *La Nación* de Buenos Aires en julio de 1913 y, poco después de la muerte del poeta, reunidas por la revista *Nosotros* en su número 82 (febrero de 1916) bajo el título *Historia de mis libros*.¹ Al considerar en el largo plazo las constantes que Darío aplica cuando lee, reescribe y ensambla biografías ajenas, una continuidad se dibuja entre las semblanzas de escritores recogidas en *Los Raros* –el volumen publicado 1896 con reedición ampliada en 1905– y las operaciones de relectura de su “vida” como “texto” en las crónicas de 1913. Al preparar un “yo” como legado para el porvenir americano, Darío apela una vez más, deliberada y compulsivamente, a la biblioteca, como si la biografía no fuera para él otra cosa que lo que Julio Ortega llamó una “lectiografía” (125).

Un detalle mínimo de *Los Raros* y las circunstancias de su primera publicación como libro hacia fines de 1896 arrojan una nueva luz sobre este punto. En los últimos días del mes de septiembre de 1896, radicado en Buenos Aires desde hacía tres años, Darío viaja a la ciudad de Córdoba en el centro de Argentina para las fiestas de la Virgen del Rosario. Sus biógrafos argentinos documentan el periplo, concebido en principio con el objeto de descansar y escribir algunas crónicas desde un lugar alternativo

a la capital del país.² La “ciudad de los templos” –así la llama en una de estas crónicas– no lo recibe indiferente.³ Un crítico cordobés, José Menéndez Novella, publica un artículo ofensivo donde trata a Darío como el líder de una escuela que, “sobre ser blasfema en literatura, era además enemiga de la religión en lo católico” (citado por Capdevilla 113). La filial cordobesa de los nuevos de América se organiza y ofrece un homenaje de desagravio al poeta el 15 de octubre. Las fechas y los lugares importan, en este caso, no por proveer una secuencia estricta, sino para revelar un dispositivo de lectura y escritura. Como colección de pequeñas biografías, de vidas –pero fantasmales, de ultratumba, porque en su mayoría nacen como necrológicas–, *Los Raros* es en buena medida un paseo por Francia, el faro de la modernidad literaria. Pero esa *flânerie* rápidamente asume los rasgos de un peregrinaje profano, desacralizante. Los raros darianos conforman un modelo de comunidad que no se explica por las dinámicas de la herencia y la descendencia, por las jerarquías de los árboles genealógicos, sino desde un patrón horizontal, sin origen esencial, que fue comparado y estudiado recientemente bajo una formulación deleuziana, el rizoma, la “multiplicidad de manada”.⁴ Tal como lo asume Darío, un escritor raro

2 El primer relato del viaje dariano a Córdoba es el que se lee en Capdevilla (104-25); el ensayo de Carilla (49-55) completa esa versión y el de García Morales enfoca el análisis en la relación entre el nicaragüense y el crítico cordobés Carlos Romagosa.

3 Se percibe en el texto el esfuerzo del cronista por apaciguar la diferencia de Córdoba respecto del entorno urbano de Buenos Aires: “Reposado, y en mis primeras sensaciones de globe-trotter, rebusco en mi memoria comparaciones. Y Córdoba me trae al recuerdo Santiago de Chile y, atravesando el continente, allá, muy lejos, Guatemala, en la América Central. Este recuerdo de la tierra de mi nacimiento, Centro América, desarrolla en mí un nuevo cariño. Córdoba viene a serme familiar, como una ciudad de mi infancia. Pretendo hallar en su cielo un rayo de luz conocido de antaño, y en la lengua de sus iglesias una voz oída en tiempos de pasada felicidad, y en sus flores y sus yerbas, olores que comprendiese mi alma viril de hoy” (Darío, *Crónicas* 79).

4 “Tal como surge del desarrollo de Deleuze y Guattari, el rizoma no define una entidad exclusivamente botánica, sino que permite caracterizar formas heterogéneas de vida en comunidad. La multiplicidad de ‘manada’ –divergente de la multiplicidad de ‘masa’, aquella que persigue una relación especular con ‘lo uno’ o el ‘líder’– aparece como rizomática pues su correlato se encuentra en lo múltiple-heterogéneo y su principio rector no ya en la identidad proyectada hacia un ‘origen’ sino en la síntesis disyuntiva. En este sentido, la manada o la banda-pandilla supone la emergencia de una propagación sin filiación y producción hereditaria, una multiplicidad sin la unidad de un ancestro . . . Este planteo nos permite pensar no solo el modernismo como proyecto colectivo sino también el modelo de relación ‘entre literaturas’ operante en los textos de Darío” (Caresani 129). En este mismo sentido, y con

1 Fundada y dirigida por Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi, la revista *Nosotros* (1907-1943) es una de las más relevantes y extensas publicadas en Argentina. Según Lafleur, Provenzano y Alonso, “en torno a sus directores Bianchi y Giusti y asistidos por hombres de una generación anterior (Payró, Becher, Díaz Romero, Rafael Obligado, etc.) se agrupa en esos momentos una promoción de jóvenes que será más tarde la “generación de Nosotros”. Banchs, Gálvez, Melián Lafinur, Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevilla, Julio Noé, Alberto Gerchunoff, Evaristo Carriego, y tantos otros, integran el grupo rico y abigarrado que ha de preceder al movimiento vanguardista que surge alrededor de 1920” (34).

no es, ni puede ser, el padre fundador de otro raro, ni su epígono, ni su causa o consecuencia. Los raros darianos no se someten a la autoridad consagrada, no adoran el aura de “la” figura, no nacen del ejercicio de contemplación pasiva de un fetiche. Por el contrario, como modo de leer, operan una desmitificación del origen, alejan aún más la lejanía, difieren una presencia –la del escritor retratado– desde el principio irrecuperable. Concebido como una manera de entender una relación entre literaturas, el raro se percibe entonces como una discontinuidad en la tradición heredada, que desestabiliza las coordenadas de tiempo (originario versus secundario, fundador versus epígono) y espacio (adentro versus afuera, autoctonía versus extranjería). De esta sospecha arrojada sobre el origen y su correlativa crisis del fundamento y del linaje se desprende una concepción del lenguaje literario como cita de citas o “navegación de biblioteca”. Esa concepción trabaja en las posibilidades de apropiación y traducción de tradiciones literarias heterogéneas y pauta el deslinde entre el *importador* –en el aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a la Nación, para estabilizarla– y el modelo dariano del *portador* –en el enfermo que deshace la organicidad de los órganos, degenera el cuerpo nacional o en-rarece la ciudad letrada.⁵

En la edición de *Los Raros* de 1896, la del momento preciso que interesa a este análisis, ese peregrinaje por Francia termina en Portugal, con la semblanza de Eugénio de Castro, último capítulo del libro.⁶ De un lado Portugal, del otro Francia; entre esos dos extremos se dibuja en negativo la silueta de España, una España rodeada o sitiada. La madre patria no se reconoce en el libro como referencia previa o como destino posterior. El salto –o asalto– a España, si ocurre, se insinúa como utopía futura en el detalle de la fecha del colofón del libro, 12 de octubre de 1896, nuevo

descubrimiento de América, desde América y para España.⁷ Lo curioso es que todas estas operaciones configuran una “cordobeseada” de Darío; es decir, se planean desde Córdoba, pero no desde la “ciudad de los templos” sino desde un lugar muy menor: el prefacio del libro está firmado en realidad en la localidad de Capilla del Monte el 3 de octubre de 1896.⁸ Una capillita en el monte para una comunidad profana, lo más provincial de la provincia para cargarse la lengua y el mundo a las espaldas. Pero también, pensando en lo que viene, un “yo” que busca su americanismo en una posición trilemática, ya no a uno de los lados de la antinomia entre civilización y barbarie sino en la tensión entre los dos términos y, además, en Capilla del Monte, que podría ser un equivalente funcional de Metapa, es decir, en palabras de Daniel Link, en “lo no categorizado de la autoctonía y el espacio liso” (143).

7 El texto del colofón en la primera edición en volumen de *Los Raros* dice: “Terminado el día XII de Octubre MDCCCXCVI / Talleres de «La Vasconia» / Buenos Aires” (Darío, *Los Raros* [239]). Solo un lector muy temprano y olvidado de *Los Raros*, Miguel Escalada, percibió esta treta dariana escondida en los márgenes del libro: “La casualidad ha querido que ese libro sea descubierto al público en el día de América –12 de octubre– Fiesta por fiesta. Un mundo nuevo a la humanidad, una América nueva a la intelectualidad. El visionario Darío arrastrará las cadenas como el visionario Colón. ¡Del borde de las carabelas legendarias gritaban tierra; del borde de esta lírica carabela anuncian cielo! La Poesía, la Gracia y la Armonía, naves gallardas, anclan en nuestro continente. ¡Salve!” (6).

8 Este fugaz pasaje por la pequeña localidad serrana queda documentado en el prólogo de Darío al libro *Tierra adentro* (1897) de Amado J. Ceballos (pseudónimo Ashaverus), un periodista cordobés que había reunido en ese volumen sus propias crónicas de viaje publicadas en el diario *La Nación*. En dicho prólogo se lee esta descripción del lugar en que se firma el prólogo a *Los Raros*: “Capilla del Monte, villa chica, verde de palmas y fresca de aires puros; –la vieja capilla está en una altura, allí la hicieron los españoles– y yo vi el antiguo inventario de ella, en un libro del Dr. Doering, verdadero barón de la Capilla del Monte, sabio y alemán y alemanísimo, con viñas y casas, y un Albert también alemán, de administrador, que hay que conocer y querer, ¡oh vosotros los que vayáis á veranear á aquel punto en donde la brisa es tan suave y el agua tan diamantina y buena, y no hay un solo mosquito que ponga en la carne de flor de Florinda ó Lindamira ó Silva, la más leve mancha rosada, así duerma ella bajo una palmera enana de las que acostumbran hacer grandes antorchas, á la orilla de un arroyo ecológico y cantante, que pide a sollozos un son de flauta. Pero es verdaderamente paradisiaco aquel pueblo nuevo, situado en tan deliciosas alturas” (Darío, “Prólogo” X).

relación a un texto muy afín a este estudio, *La vida de Rubén Darío* escrita por él mismo, Diego Bentivegna escribe que “la paternidad y el nombre paterno se dan en la *Vida* dariana no en un espacio de identidades fijas y preestablecidas, sino en uno de desagregación y dispersión” (en Darío, *Obras* 31).

5 Ángel Rama anticipa esta posibilidad –aunque no termina de darle un desarrollo consistente– cuando señala sobre el lugar de los modernistas en la ciudad letrada que “aun incorporados a la órbita del poder, siempre resultaron desubicados e incongruentes” (80).

6 Para un análisis pormenorizado de la historia editorial de los “raros”, tanto en su formato de serie periodística como de volumen, ver el estudio de Martínez.

II. ARCHIVO

La lógica de la “navegación de biblioteca” preside la escritura dariana. Mientras una obra se hace, linajes y archivos se revisan y escrutan una y otra vez a efectos de distribuir premios y sanciones o legitimidades e infracciones.⁹ Ostensible en la epidermis de su obra poética, este gesto resulta igualmente notable en la práctica de la crónica, cuya centralidad como género lábil y como “tejido conectivo” del modernismo fuera ya caracterizada por Aníbal González (63). Las tres piezas que importan a este estudio —publicadas en *La Nación* los días 1º, 6 y 18 de julio de 1913— no escapan a esa norma. Se trata de escritos que Darío dedica al análisis de sus tres libros mayores de versos, *Prosas profanas*, *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, en ese orden. En ellos lleva a cabo una ordenación archivística de su propia literatura —un conato de formación de archivo— de acuerdo a operaciones y criterios múltiples, no siempre armónicos o, al menos, sin un sistema definido. Para los diferentes textos de esos libros, el poeta propondrá, por ejemplo, una determinada adscripción genérica, o bien hará una descripción formal, enumeración de recursos, resumen de contenido, marcación de intertextualidad, jerarquización, etcétera. La posición basal desde la que se constituye este archivo es la de un sujeto autor que declara tener una mirada panorámica de su obra y que puede, entonces, controlarla. En definitiva, es una cierta concepción de tiempo (y una correspondiente idea de vida) la que permite organizar la propia obra casi a la manera de un conjunto de “lugares de memoria” (*loci memoriae*) significativos. Lo relevante del caso es que, cuando Darío se ocupa de la “explicación” de su propia escritura, lo hace por lo general con un horizonte específico de polémica, tal el debate con Paul Groussac que ocasiona la respuesta dariana de “Los colores del estandarte” (Darío, *Crónicas* 305-15). En este caso, no se trata de una disputa concreta sino de hacer un balance de la propia producción, adoptando una mirada global que se realiza desde un punto situado como por fuera o al final de la historia: de allí que los

textos adquieran, por momentos, un registro más (auto)tanatográfico que biográfico.

Esa tarea de jerarquización y ordenación del archivo tiene pasos conocidos que Darío ha practicado en otras zonas de su textualidad. Por un lado, una revisión del archivo de la literatura en lengua española. Basta un ejemplo al respecto, tomado de la crónica sobre *Prosas profanas*: “En cuanto a la cuestión ideológica y verbal, proclamé ante glorias españolas más sonoras, la del gran D. Francisco de Quevedo, de Santa Teresa, de Gracián, opinión que más tarde aprobarían y sostendrían en la Península egregios ingenios” (*Obras* 259). El gesto es claro: frente a la historia literaria constituida que prioriza determinados nombres, la tarea del modernismo (y de Darío en particular) habrá consistido en exhumar otros documentos del archivo (los documentos “raros”) para repositarlos en una nueva configuración. Además, la operación no se limita a reconocer influencias y reactualizar personalidades sino que se extiende también al cruce de géneros. En la misma crónica referida a *Prosas profanas* se lee: “«Cosas del Cid» encierra una leyenda que narra en prosa Barbey d’Aureville [sic] y que, en verso, he continuado” (*Obras* 263). Otro efecto no menor de esta reconfiguración consiste en postular una nueva temporalidad para los *ítems* del archivo a contramano de la sucesión cronológica, por cuanto lo inactual (y raro) seleccionado, al combinarse con lo más estrictamente contemporáneo, deviene asimismo actual. Por último, el trabajo consciente con el archivo habrá dado como resultado, en estas crónicas, un desacomodamiento de las conexiones (de sus reenvíos) que eran esperables de acuerdo con el sistema establecido por la literatura mundial. Este desacomodamiento produce, en el proceso, una interesante confusión en torno a los nombres propios. Dice Darío en la crónica recién mencionada: “«Bufe el eunuco: cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta». Frase que he leído citada en una producción reciente de un joven español, ¡como de Théophile Gautier!...” (*Obras* 259). O anota también en este fragmento proveniente de la crónica sobre *Azul...*:

Y aquí una anécdota. Yo envié a París, a varios hombres de letras, ejemplares de mi libro, a raíz de su aparición. Tiempos después, en «La Panthée» de Peladán aparecía un «Cantique de l’or» más que semejante al mío. Coincidencia posiblemente. No quise tocar el asunto, porque entre el gran esteta y yo no había esclarecimiento posible, y a la postre habría resultado, a pesar de la cronología, el autor de «La canción del oro» plagario de Peladán (*Obras* 268).

⁹ No se emplea aquí el término “archivo” como lugar físico o repositorio documental concreto y positivo sino más bien como red de referencias y reenvíos, fondo constituido por una literatura (pretendidamente universal) que el escritor (Darío, en este caso) usa y organiza. Es, en última instancia, un sentido más próximo al de la biblioteca warburguiana —con su acomodamiento de acuerdo al criterio de la “buena vecindad” entre los libros (Saxl 327)— el invocado en este recorrido al considerar el problema del archivo.

Por supuesto, hay que captar toda la ironía del pasaje, la evidente treta del débil dariana. Darío desarticula el archivo para reafirmar su posición autoral; en el hecho de señalar que no se ha denunciado el plagio, se lo denuncia; al reconocer un centro de poder (Peladan no sería “plagiario” porque es francés, porque pertenece al centro de la cultura), se lo cuestiona. Más interesante que esa obvia lectura es el reconocimiento de que hay una ordenación que tiene lugar *a pesar de la cronología*: Rubén Darío se sabe inserto en un archivo (de “influencias”, de lecturas, de movimientos); sabe que su obra participa y aumenta ese archivo y que las relaciones que se establecen en su interior no adoptan necesariamente la temporalidad sucesiva y lineal (el archivo se constituye para la posteridad con otro orden temporal).

III. HISTORIA

Desde estas premisas cabe considerar el segundo momento en el diseño editorial de la serie de crónicas, allí donde ese archivo hecho de rugosidades temporales es reordenado para constituir una *historia*, y en este pasaje del archivo a la historia cobra actualidad, así sea a manera de glosa, la perspectiva de Paul Ricœur.¹⁰ Este pasaje, esta voluntad de devenir historia, es ciertamente una línea que atraviesa los tres textos darianos. Lo “cronológico” se presenta en ellos como un tema recurrente. Así, por ejemplo, en la crónica sobre *Azul...* se lee lo siguiente: “y esto, cronológicamente, resuelve la duda expresada por algunos de haber sido la producción del autor del Nocturno [se refiere a José Asunción Silva] anterior a nuestra Reforma” (*Obras* 269). Por supuesto, lo cronológico (la precedencia, la influencia) es un elemento fundamental para fortalecer la posición autoral (jerárquica) mencionada previamente.

Ese gesto historizante es profundizado todavía más en el tratamiento que la revista *Nosotros* practica sobre los textos en su número de febrero

de 1916, número homenaje al fallecimiento de Darío. En efecto, muerto Darío, es necesario transformar estas crónicas en una “historia”. Escriben los directores de la revista en la nota introductoria a la serie:

Autocrítica, sobria y sincera, estos artículos constituyen un documento de real importancia para la apreciación de la obra y la influencia del gran poeta; por eso, y porque sabemos que han sido olvidados por el público, como que vivieron la vida efímera de la hoja diaria, nos permitimos reproducirlos, entendiendo prestar un positivo servicio a los estudiosos y hacer cosa grata a todos nuestros lectores. El título que los abarca nos pertenece (en Darío, *Obras* 257).

La decisión de *Nosotros* es contundente y sus efectos se mantendrán no solo como criterio editorial de la serie sino como lectura canónica en la crítica hasta el presente. La muerte es, por supuesto, el acontecimiento de clausura fundamental, lo que permitiría (hipotéticamente) delimitar de manera certera el contorno de la figura literaria: lo que debe ser considerado obra, lo que debe entrar al archivo del autor, etcétera. Pero ese archivo, organizado con vistas a una historia cuya redacción queda emplazada en el futuro, es *ya ahora* una historia. En ese movimiento, parecería que la intención de *Nosotros* es bajar el contenido polémico (así sea vago y general) de los textos darianos para otorgarles, mediante el gesto de la compilación, una función neutra o, en todo caso, levemente didáctica: *prodesse et delectare*.

En esta dirección, el primer movimiento de la revista consiste en transformar las crónicas en “documento”. ¿Qué vendrían a probar estos textos? ¿Qué expectativas activarían en los lectores en función de una eventual “verdad”? En la perspectiva de *Nosotros*, se trata de materiales válidos para apreciar y darle legitimidad a “obra e influencia”. La sobriedad y la sinceridad ponderadas son características atribuidas al discurso que garantizan su valor testimonial. Y esto es tanto más importante por cuanto, en lo esencial, el recopilado constituye un testimonio que se ofrece sobre sí mismo (es una auto-crítica). Otro rasgo fundamental del gesto historiográfico que realiza *Nosotros* es la calificación del documento como “hallazgo” (las crónicas habrían sido “olvidadas” por el público). Se trata, por un lado, de rescatar el documento de la “vida efímera” de la publicación diaria (*La Nación*) y darle otra vida (esta, supuestamente, más consistente) en un soporte cuya dureza material permitiría su inspección en el futuro por los especialistas. Por otro, la singularidad del documento (su calidad de “ha-

¹⁰ Cabe recordar que su monumental proyecto teórico intenta desandar la antinomia entre memoria –sea individual o colectiva– e historia en favor de una relación dialéctica entre las dos. Lo que su propuesta busca articular es una interacción mutuamente cuestionadora que somete la memoria a la dimensión crítica de la historia y coloca a la historia en el movimiento de retrospección de la memoria. Ante la falta, el abuso, el deber y el exceso de la memoria, Ricœur propone una política de la “justa memoria” (13) donde se atiende a la memoria como matriz de la historia, al tiempo que se rescata la decisiva función crítica de la segunda.

llazgo”) viene dada porque permite echar luz sobre la figura en cuestión: es presentada como una *relectura* y, por ende, como una legitimación de una hipotética nueva historia que revisaría y reescribiría las historias previas.

Un tercer avance sobre la serie es la expurgación del documento. *Nosotros* parece querer conformar con esos textos un archivo nuevo y limpio a través de un verdadero trabajo de edición sobre las crónicas. Se reparan así múltiples erratas del original de *La Nación* pero en numerosas oportunidades aparecen nuevas y considerables equivocaciones, “soluciones” erróneas que han sido luego reproducidas en la transmisión del texto.¹¹ Una cuarta intervención se vislumbra en la nueva disposición, en la modificación “correctiva” de la secuencia. Si en 1913 la rememoración iniciaba con “Prosas profanas”, seguía con “Azul...” y concluía en “Cantos de vida y esperanza”, en 1916 el desvío dariano se subsana y el libro chileno de 1888 vuelve a ocupar su “justo lugar” al comienzo de la “historia”. Todas las crónicas, entonces, son reordenadas de acuerdo a la zona que cada libro tratado ocupa en la línea de tiempo, lo que termina de estabilizar una narración cronológica y teleológicamente orientada. La re-titulación, finalmente, completa las operaciones de la revista con una acción de máxima paradoja. *Nosotros* encierra y domina, bajo una misma rúbrica, el conjunto de los textos al tiempo que se apropia de la voz de Darío (“historia de *mis* libros”) para legitimar esa ordenación nueva con una *falsa vida*. La operación es casi micheletiana (y este *casi* resume su carácter fallido): se invoca, se revive (fraudentemente) una voz para garantizar posesión y control sobre los textos.

Vistas a la distancia y en perspectiva, varias de estas maniobras de la revista resultan pioneras y tienen un alcance descomunal en la apropiación y disposición del archivo dariano en el transcurso del siglo XX. El punto culminante de esas maniobras se deja ver en las cuatro colecciones obras “completas” acabadas desde el fallecimiento del nicaragüense (Mundo Latino, 22 vols., 1917-1919; G. Hernández y Galo Sáez, 7 vols., 1921-1922; G. Hernández y Galo Sáez, 22 vols., 1923-1929; Afrodisio Aguado, 5 vols., 1950-1955). Por un lado, estos proyectos impusieron la pretensión de una totalidad cerrada o completa frente a un corpus proliferante, fragmentario y disperso; la idea de una obra terminada, con una clausura carente de problemas, ha sido uno de los factores que lastró la investigación de

fuentes darianas e hizo que una parte sustancial de sus textos se mantenga como “desconocida” (ver Rivas Bravo, entre otros). Además, las intervenciones “correctivas” de los compiladores persiguieron una purificación y homogeneización de la discursividad dariana que casi sin excepciones produjo un deterioro en sus condiciones a través de la borradura de pautas indispensables para la comprensión y la lectura (alteración de nombres propios, elisión de dedicatorias y fechas, rectificación de citas en lengua extranjera, modificación de la puntuación, entre muchos otros aspectos; ver Schmigalle; y de la Fuente Ballesteros y Estévez). Finalmente, los textos de las “obras” fueron sometidos a una redistribución en base a criterios genéricos anacrónicos a la especificidad del modernismo y, por lo tanto, arbitrarios y confusos.¹² En contra del flujo vital de la escritura dariana, al igual que *Nosotros*, la compilación sistemática de obras en base a criterios genéricos desestimó “la lectura de una materia viva, de una escritura en el proceso mismo de hacerse, en favor de una disección y reclasificación de la materia muerta” (Caresani y Link 48).

IV. VIDA

Sin embargo, a pesar de todo, una cierta forma (genuina) de vida reaparece, acá y allá, en los textos que conforman “Historia de mis libros”. En primer lugar, la vida está presente en estas crónicas como tema, en tanto fuerza de creación que se entrecruza y opera con el archivo bajo la forma de un *aliento vital*; así, por ejemplo, cuando escribe acerca de *Cantos de vida y esperanza*, Darío indica su acercamiento a lo hispánico en estos términos: “Yo había vivido ya algún tiempo y habían revivido en mí alientos ancestrales” (*Obras* 274). El archivo deja de ser un asunto meramente libresco y pasa a ser una cuestión de fluidos y humores (sangre), de respiraciones y ritmos (se lleva el *corpus* en el cuerpo). Y pasa a ser, también, una cuestión de la memoria, pero de la memoria viva o, mejor, de la memoria como (otra) forma de vida posible. Al visitar *Azul...*, Darío escribe: “...Esta

12 Afrodisio Aguado, por ejemplo, compiló sus cuatro primeros tomos bajo los rótulos de “Crítica y ensayo”, “Semblanzas”, “Viaje y crónicas” y “Cuentos y novelas”. Casi cualquier pieza recogida en uno de estos volúmenes podría ocupar un lugar legítimo en otro. Por su parte, el último libro de la serie lleva la etiqueta de “Poesía” y, aunque podría resultar el menos incoherente, tampoco es posible desconocer que para el modernismo las fronteras entre poesía y prosa resultan porosas, lo que da lugar a constantes ambigüedades y mutuas contaminaciones.

11 La reciente edición de la serie por Diego Bentivegna (Darío, Obras 255-78) realiza un rastreo minucioso de estas alteraciones.

mañana de primavera me he puesto a hojear mi amado viejo libro . . . y lo hojeo como quien relee antiguas cartas de amor, con un cariño melancólico, con una *saudade* conmovida en el recuerdo de mi lejana juventud” (*Obras* 265). La crónica se inicia con puntos suspensivos que retoman los puntos suspensivos del título del libro, estableciendo así una continuidad entre una y otro, como si la lectura y la memoria que viene aparejada con ella abrieran el camino a una nueva vida del texto que es, en definitiva, escritura: la de la propia crónica.

Por otra parte, al reconstituir el orden original de publicación de la serie, que parece insinuar un ir y venir de la mirada de Darío sobre su obra (es decir, un ir y venir de la lectura, y un ir y venir de la memoria), emerge un *ethos* autorral que dramatiza su propio hacer-se, su propio inacabamiento, su errancia. Ya no se trata de un “yo” monolítico, que progresa desde el libro iniciático al de su consagración, sino de una imagen deliberadamente incompleta, estructuralmente herida. En este sentido, Diego Bentivegna apunta que “la escritura dariana en la llamada ‘Historia de mis libros’ . . . opera de manera ambulatoria y manifiestamente paratópica, negociando su lugar (y su no lugar) en el campo literario” (en Darío, *Obras* 19). Si bien por momentos estas crónicas insisten en el lugar de Darío como origen y figura señera del modernismo —una gestualidad ensayada una y otra vez desde mucho antes— y se amparan en el derrotero trazado por los índices de cada libro —como si esa secuencia prefijada garantizara alguna continuidad—, la lógica que preside el relato ensayístico dariano es la de la fragmentación y la digresión. La escritura no deja texto de los poemarios sin su correspondiente glosa, pero la atención dispar —que va del comentario moroso sobre las circunstancias de la composición y la descripción de sus rasgos formales a la alusión fugaz, sin siquiera la mención del título de la pieza— no hace más que exponer una figura de la incerteza y la incertidumbre. Este yo que se autoobjetiva, que se observa en un ejercicio de autoscopia, no quiere demarcar el camino de interpretaciones definitivas, evita las aseveraciones categóricas, privilegia el potencial y la potencia como modo de enunciación: “En ‘Divagación’ *diríase* un curso de geografía erótica” (*Obras* 260); “‘Año nuevo’ es una decoración sideral, animada, *se diría*, de un teológico aliento” (*Obras* 262); “en la serie de sonetos que tiene por título ‘Las ánforas de Epicuro’ . . . *hay una como exposición* de ideas filosóficas” (*Obras* 263); “En ‘Primavera’ . . . creo haber dado una nueva nota en la orquestación del romance” (*Obras*

269); “En ‘Estival’ *quise realizar* un trozo de fuerza” (*Obras* 269).¹³ La escritura de sí dariana se impone, entonces, no con el valor de un documento sino como un proceso de exploración del yo, como una tentativa o como un experimento. Esta ofrenda, escasamente reconocida en las insistentes lecturas de las memorias y autobiografías darianas en tanto textos deficientes y fallidos, se mantiene como una invitación al diálogo todavía a la espera de respuestas.

OBRAS CITADAS

- Capdevila, Arturo. *Rubén Darío, un “bardo, rei”*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.
- Carilla, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid: Gredos, 1967.
- Caresani, Rodrigo. “Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío”. Valeria Añón, Carolina Sancholuz y Simón Henao-Jaramillo (comps.). *Tropos, tópicos y cartografías. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017: 117-49. En línea <<http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/89>>.
- Caresani, Rodrigo & Daniel Link. “Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío”. *Virtualis* 17 (2018): 36-54.
- Darío, Rubén. *Los Raros*. Buenos Aires: La Vasconia, 1896.
- . “Prólogo”. Ashaverus, *Tierra adentro. Sierras de Córdoba*. Buenos Aires: Imprenta Cooperativa, 1897, IX-XII.
- . *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Selección, edición crítica, prólogo y notas de Rodrigo Caresani. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

¹³ Todas las marcas de énfasis en las citas son añadidas.

---. *Obras completas. Tomo 9, Volumen 3. La vida de Rubén Darío escrita por él mismo (1915 [1912]). [“Historia de mis libros”] (1913). “El oro de Mallorca” (1913-1914).* Edición crítica al cuidado de Diego Bentivegna. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2021.

De la Fuente Ballesteros, Ricardo & Francisco Estévez. “Editar a Rubén Darío”. *Ínsula* 838 (2016): 15-8.

Escalada, Miguel. “Rubén Darío”. *La Nación* (29 de octubre de 1896): 5-6.

García Morales, Alfonso. “Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa”. *Anales de literatura hispanoamericana* 25 (1996): 143-70.

González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano & Fernando Alonso. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2006.

Link, Daniel. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

Martínez, José María. “Los raros: arquitectura(s), jerarquías y filiaciones”. *Zama. Número extraordinario: Rubén Darío* (2017): 69-91.

Ortega, Julio. “Rubén Darío y la mirada mutua”. *Rubén Darío*. Barcelona: Omega, 2003, 7-172.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Rivas Bravo, Noel. “Breve recorrido por las ediciones darianas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 13-20.

Saxl, Fritz. “The History of Warburg’s Library (1886-1944)”. Ernst H. Gombrich (comp.). *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, University of London, 1970, 325-38.

Schmigalle, Günther. “La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío: problemas, soluciones y hallazgos”. *Lengua* 37 (2013): 228-49.

del vuelo modernista al aterrizaje vanguardista: el cosmopolitismo del artista pobre en rubén darío y juan emar¹

dossier

RESUMEN

La presente reflexión se ocupa de los relatos “El pájaro azul” (1886) de Rubén Darío y “El pájaro verde” (1937) de Juan Emar, leídos desde las propuestas teóricas de Silviano Santiago (2002) y Antonio Cornejo Polar (1996), dedicadas al “cosmopolitismo del pobre” y a la consolidación de un “discurso y sujeto migrantes”, respectivamente. Se aprecia en las figuraciones del artista pobre, tanto del relato modernista como del vanguardista, la relación con los desplazamientos y conflictos protagonizados por las aves, cuya función pasa de la calidad metafórica al posicionamiento crítico frente a la compleja demanda del capital y de la tradición cultural heredada mediante el humorismo vanguardista afinado en el “inconsciente subalterno” (González García 2019).

PALABRAS CLAVE

Modernismo, vanguardismo, cuento hispanoamericano, cosmopolitismo del pobre, discurso migrante, inconsciente subalterno, Rubén Darío, Juan Emar.

ABSTRACT

This essay reflects on the short stories “El pájaro azul” (Blue Bird 1886) by Rubén Darío and “El pájaro verde” (Green Bird 1937) by Juan Emar from the theoretical perspectives of Silviano Santiago’s concept “cosmopolitanism of the poor” (2002) and Antonio Cornejo Polar’s “migrant discourse and subject” (1996). I suggest that it is possible to observe in the fictional works by poor artist, both in the *modernista* and the *vanguardista* short stories, a relation between the movements and conflicts involving birds -portrayed not only as metaphorical qualities but also as a critical entity before the capitalist society and the inherited cultural tradition through *vanguardista* humor placed in the subaltern unconscious (González García 2019).

KEYWORDS

Modernismo, Vanguardismo, Spanish American Short Story, Cosmopolitanism of the Poor, Migrant Subject, Subaltern Unconscious, Rubén Darío, Juan Emar.

¹ Este artículo se escribe en el marco del proyecto Fondecyt Regular no. 1190711, titulado “El giro visual de la literatura en América Latina. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”, cuyo Investigador Responsable es el profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Dr. Raúl Rodríguez Freire y cuya co-investigadora es la autora de esta reflexión. Además, este texto fue leído en una primera versión como ponencia en LASA 2021, “Crisis global, desigualdades y centralidad de la vida” que tuvo lugar del 26 al 30 de mayo de 2021, bajo el título que lo encabeza.

Tanto el relato de Rubén Darío “El pájaro azul” (1886) como el de Juan Emar “El pájaro verde” (1937) remiten a dos modalidades de experiencia del artista pobre en la capital del siglo XIX, París. En dicha experiencia, las comunidades que se construyen alrededor de la vida del artista signan cada vivencia con marcas críticas sobre la relación del sujeto con el mercado, expresadas en la simbología sublime del ave en la primera narración, y en la ironía materialista de la segunda narración. Propongo, por tanto, que el narrador chileno Juan Emar lee en clave de humorismo absurdo lo que desde la estética de Rubén Darío (y, en extenso, desde la tradición del cuento modernista-simbolista) se traducía en sublimación de la experiencia artística del hombre en el mundo. Mediante el absurdo, Emar propone una salida que declara la afirmación de la vida y la inmanencia que transforma la experiencia cosmopolita del artista pobre, cuyo enfrentamiento a la inadaptación y a la incompreensión lo lleva hacia la plena indiferencia ante los códigos sublimes y morales, tanto de la sensibilidad finisecular —ya caduca para la narrativa emariana— como la de las imposiciones del capitalismo burgués, todavía en auge durante la primera mitad del siglo XX en el Cono Sur.

Para sostener esta hipótesis me concentraré en algunos de los elementos comunes en los dos relatos, los que en mi lectura incluyen: la descripción de la experiencia cosmopolita, el significado de las aves en la construcción argumental del relato, el distanciamiento de los personajes protagonistas de las figuras de autoridad y del capital, la exacerbación de los discursos autorizados (medicina, botánica y biología) y el lugar del arte dentro de los proyectos de los protagonistas. Lo anterior para demostrar que en estas narraciones los procesos de modernidad se confirman en las fisuras de un “cosmopolitismo del pobre” (Santiago), en el que los ires y venires de la trayectoria del sujeto migrante (Cornejo Polar) superan las perspectivas sincréticas y asimiladoras para afirmar la discordancia y la paradoja, desde las que se toma distancia crítica de los tópicos del “triunfo” o la “nostalgia” a los que se ha pretendido limitar la experiencia de la migrancia cosmopolita.

Los dos relatos en cuestión hacen parte de dos volúmenes bastante particulares en lo que respecta a las formas literarias modernas que adoptan. El relato de Darío pertenece al libro *Azul...* (1888), cuya heterogeneidad en el orden compositivo ha permitido entenderlo como el volumen inaugural de la literatura modernista. Pero más importante aún como una

de las complejas construcciones literarias en lengua española que reflexionan sobre el lugar del artista dentro del liberalismo económico (Rama, *Rubén Darío*). “El pájaro verde”, por su parte, es el primero de los cuentos pertenecientes al libro *Diez. Cuatro animales, tres mujeres, dos lugares, un vicio* (1937), cuyo hermetismo pitagórico (Rubio, “Diez”) se ofrece como una clave de lectura que nos muestra la complejidad de la reflexión sobre el arte moderno que el escritor chileno desarrolló como proyecto literario. Por lo tanto, cada cuento —a su manera— participa del debate sobre el lugar del arte en el mundo modernizado, su relación con el capital y la expansión de los contornos de la experiencia artística ya recuperada de los mandatos de lo nacional, como respuesta a las nuevas experiencias transnacionales y del mercado global, todo esto sin descuidar dos elaboradas formas de la experiencia vital, por un lado y la autoficción, por el otro, las cuales sitúan al protagonista dariano en pleno enfrentamiento con el mundo anhelado de la bohemia parisina; mientras que el protagonista emariano (a través de su personaje homónimo) expresa la indiferencia gozosa del instante efímero de quien ya no aspira a vivencias en extremo trascendentales.

Para esta propuesta de lectura es preciso recoger la reflexión sobre la experiencia y elaboración de un cosmopolitismo del pobre en la literatura dariana. Esta ha sido un rasgo reconocido por estudiosos como Rodrigo Caresani (“El salvaje”, “Entre la isla”), quien, al ocuparse del poema “Caulpolicán” y del libro de retratos de artistas *Los raros* (1905), ha indicado las modalidades en las que Darío (y, en extenso, la estética modernista) diseña una “sutura” (la figura es de Daniel Link) del artista americano con el mundo metropolitano, realizando una suerte de viaje de redescubrimiento de los europeos respecto del arte moderno americano. Pero también —y más relevante para la lectura que acá ensayo— Caresani enfatiza en las operaciones que Darío tuvo que realizar para adoptar una cultura dominante y así subsistir creando “formas menos reverentes y [proyectando] nuevas formas de comunidad” (“Entre la isla” 125). En efecto señala: “En el caso del modernismo . . . [se trata] de una comunidad flotante, multimodal y lanzada al vacío, que no solo incorpora un tercer agente —Latinoamérica— . . . sino que además la transforma de una relación receptiva a una dialogal” (“Entre la isla” 125).

Las bases de esa comunidad flotante que los intelectuales modernistas como Darío consolidan en la recepción de sus contemporáneos y de la producción cultural elegida y seleccionada opera, según Caresani, como un “contagio” que subvierte la lógica de la herencia (pasiva y fatal —agregó—)

destinada a ser “vertical y directa” (“Entre la isla” 133), para construir una “tercera instancia”: la del pobre cosmopolita que asume la forma de la paradoja (“Entre la isla” 139).

Si bien la lectura del crítico argentino evidencia algunas de las operaciones que la noción de Silviano Santiago permite para comprender la producción cultural de Darío —en tanto intelectual finisecular—, mi objetivo acá toma otro sentido: procuro leer en los dos relatos indicados la figuración ficticia del artista pobre en la evaluación crítica de una tradición artística e intelectual que se afina en la experiencia del sujeto migrante (Cornejo Polar), desarticulador de las lógicas del arte para el mercado, cuya afirmación de la vida y del *sensorium* autonomista es recogida por la narrativa de la vanguardia hispanoamericana. Desde mi perspectiva, el cosmopolitismo del artista pobre, siguiendo a Santiago —y también a Caresani—, establece otros mecanismos de “transmisión” de la tradición en los que las idas y vueltas trastocan los objetos artísticos, otorgándoles cierta capacidad de sobrevivencia múltiple, cuyo avance hacia una experiencia estética supera la letrada y acoge, a su vez, las diversas artes en constante contrapunto productivo. Como se verá, el eco del poeta pobre dariano retumba en las músicas de juega, en la química tóxica de la pintura y en la escultura rocambolesca y de mal gusto del ave emariana. El artista de la narrativa de Emar es un sujeto ocioso y habitante del caos cotidiano con perfecta naturalidad, en respuesta al artista de la narrativa dariana modernista, quien al romper con el ritmo cotidiano opta por negarse al mundo.

Este paso de la estética dariana a la emariana —del modernismo a la vanguardia— se puede reconocer como el tránsito desde la crisis espiritual finisecular (Gutiérrez Girardot), traducida por una aspiración a la totalidad que conjugara cuerpo, sentimiento y pensamiento (el pájaro azul dariano así lo expresa), hacia el abandono de tal ensoñación y deseo. Fue así como se pretendió experimentar en el plano de lo vital y efímero aquella religión del arte, más mundanizada y expandida en sus diversos dominios, pues de lo que se trató este tránsito fue de batallar ante el supuesto de “que la hipertrofia del arte conduce a su atrofia” (Gutiérrez Girardot 91) frente a lo que el pájaro verde emariano demandaría el cuestionamiento radical.

Ahora bien, recodemos que el ensayo de Silviano Santiago se divide en dos partes. La primera lee críticamente el *happy ending* de la película de Manoel de Oliveira, *Viaje al principio del mundo* (1997), sobre todo en lo tocante a la reflexión del “pierde y gana” de la vida cosmopolita: ganancia de capital y de nuevas experiencias (para algunos) y pérdida de vínculos con el pasado

y con los lazos del afecto y de la sangre (metonimizadas en la pérdida de la lengua vernácula). Santiago reitera el relato de las dos historias narradas en la película: la del retorno triunfal y la del retorno con la pérdida. Dos generaciones regresan en dos tiempos diferentes, en un viaje hacia las montañas (vida rural), para las que el presente es el vehículo de tránsito. El viaje hacia el pasado familiar remueve en los personajes aquello perdido e instala la retórica de la añoranza mediante la lengua de la herencia perdida “en el diccionario de la sangre” (223). La segunda parte del ensayo de Santiago remite a las problemáticas ya menos ficticias y artísticamente elaboradas de lo que significa migrar para el individuo pobre que se enfrenta a la actual economía global; en este marco se halla la crítica a la idealización del tan aclamado multiculturalismo neoliberal, afincado justamente en la necesidad de migrar para trabajar que tienen muchos de los habitantes del mundo globalizado y que siguen las lógicas del mercado laboral “como un girasol” (221). Consecuentemente, lo que reúne Santiago en su ensayo son las dos perspectivas discutidas centrándose en cómo se elabora la “dramatización de la pobreza” en los análisis sobre la economía transnacional.²

Por su parte, Antonio Cornejo Polar, preocupado por evaluar la particularización del discurso migrante y, sobre todo, evitando al máximo reducirlo al mero desarraigo o al triunfo del que nada echa en falta, recalca que el sujeto migrante (del campo a la ciudad) experimenta una “heterogeneidad radical”, en la que los desplazamientos contribuyen al estallido de una multiplicidad que no busca ni pretende una salida armónica ni conciliadora. Esa es la idea de la heterogeneidad no dialéctica del

2 En la entrada del *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura de América Latina* (2021) dedicada al “cosmopolitismo y al cosmopolitismo del pobre”, Ariela Schnirmajer establece, inicialmente, que la noción de “cosmopolitismo” ha de entenderse —para el contexto de las literaturas hispanoamericanas— desde las experiencias y debates del modernismo finisecular rubendariano, el cual es la piedra de toque para el desarrollo del primer debate entre nacionalismo y universalismo —al menos— en la América Hispana. El cosmopolitismo, entendido de forma básica como un derecho a lo universal, es ejercido por Darío desde su experiencia vital y su práctica escritural. Por otra parte, el “cosmopolitismo del pobre” es revisitado por Schirmajer en relación a los tránsitos Sur-Sur que establece cierta cartografía del mapa del mundo elaborada por Santiago al referirse a la economía ligada a la migración contemporánea por el trabajo. El saldo de la revisión crítica de la estudiosa argentina es la consideración de que el “cosmopolitismo del pobre” es una forma de respuesta irreverente a los embates del multiculturalismo que se ha pretendido como instancia conciliadora de los procesos y pensamientos de la colonialidad.

sujeto migrante que le interesa a Cornejo Polar, la cual, considero, dialoga críticamente con la problemática abordada por Silviano Santiago, y que, para efectos de esta reflexión, ayuda a evaluar las respuestas que tanto Darío como Emar elaboran en sus relatos a partir de la experiencia del artista migrante pobre.

“El pájaro verde”, por su parte, narra varias historias atravesadas por la biografía de un loro que es trasladado a través del Atlántico. El relato inicia (con cierta seriedad que luego notamos como fingida) aludiendo a una expedición botánica realizada por sabios franceses a inicios del siglo XIX en la selva amazónica; dentro de este grupo figura el doctor de la Crotale, quien tiene particular afición por las aves, específicamente por los loros. Este atrapa a un loro de Tabatinga y lo lleva a Francia; a la muerte del doctor, el loro pasa a ser propiedad de su sobrina, quien lo cede en herencia a su hijo. Este, al tenerlo en su taller de pintura, no prevé que las emanaciones químicas lo pueden matar. Su propietario lo hace embalsamar y pronto es vendido como mercancía extraña y de poco valor. En este punto, la voz narrativa se instala en la primera persona de uno de los personajes protagonistas: un chileno que viaja a París con el fin de tener su propia experiencia cosmopolita. Dedicado a la juerga nocturna junto a algunos de sus compatriotas, establece una clave para todo, tomada de un tango que reza: “yo he visto un pájaro verde...”. En una de esas tantas noches de celebración, los amigos del protagonista compran el pájaro embalsamado y se lo obsequian al joven. De regreso a Chile, el muchacho lleva al pájaro consigo y lo ubica en un lugar cercano a su escritorio. Pronto recibe la visita de su tío, quien mira con desprecio al animal, lo que produce que el pájaro vuelva a la vida, pero que además picotee el cráneo del tío hasta matarlo. El protagonista declara continuar con su vida normal, excepto porque en el trato con las personas ha decidido ser más cordial, gracias al episodio con el pájaro verde.

DE VUELOS, HERENCIAS Y SUBVESIONES: LA EXPERIENCIA DEL ARTISTA POBRE

En ambos argumentos el tópico del viaje, la experiencia migrante, la relación con el arte y la exploración de los mundos nuevos por los protagonistas son ambivalentes y fluidos, logrando conjugar espacios y tiempos disímiles. El joven Garcín, del relato dariano, habita un mundo alterno a

la bohemia: el de su creación artística; el joven chileno habita el mundo de la juerga en donde el tiempo de la música, de los alcoholes y de los bailes se cruza con el tiempo detenido por la baratija devenida escultura del pájaro embalsamado: un ave que ya ha viajado en el espacio y en el tiempo y que desde el presente cuestionará los efectos de la tradición familiar. Lo anterior supone que en ambos cuentos los itinerarios seguidos por los protagonistas no arrojarán resultados esperables como lo sería la consagración del artista cosmopolita, la experiencia de aprendizaje, la evaluación de una conducta o la adquisición de una certeza o verdad alcanzada. En el primer relato, el logro anula la vida; en el segundo relato no hay un logro por el cual luchar, pues la vida se desarrolla sin mayores alteraciones.

El comportamiento de los personajes de ambos relatos responde a lo que Mónica González García denominó como “las malformaciones de la modernidad chilena” (259) relacionadas con el hiperconsumo burgués generador de pobreza, degradador de la experiencia artística y detonador de violencias mercantilistas. Cuando la autora lee “El pájaro azul”, “Historia de un sobre todo” y “El fardo”, aprecia la radicalización de las conductas en el contexto del espacio aburguesado capitalino en Chile, para cuyos artistas la vida europea servirá de desmascaramiento de los provincianismos, liberación de las presiones oligárquicas, exploración en las diversas formas del arte –incluida la experimentación humorística y absurda que para el modernismo aún no se presentaba como alternativa, pero que podemos leer en la narrativa de Emar–. Es en el proceso identificado por González García que se engarza la relación entre estos cuentos: lo anunciado por la decadencia del poeta dariano del relato es llevado a su plena madurez en la recepción emariana, pues en ella el ave es objeto suntuario (primero idealizado en vida, luego mercantilizado como baratija) lindando posteriormente con los límites del absurdo de la oligarquía rural. En efecto, lo indicado a continuación nos ayuda a explorar la problemática del cosmopolitismo y el consumo para el artista pobre en los relatos que analizamos:

El anómalo consumo oligárquico, efecto secundario del lugar del subalterno del Cono Sur en la economía global, no tardaría en generar una deuda externa insalvable que alegoriza el desfase estructural respecto a la norma de la Europa septentrional. En tanto fuente de una ansiedad de modernización que denomino *inconsciente subalterno*, el desfase fue sintetizado por la subjetividad oligárquica como parasitarismo cultural y

mimetismo identitario: el hiperbólico patrón decimonónico de consumo de textiles ingleses, suntuarios franceses, chinerías y japerías, sirvió para reforzar en esos grupos su esquiada identidad ‘civilizada’, constantemente cuestionada por la disonancia del entorno y la propia hibridez racial. El sobreconsumo y la hipereuropeización son las compensaciones sintomáticas de la carencia que exponen, en su desarrollo hipertrófico, la subalternidad del gesto (258).

Tanto la narración de Rubén Darío como la de Juan Emar se empeñan en pintar a París como un escenario de vida bohemia, de juerga nocturna desenfadada y de consumo de bebidas y alucinógenos en el que los protagonistas conviven y parecen hallar el clima propicio para sus experiencias artísticas y capitalinas. Garcín vive la dicotomía descriptiva indicada en la frase “París es teatro divertido y terrible” (Darío 137), pues en la diversión halla su tertulia nocturna de café y consumo de ajenjo; y terrible, porque al deambular en soledad “. . . veía pasar indiferente los lujosos carruajes, los elegantes, las hermosas mujeres” (Darío 139). Es decir, la fastuosidad parisina ya no embelesa la mirada del artista migrante de provincia, quien ha reemplazado la fascinación aturdidora de las visiones capitalinas por la mirada triste y desinteresada de quien se sabe diferente y lejano de todo y de todos. No ocurre así con el protagonista de “El pájaro verde”, quien aprovecha las licencias de la noche en la gran ciudad para entregarse a los gozos del baile y los ritmos de distintos lugares del mundo, convirtiéndolos en el himno y clave de comprensión de la realidad para él y para su comunidad de desenfreno y jolgorio:

En abril de ese año llegaba yo a París y, con varios amigos compatriotas, nos dedicamos, noche a noche, a la más descomunal y alegre juerga. Nuestro barrio predilecto era el Montmartre. No había dancing o cabaré de la rue Fontaine, de la rue Pigalle, del boulevard Clichy o de la Place Blanche, que no nos tuviera como sus más fervorosos clientes . . . (Emar 16).

La noche es, por tanto, un espacio-tiempo propicio para que el revoloteo de los sentidos en ambos personajes se consolide como la experiencia cosmopolita más evidente: los encuentros, las conversaciones, los aislamientos, los padecimientos y los divertimentos son alimentados y contrastan con la media luz de los cafés, cabarés y bulevares; se arman comunidades pero también se perfilan personalidades y experiencias diferenciadas, propias del sujeto urbano que, tanto en el relato dariano como

en el emariano, han dejado la provincia atrás, viéndola como un espacio lejano y limitante de sus nuevas experiencias sensoriales.

En ambas narraciones la alusión al ave es central por cuanto a través de esta se expresan no solo estados de ánimo sino también acciones e incluso valoraciones de mundo en concordancia con el sistema axiológico que postula cada relato.³ Además, el ave opera como construcción ético-valorativa de dos momentos particulares del desarrollo de las letras modernas en Hispanoamérica: la sensibilidad modernista y la sensibilidad vanguardista. El pájaro azul es tratado en el relato de forma metafórica. Cada vez que el relato nombra al pájaro azul está aludiendo al “arte” y al “artista”: al arte de escribir poesía y al artista como un cautivo de su creación. En el caso del pájaro verde, este se observa como una exterioridad que incluso consolida su función en tanto objeto-mercancía exótica, barata e inútil:

El loro de Tabatinga tomó sitio sobre mi mesa de trabajo y allí, su mirada de vidrio posada sobre el retrato de Baudelaire en el muro de enfrente, allí me acompañó los cuatro años que permanecí en París.

. . . el pájaro verde volvió a cruzar el Atlántico . . . sus ojos de vidrio, acostumbrados a la imagen del poeta, contemplaron curiosos el patio bajo y polvoriento de mi casa y luego, en mi escritorio, un busto de nuestro héroe Arturo Prat (Emar 20).

Este fragmento resulta significativo para la lectura por varias razones: en primera instancia, se nos presentan dos referencias al simbolismo decadentista: al cuervo de Edgar Allan Poe —en tanto el ave se posa frente a una figura tutelar en el espacio del estudio— y a Charles Baudelaire —en tanto figura de autoridad que reemplaza al busto de Palas Atenea—. Esta filiación simbólico-decadentista por partida doble es, al mismo tiempo, metatextual: el ave de Poe es un ave agorera, el loro de Emar vuelve de la muerte y mata de forma risible. La herencia decadentista (Poe-Baudelaire)

3 Otro recorrido —esta vez del siglo XIX al avanzado siglo XX— a través de las aves poéticas lo propone Jorge Monteleone en su ensayo “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)” (2005). En este se observa la manera como los poetas leen, analizan y simbolizan su presente y las contingencias materiales de su oficio a través de las imágenes de las aves; aquí también se observa una altura de vuelo (incluso del ave exiliada, el cisne) al “aterrizaje de panza” del pingüino, ave de nulo vuelo y andar errático que representa en la mendicidad de las calles santiaguinas las diversas formas de la pobreza.

para el artista del relato de Emar será la ruptura definitiva con la sumisión al mercado del arte. En la segunda parte del fragmento, dedicada a la migración en clave de regreso del ave embalsamada, el estudio del artista bohémio es reemplazado por una casona vieja y la figura tutelar decadentista es suplantada por un héroe de los relatos nacionales chilenos. Es como si, al ingresar a Chile —y regresar a Sur América— el ave mirara en clave patrioterica y burlesca el pasado patricio de las viejas estirpes aburguesadas. Prat en el lugar de Baudelaire; Baudelaire en el lugar de Palas; un loro en vez de un cuervo: inversiones decadentes de un pasado memorable; he aquí otro signo de “las modulaciones o adaptaciones regionales” (Rama, *Las máscaras* 146) que las estéticas e ideologías europeizantes arrojarán en territorio americano.

Pero hay que reparar en otra sutileza del relato: uno es el pájaro verde vivo, llevado a Francia como objeto de admiración por el sensible doctor de la Crotale, y otro es el ave embalsamada que funciona como chiste, como pequeña estatua risible y pícaro, pues esta última es la que opera en clave paródica de la carga simbólica del ave modernista. Esta ya no es un ave sagrada, ni su vuelo, ni su plumaje, ni siquiera su canto —que han sido usados como metáforas de la libertad creativa, la belleza del símbolo o la sublimidad de la voz respectivamente— responden al momento vanguardista de la consolidación artístico literaria. Al ave se le diseña, se le extirpa la materia orgánica y se le rellena de aserrín; su potencia radica en ser fragmento de una experiencia sensorial extrema; su cuerpo es la evidencia de un “haber sido” para constituirse como una forma sin tiempo ni valor, una baratija grotesca y un tanto ridícula. Su revoloteo violento, absurdo y paródico junto con sus cuestionamientos parlantes, nos recuerdan que el arte ya no responde ni persigue anhelos trascendentales, sino “rupturas de cráneo” experimentales,⁴ en las que las naturalezas muertas se convierten en artefactos de vestigios pasados que interrumpen la comodidad burguesa en su autoproclamado “buen gusto” y las demandas de la añeja institucionalidad artística. Recordemos: el ave emariana parlotea reiterando el nombre del artista-protagonista (que es también el seudónimo del autor), al hacerlo despliega una exigencia inversa, pues es al ave a la que le responde el personaje en procura de mantener un orden que ya está

quebrado irreversiblemente. Así, las palabras memorizadas en la lengua del ave anulan la visión del arte único e inimitable del ave dariana.

Lo cierto es que el ave, ya sea como metáfora o como artefacto de mal gusto, acciona un mecanismo de interpelación a los sistemas de autoridad que, en ambos relatos, están signados por el flujo capitalista del parentesco y de la herencia (que podemos leer irónicamente con los aportes de Santiago). El origen provinciano del dinero con el que sobrevive Garcín, en París, es enviado y negado por el padre mediante una negociación impuesta: “Sé de tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí ni un solo *son*. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero” (Darío 140).

La elección que tendría que realizar Garcín escenifica la disyuntiva básica del artista modernista, cuya sobrevivencia se hace en contravía del avance del capital, pero cuyo arte, paradójicamente, ya no tendría viabilidad sin este. Rebelarse contra el padre no es, entonces, solamente la resistencia ante la adaptación al orden añejo de la provincia; es, sobre todo, la declaración del arte poético como trabajo legítimo en el nuevo orden del capital, del que se aspira a vivir. La autoridad paterna, por tanto, se queda en el pasado como un viejo influjo que en la distancia ignora lo que está en juego en la mercantilización del arte, pero que además nos recuerda el viejo vínculo con la generación del capital rural del que ha vivido a trompicones el artista de origen provinciano heredero ilegítimo de esas ganancias e hijo pródigo que malgasta sin generar réditos.

Por su parte, el tío José Pedro “procedente de las salitreras de Antofagasta” (Emar 21) no está en capacidad de negociar. Sus sermones ejemplarizantes no hacen mella alguna en su sobrino, quien ya ve su experiencia en París como la vivencia de un pasado de jolgorio sin demasiada trascendencia. Del despilfarro nocturno queda solo un lejano recuerdo que el tío contrasta con el desaprovechamiento del tiempo de su sobrino en la París culta y elevada. El desprecio del tío hacia el ave transfiere el rechazo de aquel hacia las formas de vida licenciosas del sobrino, por lo que el despertar a la vida del ave embalsamada con su mortal picoteo en la anticuada cabeza del tío suscribe la superación del lejano patriciado rural de la riqueza minera, y afirma la comodidad burguesa de la biblioteca, el pedestal y las buenas maneras propias de la élite urbana capitalina de provincia. Este giro absurdo del relato nos ayuda a colegir que en el cuento emariano hay una fuerte y declarada disputa con lo recibido y lo heredado, pues de padre

⁴ La salida fantástica de este relato ha sido lo que lo ha hecho más popular dentro de la recepción académica y crítica, pues este cuento es el más antologado y comentado por los estudios emarianos.

a hijo y de tío a sobrino el legado de las economías rurales y patricias llega a su fin mediante dos salidas opuestas: la legitimación del arte como trabajo en el relato modernista, y la legitimación del ocio desinteresado como oposición a la prosa del mundo, el medio para el fin.

Y ya que hablamos de autoridades patriarcales, es momento de reparar en la presencia/negación de los discursos de conocimiento disciplinar y disciplinario dentro de los relatos: el de la medicina y el de la botánica. El primero rotula, circunscribe y enrarece al artista dentro de la población enferma y, por lo tanto, merecedora de cierto trato condescendiente y problemático. Garcín es visto por los otros bajo el prisma que opera en el entendido de la patología sin remedio; un desahucio psicosocial. De allí que su comunidad solo lo contemple sin interferir en su proyecto, pues hay una suerte de predestinación al malditismo que se asume sin resistencia ante la mirada pasiva de los que lo rodean ya que, al lapidario diagnóstico prorrumpido por el alienista, todos parecen asentir.

Opuesta a tal visión de la autoridad científica, la voz narradora de “El pájaro verde” no remitirá al discurso médico sino al de las ciencias naturales. La botánica y la biología son señaladas como el motivo que detona el relato, pues es en las expediciones de los sabios franceses en las que el pájaro verde toma un sentido narrativo. Pero esto último no tendrá carácter científico sino sentimental, debido a que la predilección del doctor de la Crotale por las aves se halla más cerca de sus gustos individuales que de sus motivaciones científicas. El ave es, para el estudioso, una modalidad de disfrute sensible, aunque la retórica del relato intente, juguetonamente, tratarlo como un objeto de estudio científico: se le describe y se le traza la biografía con el detalle de todo un protagonista de la historia; ante él toda la humanidad queda rezagada, pues hasta el mismísimo Napoleón, señala el narrador, muere cuando el loro rompe su huevo. Ni la botánica ni la biología son recursos para explicar el extraño comportamiento del animal *post mortem*, por cuanto no hay ciencia que responda a las arbitrariedades de la naturaleza, o, ¿sería mejor decir, a su comportamiento habitual, más allá de la muerte?

Allá por el año 1847, un grupo de sabios franceses llegaba en la goleta La Gosse a la desembocadura del Amazonas. Iba con el propósito de estudiar la flora y fauna de aquellas regiones para, a su regreso, presentar una larga y acabada memoria al Institut des Hautes Sciences Tropicales de Montpellier.

...

Del doctor de la Crotale ignoro totalmente sus méritos . . . y de sus sabiduría no tengo ni la menor noción. En cuanto a su participación que le cupo en la famosa memoria presentada en 1857 . . . la desconozco en su integridad, y en lo que se refiere a sus labores durante los largos años . . . no tengo de ellas ni la más remota idea (Emar 14).

Bástenos por ahora con apreciar que la voz narrativa resulta paradójica entre la primera y segunda parte del relato emariano: al principio pretende relatar detalladamente el modo como el loro de Tabatinga ingresa a la historia en calidad de personaje principal. La retórica utilizada es la del realismo naturalista que persigue acceder de manera casi determinista al destino del ave; pero pronto modifica su comportamiento cuando entra al plano del “saber”. Pasa de saberlo todo (de forma extremadamente omnisciente) a ignorar todo declarándolo de forma abiertamente humorística, que permite leer además a un narrador del que hay que desconfiar. Considero que es en ese humorismo en donde engarzan las dos respuestas, pues de la obsesión racional y científicista pasamos a la ignorancia del juego artístico.

Y puede que no haya ciencia que explique lo que les ocurre a Garcín ni al pájaro verde del relato emariano, pero para eso existe el arte. Estos son dos relatos de artista en el sentido que lo han explicado los teóricos de las literaturas modernas, pues hacen del arte un motivo literario y, por lo tanto, un asunto de cuidada elaboración metaartística que es, al mismo tiempo, una apuesta autoficcional reconocida con suficiencia por la crítica emariana, principalmente. Garcín abandona la vida material y materializada para ir tras el vuelo dichoso del ave liberada; dicha actitud obedece al mandato parnasiano de “arriesgar un mundo para pulir un verso”, pues la finalidad de la vida es la finalidad del arte, con el agregado de que, paralelamente, es el arte el que posibilita la vida, la vida de Garcín. Para el relato de Juan Emar, la autoficción es un recurso que permite engarzar la vida del protagonista a la experiencia del autor real en la capital francesa, añadiendo varios componentes de complejidad a la ecuación metaartística presentada en “El pájaro verde”.⁵ El arte de la pintura, por ejemplo,

5 Relevante para este problema es la lectura que realiza Cecilia Rubio del cuento “El pájaro verde” en “‘Yo he visto un pájaro verde’ experiencia, memoria y autoficción fantástica en la obra vanguardista de Juan Emar” (2021). En este texto la autora propone que el relato autoficcional de Emar es una respuesta artística a la crisis entre vivencia, experiencia y na-

aparentemente heredado del sentimentalismo del tío abuelo, parece ser un detonante de las rarezas del animal, pero no como arte sino como fármaco: la intoxicación del ave en el taller de pintura pretende explicar su agresividad contra los mandatos de la vieja estirpe chilena representada en el tío de Antofagasta, que mira con desprecio el anárquico desenfreno del sobrino. La explicación pseudo científica de la agresividad del ave ya venía descartando el peso de los discursos de autoridad científica, pero además subvierte, descarta y desarma el discurso del milagro artístico y del sacrificio por el mismo.

Ambas narraciones son, por tanto, dos buenos ejemplos que, además, abordan problemáticamente el “capricho” cosmopolita de la experiencia del artista finisecular y del artista de la primera mitad del siglo XX. “Capricho” no en un sentido peyorativo sino en tanto administración de la subjetividad, de la experiencia individual y del derecho a tener vivencias desinteresadas e intrascendentes. Por supuesto, en el relato del “pájaro azul” el desinterés se percibe ante el orden inmanente de los códigos del liberalismo económico en el que el arte enfrenta al valor de cambio, pero aspira a ser labor vital y ejercicio profesional. En el relato de Juan Emar el arte se descentra de la vida, pero al mismo tiempo otorga sentido a lo más elemental de las experiencias, restando trascendencia incluso a la muerte, la cual entra como un evento más, multiplicando los espacios desde los cuales se representa la subjetividad cosmopolita.

Así es como el “cosmopolitismo del pobre” de ambos personajes emplaza la superación de la dicotomía del triunfo o de la nostalgia del “sujeto migrante” que obligaba a dicho sujeto a cierta edificación nacionalista que acá es superada, mediante la exploración –en su lugar– de una nueva *para-doxa*: del consagrado poeta –malditizado por sus condiciones de existencia precarias– que no obstante su ruptura con la vida logra materia-

lizar su obra, pasamos a la apreciación de un ave-hombre que rehúsa el seguimiento de los mandatos de clase y de oficio, en la apuesta por la vida registrada en el loro de Tabatinga, cuya superación de la rígida muerte se manifiesta en el aleteo, parloteo y picoteo amenazante y tragicómico de lo que será la sobrevivencia del arte de la vanguardia en adelante. Por tanto, sujeto y discurso migrantes en estos dos cuentos resisten a la obligatoriedad de los mandatos nacionalistas y multiculturalistas al registrar un posicionamiento negativo inicial (la salida radical de Garcín), que se reconfigura hacia una indiferencia radical y burlesca en el ave del segundo relato, la cual se arroga el protagonismo que rechaza el pasado, pero también las pretensiones de futuro ligadas a la imitación como calco de conductas aburguesadas (la aparente “buena educación”), así como la búsqueda de un nuevo orden en el que las formas plásticas toman vida.

CONCLUSIÓN: EL COSMOPOLITISMO DEL ARTISTA POBRE EN LOS RELATOS MODERNOS

Los dos himnos entonados por los protagonistas de los relatos: “¡Sí, seré siempre un gandul, / Lo cual aplaudo y celebro, / Mientras sea mi cerebro / Jaula del pájaro azul!” (Darío 141) y “Yo he visto un pájaro verde / Bañarse en agua de rosas / Y en un vaso cristalino / Un clavecito que se deshoja” (Emar 17), apuntan a la elaboración de perspectivas no sincréticas, discordantes e incluso paradójales que problematizan la experiencia de aquel sujeto que al migrar no canta necesariamente el himno del “triunfo” ni el de la “nostalgia” (Cornejo Polar). Tanto Garcín como el protagonista de “El pájaro verde” (y el ave misma) sufren en su desplazamiento pérdidas y ganancias que generan desajustes lejanos de las síntesis conciliadoras o de los efectos de vacío. Los saldos de cada experiencia, garantizados y afianzados en el movimiento (el vuelo), plantean, en el caso del vuelo modernista, una fuga hacia la trascendencia; y, en el caso vanguardista, un abigarramiento de idas y vueltas que conjugan los efectos espacio temporales en los que ni la ganancia ni la pérdida operan como categorías determinantes.

El saldo, entonces, es la posibilidad de cuestionar desde estas experiencias el modo como los sujetos que se desplazan ingresan en la diversidad de códigos de la economía urbana y transnacional, abandonando los valores anteriores e incluso negando los vigentes, pues en estos ires y venires desaparecen las metas objetivas que en su lugar son reemplazadas por la alternativa nómada. Esta es la posibilidad de generación de un discurso

rración que Benjamin elabora en sus ensayos. Por su parte, Rubio sostiene que la autoficción fantástica –entendida a partir de los aportes de Vincent Colonna– es la que mejor explica la “búsqueda de una nueva forma narrativa” (43) que el autor Juan Emar persigue. Para la autora, “El pájaro verde” es un relato en el que la diada experiencia-narración es devaluada, el cual respondería –además– a la hipotética pregunta “¿Cómo escribir un relato que elude convertir la experiencia en narración?” (44). En su negativa a ser estrictamente biográfica (e incluso autobiográfica), la autoficción fantástica emariana resiste a la referencialidad y materializa la exploración en las nuevas formas del arte que la narrativa de la vanguardia hispanoamericana procuró.

migrante que resiste a la idea del “subalternismo sin remedio” (Cf. Cornejo Polar 840).

El vuelo del pájaro verde recoge y continúa la experiencia del pájaro azul: la clave irónica de este relato, en la que un loro viaja como especie exótica y regresa como baratija letal, entona un nuevo coro: el del arte cotidiano, experimental e intrascendente, pero que cuenta con la capacidad de adaptarse a nuevos medios, nuevas economías y nuevas formas de responder a la tradición sin —necesariamente— ser despojado de sus ganancias. El himno del primer cuento celebra la vida dedicada al arte, a pesar de los señalamientos y marcas sociales (que incluyen, por supuesto, la pobreza); el himno del segundo celebra la experiencia artístico-sensorial que termina donde empieza: arte intrascendente pero contestatario que acepta además la improductividad de su estado.

Es así como observamos que ambos cuentos responden a aquella “ansiedad de modernización” que González García denominó como el “inconsciente subalterno”. Tanto la hipereuropeización (de Garcín) y el sobreconsumo de los gandules y ociosos artistas que protagonizan las juergas parisinas y que además son vistos como parásitos de la economía oligárquica elaboran un discurso migrante que no concilia oposiciones sino que habita la paradoja. Se crean así modalidades de existencia que no necesitan optar por un sistema productivo sino que enarbolan el espacio artístico como uno discordante, en donde la filiación simbolista-decadentista convive con el patriotismo de provincia otorgando herramientas suficientes para habitar la capital con la experiencia cosmopolita en el cuerpo, sin necesidad de un conflicto existencial que impida la adaptación.

OBRAS CITADAS

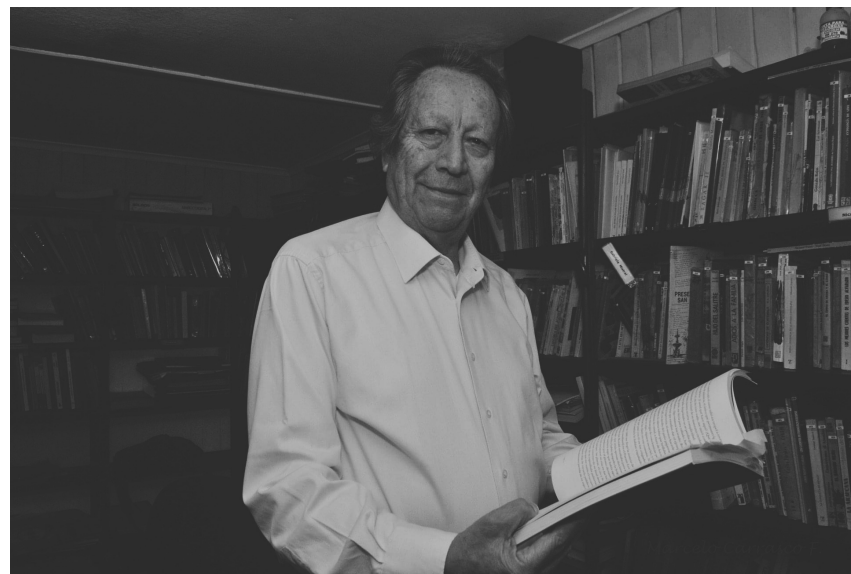
- Caresani, Rodrigo. “El salvaje cosmopolita: dilemas de la modernidad en Rubén Darío”. *RECLAL* 7, 10 (2016): 9-22.
- . “Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío”. Valeria Añón, Carolina Sancholuz y Simón Henao-Jaramillo (comps.). *Tropos, tópicos y cartografías. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017: 117-49.
- Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: discurso y sujeto migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 837-44.
- Darío, Rubén. *Azul...* Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2013.
- Emar, Juan. Diez. *Cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937.
- González García, Mónica. “Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena-las hipertrofias locales del capitalismo global”. *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana/Valparaíso: Casa de las Américas/ Dársena, 2019.
- Monteleone, Jorge. “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)”. *Sesgos, cesuras y métodos*. Noé Jitrik (Compilador). Buenos Aires: EUDEBA, 2005, 37-44.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Santiago de Chile: Mímesis, 2021.
- Rubio, Cecilia. “Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica. Iniciación al simbolismo hermético”. *Taller de letras* 36 (2005): 149-65.
- . “‘Yo he visto un pájaro verde’: experiencia, memoria y autoficción fantástica en la obra vanguardista de Juan Emar”. *Nueva Revista del Pacífico* 75 (2021): 42-59.
- Santiago, Silviano. “El cosmopolitismo del pobre”. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Traducción de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Santiago de Chile: Escaparate, 2012.
- Schnirmajer, Ariela. “Cosmopolitismo y cosmopolitismo del pobre”. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Beatriz Colombi (Coordinación general). Buenos Aires: CLACSO, 2021, 129-37.



d o c u m e n t o s

in memoriam
profesor
juan gabriel araya
1937-2022

El equipo editorial de Taller de Letras quisiera expresar su gratitud por la vida de nuestro querido amigo, maestro y colega, Juan Gabriel Araya, ensayista, poeta, escritor y académico de la Universidad del Bío Bío. En esta ocasión publicamos quizás su último ensayo dedicado a su gran amigo, profesor Pedro Lastra, y un texto de quien compartiera con él como estudiante cercano y querido en Chillán, nuestro colega y miembro del Comité Científico, profesor Dámaso Rabanal. Ni las palabras ni el amor caen en la arena, que florezca y fructifique la gran parra chillaneja.



Juan Gabriel Araya fue Profesor Titular del Departamento de Artes y Letras, con especialización en literatura hispanoamericana, estudios culturales y las relaciones entre literatura y medioambiente. Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Socio Fundador y Miembro Honorario de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL). Obtuvo su Postgrado en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia. Además de su actividad intelectual de investigación y extensión académica, crítica literaria y cultural, cultivó profusamente la creación literaria en diversos géneros, poesía, novelas, cuentos, crónica, dramaturgia, ensayo y conferencista en diferentes universidades de América.

la amistad como poética: escritura y fraternidad

documentos

Juan Gabriel Araya releva en Pedro Lastra aquello que los une, una propuesta ética donde la amistad opera como posibilidad de sobrevivencia y la escritura no permite que nos habite el olvido.

Sentados en una banca de granito en la Plaza San Francisco de Chillán, hacen de su encuentro una tertulia de libros y escrituras, formando una memoria infinita que se activa en cada expresión rigurosamente recordada. Los encinos entintan el suelo con voces de árbol y los versos citados son un eco en cada tronco. La plaza se vuelve un sendero de lenguajes que buscan un espacio cifrado en palabras, emociones, testimonios, experiencias, fuego de vida, mundos imaginados y realidades compartidas.

En sus voces, otros recuerdos. El diálogo se llena de autores y experiencias que forman un caminar acompañado por América Latina —porque una vida entre libros son muchas vidas—, mientras las anécdotas recuerdan a José María Arguedas, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra y muchos otros. Ecuador, Colombia, Perú y Chile son territorios para una memoria que recorre Los Andes como zona de contacto entre literatura, escritura y vida.

De vuelta a los versos. Afecto y presente, en clave memoriosa, se nutren con el deseo de nombrar todo y a todos, más bien a quienes no están. Nombrar es invocar un dialogismo que obtura el olvido, trayéndolos de vuelta, actuales y presentes, siempre vivos, como una trama emocional de la existencia que habita y forma la escritura.

La memoria de los escritores son una conversación permanente bajo un parrón de pasto verde en calle Sargento Aldea. Las voces de Pedro Lastra y Juan Gabriel Araya, dan cuerpo en la escritura,

afectos compartidos que materializan aquello que el tiempo insiste en borrar. Las voces de los amigos crean y se proyectan generosas, como sus palabras permanecen en sus obras para que nosotras y nosotros las leamos, y así, poco a poco, página a página, como antologadores exhaustivos, también nos nombran, invitándonos a ser lectores y cultivar la fraternidad.

Dámaso Rabanal



Juan Gabriel Araya y Pedro Lastra

**juan
gabriel
araya
grandón**

**en el corazón
de la poesía:
pedro lastra**

documentos

No hay duda de que Pedro Lastra Salazar es un escritor de primera línea de la producción intelectual de Chile y que se hace merecedor del reconocimiento de sus conciudadanos. Profesor, poeta, editor y ensayista, ha realizado una gigantesca labor en el ámbito de nuestra lengua y en la docencia de nivel superior, tanto en Estados Unidos como en Hispanoamérica y, por supuesto, en nuestro país. En este sentido, como se sabe, su trabajo ha sido ampliamente valorado por importantes instituciones a nivel nacional e internacional.

Pedro Lastra es Profesor Emérito de la Universidad del Estado de Nueva York, Stony Brook, docente e investigador de la Universidad de Chile entre 1960 y 1972, Premio Pedro Henríquez Ureña de la Academia Mexicana de la Lengua, Miembro de Número de la Academia Chilena y también de la Academia Peruana de la Lengua. En la actualidad, dirige la revista *Anales de Literatura Chilena* de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Su ejercicio poético fue respaldado en su tiempo por Gonzalo Rojas, quién lo definió como “un calificado poeta chileno”; asimismo, juicios definitorios acerca de su excelencia emitieron Alfonso Calderón y Enrique Lihn. A su vez, en el mismo sentido, lo hacen Edgar O’ Hara y el

poeta peruano, Carlos Germán Belli, quien prologa su *Poesía Completa*¹ en 2016. Este último recuerda:

La admiración literaria a veces puede hacer buenas migas con los lazos de amistad. Lo reconoce un lector y amigo de Enrique Lihn, que por cierto soy yo, y a quien descubro en el lejano noviembre de 1964 cuando Pedro Lastra llega a Lima por primera vez para hablarnos sobre el poemario *La pieza oscura*; y, por añadidura, sería el punto de partida de un hecho futuro del cual no nos figurábamos por esos días, como es la aproximación de los hombres de letra peruanos y chilenos en el curso de las últimas décadas (9).

Por otra parte, en esta ponderación no olvidemos el gran trabajo intelectual que hizo Lastra en el país con la puesta en marcha de la colección “Letras de América”, ese gigantesco esfuerzo realizado por Editorial Universitaria con su asesoría para divulgar en nuestro medio, las creaciones literarias de los principales escritores del Boom Latinoamericano. Al respecto, últimamente, ha publicado en interesante texto, incluyendo sus artículos y notas sobre sus experiencias de lectura.²

RED TEXTUAL

En la poesía de Pedro Lastra, cultura y vida son notas distintivas, estas se exteriorizan en recuerdos de personas queridas: viejos compañeros, maestros, mentores y amores entrañables; homenajes, recuerdos y agradecimientos. Por consiguiente, en sus versos se encuentran –vertebrando su obra– gratas referencias a sus amistades. Entre ellas las destinadas al maestro Ricardo Latcham: “En estos meses en que yo me acerco/ hasta casi tocar su edad, / pienso cuánto me hubiera gustado/ayer o hace unas tardes/ conversar con usted sobre nuestros asuntos . . .” (113); al poeta centroamericano Roque Dalton: “Yo digo Roque, Roque, / y empieza esta función como en un cine continuado/ En el cuarto oscuro de la memoria . . .” (106); al peruano poeta Edgar O’Hara: “El desterrado busca,

¹ Todas las citas poéticas han sido recogidas de *Poesía Completa*: Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2016. Prólogo de Carlos Germán Belli.

² La selección de artículos se encuentra en *Una vida entre libros*: Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2016.

/ y en sueño reconoce su espacio más hermoso, / la casa de más aire. . .” (31); a su colega de Stony Brook Elías L. Rivers: “Amigo generoso:/ yo recordaba un tiempo junto a ti, unas palabras/ que ya estaban muy lejos de aquel día . . .” (212); al Premio Nacional de Literatura Óscar Hahn: “El arte de morir, versos robados, / fijas estrellas en un blanco cielo, sortilegios y flor de enamorados” (158); al cantautor chileno y víctima de la dictadura militar Víctor Jara: “Deja pasar los años, Víctor Jara/ en el tiempo que viene/ nadie recordará/ al oscuro hombrecillo que ordenó que murieras . . .” (128); a la crítica argentina Graciela Coulson: “Solo quien anduviera junto a ella en sus sueños” (69); a su compañero entrañable Enrique Lihn, quién a la vez dijo de su amigo: “Para decirlo todo en dos palabras/ sobre tu poesía: Pedro Lastra:/ Digo que ya eres parte de ella misma . . .” (233).

En esta red intertextual que se forma poéticamente, y en función de correspondencias y empatías, además de los nominados hay otros artistas e intelectuales nacionales e internacionales. Allí están los chilenos: Mario Toral, José Santos González Vera, Juan Luis Martínez y Marcelo Pellegrini. Y los que evocan *otra historia*: Alberto Escobar, Alvar Núñez, Bartolomé de las Casas, Duchamp, Cervantes, Rigas Kapatos, Robert Desnos, Nerval, André Bretón, René Magritte, Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Kandinsky, Pigafetta y “. . . los lobos y pájaros en Cobquecura” (169), guardianes de la costa de Ñuble.

Esta red intertextual, indica una ruta de relecturas y reescrituras de lo dicho, pero a distancia, en la rememoranza, en el afecto, en la admiración y en el tributo a trascendentes figuras del arte.

Al final de cuentas, estas redes intelectuales suponen sabias prácticas dialógicas, pues tal como lo plantea la crítica Clara Parra de la Universidad de Concepción, esta es una “época en que el *círculo* y la *red* son fenómenos y formas de articulación dialógica, tanto como de organización de un corpus o un entramado discursivo que crea el objeto” (12). Es desde esta perspectiva que sus obras, cargadas de sentidas anécdotas fraternales proveen a su literatura de un estilo dialógico muy propio de la personalidad de su autor. Es un estilo que se detecta en la poesía epigramática del nicaragüense Ernesto Cardenal. Una gestación producida de una vivencia amorosa, amical y política. Creemos que ambos poetas comparten rasgos de la denominada poesía exteriorista, basada en hechos de figuras y per-

sonajes del pasado. No hay nombres fingidos, todos son reales. Se dialoga auténticamente con ellos. El exteriorismo se crea con las imágenes del mundo exterior, el que vemos y palpamos, se elabora con nombres propios, datos, cifras y detalles. Es un tipo de poesía impura como proyecto muy válido en la América de la contingencia.

El propio poeta se ha definido como un lector. Un lector, agreguemos nosotros, que dialoga con otros lectores. Esto viene a ser un rasgo característico de su poesía debido a que apunta a una poesía asimilada, que contiene, embrionariamente, dosis de la creación de otros creadores. Idea reafirmada por sus propias palabras: “Ahora solo creo en los buenos lectores . . . busco la lectura de crítica y de poesía . . . las que escribieron y escriben los poetas que me importan. He renunciado por lo mismo a la pretensión de enseñar poesía. Solo me siento inclinado a formular ciertas invitaciones a su lectura” (Lastra 99).

He ahí una definición clave para la comprensión y el corazón de su poesía de acuerdo con planteamiento anterior:

Quisiera definirme fundamentalmente como lector. Ese —y no otro— es el contexto inmediato de una conducta que he tratado de describir en una breve nota titulada (con alguna imprecisión) “Del sentimiento de equidistancia (para una poética del lector)”. La califico como un testimonio de ese afán que me acompañan desde mis primeras lecturas nerudianas: ¿qué ocurre con el lector de poesía? . . . vivo la pasión de un poema porque mi lectura ocurre en un punto equidistante entre el momento originario (la escritura y la voz) y mi propio momento. Entonces esa palabra es mía: en ella me hago transparente y me veo como nunca me vería si no la conociera. No puedo comunicar esa transparencia que soy en la lectura real o en el recuento de los instantes de poesía que me importan si no bajo la secreta forma del entusiasmo que es la repetición fervorosa y tenaz (Lastra 10-1).

EN EL CORAZÓN DEL POETA

La vida interior del poeta ocurre en íntima vinculación con el mundo de las letras y del arte. Es asimilado hasta tal punto por este mundo, que su expresión espiritual más honda resulta impregnada de la literatura. Léase un poema *Espero cada día que cante la sirena*.

Yo no pienso taparme con cera los oídos.
apenas cante la sirena
bogaré hacia la orilla
sorteando las aguas resonantes,
las agitadas olas que dibujan tu rostro (Lastra 58).

A diferencia del Ulises homérico, este nuevo hablante lírico seguirá la voz seductora hasta llegar al rostro de la amada sirena. Como bien dijo Miguel Gomes en el prólogo del libro *Noticias del extranjero*: Lastra es un “libro de vida”.

El amor para este autor es el presente que todo lo contiene: incluida una ofrenda de delicadeza y ternura: “El tiempo del amor es el presente/ el presente que todo lo contiene/ la aparición real de tu alma y tu cuerpo/ lo ilusorio de ti . . .” (63).³

La poesía de Lastra, en suma, se constituye con ejes temáticos permanentes, dentro de un juego de préstamos literarios y técnicas de intertextualidad. Por otra parte, el tratamiento del tiempo, tematizado en su escritura es capital. Es un tiempo proyectivo, memoria puesta en función de una sensibilidad que privilegia formas breves, en especial conjeturas, elipsis, historias mínimas y enigmas: “Ya hablaremos de nuestra juventud,/ ya hablaremos después, muertos o vivos/ con tanto tiempo encima . . .” (17).

Asimismo, en el ejemplo citado, se observa la utilización del recurso juego de tiempos, una temporalidad propia del universo evocado y el tiempo de la escritura. Un tiempo ligado al proceso de la enunciación, igualmente presente en el interior del texto. No olvidemos que existe un tercer tiempo, que todo poeta debe tener en cuenta, es el tiempo de la lectura, o sea, la representación del tiempo necesario para que el texto sea leído, comprendido y asimilado. Por supuesto, estas tres temporalidades están inscritas en las obras de este poeta.

Al unísono, se perfila con nitidez un tiempo interno, que entra en relación con el tiempo del escritor, entre su allá y acá particular (New York, Santiago de Chile y Chillán) en calidad de académico, ensayista y escritor.

Recordemos el texto *De lado de allá y del lado de acá: Perú/ Chile*.⁴ Estos tiempos de la poesía, y la de Lastra específicamente, definen la problemática temporal y su concepción del tiempo: una mixtura absoluta del pasado, presente y futuro.

A su vez, la escritura epigramática, a la manera latina, contiene una sabia sentencia, es un filtro de erudición y cultura, una advertencia tratada de manera ingeniosa, tal vez irónica al modo de Ernesto Cardenal:

Te doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña.
Los he escrito sencillos para que tú los entiendas.
Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,
un día se divulgarán tal vez por toda Hispanoamérica.
Y si al amor que los dictó, tú también lo desprecias,
otras soñarán con este amor que no fue para ellas.
Y tal vez verás, Claudia, que estos poemas,
(escritos para conquistarte a ti) despiertan
en otras parejas enamoradas que los lean
los besos que en ti no despertó el poeta (15).

Ahora digamos con Lastra más epigramáticamente aún: “El futuro está claro/ pero el presente es imprevisible” (29). Pedro Lastra, al igual que Cardenal, se dirige a un futuro desconocido, pero, qué importa, porque como dice Octavio Paz:

Es muy posible que el lector no comprenda con entera rectitud lo que dice el poema: hace muchos años o siglos fue escrito y la lengua viva ha variado . . . y si el lector penetra efectivamente en su ámbito eléctrico se produce una re-creación. Como toda re-creación, el poema del lector no es el doble exacto del escrito por el poeta . . . si lo es en cuanto al acto mismo de la creación: el lector re-crea el instante y se re-crea a sí mismo (32).

Lastra, no solo es escritor, lector, sino al tiempo un re-creador del instante que se crea a sí mismo y por supuesto al lector, quien pensará o dirá de modo distinto, porque el poema siempre es inacabado en la medida que puede ser recreado por un lector nuevo.

3 *Poesía Completa*. Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2016. Prólogo de Carlos Germán Belli.

4 *Una vida entre libros*: Letras de América (2016, p. 253).

En *Nostalgia del silencio* (2014) expresa: “De estas tres actividades, la que más privilegio es la de lector. He tenido una gran apetencia de lectura desde que era niño y siempre he considerado mi vocación principal es la de aprender” (36).

En otras palabras, la escritura lastreana, a la postre, es la continuación de la lectura. Sus poemas dan cuenta de este procedimiento. Por tanto, creemos que el autor recurre a sus lecturas concéntricas: una va a la otra, ambas traducen su escritura.

Como un complemento de lo dicho anteriormente, creemos que el autor en este proceso, utiliza hábilmente el lenguaje porque sabe instrumentalizar el silencio, la evocación y el sueño, en función de los matices fundamentales de su poesía por medio de sugestión y complicidad con su lector: “Caer y recaer/ en las mismas alianzas y celadas del sueño (43). Precisa en su poesía, la voluntad de expresión del universo personal a través de señales que indican los desbordes de la fantasía y de los procesos de su constitución: “No tengo nada que encontrar en la realidad,/ un paisaje agotado por los viajeros/ que me han precedido en el ejercicio de estas contemplaciones” (42).

Desde otra vertiente temática, la presencia del amor manifiesta sus señales como una materia viva, con una ajustada y escueta expresión de su lenguaje: “Quiero ser inmortal/ para seguir amándote” (157). Al respecto, recordemos el decir del poeta Carlos Germán Belli, quien prologa su libro *Poesía Completa*: “He aquí el amor, que es el tema poético capital. El memorioso cede el lugar preferencial al amador, que asume el rol central. El hablante parece que lo manifestara a viva voz” (11). Y la interrogación ineludible, como palpando mentalmente las facciones de la amada: “¿No era inmortal tu rostro? . . . De allí que estos versos mínimos parezcan una flecha verbal dirigida al blanco” (11).

A la postre, el corpus poético en términos de Enrique Lihn y del propio poeta, trátase de una “poesía situada”, porque es una escritura de acuerdo a circunstancias ocurridas o recordadas por el propio autor: “Me dices, buen amigo, que leíste mis poemas/ y que has pensado publicar uno de ellos en tu libro./ Leer versos en tiempos como estos/ es algo inesperado/ Una vieja costumbre en vías de extinción . . .” (223).

Los versos anteriores se dirigen a un destinatario anónimo, no obstante, ya sabemos, de acuerdo, a la red intertextual tejida en sus obras, el receptor es el poeta, Enrique Lihn. Wste, como se sabe, siempre tuvo un interesante diálogo con Pedro Lastra: “Ambos dejan constancia del origen de su interés por la reflexión teórica sobre la literatura, desde una perspectiva más externa, fundiendo las líneas de su escritura crítico-reflexiva” (Zapata 54).

Por otra parte, una de las actitudes fundamentales del hablante es la de reescribir lo que ya está escrito por otro, tal como se ha señalado anteriormente. Esto de manera minimalista, una reducción a lo esencial, operación discursiva del hablante que apela a la legitimación de aquellos versos robados según Oscar Hahn o por el mismo hablante: “El arte de morir, versos robados . . . / Lo restante del tiempo que ha partido/ lo dice de Óscar Hahn la poesía . . .” (158). Asimismo, el hablante recurre al mito, al desdoblamiento y al sueño provocado por el celuloide, por viejas películas, aquellas que veíamos en las matinés de antaño, una actividad lúdica ensoñada y textualizada en el ahora: “Y éramos inmortales. Nuestras flechas/ daban justo en el blanco: “el Gran Jefe piel roja caía sin remedio/ las hermosas muchachas eran siempre las mismas/ y nos miraban con orgullo” (30).

Los poemas de Lastra tienen la virtud de expresar en discursos breves, la intensidad del tiempo y de la existencia misma; el trastorno que ocasiona en el sujeto la relatividad de lo cotidiano, situándose, a la par, en el presente y en el futuro. Vaticina, al igual que un Nostradamus poético una espacialidad y una temporalidad indefinida, abolida por el vacío y la ausencia: “El futuro no es lo que vendrá/ (de eso sabemos más de lo que él mismo cree)/ el futuro es la ausencia/ que seremos tú y yo/ la ausencia que ya somos/ este vacío/ que ahora mismo se empecina en nosotros” (61).

Es posible pensar la poesía de Pedro Lastra como un continuo resituarse en tiempos y espacios difusos; quizás —en el decir de Pellegrini— se haya convertido en el sujeto real de su propia poesía, como todo buen poeta: “Lastra es hablado por el lenguaje de sus poemas” (9).⁵

5 En prólogo de Marcelo Pellegrini 2019, en *Cuaderno de la doble vida*, Valparaíso, Editorial Pfeiffer.

Coincidimos con el planteamiento del crítico Gómes: el “minimalismo que nutre buena parte de los poemas de Lastra . . . sus miniaturas verbales son afines a lo que se produce entre los cultores de la nueva “simplicidad” o el “repetivismo” (184). Asimismo, estos versos nos permiten darnos cuenta de la maestría en el tratamiento del tiempo. Más todavía, si el poema envuelve con sabia red las reminiscencias de amores idos y recuperados en la escritura. Pensamos, además, en textos como “Viola d’amore”⁶ (149) (dedicado a su compañera Irene Mardones Campos), “Presencia del amor” (151) y “Mano tendida” (153). “En la palabra lastreana el amor juvenil permanece como extensión del deseo” (Araya 273). Sin embargo, como toda sustancia, el recuerdo se deshace en el tiempo, manteniendo solo episodios vitales. Es la idea del tiempo relativo llevada a la poesía. Recordemos en el poema *Disolución de la memoria*: “el destello de una mirada / atraviesa el paisaje / esta mirada viene de muy lejos / oscila / entre tu tiempo y el mío” (65). Esta disolución no implica la desintegración de la memoria, muy por el contrario, esta solo pierde su espesor pues está constantemente difuminándose y extendiéndose a la vida toda. El fenómeno de oscilación consiste en la aparición y desaparición de objetos y personas que yacen en el pensamiento. El fenómeno se activa con lecturas y relecturas no solo de libros, sino también, de la historia del mundo y la historia personal. Como se ha advertido, es una poesía que concuerda magistralmente con las circunstancias y los marcos de referencia autoral.

En concordancia con el hábil manejo del tiempo y el espacio, en el poema *Recuerdos del mal pasado el más y el menos se fusionan en un sujeto definido por “las dispersiones” y la movilidad permanente*: “¿Qué harás al regresar a tu país/ Después de tantos viajes, cuando seas/ la suma y resta de las dispersiones?” (173).

Existe nuevamente un juego implícito con la poesía del escritor griego, en la proyección del regreso y la modalidad didáctico-épica de un sujeto que se interroga al desdoblarse, (pensemos en el título de una obra anterior *Cuaderno de la doble vida* del año 1984), duplicidad que se expresa además en el objeto impreso. Son dobles las hojas del libro y en la acti-

tud del hablante que reescribe lo que ya está escrito o en textos que nos brindan el ensueño y el pasado personal que se hace legendario y en el uno que intenta reactualizarlo. La duplicidad de este sujeto quiere decir perspectiva, distancia y otro punto de vista en la consideración de un motivo ya dicho, tal como lo expresa en ese poema excelente que titula “Comunicado de José Santos Vera” o en el otro “Los planes de la noche” (Araya 4).

En este sentido, la duplicidad –suma y resta– también se manifiesta en un sujeto que se enfrenta con la digna posibilidad que tiene siempre el hombre: comprender que el derecho a la vida se gana cumpliendo el rito de recordar a los muertos, en especial, a aquellos que padecieron injusticia en vida. Es la reminiscencia presente en los otros, juego de vida y muerte, continuación de la vida en el recuerdo de los que vendrán.

En conclusión, los poemas de Lastra conjuran diversas dimensiones temáticas; la memoria, el amor, el tiempo, todas ellas trabajadas con la pericia de un relojero. Importa indicar, por último, que estas arquitecturan poemas que serán transformados y proyectados como nuevos modelos de escritura. El lector, consecuentemente, leerá una poesía en esencia sugerida que revelará su capacidad para crear tonos originales, basados en la reconstrucción de la memoria y en la sutileza de la imagen: “El destello de una mirada/ atraviesa el paisaje/ esta mirada viene de muy lejos/ oscila/ entre tu tiempo y el mío” (65).

⁶ Este poema ha sido republicado en libro de homenaje titulado *Irene Imaginada*, en la ciudad de Quito, Ecuador, en 2019.

OBRAS CITADAS

- Araya, Juan Gabriel. “Diálogos del porvenir”. Revista *Alpha*, vol. 1, no. 33, 2011, pags. 273-274. doi: 10.32735/S0718-2201201100033%25x
- Araya, Juan Gabriel. *Cuaderno de doble vida*. Diario “La Discusión”, 1984
- Belli, Carlos. *Los versos, Los años*. Editorial LOM, 2007.
- Cardenal, Ernesto. *Epigramas*. Ediciones Carlos Lohle, 1972.
- Cardenal, Ernesto. *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Editorial Universitaria, 1971.
- Gomes, Miguel. Prólogo en *Noticias del extranjero*. LOM Ediciones, 1998.
- Hahn, Oscar. Prólogo en *Diálogos del Porvenir*. Pfeiffer Editorial, 2010.
- Lastra, Pedro. “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy”. *Revista de Literatura Hispánica* INTI. Vol. 1, no. 18-19, 1983. digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/
- . *Noticias del extranjero*. PREMIÁ Editora, 1979.
- . *Poesía completa*. Universidad Valparaíso, 2016.
- . *Una vida entre libros: Letras de América*. Fondo de la Cultura Económica, 2016.
- Parra, Clara. *La pugna secreta*. Ediciones USTA, 2013.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pellegrini, Marcelo. *Nostalgia del Silencio. Diálogos con Pedro Lastra*. Pfeiffer Editorial Limitada, 2014.
- Zapata Gacitúa, Juan. *Enrique Libn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva*. Editorial La Noria, 1994.

**felipe
rivas
san
martín**

**juan pablo sutherland
y el archivo marica
de la nación**

documentos

Nación marica. Una nación “marica”. ¿Qué significa una nación marica? Para hablar de una nación marica habrá que abordar lo que es una nación. Y así comenzamos desde el principio con un gran problema, pues la idea de nación está lejos de ser unívoca, clara, acotada. Por el contrario, existen distintas visiones de lo que es una nación, y por tanto podrían existir múltiples orientaciones para una nación marica. Quisiera concentrarme primero en dos dimensiones antagónicas de la nación y que sugiero se mantienen agenciando este libro. Hay un sentido conservador, reaccionario de la nación, aquel que tiene en su extremo a los nacionalismos de la ultraderecha y también hay un sentido progresista o minoritario de la nación, que posibilita defender el derecho a la identidad y la autodeterminación de ciertas naciones, como por ejemplo la del pueblo-nación mapuche. Actualmente, en nuestro país, ese aspecto reivindicativo y minoritario de la nación se está condensando en la demanda constituyente de un estado plurinacional.

La fórmula de una nación marica aparece ante la primera dimensión conservadora como una transgresión de la Nación, una parodia al nacionalismo, a esa idea de nación unívoca configurada en base a los intereses de las élites, que en un país como Chile fueron —siguen siendo— primero

las élites castellano-vascas y más tarde las élites de la migración europea en la zona sur. Se trata de una élite blanca que ha proyectado su dominio y supremacía a través del tiempo gracias a la reproducción, que puede ser comprendida como una bio-tecnología heterosexual. En este plano, la nación marica es un acto disruptivo dirigido hacia la Nación, por eso la nación marica se identifica aquí con el verbo: Queerizar la nación, mariconizar la nación. Algo de eso anticipaban dos antecedentes internacionales a este título del libro de Juan Pablo, por un lado, el colectivo Queer Nation¹ y, por otro, aquel “terror” que Michael Warner describía por parte de la sociedad recta (straight) ante el riesgo inminente de un planeta queer.²

La nación marica se resiste a la República heterosexual, esa que Sutherland denomina varias veces como “La Nación” con mayúsculas. Pareciera ser que podemos ver este primer sentido de la nación marica en la fotografía en blanco y negro de Johnny Aguirre con que inicia el libro. La imagen exhibe a Francisco Copello vestido con un sobretodo y un tocado de plumas. Copello comparece galardonada frente a una imagen del Atlas de la Historia Física y Política de Chile, publicado por Claudio Gay en 1854. La imagen de Gay, ampliada en formato de gigantografía, corresponde a la lámina titulada “Un baile en la casa de gobierno”, que ilustra las celebraciones oficiales realizadas en conmemoración de la independencia nacional, en el patio central de la casa de gobierno de aquel entonces, la ex Real Audiencia cuyo edificio ocupa hoy el Museo Histórico Nacional. El encadenamiento de significantes oficiales (gobierno, real audiencia, independencia, museo, historia y nación) presentes en esa imagen de Gay, operan como el telón de fondo más antagónico posible sobre el que se inserta paródicamente la figura de Copello desencajada ya en su primer plano físico, corporal. Sutherland explica que: “La factura interna de *Nación Marica* se organiza en una suerte de genealogía de las políticas sexuales periféricas de la Nación en diversos vértices y áreas” (18).

La nación marica se constituye como periférica de la nación. Al decir “periférica” se indica una espacialidad y exterioridad relativa con respec-

1 Queer Nation fue un colectivo neoyorkino fundado en 1990 por activistas de ACT-UP.

2 Michael Warner, “Introduction: Fear of a queer planet”. En: *Social Text*, No. 29 (1991): 3-17.

to al centro, la nación marica está fuera de la Nación, pero en relación con ella. Ciertamente, Copello no está dentro de la imagen de Gay, pero tiene la astucia de instalarse ella misma delante, haciendo *como* si la fiesta nacional fuese una celebración multitudinaria de su propio éxito, el galardón que acaba de recibir y que exhibe altaneramente entre sus manos. El gesto de Copello es curioso, usa el antagonismo como recurso paródico y al mismo tiempo se distancia de la resistencia para derivar en otro lugar, diferente. Por esa razón, la nación marica aparece también en el libro como una propuesta en sí misma, ya no oposicional sino minoritaria y diferencial, una diferencia diferencial entendida como diferencia positiva pero también difusa que parece no requerir de contraposición alguna, por ejemplo, ante una heteronorma.



El Baile de la República, Fotografía de Johnny Aguirre, Performance de Francisco Copello, Bar Vox Populi, 2004.

Para abordar esa segunda nación marica borrosa deberíamos mirar también otra imagen, justo al final del libro, en la última página. En realidad, no se trata de una imagen propiamente tal, pues no aparece consignada en el listado de imágenes del libro, sino que es más bien una intervención gráfica, una propuesta editorial, suplementaria pero no por eso menos relevante, un mapa de América Latina. Sobre un fondo negro destaca la figura del subcontinente dibujada con una línea blanca continua que separa el territorio de lo que hoy reconoceríamos constitucional-

mente como “maritorio”. Dentro de esa zona-territorio circunscrita por la línea blanca continua, hay una serie de líneas punteadas –discontinuas y un poco más delgadas– que coinciden con la subdivisión de los estados nación, los países que componen la geografía política continental. Las líneas punteadas en soportes materiales impresos nos recuerdan la señalética escolar que guía la posibilidad del recorte, una acción manual, física y violenta que permite separar ese fragmento convertido en una unidad separada y reubicarlo en otro sitio. Pero la línea discontinua también sugiere otra posibilidad. A diferencia de la línea continua que separa sin concesiones un lado y el otro, la línea segmentada sugiere y autoriza tránsitos de un lugar a otro, abriendo los límites de los estados nacionales a múltiples flujos e intervenciones de frontera.

Retomando el asunto controversial de los sentidos múltiples que tiene el concepto de la nación, mientras algunas definiciones dicen que la nación debe estar asociada indisolublemente a un territorio fijo, en la práctica podemos constatar que también existen naciones nómades, constituidas por el desplazamiento como pilar de una identidad nacional móvil, transfronteriza.

Veo así la línea segmentada de esta intervención gráfica al final del libro, como una propuesta visual que resuena en la decisión de Juan Pablo de agregar –en esta segunda edición– la palabra “latinoamericana” al subtítulo: “su localización como crítica activista marica latinoamericana” (13). Un hecho consignado en el texto lo confirma:

Una experiencia singular y notable es la creación del programa de Radio Nación Marica al aire en El Alto, en la ciudad de la Paz, Bolivia. Este programa ha desplegado un espacio radial indígena y un territorio sonoro que se han convertido en una herramienta para el activismo LGTBQ+ en Bolivia. Creado por los activistas maricas-indígenas Edgardo Soliz y Roberto Condori el año 2010, potencian un espacio radial en forma de una verdadera barricada activista para cuestionar las políticas homonormativas de las culturas gay blancas y conservadoras (15).

Esa posibilidad de citar la nación marica, de hacerla circular, copiar y pegar en otro contexto diferente al de su primera señalización, está vinculada a mi juicio con la posibilidad del archivo. Y pienso que eso explica también la decisión y gesto significativo de Juan Pablo, pues debemos re-

cordar que el lanzamiento de la primera edición de este libro el año 2009 tuvo lugar justamente en el edificio del Archivo Nacional.

Se ha dicho que el archivo es una tecnología transtemporal que abre una posibilidad de traspasos del tiempo, tomando como base la linealidad temporal que habitamos los seres humanos y nuestra relación existencial con el presente. El archivo permite desconectarnos del presente y vincularnos con el pasado y el futuro. Para ello, el archivo requiere de un soporte donde se pueda inscribir la memoria y su construcción implica, inevitablemente, exclusiones: cuando se crea un archivo siempre habrá algo que quede fuera de ese archivo. El archivo es un recorte de la experiencia humana, registro exterior al ser humano y sus experiencias, en el archivo hay una relación obligatoria con la técnica, con los medios de inscripción técnicos de la memoria.

Quiero recordar un hecho personal. El año 2001 yo tenía 19 años, había salido del colegio y me encontraba haciendo un preuniversitario para preparar la PAA. Gracias a un afiche que había fuera de una de las salas de clase me enteré del “II Congreso de Cultura y Psicoanálisis” organizado por el ICHPA,³ llamado “Chile en el Diván” que tendría lugar entre junio y julio de ese año en el Cine Tobalaba de Providencia. Cierta curiosidad intelectual me llevó a inscribirme en ese Congreso. En el hall del cine había un puesto de libros y revistas atendido por un señor de pelo abundante. Tiempo después me enteraría que se trataba de Luis Alarcón, conocido cariñosamente como “Zapallo” y que dirige junto a Ana Saavedra el espacio Galería Metropolitana. En ese puesto vendían la *Revista de Crítica Cultural*. No tenía mucha plata así que solo me alcanzó para comprar un ejemplar, que debí escoger con mucha atención. Los miré y decidí comprar el n° 21 publicado en noviembre del año 2000. La razón principal para comprarlo fue el tema de su dossier dedicado a “lo público y lo privado”, pero más específicamente fue porque incluía una entrevista realizada por Nelly Richard a Juan Pablo Sutherland, titulada “El movimiento homosexual en Chile” y que está incluida en este libro compilatorio “Nación Marica”.

Ese documento de la *Revista de Crítica Cultural* es parte de una composición en desarrollo cuyos fragmentos han ido construyendo poco a poco, dificultosamente, un archivo marica de la nación y que en el libro de Juan Pablo incluye –por ejemplo– a “Las Yeguas del Apocalipsis”, a Lemebel, los debates latinoamericanos con lo queer, la institucionalización académica, debates políticos como el matrimonio igualitario, diálogos críticos con la literatura de Echavarren, de Malú Urriola, con otras activistas culturales como Víctor Hugo Robles o Claudia Rodríguez, con la obra de Paz Errázuriz, de Hija de Perra, con proyectos como travesía travesti, el trabajo de Paloma Castillo, con las políticas y poéticas del sida, con la violencia homofóbica condensada en la muerte de Zamudio.

La entrevista repasa el recorrido del movimiento homosexual chileno desde sus orígenes post dictatoriales, la lucha a la vez legal y simbólica de derogar el artículo 365, los debates internos y las relaciones internacionales del movimiento durante los años 90. Quisiera hacer notar una de las preguntas. Nelly Richard interroga a Juan Pablo acerca de si “puede hablarse en Chile de un ‘discurso homosexual’”. La misma pregunta aclara que el sentido de discurso allí tiene relación con “un campo de reflexión y proposiciones culturales que vayan más allá del nivel estrictamente militante-reivindicativo”. Juan Pablo responde en estos términos:

No se puede hablar todavía en Chile de un “discurso homosexual”, con tanta movilidad de registros como la desplegada por el feminismo. En el Movimiento, la movilidad se da más a partir de los desplazamientos personales, de los tránsitos que algunos realizamos entre la militancia político-homosexual y la escena cultural o literaria. Es decir, yo mismo he articulado una biografía cultural y política donde busco cruzar deseos, ficción, estrategias, teoría, a través de políticas literarias de escritura y también de intervención cultural y social (83).

Ahora bien, si estiramos la idea de “discurso homosexual” podemos ampliar el problema. Desde cierto punto de vista discurso es todo aquello que puede ser enunciado, que puede ser pensado y es capaz de producir sentido. Por lo tanto, la razón de la inexistencia de ese discurso crítico homosexual se debe a la negación de un archivo. Es justamente el

3 Instituto Chileno de Psicoanálisis.

archivo lo que da el sustento o posibilidad a ese discurso. Sin archivo no hay posibilidad siquiera de discurso.⁴

Quisiera conectar este asunto con un texto de José Esteban Muñoz en que él propone lo efímero como el tipo de evidencia fundamental de la experiencia queer. En contextos de violencia y heteronormatividad, la existencia queer ha sido un tipo de presencia singular y precaria, que ha debido ocultarse y codificarse para poder sobrevivir: “En lugar de estar claramente disponible como evidencia visible, lo queer ha existido como insinuaciones, chismes, momentos fugaces y actos con los que deben interactuar aquellos dentro de su esfera epistemológica, mientras se evapora con el toque de aquellos que eliminarían la posibilidad queer” (6).

Extremadamente frágil, la presencia queer, la evidencia de la existencia marica desaparecía en un instante bajo condiciones de riesgo. Una palabra, una mirada, un gesto, un beso, una carta, un dibujo o una fotografía deberán desaparecer u ocultarse, esconderse o destruirse en presencia de la heteronormatividad. Por eso gran parte de la experiencia queer no dejó registro, al menos no el tipo de registro convencional (documento, archivo, historia, memorial, etc.). Los archivos queer no existían porque eran archivos del mal. Eran archivos que no estaban autorizados para existir.

Aun así, lo queer existió y existe. José Esteban Muñoz explica que esto presenta un problema y un desafío para la investigación queer, especialmente la investigación retrospectiva, pues el tipo de investigación que se promueve en la academia normativa requiere de parámetros metodológicos normalizados y requisitos de veracidad y exactitud, que se fundamentan en la existencia de evidencia y de prueba. ¿Cuál es el soporte posible de un archivo queer si lo queer no pudo dejar huella? Por eso la idea de Muñoz es sorprendente: la evidencia de lo queer está justamente en su efimeridad. Y es por eso también que lo performático y el performance son vías adecuadas de acceso a lo queer:

Un elemento central del estudio sobre el performance es un impulso queer que intenta discutir un objeto cuya ontología, en su incapacidad de “contar” como una “prueba” adecuada, es profundamente queer. La noción de actos queer ... está inmediatamente vinculada a la creencia en lo

performativo como una ocasión intelectual y discursiva para un proyecto de creación del mundo queer (6).

Nación Marica dispone un escenario y al mismo tiempo se dispone en un escenario distinto al que describe Muñoz. En cierto sentido, junto con muchos otros documentos de la memoria marica nacional, estos textos narran una batalla contra la exclusión minoritaria del archivo y sirven para construir ese otro archivo disidente, archivo minoritario, contra archivo o anarchivo, imprescindible para imaginar una nación marica. Y a la vez, habrá que hacer notar que este movimiento homosexual y estas prácticas culturales de la nación marica en construcción que iniciaron en Chile hacia finales de los 80 y principios de los 90, tuvieron la curiosa sincronía histórica de coincidir temporalmente con la irrupción revolucionaria de una nueva tecnopolítica digital y en red. Se podría decir así: el desarrollo del movimiento homosexual en Chile coincidió con dos transiciones, la transición política de la dictadura a la post-dictadura y la transición técnica de los soportes analógicos a los digitales y más tarde a su circulación masiva en red. Por ejemplo, el año 1991 hace coincidir tres llamativas efemérides: la fundación del MOVILH en Chile, la consolidación del concepto de “heteronormatividad” por parte de Michael Warner en Estados Unidos y el lanzamiento de la World Wide Web desarrollado desde la Organización Europea para la Investigación Nuclear (CERN) con sede en Suiza. Habrá que evaluar y debatir hasta qué punto esa peculiar simultaneidad y sincronía internacional tuvo o no relevancia en el devenir político del movimiento homosexual en Chile. En cualquier caso, rescato una cita del propio Juan Pablo al respecto:

... el texto también alcanzó una circulación batallante en internet, traficado en diversos sitios y descargado infinitamente, alojado en bibliotecas feministas y queer/cuir en la red. Uno de los sitios más visitados ha sido el alojamiento de Nación Marica en Biblioteca Fragmentada, espacio digital relevante del feminismo lésbico y de las críticas a los regímenes heteronormativos y homonormativos (15).

En la época que describía Muñoz, la experiencia queer estaba marcada por la condena heteronormativa a la invisibilidad. En términos tecnopolíticos, podríamos afirmar que el dispositivo del closet funcionaba como un contra-archivo marica. Por su parte, a diferencia de esos archivos

4 Michel Foucault. *Una arqueología del Saber*. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 2002.

queer imposibles del pasado, la entrevista publicada en la *Revista de Crítica Cultural* sí pudo llegar a ser un documento físico que otorgó solidez y permanencia a ese registro de ideas y debates políticos en los que Juan Pablo había estado involucrado por una década, permitiendo –hace veinte años ya– afectar políticamente a un lector como yo. Teniendo en cuenta esa afectación, quisiera rescatar esta otra cita significativa de su entrevista, en la que Juan Pablo elabora posibilidades de futuro para el movimiento político marica: “. . . me parece importante que el Movimiento se abra a otros lenguajes e imaginarios, a otras estéticas culturales que vayan más allá de la simple reivindicación social para que seamos capaces de transitar en oposición a las hegemonías con relatos no tan disponibles ni agenciados por el poder” (83).

Personalmente, pienso que esta cita resuena indudablemente en el devenir posterior que tuvo en Chile la disidencia sexual⁵ durante los años dos mil, en el desacato *underground* de las performances de Hija de Perra o en el despliegue intenso y multifacético de colectivos como la CUDS,⁶ entre otros. Esta relación no es ni lineal ni directa ni determinista, pero es indudable que los documentos pudieron persistir como archivos y están disponibles para ser activados en el futuro. Y todavía más, la circulación digital de estos textos, descargados infinitamente en las redes, sobrepasan incluso la reivindicación de un archivo y se abren a un post archivo o un hiper archivo informático. Me atrevería a decir que este hecho técnico y político de los archivos minoritarios componen un presente/futuro post performático de la disidencia sexual, o, dicho en los términos del libro, un porvenir post performático de la nación marica.

OBRAS CITADAS

Muñoz, José Esteban. “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 1996: 5-16.

Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana*. Santiago: Editorial Los Perros Románticos, 2022.



r e s e ñ a s

no mirar: tres razones para defender las narcoseries (2020) de ainhoa vásquez

universidad autónoma de chihuahua
isbn 978-607-536-047-8

por paula libuy

pmlibuy@uc.cl

reseñas



El libro de Ainhoa Vásquez *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries* (2020) es una defensa y una invitación a disfrutar de este tipo de narrativas, sin culpas ni dobles intenciones de por medio, al ubicar estas producciones como parte de un *continuum* cultural latinoamericano que urge pensar. Es así como la experta en narcocultura gatilla una serie de reflexiones que, probablemente, amplíen las fronteras de este trabajo reseñal. Y es que todo lo que vaya mezclando los límites de los formatos puede dar mejores resoluciones ante objetos de estudio que también se perfilan como híbridos.

Las narcoseries, en este caso, utilizan más de un género dramático al mezclar el melodrama, el romance, la acción, lo policial, lo referencial con la problemática narco, a través de su reproducción en soportes virtuales que hoy por hoy son de fácil acceso. Específicamente, son complejas de abordar por su serpenteo entre la realidad y la ficción y es lo que muy bien identifica la autora. Es en esta línea que esta reseña-ensayo tratará de reforzar la idea central del libro que posiciona el mirar narcoseries como una posibilidad de entretención legítima, pero que, a la vez, se convierte en una posibilidad de reflexión sobre el tema, sin que existan razones sostenibles para afirmar que su consumo determine la realidad y motive a sus espectadores a ingresar al mundo delictivo.

En el presente trabajo también se desarrollarán otras ideas que intentan matizar y complementar el tiro de gracia que Vásquez realiza en su libro al mostrar la importancia de la narcoestética audiovisual para los espectadores actuales. Y es que tal como relata desde su experiencia personal, el ver telenovelas ha sido parte del cotidiano familiar latinoamericano y estos tiempos no son la excepción, solo que las grandes historias de amor elitizadas de los 90' y principios del 2000 ahora comparten protagonismo con la representación de la problemática narco trezada a otras temáticas.

Al entrar en el texto mismo, lo primero que se visualiza es que se presenta como base el antiguo problema estético de cómo representar la catástrofe y cuál es el formato adecuado para hacerlo. En este caso, y en línea a lo planteado por Hermann Herlinghaus en sus trabajos sobre la problemática, el narcotráfico es la catástrofe neoliberal que funciona

como *phármacos*, es decir, antídoto y veneno de un sistema que parece más servirse del mismo que combatirlo, al irradiarse por todas las zonas de Latinoamérica y el mundo. Esto ha permeado la cultura y el arte y cada vez son más los productos culturales que se nutren de esta matriz estética-ideológica que llegó para quedarse.

Vásquez retrata de manera específica el escenario narcoserial mexicano y colombiano con ejemplos que provienen de *La reina del sur* (2002), *El señor de los cielos* (2013), *El patrón del mal* (2012), *Rosario Tijeras* (2016), *El chapo* (2017), entre otras; un corpus que constituye un “tipo de televisión testimonial que nos cuenta nuestra historia, a la vez que nos interpela respecto a cómo queremos ser” (Vásquez 33) en la proximidad. Este desarrollo presenta también opiniones rastreadas en redes sociales que refuerzan su hipótesis y que alejan a estas producciones del prejuicio de ser agentes que únicamente estilizan la violencia y saca a las audiencias del lugar de ingenuas que las haría confundir la realidad con la ficción.

Quizás es desde un escenario como el chileno, el cual la autora conoce muy bien, en el que se acentúa esta confusión, porque cárteles, capos y sicarios hasta hace poco no existían realmente como problema para la palestra social hasta que el gobierno de Sebastián Piñera les apunta como el gran enemigo interno que incluso estaría detrás del estallido social del año 2019. De pronto, el país se convierte en escenario forzado de una narcoteatralidad en la que los productos culturales que se le asocian son mal vistos, pero altamente consumidos, como la droga misma. Sin embargo, esto es valorable, porque las series, las novelas, el trap o el reguetón permiten ampliar y matizar las miradas sobre el tema, mientras el discurso oficial acusa de manera clasista con el prefijo, al difundir un imaginario narco en ollas comunes, encapuchados, en el comercio ambulante, los municipios pobres y la comunidad mapuche. En esta línea es que urge revisar el contenido contextual del prefijo. Por ejemplo, no es que en Chile no haya tráfico de drogas, probablemente, esta realidad haya alcanzado todos los rincones del mundo neoliberal, pero al menos se puede distanciar de la realidad colombiana y mexicana con soltura y su producción cultural sobre el tema también termina siendo distinta, lo que constituye una narco-realidad que se evalúa a través de medios de comunicación inescrupulosos que se sirven de la misma ficción de las narcoserias que analiza Vásquez para generar mitos de rápida difusión. Esto obliga a la sociedad a someterse a miedos que, en el caso de Chile, no tienen un *continuum* material sólido.

De esta manera, las referencias de lo narco en este contexto se asocian más bien a las figuraciones de series como *El patrón del mal*, lo que hace que la representación de Pablo Escobar se vuelva un referente, más que el Pablo Escobar mismo o a la de Pequeño Zé de la película *Ciudad de Dios* (2002), –Ze Miúdo en la novela de Paulo Lins–, que ni siquiera existió en la realidad y es mencionado reiteradamente en canciones de artistas urbanos recientes, como en “Gotti” (2018) y “No te quieren ver ganar” (2017).

Es por esto que el estudio crítico de la autora se vuelve crucial. Este entrega orientaciones que actualizan el contenido de lo “narco” a través de la observación de estas producciones populares. Las tres razones que propone tienen que ver con 1) el “diálogo que generan en torno a los estereotipos de género”, con 2) “cuestionar el rol del Estado” y con que 3) “son moralistas y buscan entregar enseñanzas para el televidente que vive en este ámbito de violencia” (Vásquez 37).

La primera razón, afirma que en estas ficciones los estereotipos de género no son los hegemónicos, más allá de que se pueda llegar a pensar que generan todo lo contrario. Las mujeres tienen mucha más agencia que en la realidad y pueden llegar a ser capos como sucede en la *Reina del sur* y en *Rosario Tijeras*. Ainhoa Vásquez apunta que

hay un intento por reflexionar sobre temas de género, desde una perspectiva abierta a las demandas actuales de las mujeres latinoamericanas. Algo insospechado hace unos años, en que el melodrama clásico representaba como eje central la rivalidad entre las mujeres, no penalizaba sino que banalizaba la violación a sus protagonistas o que hubiese sido un escándalo atreverse a poner en cuestionamiento el que las mujeres debían ser madres” (57).

Esto es similar a cómo otros narcoproductos culturales imaginan a la mujer. Por ejemplo, en el trap o el reguetón que toca estas temáticas, las mujeres que participan, tanto como artistas principales o participantes de los videos o shows, muchas veces son mal vistas o asociadas a una denigración de la condición misma de ser mujer. Sin embargo, quienes apuntan a esto pasan por alto el consenso y la posibilidad legítima de que a algunas mujeres les interese participar de la creación o ejecución de estas ficciones. Un ejemplo es el de la argentina Ms Nina y su controversial reguetón *Tu sicaria* (2016), tema que ya es un clásico del género, pero que en su momento generó opiniones contrapuestas por su contenido explícito

asociado al narco y su desafío al estereotipo femenino. También los hombres del narco –otro machos– son reemplazados por personajes sensibles y preocupados por su entorno como señala Vásquez, a la vez que los traperos o reguetoneros que trabajan estas temáticas también buscan desmarcarse de la figura del macho abusador y muchas veces han tocado el tema en sus *lives* de redes sociales, como es el caso de los cantautores chilenos Pablo Chill-e, Young Cister, Polimá Westcoast, entre otros.

Más allá del descentramiento del estereotipo hegemónico de hombres y mujeres que plantea la autora, también es importante recalcar que en estas obras se traspasa el género y se pueden hacer interpretaciones directamente feministas. Con esto, por supuesto que no se está afirmando que estos productos culturales sean feministas como tal, entendiendo que no tienen esa voluntad en su creación, pero sí se pueden rastrear ciertos circuitos de opresiones interseccionales representados que permiten realizar estos vínculos analíticos con el feminismo. La aparición protagónica de personajes mujeres, pobres y racializados hace una diferencia con el común de los personajes de los productos culturales en general, que prioriza en escena a corporalidades de las clases medias o altas, masculinas y blancas. Es por esto que se puede avanzar hacia lo feminista, aunque sin duda el género sea un buen punto de partida.

La segunda razón que da Ainhoa Vásquez es la más sólida, y es que en estas ficciones se cuestiona el rol que ha tenido el Estado en la cadena del narcotráfico. En ellas el Estado es corrupto o inoperante, pero siempre responsable –hasta cierto punto– de la catástrofe. El Estado fracasa (Vásquez 89), pero este fracaso, más que otra cosa, parece esconder su triunfo. Es importante visibilizar esto, ya que muchas veces las dicotomías que se crean terminaron obviando la participación de los estamentos como la policía, los políticos y las instituciones de las naciones en general en los hechos verídicos que inspiran las narcoseries. Pero culpar al Estado no es solo culpar a entidades abstractas. Gobiernos con nombres y apellidos que muchas veces se mantienen en las ficciones son señalados, pero sin recibir las condenas que los narcos y sicarios terminan recibiendo.

Esta impunidad hace que los productos narcoculturales sean altamente anticarcelarios y antipolicíacos, pues se asume que solo las personas provenientes de las clases bajas son quienes terminan recibiendo el castigo, mientras que los privilegiados de cuna y poder gozan de inmunidades

injustificadas. Esto remite al sistema que rige en Latinoamérica, donde una minoría plutócrata es la dueña del destino de la mayoría. Los Estados han devenido en Estados-mercados y el narcotráfico es parte de esa economía, por más que se intenten desviar las aseveraciones que lo confirman. De esta manera, “los señores de la droga no serían, entonces, los capos, sicarios o miembros de cárteles, sino los poderosos hombres que gobiernan las instituciones” (Vásquez 88). Esto también ha sido expuesto en diferentes canciones urbanas chilenas como *Tate pendiente* (2019), *El que no salta es paco* (2019), *Facts* (2018), entre otros temas de artistas jóvenes, en los cuales se apunta a la élite como los verdaderos consumidores y delincuentes que quedan en la impunidad gracias al poder que los posiciona por sobre los demás. También, un ejemplo claro de esto es la novela *El enviado de Medellín* (1991) de Ignacio González Camus que ya a finales del siglo XX relacionaba al gobierno chileno, a los grandes empresarios y a los chicos de la clase alta con el negocio internacional de las drogas.

La tercera razón que plantea la autora para defender las narcoseries es su contenido moralista y que, por lo tanto, entrega advertencias sobre los peligros del dinero fácil. Sin embargo, a la vez “todos los personajes están bastante alejados de los códigos morales, porque muestran una sociedad degradada” (97). Esto suaviza los límites entre “buenos” y “malos” porque como bien se menciona, es la sociedad completa la que se representa como degradada. Aquí la autora presenta los resultados de encuestas que ella y su equipo aplicaron con el fin de analizar las opiniones de los consumidores de narcoseries. Esta comunidad mexicana letrada en estudio identificó con claridad la diferencia entre realidad y ficción. Esta distinción es la que importa, sin importar que las acciones de estas producciones se puedan dividir de forma antagónica y simplista en “buenas” y “malas”.

Es por esto último que esta razón invita a darle una vuelta más. Los tiempos están cambiando y, por suerte, también cambian los espectadores. Las cosas ya no son blancas o negras, sino que hay miles de matices entre medio que es bueno que no caigan en el cliché del bien triunfando frente al mal, sobre todo cuando ya se sabe de la agencia estatal en los hechos. ¿O acaso nadie que haya visto el final de *El patrón del mal* ha sufrido por la caída de Pablo en manos de los gringos, el Estado colombiano y el cártel de Cali? Pareciera ser que lo moral, no necesariamente contribuye

a las perspectivas colectivas que cuestionan lo que se ha posicionado socialmente como el “bien” y que son a las cuales se debería apuntar.

Sean los productos culturales educativos o no, es importante que las audiencias estén educadas como para comprender que, muchas veces, estos no estilizan el fenómeno, sino que polemizan con el mismo y con sus entramados de base. Por dónde se mire, son producciones no solo válidas, sino que necesarias. Las ficciones que se ubican cerca del arte, son distintas a las mentiras (Ranciere 44) que puede optar por repetir la prensa y el presidente de la nación a ver si se queda en la cabeza que el gran enemigo social es el (micro) traficante y no el Estado-mercado. Por lo mismo, urge sacarse los prejuicios, pues se hace evidente que muchas veces el rechazo a estos productos culturales tienen que ver únicamente con el clasismo interiorizado que hace pensar que hay arte de primera, segunda y tercera categoría. Quizás esta es una de las aristas que a Vásquez le faltó incluir explícitamente en su análisis y que pareciera ser importante a la hora de abordar los productos culturales del narco, aunque de todas maneras, algo de ello se anuncie.

Por otra parte, las directrices que estas obras deben tomar para poder sostener un papel protagónico en plataformas globales –por no decir neoliberales– como Netflix son precisamente dejar a los “malos” como más malos, aún cuando remiten a contextos y catástrofes locales que gradúan estas interpretaciones. Precisamente, los productos narcoculturales de México y Colombia son los que más han llamado la atención de los Estados Unidos porque como bien menciona Vásquez, al estar involucrados los Estados de estos países, se relacionan directamente con el neoimperialismo estadounidense que parece querer quedarse con todos los excedentes de las materias que produce la tierra latinoamericana, incluyendo los de la cocaína.

Es por esto que interesa pensar en los productos narcoculturales chilenos particularmente, como ya se anunció con anterioridad, pues la ficción se entrelaza con un contra-discurso hegemónico, el cual permite ver claramente las mezquindades del Estado-mercado chileno, más que la brutalidad a la cual Estados Unidos ha asociado lo narco. Esto se puede ver en series televisivas de alta popularidad como *El reemplazante* (2012),

Bala loca (2016), en música urbana como las celebradas composiciones de Pablo Chill-e, que incluso han sido acompañadas por las melodías del emblemático grupo Inti-illimani histórico. También se encuentran varias novelas y cuentos que van por la línea de mostrar lo narco asociado directamente a lo marginal. Es importante que existan estos objetos culturales para cuestionar constantemente hasta dónde llega la verdad y hasta dónde avanza el mito del narco como encarnación de los males sociales.

Didi-Huberman en su texto *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) indica que estos están expuestos a desaparecer por la invisibilización sistemática de los mismos, pero ¿qué pasa con los pueblos condenados a existir para servir sin poder desaparecer? Pareciera ser que esto es lo que sucede con el narco, pues los Estados-naciones americanos en su conformación le necesitan como el gran chivo expiatorio –phármacos– que encarna al enemigo continental.

El pueblo latinoamericano –si es que se le puede llamar pueblo a la gran masa sometida al neoliberalismo– está igualmente subexpuesto y sobreexpuesto en términos de lo narco. Subexpuesto, porque se invisibilizan las razones de fondo que cambiarían la realidad de su gente y detendrían la violencia; y sobreexpuesto, porque la exotización de la realidad que se monta en los productos culturales lleva a que muchas veces se generen prejuicios y perjuicios que poco y nada tienen que ver con la cotidianeidad de las personas. Pero esto último no implica en ningún caso hacer desaparecer estos objetos estéticos, sino que como se mencionó anteriormente, implica contar con audiencias educadas que puedan visibilizarlos como agentes catalizadores del pensamiento crítico.

Evidentemente, en Colombia no acabó el narcotráfico con el asesinato de Pablo Escobar, tampoco se detuvo en México con el arresto del Chapo Guzmán y tampoco es inexistente en Chile, cuando día a día son apresadas personas que terminan cumpliendo altas penas por el microtráfico que realizaron buscando posibilidades de vivir dignamente, mientras los grandes transadores ni siquiera son comprendidos como tal. Es evidente también entonces que esto se asocia a un problema estructural, sistémico, latinoamericano y también global. Se hace necesario atacar al neoliberalismo y su consumo devastador para hacer que las transformaciones lleguen. Pero mientras no caiga el neoliberalismo y por lo mismo,

no caiga el narcotráfico como se le conoce, se pueden ver series, leer novelas, leer cuentos, escuchar música o podcasts que toquen el tema y así ir pensándolo.

Es en este contexto que es muy importante des-satanizar estos productos culturales y que se pueda reconocer en ellos, como en las producciones artísticas en general, la posibilidad de pensar la sociedad. En este proceso, se agradecen las invitaciones a reflexionar con claridad sobre la mesa, como la que realiza Ainhoa Vásquez en su texto, el cual se vuelve obligatorio para todo aquel que esté interesado en la narcoestética actual.

OBRAS CITADAS

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Impreso.

Herlinghaus, Hermann. “En torno a la narco imaginación, sus paradojas históricas y configuraciones contemporáneas”. Segundo congreso Narco transmisiones globales. Pontificia Universidad Católica de Chile. Consultado por última vez en marzo del 2022, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rnojeQh0vdo&t=4187s>

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009.

Vásquez, Ainhoa. *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua y Universidad Autónoma de Sinaloa, 2020.