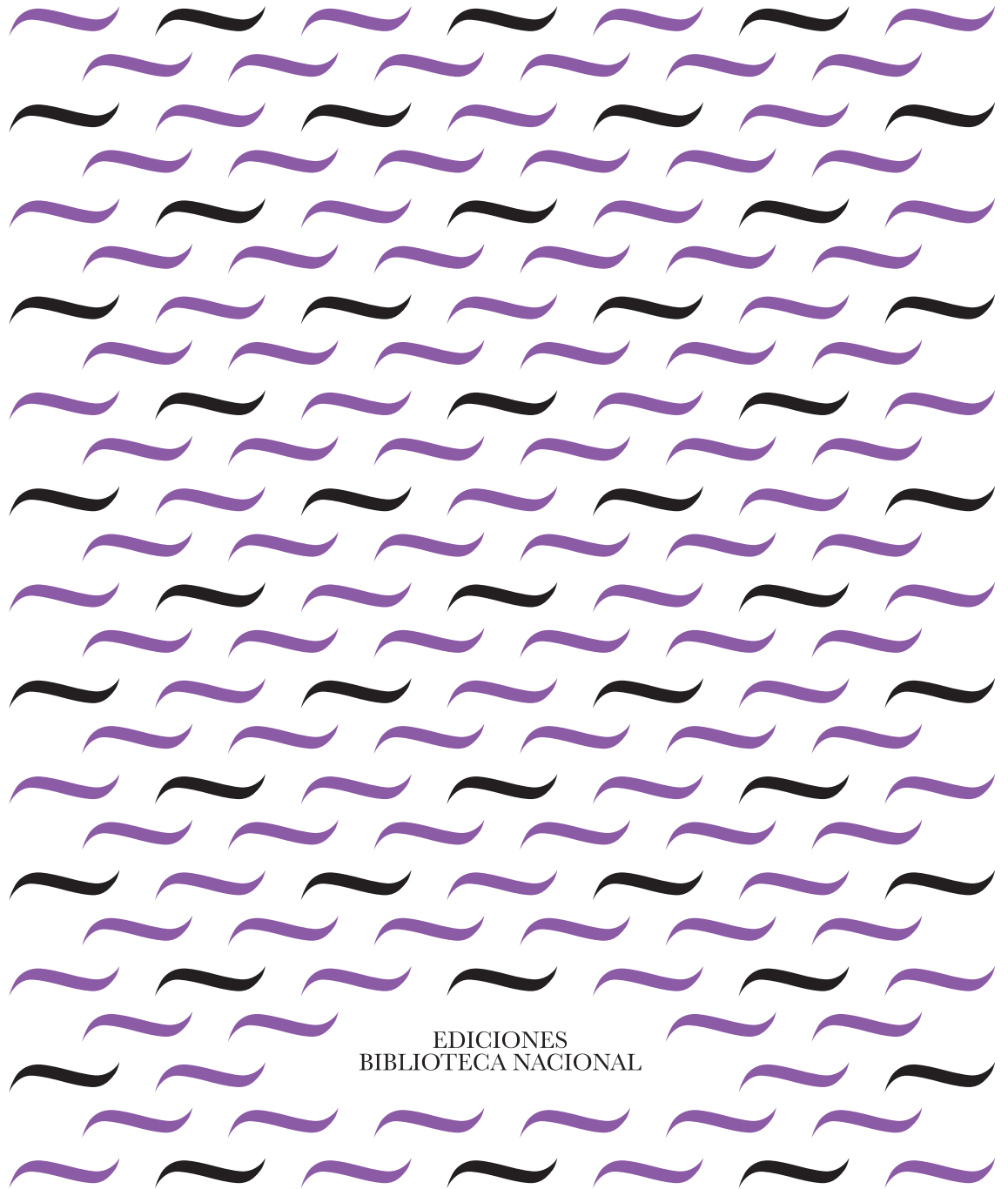


# МАРОСНО

2DO SEMESTRE

REVISTA DE HUMANIDADES

Nº82 / 2017



EDICIONES  
BIBLIOTECA NACIONAL



# МАРОСНО

2DO SEMESTRE

REVISTA DE HUMANIDADES

Nº82 / 2017

## **Mapocho**

Revista de Humanidades

© Ediciones Biblioteca Nacional, 2017

© Revista *Mapocho*, 2017

N<sup>o</sup> 82 / Segundo semestre de 2017

ISSN: 0716-2510

Derechos exclusivos reservados para todos los países

### **Ediciones Biblioteca Nacional**

Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651

Teléfonos: 56 23605327 / 56 23605329

ediciones@bibliotecanacional.cl

www.bibliotecanacional.cl

### **Director de Bibliotecas, Archivos y Museos**

Ángel Cabeza Monteiro

### **Subdirector Biblioteca Nacional de Chile**

Pedro Pablo Zegers Blachet

### **Dirección editorial**

Thomas Harris Espinosa

### **Coordinación editorial**

Ana María Berthelon Idro

### **Director responsable revista *Mapocho***

Carlos Ossandón Buljevic

### **Consejo editorial**

Santiago Aránguiz Pinto

Soledad Falabella Luco

Marcos García de la Huerta Izquierdo

Eduardo Godoy Gallardo

Thomas Harris Espinosa

Pedro Lastra Salazar

Manuel Loyola Tapia

(†) José Ricardo Morales Malva

Carlos Ossandón Buljevic

Jaime Rosenblitt Berdichesky

José Promis Ojeda

Macarena Urzúa Opazo

Pedro Pablo Zegers Blachet

### **Preparación de archivos**

Ricardo Acuña Díaz

### **Diseño editorial**

Felipe Leal Troncoso

Cecilia Moya Rivera

La portada está inspirada en las primeras ediciones de la revista, donde el río Mapocho era el protagonista.

# МАРОСНО

REVISTA DE HUMANIDADES

EDICIONES  
BIBLIOTECA NACIONAL



# ÍNDICE

- 11      **PRESENTACIÓN**  
*Carlos Ossandón Buljevic*
- 13      **DOSSIER: RECORRIDOS Y MIRADAS SOBRE LA MUJER**
- 14      **La tardanza y la certeza del amor: la experiencia del tiempo en Violeta Parra**  
*Maximiliano Salinas C.*
- 36      **Reflexiones sobre la mujer en tres ensayistas chilenas de la segunda mitad del siglo XIX**  
*Joyce Contreras Villalobos*
- 52      **Prácticas lectoras ociosas en Inés Echeverría Bello**  
*Damaris Landeros Tiznado*
- 74      **Hacia la autoconciencia de las universidades**  
Un enfoque filosófico-político de las violencias de género  
*Olga Grau*
- 88      **¿Pero entonces Simone de Beauvoir es una vieja!**  
*Verónica González Pereira*
- 100     **La posición disyunta o el amor en Alain Badiou**  
*Alejandra Castillo*
- 112     **Revolución, una tragedia de masas**  
Mito, cristiandad e industria cultural en las mujeres del cine de Emilio Fernández  
*Mónica González García*
- 129     **HUMANIDADES**
- 130     **(De) construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX**  
*Karen Donoso Fritz / Carolina Tapia Valenzuela /*

- 162 **Grabados de la lira popular**  
Los funerales de Su Santidad  
*Vicente Plaza*
- 178 **La vitalidad de lo humano en *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra**  
*Mariela Fuentes Leal*
- 190 **La voz del padre y las traducciones de los hijos**  
Víctor Hugo y José Martí ante las islas  
*Alejandro Fielbaum S.*
- 215 **TESTIMONIOS**
- 216 **Patrimonio inmaterial**  
Retrospectiva histórica y desafíos contemporáneos en la institucionalidad pública  
*Mauricio Rojas Alcayaga*
- 240 **Celebración de los veinticinco años del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional**  
Discurso pronunciado por M. Cristina Mateluna, Jefa de Sección Chilena de la Biblioteca Nacional, en representación del Subdirector Pedro Pablo Zegers.
- 244 **Micaela Navarrete y el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional**  
*Carolina Tapia Valenzuela*
- 248 **Presentación del libro *Orígenes de la tipografía en Chile. Impresos de la Colonia y la Independencia* de Roberto Osses**  
Biblioteca Nacional, 30 de agosto de 2017  
*Pedro Pablo Zegers B. / Cristóbal Joannon / Claudio Aguilera / Roberto Osses*
- 260 **110 años del natalicio de Orešte Plath**  
*Karen Plath Müller Turina*
- 276 **Una manera de decir: sobre el carácter esencialmente pragmático del lenguaje**  
*Guillermo Soto*
- 303 **DE PUÑO Y LETRA**
- 307 *Orešte Plath*
- 310 *Marta Brunet*



313 **RESEÑAS**

314 Marta Brunet, Obra Narrativa. Novelas. Tomo I.  
*Thomas Harris E.*

320 Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas, Olga Grau D. (Coord.)  
*Panchiba F. Barrientos*

326 Los cálices vacíos, Delmira Agustini  
*Macarena Urzúa Opazo*

336 Poemas de amor, Idea Vilariño  
*Daniela Schütte González*

340 Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural, Joyce Contreras Villalobos, Damaris Landeros Tiznado, Carla Ulloa Inostroza  
*Sandra Navarrete Barría*

345 **POLÍTICAS Y NORMAS EDITORIALES**



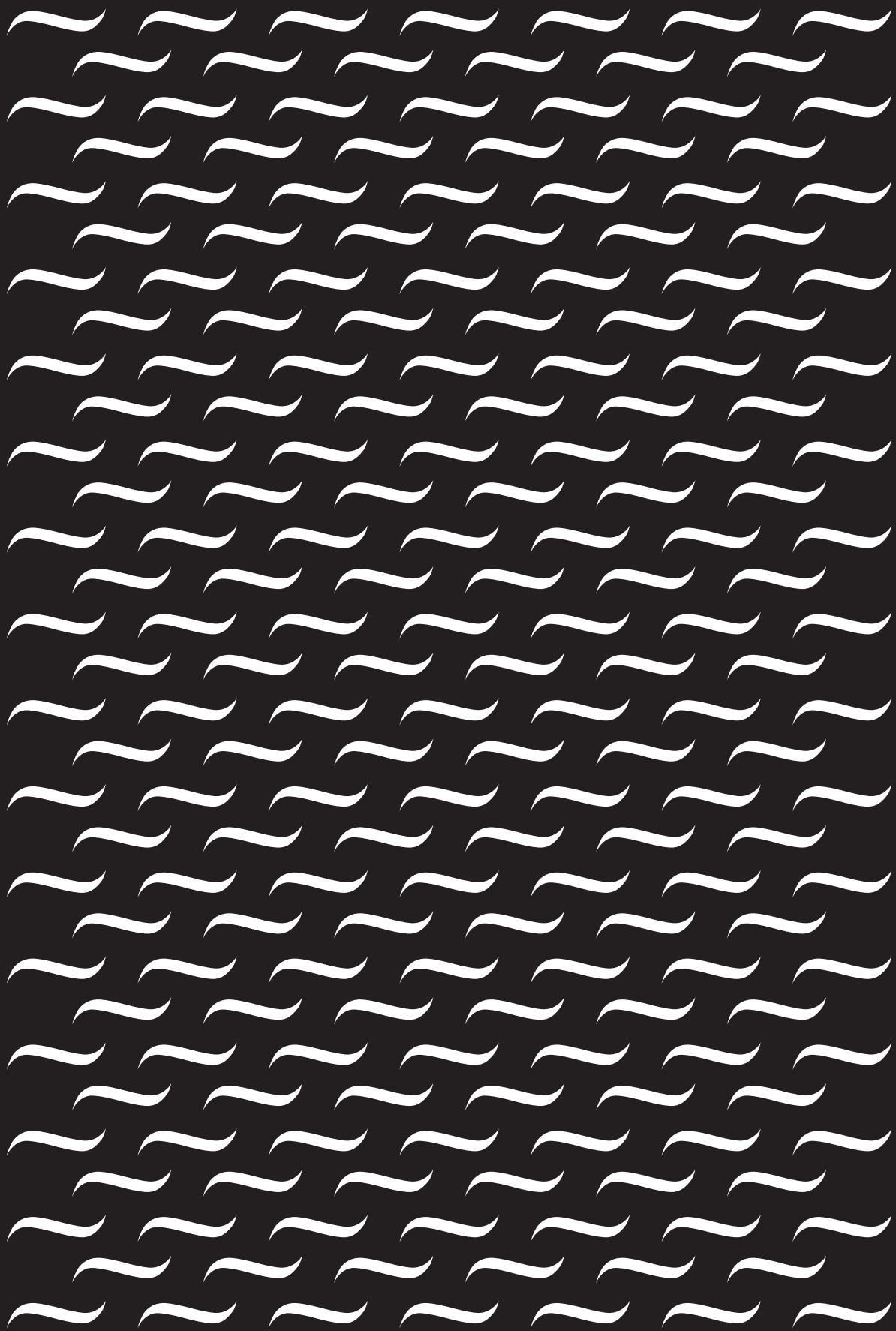
## PRESENTACIÓN

Se cumplen en este 2017 cien años del nacimiento de Violeta Parra y cincuenta años de su muerte. Revista *Mapocho* no podía dejar de conmemorar esta doble efeméride. Acontecimiento propicio para destacar, como lo hace el artículo que encabeza este número, “su concepción del tiempo y de la vida como exaltación y correspondencia amorosa”. Ocasión propicia igualmente para organizar y dar a conocer a los lectores esos distintos recorridos y miradas que constituyen el Dossier dedicado al tema mujer. Como se podrá apreciar, este Dossier hace conjugar distintos registros disciplinarios (la literatura, la filosofía, el ensayismo, la historia cultural y el cine) en el afán común de resaltar la diversidad de miradas y tópicos que en este tema pueden concurrir.

Es este el marco que nos ha inducido a introducir algunos artículos que destacan el folclor o la cultura popular, por un lado, y a presentar cinco reseñas de libros cuyas protagonistas son mujeres, por otro. Son estos dos tópicos, que no habría que entender bajo una vinculación necesaria o privilegiada, lo que explica que en la nueva sección que se ha creado, *De Puño y Letra* —tan pertinente para una revista adscrita a la Biblioteca Nacional—, hayamos seleccionado material perteneciente a una escritora y a un folclorólogo: Marta Brunet de quien se celebra una doble efeméride, los ciento y veinte años de su nacimiento y los cincuenta años de su muerte, y Oreste Plath respecto de quien conmemoramos los ciento y diez años de su nacimiento.

La sección que ahora se inaugura con Marta Brunet y Oreste Plath no viene sino a profundizar el compromiso que revista *Mapocho* ha adquirido desde sus orígenes con el siempre diverso, múltiple e interrelacionado patrimonio cultural, y por lo mismo, con las colecciones, documentos e inéditos que tan acuciosamente conserva la Biblioteca Nacional de Chile.

*Carlos Ossandón Buljevic*  
Director revista *Mapocho*



DOSSIER

**RECORRIDOS Y MIRADAS  
SOBRE LA MUJER**

# LA TARDANZA Y LA CERTEZA DEL AMOR: LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO EN VIOLETA PARRA\*

*Maximiliano Salinas C.\*\**

\* Este artículo fue ofrecido especialmente para revista *Mapocho*, en el marco del dossier que se presenta en este número.

\*\* Académico de la Universidad de Santiago de Chile (USACH).

*Después hizo el firmamento  
y el curso de los planetas,  
cada cual tomó su vuelta  
en su enorme giramiento,  
hizo aquel bello portento,  
aves de precioso trino,  
dispensando lo divino  
el Señor de lo creado  
el amor dejó situado  
sobre ese poste un molino.*

Rosa Lorca, *Por sabiduría*, Violeta Parra, 1965, 34-36.

*Es que existe, es que existe  
El año, el año  
para andar trayendo al anca a una jovencita  
Una tierna jovencita  
Existe, es que existe, es que existe  
El tiempo y el tiempo  
para andar trayendo al anca  
Una tierna jovencita, una tierna jovencita  
Para llevarla al anca*

Juan López Quilapan, *Ñuke kure / Esposa prima por línea materna*,  
Paula Miranda, Elisa Loncón, Allison Ramay, 2017, 95.

## Introducción

El tiempo en las culturas populares constituye una experiencia histórica que se distancia y se aparta de la objetividad y del despotismo del tiempo lineal. El tiempo lineal impone la abstracción del poder que excluye y silencia: el régimen de historicidad que reproduce en el país las lógicas metropolitanas de la expansión noratlántica. "El tiempo lineal es una de las formas posibles del tiempo social, que solamente se impuso, en cuanto sistema único de recuento, en la región cultural europea. [...] En la ciudad europea comenzó, por vez primera en la historia, 'el aislamiento' del tiempo como forma pura, exterior a la vida y mensurable" (Gurevitch, 1979, 279).

A contraluz de las culturas del tiempo lineal, la historia mestiza comienza a vivirse por su cuenta y riesgo, con una identidad particular, al compás de un referente pertinazmente natural: el ritmo de los días y las noches, de las estaciones del año, del ciclo agrícola. El tiempo mestizo ha nacido de la tierra y de las culturas de la tierra: desde la América indígena, las tierras ibéricas del Mediterráneo, y todavía más de las tierras del África, expresándose en una extensa y caudalosa sabiduría oral que da cuenta del pensar y del sentir, del sentipensar histórico de los pueblos de la Tierra.

El tiempo mestizo ha buscado dilucidar el verdadero sentido de la vida, en tensión con los requerimientos de la historia oficial. Esta última no repara en secuestrar el tiempo y la vida del pueblo, no dejándolo ser. El siglo pasado nos dejó la patente realidad de este entrevero, de esta disputa secular. Revelando esta querrela estuvieron desde un principio quienes advirtieron la fuerza de la palabra brotada de la tierra. En 1894 afirmó Rodolfo Lenz:

Sí, hay otro lenguaje más en Chile; un lenguaje despreciado, es verdad, pero bien conocido de todos y a cuyas influencias ningún chileno, por ilustrado que sea, puede sustraerse completamente; este lenguaje, en que me ocupo, al cual atribuyo tanto interés lingüístico, es la lengua castellana tal como se habla entre el pueblo bajo, sin ilustración, es 'el lenguaje de los huasos chilenos' (Lenz, 1894, 122-123).

Este lenguaje permitió dar a luz las verdades de una sensibilidad histórica y religiosa muy particular. En los cientos de hojas sueltas de la *Lira Popular*, primer registro escrito del lenguaje de los 'huasos chilenos' en el cambio de siglo, resultó manifiesta una luminosa certeza. El tiempo se tornaba vivo y vibrante en el atrevimiento, la aventura y el coraje del amor. Solo el amor, contra viento y marea, podía llenar de sentido la oportunidad de la historia (Salinas, 2005).



Estas certezas se mantuvieron en el transcurso del siglo xx. A pesar de los conflictos y las desgracias humanas e inhumanas de la centuria, de las tiranías incontables del tiempo lineal, no se pudo arrancar de la conciencia mestiza el misterio inalterable de la vida verdadera. La historia se vuelve encantadora cuando el amor la habita de lleno, por completo. La desolación del tiempo abstracto no deja sino ruinas, escombros, restos mortales. Violeta Parra nos dejó la iluminación del tiempo mestizo de su época, en el medio del siglo xx. Recogido pacientemente de la literatura oral campesina e indígena, y recreado en su personal creatividad artística, durante las décadas de 1950 y 1960. Adentrémonos en los misterios del lenguaje mestizo de su propio tiempo, que es el tiempo de todos los que habitan los misterios de la Tierra.

### *Las raíces mediterráneas y andinas de la experiencia histórica del amor mestizo*

El amor, el verdadero amor, el sagrado, crea el tiempo, hace andar la historia, y lo recrea, desechando lo profano, de un modo deslumbrante, como la llegada del verano, plenitud del tiempo. Dijo Jesús de Nazaret, campesino del Mediterráneo: “De la higuera aprendan esta parábola: cuando ya sus ramas están tiernas y brotan las hojas, caen en cuenta de que el verano está cerca” (Mateo 24, 32). Y sus discípulos: “Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva —porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, [...]” (Apoc. 21, 1). El canto a lo divino de los campesinos de Chile afirma que cuando llegue la hora de la plenitud de la historia: *como cosa transparente / despertarán los dormidos / s’escucharán alaridos / de animales y de fieras / y bajará de la tierra / FUEGO Y AMOR ENCENDIDO* (Rosa Lorca, *El primer día el Señor*, Parra, 1965, 32).

Durante los ciclos del tiempo, en el devenir de la historia, los corazones amantes resisten en la constancia sus sentimientos, sin dar tiempo ni ocasión al olvido. Los amantes sostienen el ritmo del tiempo sagrado: *La ausencia no causa olvido / cuando dos se quieren bien / aumenta más el amor / cuando no se pueden ver. / [...] / Cuando mirarse no pueden / suele ser mayor dolor / con el mismo sentimiento / aumenta más el amor* (Francisca Martínez, *La ausencia no causa olvido*, Parra, 1979, 50).

El tiempo pleno, logrado, el tiempo de la vida, es el tiempo del amor correspondido. La correspondencia en el amor es la experiencia sensible y medular de la historia: *Solita me he de matar / si tú no me correspondes / me he de mandar a*

*enterrar / donde nadie sepa dónde* (Francisca Martínez, Tú eres la estrella más linda, Violeta Parra, 1979, 51). *Como el conejo en la zarza / me vas sacando paciencia / mira que el amor se cansa / cuando no hay correspondencia* (Francisca Martínez, *A la re'i de una patagua*, Parra, 1979, 53).

El olvido puede definirse como el proceso devastador de la pérdida del tiempo. La profanación del tiempo. El olvido es el contratiempo por excelencia, desequilibrio cósmico: *El que conserva sus padres / no los echen al olvido / así no padezcan tanto / conforme yo he padecido* (Mercedes Guzmán, *Cuando yo salí a rodar*, Parra, 1979, 58). *Aunque yo vea venir / las estrellas por el suelo / yo no pienso de olvidarla / comadre de mi consuelo. / Aunque yo vea venir / astros, cielos y elementos / a mi querida comadre / la tengo en mi pensamiento* (Mercedes Guzmán, *Aquí me pongo a cantar*, Parra, 1979, 59).

La alegría del 'esquinazo' inaugura el tiempo del encuentro con la persona amada. El 'esquinazo' juega con el tiempo cronológico convirtiéndolo en una apasionada aproximación al ser amado. El reloj cobra sentido en relación al tiempo del amor. No es determinante en su condición de medida abstracta, sino que está determinado por el tiempo amoroso, que desde un principio revela sus ciclos cósmicos y siderales. Al fin, el reloj puede detenerse, pero no el tiempo abrasador del encuentro:

*Despierta vidita mía / a las vueltas de la luna / ábreme la puerta cielo / que me van a dar la una / si ay ay ay, es lo que vengo a buscar. / Despierta vidita mía / a las horas del reloj / ábreme la puerta cielo / que me van a dar las dos / si ay ay ay, es lo que vengo a buscar. / Despierta vidita mía / no te duermas otra vez / ábreme la puerta cielo / que me van a dar las tres / si ay ay ay, es lo que vengo a buscar. / Despierta vidita mía / no te duermas sin recato / ábreme la puerta cielo / que me van a dar las cuatro / si ay ay ay, es lo que vengo a buscar. / Ya se acabaron las horas / de este maldito reloj / por no saberle dar cuerda / en las cinco se paró / si ay ay ay, es lo que vengo a buscar* (Mercedes Guzmán, *Es aquí o no es aquí*, Parra, 1979, 61-62).

El amor crea, entonces, el tiempo, lo hace ser. Incluso es más trascendental y profundo que los compromisos religiosos, que los 'mandamientos' de Dios, establecidos desde una legalidad abstracta y extrínseca con respecto al sentimiento que funda el ser. El amor, y la vida compartida, están por sobre cualquier orden y legalismo universalista:

*Escucha vidita mía / mis suspiros y lamentos / que yo por quererte a ti / olvidé los mandamientos. / El primero amar a Dios / yo no lo amo como debo, / porque tengo puesto en ti / todo mi amor verdadero. / El segundo no jurar / yo juro que te he querido, / porque tengo puesto en ti / todos mis cinco sentidos. / El tercero que es la misa / no la oigo con devoción / porque tengo puesto en ti / alma, vida y corazón. / El cuarto que es la obediencia / a mis padres les perdí / a mayores y menores / sólo por amarte a ti. / El quinto que es no matar / de buena gana lo hiciera / le quitaría la vida / a la que contigo viera / y a uno que mal me pagara / una muerte cruel le diera. / Viva la noble compañita / hojita de pensamiento / el que ama con alma y vida / olvida los mandamientos (Francisca Martínez, *Escucha vidita mía*, Parra, 1979, 53-54).*

Para hacer que el tiempo acontezca, el amante se entrega por completo. No a medias, sino con todo el ser. Con 'alma y vida', con los 'cinco sentidos', con la vista, el oído, el gusto, el olfato, el tacto. Una entrega mediocre, a pedazos, es inválida. Todo el ser funda el tiempo amante, un tiempo mayor, sostenido, infinito:

*Cada día estoy más firme / de una prenda que adoré, / si no la veo presente, / cómo me consolaré. / [...]. / Quien pudiera dueño mío, / por ser larga la tardanza, / aunque mil años pasen / en mí no has de hallar mudanza. / En mí no has de hallar mudanza / como la que veo en ti, / cuando te den desengaños, / habrás de venir a mí. / Habrás de venir a mí, / yo te sabré perdonar / [...]. (Berta Gajardo, *Cansados traigo los ojos*, Parra, 1979, 81).*

¿De qué raíces proviene esta concepción campesina del tiempo que atribuye tanta trascendencia al amor, y que recogió a manos llenas Violeta Parra?

Dejamos aquí la visión occidental del mundo, del amor, y del tiempo. De partida no se verbaliza en una palabra letrada, sino en el verso octosilábico propio de la poesía oral oriental, específicamente árabe (*zéjel*), que corresponde al ritmo de la respiración. "El octosílabo es el exacto molde del pensamiento en el sentido que la frase puede darse entonces en una sola emisión de aliento" (Jousse, 1974, 272).

La filosofía grecolatina, plataforma metafísica de Occidente, no alcanza ni entiende la intensidad del amor. Su concepción del tiempo no brota de la experiencia amorosa. El amor no funda el ser. En el ideario occidental, "el amor nos hace más bien 'ciegos' que agudos de vista; [...], todo auténtico conocimiento del mundo solo puede fundarse mediante la moderación extrema de los actos emocionales

[...]" (Scheler, 2010, 11). De acuerdo a Platón el Eros culmina en un distanciamiento de las cosas sensibles que pertenecen a la 'materia' para participar de ese modo del *óntos ón*, de la 'idea', de lo 'esencial' (Scheler, 16). "[El] eros platónico, más bien desnaturalizó al amor y lo transformó en un erotismo filosófico y contemplativo del que, además, estaba excluida la mujer" (Paz, 1997, 74). Etéreos y extraños son los 'amores platónicos'. Esta concepción filosófica aparta del mundo, de lo sensible, de la comunidad terrestre.

El mundo cristiano en Occidente heredó este sistema abstracto, haciendo de Dios un símil del "dios aristotélico sabio y autosuficiente" (Scheler, 40). La Iglesia adoptó una religiosidad principesca, principista, temerosa del Dios amante de raíz oriental:

Dios —se dice en santo Tomás— creó el mundo para su 'propia glorificación'. Y este fin se irradia, además, a sus primeros servidores, los sacerdotes, que aparecen también en el gran teatro del mundo como papas y obispos, y ya no como los humildes servidores de la comunidad cristiana y, en ella, seguidores de Cristo. Aparecen completamente, en definitiva, como soberanos antiguos-romanos en lo que culmina la vida de la Iglesia. Los seguidores de Cristo [...] se tornan 'sucesores de Cristo' que, como príncipes, derivan su 'cargo', su 'dignidad', sus derechos, de la mera tradición legal que los vincula con Cristo. (Scheler, 39).

Sin sustento ni aliento espiritual, el amor medieval se volvió trágico, finito:

[La] Edad Media se inclina decididamente por el modelo trágico. El poema de Tristán comienza así: *Señores, ¿les agradaría oír un hermoso cuento de amor y de muerte? Se trata de la historia de Tristán y de Isolda, la reina. Escuchad cómo, entre grandes alegrías y penas, se amaron y murieron el mismo día, él por ella y ella por él...* (Paz, 211).

El Occidente moderno, legatario de la antigüedad grecolatina y del medioevo cristiano, acabó por desconocer sin remedio el tiempo fundado en la correspondencia y la pasión amorosa. Europa terminó limitándose a difundir sus mercancías y su civilización científico-técnica: las empresas capitalistas e imperialistas revelaron su ética falta de leyes (Löwith, 1998, 59). Solo contados artistas y escritores reconocieron el valor cognoscente del amor. Fue el caso de Goethe: "No se conoce sino lo que se ama, y cuanto más profundo y cabal quiera ser el conoci-

miento, más fuerte, vigoroso y vivo debe ser el amor, incluso la pasión” (Scheler, 11). La modernidad europea terminó como una sociedad desalmada:

El crimen de los revolucionarios modernos ha sido cercenar del espíritu revolucionario al elemento afectivo. Y la gran miseria moral y espiritual de las democracias liberales es su insensibilidad afectiva. [...]. Para reinventar el amor, como pedía el poeta, tenemos que reinventar otra vez al hombre (Paz, 165-166).

Esta reinvención constituye un desafío mayor para la modernidad, pues “el amor ha sido y es la gran subversión de Occidente” (Paz, 120). Esto es aún más complicado cuando el tiempo occidental se convierte en una “tecnocronía”:

Al aspecto de la dominación del tiempo por la tecnocracia lo he denominado ‘tecnocronía’. Es el tiempo propio de las máquinas de segundo grado, de la tecnocracia; es, por tanto, el tiempo propio de la ciudad moderna. [...]. Este tiempo es el de la *aceleración*. [...]. Una vez rotos los ritmos naturales, su restauración no es fácil, porque la capacidad de adaptación de la vida ha asimilado ya gran parte de la arritmia producida (Panikkar, 1993, 91).

¿De dónde, entonces, nació y recogió Violeta Parra su concepción del tiempo y de la vida como exaltación y correspondencia amorosa?

Su concepción entronca con dos tradiciones complementarias y distantes de Occidente. Ambas conforman el espíritu de las culturas populares y mestizas de América del Sur. Por un lado, está la experiencia del tiempo y del amor de las sociedades indígenas de los Andes australes, donde el mundo de la vida y de los sentimientos alcanza una intensidad exuberante. El tiempo cualitativo se basa en el equilibrio y la armonía cósmica destinada al cuidado de la vida. El ritmo calmo del invierno, momento de cuidarse y protegerse, se alterna con el ritmo intenso del verano y de la fertilidad. Estos tiempos cíclicos transcurren sin apremio, en un movimiento perfecto, contrario a los punteros del reloj (Grebe, 1987, 59-74). En este acompasado vaivén cósmico, el amor es la energía que permite la circularidad bella y luminosa de la vida:

*Ayün* ‘amor’, o *aiñ* encierra tres nociones básicas en su raíz. Significa ‘belleza’, ‘un tipo especial de luz, y transparencia’. Está directamente entroncada con su matriz, el vocablo *aywon* (también *ayon*) que significa a su vez ‘nacimiento de la

luz', o literalmente, 'luz que mira' (el amor sería una clarividencia lúcida y no un engegucimiento pasional), (Mora, 2004).

La fiesta encarna la circularidad vibrante de la vida infinita. Es el *kawiñ*, el círculo de la comunidad (Alonqueo, 1989, 130). La perennidad del tiempo sagrado se vive en el mundo andino en la convivencia amorosa con la *Ñuke Mapu, Pacha Mama*, cosmos cíclico e interrelacionado en múltiples reciprocidades y correspondencias (antes/después, día/noche, masculino/femenino, arriba = anan/abajo = urin, etc.), (Yáñez del Pozo, 2002, 39-40).

La intensidad amorosa del pueblo mapuche se expresa mediante una energía particular, específica, *newen ayüwn*: "Es el *newen* que comunica la ternura y el contacto íntimo, es un *newen trepeduamn ayün*, *newen* emocional de amor". El *newen ayüwn* es el *newen* que atrae a dos personas, el *newen* del verdadero amor, por sobre el amor interesado. Puede reflejarse este tipo de *newen* en los *ül* hechos para la pareja o para la persona que se desea enamorar (Tapia, 2007, 271, 331. *Una visión de la experiencia amorosa en las culturas indígenas de Chile*, Salinas, 2009).

Violeta Parra conoció y recogió personalmente diversos y preciosos cantos de amor, *pyewvn vl*, mapuche, como el titulado *Ka antv, kiñe epugelayu xokiwkefun* ('Algún día seremos dos'). Se trata de la esperanza cierta en el arribo del tiempo del amor:

*[Hermano], oye hermano, hermano sí, hermano  
la he encontrado, encontrado  
un buen amor, buen amor, buen amor, buen amor  
la deseo, la deseo, yo sí, yo sí  
una persona ya conocida  
buen amor, buen amor,  
buen amor, buen amor, buen amor, buen amor  
después de haber sido tan solitario,  
lo digo, lo digo oye, lo digo, lo digo oye  
si Gvnecen se compadece de mí  
algún día, algún día me parece que seremos dos, me parece  
me parece que seremos dos, me parece, me parece.  
Admirable, es admirable el pensamiento  
Admirable, es admirable el pensamiento.  
Si estoy vivo, si estoy vivo, si me haces el favor,  
Gvnecen que dirige el mundo.  
Algún día, algún día la tendré.  
Soy bueno, soy bueno  
Si Gvnecen me hace el favor, Gvnecen.  
La tendré, la tendré. [...].*

*Hermano, sí, hermano siempre.  
Una mujer también  
la que invitaré a compadecerse de mí*

**Oye, hermano, hermano.**

(Canción interpretada por Juan López Quilapan, de Lautaro, en Miranda, Loncon, Ramay, 2017, 92-93).

La misma certeza en el arribo del tiempo del amor se advierte en el canto *Ka kwxalwe kamarikun mew* ('Otro fogón en el kamarikun'):

*Pasado mañana será, pasado mañana será, pasado  
mañana será  
Pasado mañana será, pasado mañana será la ceremonia  
Pasado mañana será la ceremonia  
Pasado mañana será la ceremonia  
Nos prepararemos, nos prepararemos,  
Nos prepararemos, amiga  
Nos prepararemos amiga, nos prepararemos, amiga  
Somos demasiados, somos demasiado jóvenes hermana.*

*Tendremos un fogón aparte, otro fogón, tendremos  
otro fogón. [...].  
Si nos miran, que nos miren, hermana, será que no  
nos miren, hermana  
No es nuestra, no es nuestra, no es nuestra culpa  
No nos envidiaremos, no nos envidiaremos, amiga. [...].  
Debemos hablar, debemos hablar pasado mañana  
si hablan de nuestro amor  
que venga diré,  
que venga diré.  
Nuestro cariño, oye nuestro cariño*

**Nuestro amor.**

(Canción interpretada por Juana Huenuqueo, de Carahue bajo, en Miranda, Loncon, Ramay, 2017, 88-89).

Ciertamente la concepción mapuche del amor está atenta a la pérdida del tiempo, al desequilibrio de la armonía cósmica, de la correspondencia por el desgarramiento de la pareja, particularmente debido a la reprochable conducta masculina, como advierte el canto titulado *Anvkvnutuen* (Me abandonaste):

*Te fuiste a otras tierras, mal hombre.  
Me abandonaste ser malo  
Me dijiste que no me dejarías, ser malo  
Me dejaste abandonada, ser malo.  
Y ahora ando vagando.  
hombre perro malo, hombre perro malo, hombre  
perro malo [...]  
Me has hecho llorar mucho, hombre perro malo  
Hombre perro malo, me hiciste sufrir*

**Me hiciste sufrir mucho, me hiciste sufrir mucho.**

(Canción interpretada por María Quiñena, de Labranza, en Miranda, Loncon, Ramay, 2017, 99).

Este horizonte de sentido indígena acerca del amor se asoció históricamente en nuestro país con el mundo amoroso de la España oriental, semita, con elementos islámicos y cristianos —moros y cristianos—, traído por los inmigrantes de los siglos XVI y XVII.

Las culturas ibéricas habían entretendido durante siglos una vida original y refractaria al Occidente Latinocristiano (Asín Palacios, 1992). Con este entramado cultural y espiritual se inauguró un camino religioso popular impregnado de expresiones islámicas, sufíes, que brillan por su contraste con la religiosidad eclesial latina. Las tradiciones cristianas e islámicas de España buscaron juntas la exaltación creadora del Dios amante. En términos sufíes la realidad nace del amor próximo y compasivo de Allah, ajeno a la duración lineal del tiempo. En el 'Círculo de la Intimidad' (*Dâira al-Wilâya*) con Allah, los seres humanos trascienden el tiempo y el espacio:



En ese *Círculo de la Intimidad (Dâira al-Wilâya)* no tienen sentido ni el espacio ni el tiempo. Todo está sobredimensionado en la conciencia de esos seres que han trascendido el mundo y están en *al-Âjira*, el *Universo de Allah*, lo anterior a lo anterior y lo posterior a lo último (Maanán, 2006, 125).

En esta conciencia mística, Allah no es un principio de ordenamiento patriarcal, como una suerte de motor del tiempo rectilíneo, sino una intimidad femenina asociada a la oscuridad y a la informalidad nocturnas: “El nombre femenino *Layla* aparece con frecuencia en la poesía sufí para designar a Allah. Él es Noche (*Layla*), momento de intimidad, donde todo pierde su formalidad para difuminarse en la nada de la oscuridad” (Maanán, 100).

Violeta Parra se ha nutrido de estas tradiciones místicas y poéticas de los Andes australes y de la península Ibérica para expresar un amor preeminente, incontrarrestable. Revela toda su potencia, su exceso, la sobreabundancia del Ser. Con los componentes de la sabiduría indígena y de la mística hispano-oriental, Violeta revela el esplendor del tiempo amoroso, gratificante y desmedido, y, por defecto, la desdicha del tiempo cruel, mal correspondido, explícito particularmente en la modernidad colonial euro-cristiana, silenciadora de cualquier génesis cultural divergente de la suya (Subirats, 1994).

## *La suspensión del tiempo lineal: la certeza de la experiencia amorosa en Violeta Parra*

Violeta Parra ha mostrado en su propia vida, a la par del cancionero recogido de las tradiciones populares, la manifestación del tiempo amoroso, compartido. En su autobiografía. Lo reconoce en las personas queridas de su infancia, como Pascualita, mujer que rebalsa espléndida con su generosidad la estrechez doméstica:

*Cuando a mi casa volvía / con un crecido contento, / tenía el convencimiento / volverme de la otra vida, / canastos llenos traía / de peumo, trigo y piñones; / encima, los orejones; / al medio, queso y tortilla. / Llega a bailar mi chasquilla / cruzando los callejones (Parra, 2011, 64).*

Esta actitud magnánima, dadivosa, es celebrada como un signo mayor del buen comportamiento religioso en Oriente, tanto de musulmanes como cristianos —es la señal de la *Generosidad de Abraham*—, y por supuesto también en los pueblos andinos. Según las enseñanzas sufíes:

Al que llega para beber de él, le muestra buena cara, y es hospitalario, y se somete al pobre en palabra y acto. / [...]. / Pule a los seguidores del Camino estando ya pulido su corazón, siendo a la vez de una generosidad absoluta. (Versos del Maestro sufí al-Yîlâni, Maanáan, 48. Sobre la generosidad sufí, Arabî, 1990).

Violeta celebra el amor desmedido, desproporcionado, que no respeta los ‘mandamientos de la ley de Dios’, de acuerdo a la canción que recogió de la intérprete campesina Francisca Martínez. Conocida como “décima para enamorar”, esta canción fue prohibida por la Inquisición de México en el siglo XVIII (Baudot, Méndez, 1997, 68-77).

En toda la América españolizada circularon las convicciones del amor regocijado, impulsivo, de raíces orientales, burla del cristianismo platonizado. En canciones y bailes de la naciente cultura popular se avivó el amor libre, entusiasmado, que superaría la represión, el miedo, y la muerte de un tiempo abstracto:

*En la esquina está parado / un fraile de la Merced, / con los hábitos  
alzados / enseñando el chuchumbé.*

*Ya el Infierno se acabó / ya los diablos se murieron / ahora sí, chinita  
mía / ya no nos condenaremos.*

*Esta noche he de pasear / con la amada prenda mía / y nos tenemos de  
holgar / hasta que Jesús se ría.*

*Coge a tu nana, / coge a tu abuela, / coge a tu amiga, / coge a tu tía.*

*Por vida del otro Dios, / que en el cielo no hay gobierno, / San Juan  
tenía su Pinzita / y se la robó San Pedro.*

*Ahora que hace mucho frío / entrepernados los dos / juntitos nos  
estaremos / amando a nuestro Criador*

(Baudot, Méndez 34, 46-48, 60, 101, 105, III).

En el campo del amor, la cultura musulmana proporciona un reconocimiento excepcional, opuesto al mundo cristiano de Occidente. La vida sexual lleva a Dios, de ningún modo aparta de Él (Heller, Mosbahi, 1995; Rudelle-Berteaud, 2002). Expresión característica del amor introducido por la poesía y la música de la España árabe o morisca en América es la *cueca*, interpretación de la perfección cósmica a través de la circularidad complementaria del hombre y la mujer. Este baile no transmite una visión lineal, épica o trágica, del mundo, sino la celebración regocijada del amor complementado, cumplimentado, y feliz (Claro Valdés, 1994).

Violeta Parra compartió y celebró esta literatura ‘hereje’, escandalosa, obscena para los códigos de la Inquisición colonial. Así se burló de una gloria descuidada en su composición *Los santos borrachos*. Frente a un cielo violento y desatento, indigno, con santos varones emborrachados, las ánimas cristianas prefieren morir en el infierno: *Los aspirantes al cielo / haciendo cola en la puerta, / pero ni señas de San Pedro: / qué oficina tan perfecta, / qué oficina tan perfecta. / Ánimas cristianas arrancan diciendo: / -Aquí nos tramitan, vamos p’al infierno.* (Parra, *Los santos borrachos*). El mismo sentido se observa en su composición *Un domingo en el cielo*, representación de un jolgorio paradisíaco, fuera del limbo y de la gloria, espacios cerrados por ser ‘domingo festivo’, según las normas civiles y religiosas.

Efectivamente en la fiesta del cielo, hay chicha, copas y pañuelos, se baila resfalosa y cueca: *De lejos sentía el Amo / fragancia de chicha crúa / pa’ sus adentros pensaba / ¡qué fiesta más macanúa.* Pero manteniendo el tono de sátira hasta el final, en la última copla se enoja el Señor y *fue tanta su turbación / que clausuró el Paraíso* (Miranda, 2013, 109).

El dios 'amo' de la Iglesia romana no tolera tanta alegría terrestre en el cielo de su propiedad. Violeta había mostrado su desazón y desesperación ante ese dios 'amo' que decreta, con palabras latinas, el tiempo final y eterno del castigo: *dice l'orar profetorum, / p'aquella que su angelorum / deja botá' en el invierno, / arrójenla en los infiernos / p'a sécula seculorum* (Parra, 2011, 160).

En su madurez Violeta Parra alcanzó perfecta conciencia del arribamiento, y arrobamiento, al fundamento del ser, a la plenitud del Amor. Realizó, en términos sufíes, el Retorno (*Tawba*) al fundamento del tiempo sagrado, rompiendo con las ilusiones del ego, los *dzunûb*, ignorancias, torpezas, negligencias y crueldades del ser humano (Maanán, 33-35). Alcanzó la humildad del Jardín habitado en paz: "En oposición al Fuego está el Jardín, que es la Morada de la Paz, destino de quienes suavizan sus existencias para conectarlas con la *Rahma*, la *Misericordia Creadora*" (Maanán, 38). La existencia se transforma en Jardín. Ella misma oficiará de jardinera:

*Creciendo irán poco a poco / los alegres pensamientos / cuando ya estén  
florecidos / irá lejos tu recuerdo. / De la flor de la amapola / seré su  
mejor amiga, / la pondré bajo la almohada / para dormirme tranquila.  
/ Cogollo de toronjil / cuando me aumenten las penas / las flores de mi  
jardín / han de ser mis enfermeras. / Y si acaso yo me ausento / antes  
que tú te arrepientas / heredarás estas flores / ven a curarte con ellas*  
(Parra, 1965, 124-125).

El tiempo profano de la modernidad no alcanza la última palabra. El amor tarda, pero llega. En el curso de esta tardanza, Violeta Parra ha experimentado muchas veces una desolación existencial, una impaciencia formidable: *Las lágrimas se me caen / pensando en el guerrillero, / como fue Manuel Rodríguez / debían haber quinientos, / pero no hay uno que valga / la pena en este momento* (*Hace falta un guerrillero*, Parra, 1965, 158-160). Con todo, sabe que el amor está por llegar: *Me abrigan las esperanzas / Que mi hijo habrá de nacer, / Con una espada en la mano / Y el corazón de Manuel, / Para enseñar al cobarde / A amar y corresponder* (*Hace falta un guerrillero*).

Un instante de gran alegría y esperanza fue su participación en el festival de la Juventud en Polonia en 1954. Entonces comprobó Violeta Parra los sentimientos de fraternidad humana mundial: la solidaridad, más allá de la aciaga cultura capitalista.

*No hay mal que dure cien años / sentenciaba mi mamita, / ni cuerpo que lo resista / por grande que sea el daño, / [...]. / América allí presente / con sus hermanos del África, / empieza la fiesta mágica / de corazones ardientes, / se abrazan los continentes / por ese momento cumbre / que surge una perdidumbre / de lágrimas de alegría, / se baila y cant'a porfía, / se acaban las pesadumbres. / Todo está allí en armonía, / [...] / el pueblo tendrá mudanza / me digo con gran donaire* (Parra, 2011, 167-168).

En términos sufíes esta vivencia se denomina *futuwwa* (literalmente 'jovialidad', 'entusiasmo'), que expresa al mismo tiempo hermandad, socorro mutuo, olvido de las afrentas, complicidad (Maanán, 53-54).

Esta experiencia se contrapone de plano con su exasperada desesperación del tiempo y del amor: *Maldigo los estatutos / del tiempo con sus bochornos, / cuánto será mi dolor / [...] / maldigo el vocablo amor / con toda su porquería, / cuánto será mi dolor* (*Maldigo del alto cielo*, en Parra, 1976, 111). Este proceso en términos místicos musulmanes se denomina *aniquilación* del ego, *Faná*. "Cuando muere el ego (el *nafs*), despierta lo que hay de verdadero en el ser humano, y esa es su resurrección, su *eternidad* (*Baqâ*). El *Baqâ* exige un *Faná* previo" (Maanán, 127). La conciencia de la devastación del amor por la profanación del tiempo lineal alcanzó una expresión máxima en la composición *El gavilán*, de 1964. Allí se trenzan las tradiciones ibéricas e indígenas en una suerte de denuncia y conjuro contra el tiempo del desamor (Oporto, 2013). Esta experiencia de desolación es la puerta estrecha hacia el océano feliz de la generosidad amorosa que alcanza la armonía cósmica, la *Misericordia Creadora* (*Rahma*). Se ha ingresado al 'Círculo de la Intimidad' (*Dâira al-Wilâya*) donde se goza de un tiempo sin tiempo, precioso e infinito (Maanán, 125). Mejor dicho, el presente del instante coincide con la eternidad. Según la perspectiva musulmana del tiempo y de la historia:

*Waqt* tomará el sentido técnico de un 'instante', en el cual el hombre llega a estar sin pasado ni futuro: 'Cuando Dios descende a su alma y unifica su corazón —dice Hujwârî— él (el hombre) no tiene memoria de lo que fue, ni pensamiento para lo que le puede suceder'. Y el *hâl*, 'estado espiritual', es el 'adorno' de dicho instante puro, 'como lo que es el espíritu del cuerpo'. 'El *waqt* tiene necesidad del *hâl*, ya que queda embellecido por él, y por eso mismo subsiste'. Junayd, maestro de Hallâj, enseñaba que el 'santo' (*walî*) debe ser 'hijo de su instante', *ibn waqtihî*, del 'instante de Dios', sin antes ni después (Gardet, 1979, 233).

Así Violeta:

*Volver a los diecisiete / después de vivir un siglo / es como descifrar signos / sin ser sabio competente, / volver a ser de repente / tan frágil como un segundo / volver a sentir profundo / como un niño frente a Dios, / eso es lo que siento yo / en este instante fecundo. /*

*Mi paso retrocedido / cuando el de ustedes avanza, / el arco de las alianzas / ha penetrado en mi nido, / con todo su colorido / se ha paseado por mis venas / y hasta la dura cadena / con que nos ata el destino / es como un diamante fino / que alumbra mi alma serena. /*

*Lo que puede el sentimiento / no la ha podido el saber, / ni el más claro proceder / ni el más ancho pensamiento, / todo lo cambia el momento / cual mago condescendiente, / nos aleja dulcemente / de rencores y violencias, / sólo el amor con su ciencia / nos vuelve tan inocentes. /*

*El amor es torbellino / de pureza original, / hasta el feroz animal / susurra su dulce trino, / detiene a los peregrinos, / libera a los prisioneros, / el amor con sus esmeros / al viejo lo vuelve niño / y al malo sólo el cariño / lo vuelve puro y sincero. /*

*De par en par la ventana / se abrió como por encanto, / entró el amor con su manto / como una tibia mañana, / al son de su bella diana / hizo brotar el jazmín, / volando cual serafín / al cielo le puso aretes / y mis años en diecisiete / los convirtió el querubín (Parra, *Volver a los diecisiete*).*

Violeta Parra exalta a los ángeles, que carecen de ego, distinguiendo a serafines y querubines, grados imponderables de la comunicación amorosa: “[Los] serafines amorosamente ardientes están a los pies de Dios en la jerarquía de los ángeles (o sea, más cerca de la divinidad) por encima de los querubines cognoscentes, [...]” (Scheler, 37).

[La] canción tiene una estructura circular. Así, en la primera y última estrofas, se produce el milagro del retorno a un tiempo primigenio y mítico, que le permitirá al yo ‘volver’ a ‘sentir’. [...]. [La] segunda estrofa comienza con *mi paso retrocedido / cuando el de ustedes avanza*; porque mientras los otros funcionan en la lógica teleológica moderna (avanzar), el yo tiene que retroceder para encontrar la sabiduría. En ese retroceder o ‘volver’ atrás se produce una experiencia de iluminación divina: [...]. El pacto de la alianza amorosa entre Dios y los hombres está simbolizado en ese ‘arco de la alianza’ que se representa como un arcoiris aparecido

luego del diluvio universal y que metaforiza la promesa divina: [...]. El arcoiris, señal y promesa de que Dios no volverá a destruir la Tierra, aquí ‘ha penetrado en mi nido’, las ‘venas’ y el ‘alma’. [...]. En este ‘instante fecundo’ se ha producido la iluminación plena del ser, como un pacto y promesa de que la vida en amor es lo que perdurará. [...]. El amor es una forma superior de conocimiento, incluso científico y a la vez mágico. [...]. Sólo el amor porta una fuerza transformadora y logra invertir los sentidos tradicionales del bien y del mal. [...]. El estribillo sirve para reforzar la idea vital de la resurrección y la vida, tanto en el plano espiritual como en los ciclos de la naturaleza: ‘enredando’ y ‘brotando’, ‘hiedra’ y ‘musguito’ (Miranda, 2013, 151-153).

El sentido del tiempo y del amor se ha apartado por completo de la temporalidad y la ética modernas. Violeta Parra reinstaló las intuiciones que formularía, con influencias islámicas y cristianas, Juan de Yepes (san Juan de la Cruz), en su poesía amorosa del siglo XVI:

El [ser humano] es más que razón y pensamiento, más que ciencia y voluntad. El [ser humano] es un Ser-Amor cuya vida se despliega en un proceso de surgimiento personal y encuentro enamorado. Por eso la verdad del [ser humano] no se demuestra, ni se programa por ciencia, sino que se canta en libertad enamorada (Pikaza, 2004, 274).

En *Gracias a la vida* la experiencia mística del tiempo en Violeta se muestra íntegra. Se manifiesta la “tempiternidad”, esto es, la experiencia plena de la Vida, repleta de amor, con todos los sentidos presentes:

“La experiencia mística sería aquella que nos permite gozar plenamente de la Vida. [...]. La experiencia de la vida no es la conciencia del paso del tiempo. Lo que se ‘experimenta’ es el instante de la *tempiternidad*. La experiencia no se mide por el tiempo” (Panikkar, 2007, 31).

La mística es la pura irrupción de esta Presencia [*parousian*]. Es muy significativo y una muestra de la paulatina pérdida del sentido místico que la *parousía* (presencia) de los Evangelios fuera traducido como *adventus* (adviento, llegada) por la cultura latina —entronizando así la historia lineal por encima de la experiencia mística de la *tempiternidad* (Panikkar, 2007, 109-110).

La afirmación mística y compasiva del agradecimiento a la circularidad acogedora de la Vida, reemplaza la fórmula latino-occidental *Deo gratias* (gracias a Dios) —tributo al fundamento teocrático del régimen de historicidad lineal (sobre los estereotipos patriarcales del Dios de Israel, ver Weems, 1997). Violeta Parra expresó de un modo sobrecogedor la búsqueda y el hallazgo del tiempo amoroso de los pueblos de la Tierra (Salinas *et al.*, 2015).

## *Bibliografía*

Alonqueo, Martín, 1989, *El habla de mi tierra*, Temuco, Ediciones Kolping.

Arabi, Ibn, 1990, *Los sufis de Andalucía*, Málaga, Sirio.

Asín Palacios, Miguel, 1992, *Tres estudios sobre pensamiento y mística hispanomusulmanes*, Madrid, Hiperión.

Baudot, Georges, María Águeda Méndez, 1997, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, México, Siglo XXI.

Claro Valdés, Samuel, 1994, *Chilena o cueca tradicional*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

Gardet, Louis, 1979, *Puntos de vista musulmanes sobre el tiempo y la historia*, en Paul Ricoeur, *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, París, Sígueme, UNESCO.

Grebe, María Ester, 1987, “La concepción del tiempo en la cultura mapuche”, *Revista Chilena de Antropología*, 6, 59-74.

Gurevitch, Aarón, 1979, *El tiempo como problema de historia cultural*, en Paul Ricoeur ed., *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, París, Sígueme, UNESCO.

Heller, Erdmute, y Hassouna Mosbahi, 1995, *Tras los velos del Islam. Erotismo y sexualidad en la cultura árabe*, Barcelona, Herder.

Jousse, Marcel, 1974, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard.

Lenz, Rodolfo, 1894, “Introducción al estudio de la lengua vulgar en Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, mayo-octubre 1894.

Löwith, Karl, 1998, *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*, Barcelona, Herder.

Maanán, Abderramán Mohamed, 2006, *Tasawwuf. Introducción al sufismo*, España, Almuzara, Azzagra.



- Miranda, Paula, 2013, *La poesía de Violeta Parra*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Miranda, Paula, Elisa Loncón, Allison Ramay, 2017, *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago de Chile, Pehuén.
- Mora, Ziley, 2004, "Amor y sexualidad en la cultura mapuche", en *Patrimonio Cultural*, Año IX, Verano, Santiago de Chile, DIBAM.
- Oporto, Lucy, 2013, *El Diablo en la música. La muerte del amor en "El gavián"*, de Violeta Parra, Santiago de Chile, Editorial Usach.
- Panikkar, Raimon, 1993, *Paz y desarme cultural*, Santander, Sal Terrae.
- \_\_\_\_\_, 2007, *De la mística. Experiencia plena de la Vida*, Barcelona, Herder.
- Parra, Violeta, 1965, *Poésie populaire des Andes*, París, Maspero.
- \_\_\_\_\_, 1976, *21 son los dolores*. Prólogo y selección de Juan Andrés Piña, Santiago de Chile, Aconcagua.
- \_\_\_\_\_, 1979, *Cantos folklóricos chilenos*, Santiago de Chile, Nascimento.
- \_\_\_\_\_, 2011, *Décimas. Autobiografía en verso*, Santiago de Chile, Sudamericana.
- Paz, Octavio, 1997, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.
- Pikaza, Xavier, 2004, *Amor de hombre, Dios enamorado. San Juan de la Cruz: una alternativa*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Rudelle-Berteaud, Elisabeth, 2002, "Divergencias moriscas y cristianas sobre erotismo y afectividad", en *IX Jornadas Interdisciplinarias Religión y Cultura Erotismo, afectividad y religión en las culturas*, Santiago, Universidad de Chile, 199-207.
- Salinas, Maximiliano, 2005, *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, Santiago de Chile, LOM.
- \_\_\_\_\_, 2009, "Trafkñen, amuayu, trafkñen! El amor como vida del mundo en la historia de la cultura y la sensibilidad populares en Chile: los ancestros indígenas", en *Mapocho, Revista de Humanidades*, 66, 223-251.
- Salinas, Maximiliano, Jorge Rueda, Consuelo Hayden, Daniel Sierra, 2015, *Lo que puede el sentimiento. El amor en las culturas indígenas y mestizas en Chile y América del Sur, siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores.
- Scheler, Max, 2010, *Amor y conocimiento y otros escritos*, Madrid, Ediciones Palabra.
- Subirats, Eduardo, 1994, *El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

Tapia, Diego, 2007, *El newen, la fuerza que mueve a la música lafquenche en el lago Budi*. Tesis de Magister en Artes. Mención en Musicología. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Yáñez del pozo, José, *Yanantin: La filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochiri*, Quito, Abya-Yala.

Weems, Renita J., 1997, *Amor maltratado. Matrimonio, sexo y violencia en los profetas hebreos*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer.



# REFLEXIONES SOBRE LA MUJER EN TRES ENSAYISTAS CHILENAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX EN CHILE\*

*Joyce Contreras Villalobos\*\**

\* Este artículo apareció originalmente en formato de ponencia en el I Simposio Internacional Las Mujeres en la Formación de los Estados Nacionales de América Latina y el Caribe, convocado por el CEHMAL y realizado entre 16-18 de agosto del 2017 en la Universidad San Martín de Porres, Lima, Perú. La presentación de este trabajo en dicho evento fue financiado por el Fondo Nacional del Libro y la Lectura 2017.

\*\* Doctora en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

## 1. Las musas se emancipan: de ángeles a intelectuales proto-feministas

*Se experimenta a la vez que una impresión ingrata, un penoso sentimiento, viendo que en nuestro siglo en que se han llegado a borrar las diferencias de señor y esclavo, en que se han hecho desaparecer las odiosas distinciones de razas y colores, todavía sea temerario, imprudente y hasta peligroso pedir que se borre la triste diferencia en mala hora establecida entre el hombre y la mujer, esa distinción odiosa de los sexos.*

Prólogo a *La Esclavitud de la mujer*, Martina Barros Borgoño, 1974.

Las palabras anteriores corresponden a la escritora y traductora, Martina Barros Borgoño. Fueron escritas en 1872, en el prólogo a su traducción del ensayo *The subjection of women*, de John Stuart Mill. En este no solo comentaba las principales ideas del filósofo inglés, sino que reflexionaba públicamente, a través de la tribuna que le ofrecía la prensa, acerca de la situación de desigualdad que afectaba a la mujer.

Aunque ciertamente su voz constituyó una de las primeras voces femeninas en Chile en denunciar e impugnar el estatuto subalterno de la mujer en la sociedad, ella debe entenderse en diálogo con los discursos críticos de las escritoras hispanoamericanas del período. Se trata de lo que Mary Louise Pratt (1995) ha denominado como “ensayo de género”: una tradición de escritura conformada por una “serie de textos producidos por mujeres latinoamericanas a lo largo de los últimos ciento ochenta años, enfocados a pensar el estatuto de las mujeres en la sociedad” (1995: 3). Tal tradición constituiría una literatura “contestatatoria”, por cuanto “se propone «interrumpir el monólogo masculino» o, al menos, confrontar la pretensión masculina de monopolizar la cultura, la historia y la autoridad intelectual” (3). Estos textos comienzan a circular con fuerza a mediados del siglo XIX y, a diferencia de lo que ocurría con géneros como la poesía o la novela-folletín —vinculados de acuerdo al imaginario epocal “generificado” (Poblete: 2003)<sup>1</sup> a la idea de “subjetividad romántica” y “sensibilidad” femenina—, en ellos las mujeres van a exponer sus inquietudes críticas respecto a su condición de sujeto Otro.

1 Estudiando el caso chileno, Juan Poblete plantea que durante la segunda mitad del siglo XIX fue común advertir en el discurso cultural que las lecturas se “generificaran”, vale decir, se asociaran al género sexual de los lectores: mientras para los varones era legítimo y esperable que accedieran al consumo de textos “masculinos” —como la novela o el ensayo—, de las mujeres, por el contrario, se esperaba que accedieran a lecturas “femeninas” tales como la poesía o, en su defecto, los folletines de asunto amoroso y sentimental (Poblete, 2002: 19).

Autoras como Juana Manso, Soledad Acosta, Gertrudis Gómez o Clorinda Matto, entre otras, deben contarse como sus precursoras.

El ensayo de género en Chile tiene sus antecedentes en el periódico político *El Eco de las Señoras*, de 1865, vinculado a las mujeres de la élite simpatizantes de la Iglesia Católica. Este surge a propósito de las contingencias políticas que enfrentaban a sectores liberales y conservadores-católicos en un contexto de progresiva secularización. Como forma de solidarizar y hacer pública su defensa de la Iglesia, que comenzaba a perder hegemonía, este grupo de mujeres anónimas funda dicho medio, autofinanciándolo. Desde esas páginas, y autorizándose en su condición de respetables “Señoras”, reclamaban su derecho a tener y expresar una opinión pública e incidir en los derroteros de la nación.

Conforme avanza la década de 1870 y principie a tomar fuerza un proceso de modernización, comienzan a emerger otras voces femeninas que, esta vez individualizadas y más empoderadas de su autoría, expresarán sus críticas contra un sistema que las excluía, dejándolas en un permanente estado de “minoría de edad”. La angelical musa se emancipaba y devenía en una intelectual proto-feminista.

## 2. Rosario Orrego y la demanda por la instrucción femenina

Una de las primeras autoras chilenas que reflexionará públicamente a través de la escritura sobre la situación que afectaba a la mujer, fue Rosario Orrego Carvallo. Nacida en 1834, comenzó su carrera en las letras a finales de la década del cincuenta. Su amplia producción incluyó la poesía, la narrativa y la prensa; ello la convirtió no solo en la primera mujer novelista en el país, sino también, en la primera a fundar y dirigir una publicación periódica: la *Revista de Valparaíso*. Esta publicación ilustrada apareció durante 1873 y 1874, y tenía como fin difundir “la literatura, las ciencias y el arte” entre el esquivo público de la ciudad puerto, absorto en el progreso material que entonces se vivía. Una de las principales novedades que traerá la revista es su grupo de redactores: si bien colaboraron los más destacados hombres de letras de la época (como Guillermo Matta, Eduardo de la Barra, Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana, Adolfo Valderrama), fuera de Rosario —que figura como directora y editorialista (publicando en ocasiones algunos artículos)— están los nombres de sus hijas Ángela y Regina Uribe (quien sería la primera Bachiller en Humanidades de Chile), además de la connotada escritora Lucrecia Undurraga. Todas ellas publicarán traducciones y artículos propios. Este hecho constituye un antecedente importante al cartografiar la presencia femenina en la prensa chilena.

Desde las páginas de la *Revista de Valparaíso*, Orrego reflexionó sobre los procesos modernizadores que se desarrollaban durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile: los negocios políticos, los conflictos entre la Iglesia y el Estado, el estado de progreso económico, la adopción de nuevas prácticas ilustradas como la ópera y el teatro, el auge de la prensa, etc. Es en este contexto de profundos cambios que se expresará su preocupación por la situación de la mujer. O, más específicamente, por su función en la empresa de difusión de las luces y el adelantamiento de la nación. De allí que asuma públicamente su defensa por el derecho a la instrucción.

A diferencia de Martina Barros o Lucrecia Undurraga, como veremos, mucho más contestatarias en sus plateamientos, Rosario Orrego es cauta y mesurada en su discurso reivindicatorio. Lo mide en detalle. Heredera de la tradición del “saber decir” propiciada por Mercedes Marín del Solar —estrategia que le permitió a esta poeta ingresar y debutar sin ser blanco de mayores críticas en la “ciudad letrada”—, Orrego abraza la lucha por la instrucción de la mujer, mas sin deslizar mayores críticas contra el sistema de desigualdad entre los sexos.

A este respecto es interesante un ensayo titulado “El lujo y la moda”, publicado en 1873 en las páginas de la *Revista de Valparaíso*. En él criticará el acendrado gusto por estas nuevas prácticas de consumo adoptadas por la sociedad chilena: “¿A dónde irá a parar nuestra sociedad con esa moderna plaga que se ha desarrollado en su seno y que si no se le pone freno pronto amenaza con destruir sus vínculos más sagrados?”, preguntaba retóricamente. A su juicio, las responsables de esa debacle moral eran las propias mujeres, pues, siguiendo una idea ampliamente aceptada por entonces, si los hombres eran quienes hacían las leyes, las mujeres ejecutaban las costumbres: “sobre ellas cae la mayor responsabilidad de todo lo que tiene de materialista, de interesado y de penoso para toda alma noble las costumbres del siglo” (1873: 414).

Contrario a lo sostenido por otras escritoras hispanoamericanas del período, como por ejemplo, Juana Manso —que apuntaba a los varones como los principales responsables de la ignorancia y frivolidad que afectaba a las mujeres, resultado de la nula preocupación por fomentar su educación<sup>2</sup>—, Rosario no eximía de crítica a sus congéneres. En su opinión, el interés por mostrar opulencia y vestir al día constituían las principales (cuando no únicas) prioridades femeninas. Estas conductas viciosas traían una serie de consecuencias negativas tanto para las

2 Denunciaba a este respecto la autora argentina: “¡Todo le quitáis a la mujer! Todo lo que puede caber en la misión grandiosa de la inteligencia, donde toman parte la sensibilidad y la voluntad libre. Pero le halagáis su vanidad, le excitáis el amor al lujo, a los dijes, a los tocados; ciegos idólatras de su belleza sois el incentivo funesto de su corrupción, porque si no sabe lo que es su alma, ¿qué le importa a la mujer venderla por un puñado de alfileres de oro...?” (“La educación de la mujer”, *Álbum de señoritas*, N° 8, 17 de febrero 1854).

propias jóvenes, sus familias y la nación. Para ellas, en el sentido de que alejaban a los futuros maridos debido a su propensión al gasto excesivo (se advierte aquí la promoción de una ética burguesa); para las familias, en el sentido de que una mujer preocupada de cosas superficiales y mundanas podía descuidar su importante rol como formadora en el hogar (“el ángel doméstico”), además de llevar la ruina económica y moral a su núcleo íntimo; y finalmente, para la nación, entendiéndose este concepto siempre como la extensión simbólica de la familia.<sup>3</sup> En suma, una desgracia de magnitud que solo podía ser contrarrestada por efecto de la educación femenina.

Una mirada a la producción escritural de Orrego da cuenta de la importancia que el tema de la instrucción de la mujer tiene en su obra. Así queda expresado, por ejemplo, en sus artículos y crónicas quincenales, como uno donde comenta con entusiasmo la rendición de los exámenes finales de las alumnas de un colegio femenino: “Felices los padres de tan precoces y aprovechadas hijas y mucho más felices los maestros que cultivan esas vírgenes inteligencias y ven premiados sus desvelos con el símbolo del mérito y *del saber*” (“Revista de la quincena”, 1874: 399, la cursiva es mía). O también en sus poemas. Entre ellos nos resultan de particular de interés dos: uno, dedicado a la destacada educadora Manuela Cabezón, fundadora, junto a sus hermanas Dámasa y Josefa, de los primeros colegios laicos femeninos –en donde estudiarían justamente la autora y Lucrecia Undurraga–. Orrego celebrará la labor de dicha educadora, quien, a su juicio, había “fijado de la mujer la nueva era”: *Al ver de la mujer la suerte triste, / buena samaritana, le ofreciste / de nueva vida y de virtud la fuente / [...] ¡Gracias! Heroica, infatigable dama, / de nuestras tiernas hijas bienhechora...* (113-114). El otro texto se titula ilustrativamente “La instrucción de la mujer”, y tiene la peculiaridad de haber sido leído públicamente por su autora, en 1874, frente a la Academia Chilena de Bellas Letras, institución en la cual fue la primera mujer que fuera nombrada Socia Honoraria: *Instruid a la mujer, si queréis pueblos / que se eleven felices, soberanos. / Mirad que la mujer tiene en sus manos / la vasta cuna del humano ser* (81), sostenía ante un auditorio masculino presidido por el liberal José Víctorino Lastarria. La instancia era sumamente significativa en términos simbólicos. Los discursos y debates en torno a la educación de la mujer ya comenzaban a circular en la opinión pública de la época, massiempre monopolizados por una voz masculina. Sin embargo, Rosario, en un gesto decidido, aprovechaba ese espacio de saber y poder que representaba la Academia y la prensa, para difundir y autorizar, esta vez desde una voz femenina, su demanda por el derecho a la instrucción. *Hoy Chile no es la patria del pasado*, declaraba, manifestando su clara conciencia respecto del momento histórico que se vivía, *y en medio de este mágico concierto / que eleva*

3 No es casual que en este fecha aparezcan en Chile los primeros manuales de conducta femeninas.



*a nuestra patria a su apogeo, / ¿quedará la mujer, débil pigmeo, / sin levantar la mente a otra región?*, les preguntaba tanto a los dirigentes de la “ciudad letrada” como a sus anónimos lectores.

### 3. “Dejar de ser la eterna menor de edad”. *La crítica al sistema de dominación masculina y la demanda por los derechos sociales de la mujer en Martina Barros*

Leíamos al principio de este trabajo las palabras de Martina Barros, quien en 1872 había traducido por primera vez del inglés al español el libro *The subjection of women*, de John Stuart Mill, acompañado de un incendiario prólogo de su autoría.

Mujer de orientación liberal, Barros admira y pondera el texto de Mill<sup>4</sup>, reivindicándolo como un estudio serio sobre la mujer con “base [en la] ciencia experimental”, como ella misma aclara; no afecto, por tanto, a pasiones ni a interpretaciones metafísicas. Sin embargo, no se limita a leerlo ni a recomendarlo con entusiasmo, sino que escribe un ensayo donde analiza y expone sus ideas sobre lo que denomina “la mujer como tema” (10), sentando un hito significativo en la tradición ensayística femenina chilena.

Resulta interesante la estrategia con la que Barros inicia su discurso, anticipándose a aclarar ante los lectores la rectitud de sus intenciones:

El título de este libro pudiera hacerlo aparecer con un alcance sedicioso que no tiene, como un caluroso llamado a una absurda rebelión, como una proclama revolucionaria que tiende a destruir la tranquila felicidad del hogar. Pero al lado del nombre de este libro *está el nombre de su autor*: pensador sereno y elevado (39; la cursiva es mía).

<sup>4</sup> La traducción es el género que le permite a Barros incursionar por primera vez en la escritura pública. De manera que, a partir de ese ejercicio discreto, “pasivo”, de traducir la voz de autoridad del otro, ella —tímida pero también estratégicamente—, se atreve a deslizar su propia voz. Para más información, consúltese el artículo de Damaris Landeros “Avatares de una pionera: tensiones en(tre) la práctica de escritura en las obras de Martina Barros” (2017).

La referencia a la figura autorizada de Mill constituye, entonces, un gesto que legitima su palabra, despojándola de un virtual carácter subversivo que declarano pretender. A pesar de que más adelante se contradiga cuando sostenga evaluativamente, a propósito del valor de dichas ideas: “E[l] trabajo de [Mill es de] demolición y de reconstrucción: *derriba la sociedad*” (59; la cursiva es mía). Juicios taxativos como estos revelan una mirada en absoluto sumisa respecto al discurso hegemónico; por el contrario, expresan una crítica manifiesta contra un sistema social que oprime a la mujer negándole todo tipo de derechos, entre ellos, los que la autora denomina “derechos sociales”, tales como son la “libertad de instrucción” y la “libertad para hacer uso de sus conocimientos” (60), derechos que se vinculaban con el de la incorporación femenina al mundo del trabajo.

Aunque en un principio tímida y titubeante, la voz de Barros de a poco toma fuerza y se empodera del discurso. En este sentido es notable cuando corrige a Mill, quien sostenía que solo en la actualidad la mujer había tenido el valor de denunciar la situación de subordinación que la afectaba. Según Barros, una revisión bibliográfica “superficial” evidenciaba otra realidad: desde hace siglos las mujeres habían visibilizado su malestar y cuestionamientos respecto de este escenario de injusticia (45). A modo de ejemplo cita a algunas autoras que publicaron entusiastas defensas del sexo femenino durante el Renacimiento (Lucrezia Marinella, Modesta del Pozo, Margarita de Navarra). Estas referencias históricas le permiten a Barros, por una parte, esbozar una genealogía o tradición del pensamiento crítico-feminista; y por otra, acusar el “olvido” histórico de Mill, quien, representando ese sujeto masculino hegemónico, borra de la Historia la agencia y voz crítica que han tenido las mujeres. En otras palabras, impugna la invisibilización total de las mujeres en la historia (47):

[Stuar Mill] borra de la historia un rasgo cuya realidad es todo punto de vista incuestionable, cual es el recuerdo de todas aquellas controversias que aparecieron con el Renacimiento y en que no fue raro ver tomar parte a mujeres cuyo talento y elocuencia ha dejado un nombre en las cátedras de la filosofía y las ciencias sociales (48; la cursiva es mía).

De esta manera, la autora será enfática en reclamar el lugar que le corresponde a la mujer, mas no solo en tanto sujeto histórico sino que como sujeto propiamente tal, vale decir, dotado de razón y libertad, atributos anulados largamente por el despotismo de una autoridad masculina:

Nacida esa distinción de los dos sexos a la sombra de la fuerza, se ha sostenido merced a una educación viciosa que hace al hombre mirarse desde la cuna como un ser superior a la mujer. Desde los primeros años se le hace palpar en el seno mismo del hogar esa desigualdad antojadiza, a él se le concede una libertad que va aumentando a medida que se restringe más y más la clausura que se destina al otro sexo y así se le inculca una preocupación que no puede resistir al examen más ligero de un criterio vulgar. Por otra parte, haciendo a la mujer desde la cuna mirar como sagrados los principios caprichosos establecidos por el uso, se la somete a un sistema de educación cuya primera base viene a descansar sobre la misma idea de una inferioridad que de ese modo echa raíces en su espíritu, se apodera de su corazón y llena su vida, entera [...] Y así se establece[que] por el solo hecho de su nacimiento [la mujer] se ve privada de poder llegar jamás a las posiciones a que la destinaban su carácter, las tendencias de su espíritu o las aspiraciones de su corazón(49-50)<sup>5</sup>.

Una de las consecuencias de esta educación viciosa que coartaba injustamente el horizonte de expectativas femeninas era que la mujer viese en el matrimonio su única posibilidad de realización personal: “*La sociedad señala a la mujer el matrimonio como su único destino*, declarándola inhábil para ser otra cosa que esposa y madre” (50; la cursiva es mía). Al dismantelar el carácter falaz de esta relación asimétrica entre los sexos<sup>6</sup> como el resultado de una construcción cultural que se había perpetuado y naturalizado a través de las costumbres, por siglos, la autora reivindica el lugar principal que le corresponde a la mujer en el cuerpo social. Aunque no reniega de su relevante función dentro del núcleo familiar, es categórica en señalar que la maternidad y el matrimonio en absoluto constituyen su única misión, como comúnmente se entendía. Una educación sin este sistema de privilegios caducos favorecía a la mujer tanto en el desarrollo de sus capacidades intelectuales como morales; las cuales, a su vez, le permitirían desempeñar ocupaciones hasta entonces solo oficiadas por hombres; y, lo que es más relevante, le permitiría influir más provechosamente en el hogar, microcosmos de la nación. Este discurso ilustrado será común encontrarlo en otras escritoras hispanoamericanas del siglo XIX.

Cabe mencionar que luego de la publicación de esta traducción y su prólogo, el recibimiento por parte del público, especialmente el femenino, no fue el especta-

5 Menciona esto y crítica la incongruencia que hay en el orden político-monárquico: allí sí es lógico y aceptable que una mujer dirija a una nación.

6 Esto es implícito en Orrego. La crítica a la desigualdad de derechos entre los sexos se insinúa solo en relación a la educación.

do por la autora. Como ella misma confesaría unos cincuenta años después, en sus memorias:

Asusté a todas las mujeres que me excomulgaban, a velas apagadas, como niña peligrosa. Mis propias amigas se me alejaron como si se hubiese levantado una valla que nos separaba en absoluto. No necesitaba de ellas y continué mi vida [...], pero sin hacer publicaciones que no convencían ni alentaban más que a los ya convencidos y causaban pavor a aquellas que deseaba estimular. No nací para luchadora (Barros, 1945: 127).

Esta fría respuesta de parte del público femenino hizo que la autora adoptara un voto de silencio escritural y se marginara del campo cultural y del discurso feminista por cerca de cinco décadas. Sin embargo, la verdad es que la “luchadora” no había claudicado: solo tuvo que esperar que el contexto social y cultural le fuera propicio. Con el cambio de siglo y la irrupción de los primeros movimientos feministas, Barros se transformará en una figura intelectual clave que destacará no solo en tanto escritora y conferencista sino también en la demanda por los derechos sociales y políticos de las mujeres.

#### 4. *“Nos miran como revolucionarias, peligrosas y frenéticas”*. *Lucrecia Undurraga y el proyecto de “emancipación de la mujer”*

Contemporánea a Orrego y Barros, Lucrecia Undurraga es una de las escritoras más emblemáticas del ensayo de género en el Chile del siglo XIX. La figura y obra de esta prolífica narradora, periodista y ensayista, sin embargo, ha sido escasamente estudiada, situación que recién ha comenzado a revertirse, en gran parte, gracias a las valiosas investigaciones de Carla Ulloa (2017). A juicio de esta experta, Undurraga constituye una figura medular en el desarrollo del periodismo femenino liberal de la segunda mitad de siglo, principalmente, “por ser la articuladora de una red [intelectual] amplia que llegó a incluir a más de veinte escritoras” (III). A esta relevante agencia cultural debe agregarse que Undurraga fue una de las primeras escritoras en defender abiertamente lo que ella denominaba “la emancipación de la mujer”, hecho que le valió la admiración, mas también el rechazo y la incompreensión de parte del público. Considerada por sus propios contemporáneos una “precursora que con el ejemplo influyó a otras mujeres de su época [allanando] el camino para la inserción de éstas en el campo cultural

chileno” (Ulloa:112-113), fue reconocida incluso fuera de Chile; es el caso de la destacada escritora colombiana Soledad Acosta de Samper, quien en su célebre ensayo *La mujer en la sociedad moderna* la calificó como una “escritora socialista”, interesada en “abrir nuevos horizontes para la mujer proletaria” (Acosta, citada en Ulloa: 113).

Como se mencionó anteriormente, Undurraga se inició en el periodismo colaborando con ensayos en las páginas de la *Revista de Valparaíso* (1873-1874), dirigida por Rosario Orrego. Tras ello participó de forma activa en la revista ilustrada *La Brisa de Chile*, de 1875, donde llegó a ser una de sus colaboradoras más reputadas. Allí defendió sus ideas respecto a la emancipación de la mujer, su derecho a la instrucción y, también, a ejercer el oficio de las letras. De hecho, en la primera entrega de su novela-folletín *Los ermitaños del Huaquén. Tradiciones populares del norte de Chile*, la autora insertó un paratexto dedicado a su prima Enriqueta Solar Undurraga, quien, al parecer, igualmente era aficionada a la literatura. Apelando a esta hermandad espiritual e intelectual, Lucrecia la invitaba a sumarse a la cruzada literaria:

Vengo a reclamar de ti una palabra de aliento [...] Si quisieras, podrías hacer más todavía: acompañarme en este áspero sendero [...] ¿Te falta, acaso, arrojo para lanzarte en los espacios borrascosos del dominio público? Si las que teniendo, como tú, talento e ilustración, no son bastante atrevidas para afrontar estas borrascas, jamás la mujer llegará a ser en Chile lo que ha sido hasta ahora: un humilde satélite del hombre” (*La Brisa de Chile*, 26/12/1875, p. 6).

La cita es interesante por cuanto expresa, por una parte, su clara conciencia del rol subalterno que le cabe a la mujer en la sociedad, es decir, su condición de ciudadana de segunda categoría (la mujer como “satélite del hombre”); mientras que, por otra, revela su conciencia de las múltiples dificultades que la mujer debía enfrentar al incursionar en el dominio de la escritura pública. De estas reflexiones se desprende que la destinataria del texto no es solo Enriqueta: la arenga rebasa por lejos dicha individualidad para proyectarse hacia las lectoras del periódico y, aún más, a las mujeres en general. Se asiste, de este modo, a la emergencia de una voz que no vacila en difundir su voluntad de emancipar a las mujeres, desafiando así la hegemonía absoluta de un orden social-patriarcal.

Tal como lo advirtiera Orrego, Undurraga también creía que era en la población femenina donde mayormente abundaba la ignorancia, obstáculo principal para el progreso de la nación. De allí la necesidad urgente de propagar la ilustración y el gusto por la literatura entre el «bello sexo». Obedeciendo a esta premisa es

que la autora decide fundar el periódico ilustrado *La Mujer*, de 1877, cuyo lema justamente rezaba: “regeneración y emancipación de la mujer”. Como casi toda la producción de Undurraga, este periódico ha sido escasamente estudiado, principalmente por las dificultades de acceso al material.<sup>7</sup> Este periódico contó con la colaboración estable de un numeroso grupo de escritoras, tanto de Santiago como de regiones. Entre ellas se puede contar a Rosario Orrego, las educadoras Antonia Tarragó, Isabel Le Brun, Mercedes Cervelló y Eduvigis Casanova (las dos primeras impulsoras del famoso “Decreto Amunátegui” de 1877, el cual les permitió a las mujeres validar sus exámenes secundarios e ingresar a la Universidad), las poetas María Delfina Hidalgo, Victoria Cueto, Enriqueta Courvis, María Luisa Cerna, las traductoras Ángela y Regina Uribe (hijas de R. Orrego), entre otras. En cuanto a las colaboradoras internacionales destacan los nombres de Gertrudis Gómez y Concepción Gimeno, de quienes se publicaron los ensayos de género “La Mujer. Considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria” y “La mujer española”, respectivamente (Ulloa: 128). Ello, como ha señalado Ulloa, habla de la temprana articulación de una red de escritoras convocadas por un mismo tema.

Undurraga, junto con Orrego, fue una de las pocas escritoras chilenas del siglo XIX que además de incursionar de forma fecunda en la prensa, llegando incluso a dirigir sus propios periódicos y revistas, participó en calidad de agente en instituciones culturales de envergadura, como la Academia Chilena de Bellas Letras. Al respecto, es interesante un trabajo que Undurraga leyó en 1873 titulado “Ensayo sobre la condición social de la mujer” el cual fue publicado poco tiempo después por la revista ilustrada *Sud-América*. Tal como lo dice su título, este texto discute sobre la situación de la mujer en la sociedad de entonces, prestando especial atención al tema de su instrucción. Como ya se ha mencionado, hacia la década de 1870 este tema había comenzado a ser materia de debate en la opinión pública; en este sentido, quizás uno de los discursos más importantes, por cuanto fue uno de los primeros en encender la discusión, fue el pronunciado también en el año de 1873 en la Academia por el educador y escritor puertorriqueño —entonces vecindado en Chile— Eugenio María de Hostos. En su célebre ensayo “La educación científica de la mujer”, criticó el sistema que le negaba a la mujer desarrollar sus potencialidades bajo la idea obsoleta y esencialista de su inferioridad natural, la cual la constreñía exclusivamente a las labores domésticas y reproductivas; de allí que reivindicara su condición de sujeto dotado de libertad y razón, igual que

7 Hace poco Carla Ulloa ha logrado dar con la colección de la revista *La Mujer*. Gracias a una investigación genealógica logró contactar a sus descendientes, quienes le permitieron acceder a su colección personal de la revista. La investigadora ha hecho las gestiones para donar esta publicación a un relevante archivo público en Chile.

el hombre y, como él, con pleno derecho a desarrollarla a través de una esmerada educación. Este discurso despertó polémicas repercusiones en su época, tanto a favor como en contra, siendo Undurraga una entusiasta simpatizante. En efecto, en su referido ensayo, la autora celebra la intervención de De Hostos, ocasión en la que, además, plantea la necesidad de participación femenina en el debate:

Cuando se trata de la suerte futura de la mujer; cuando se trata de emanciparla, por medio de la ilustración, de la tutela secular del hombre; cuando, en fin, de un ser máquina, como es la mujer actual, se quiere hacer un ser pensante, que conozca y sepa apreciar su destino y distinguir el bien del mal para que sea responsable de sus actos; que pueda, por último, practicar uno de los más preciosos atributos de la naturaleza humana, el libre albedrío, me ha parecido que, *cuando se pesan los destinos de esa mitad del género humano, tan calumniada a veces y tan apasionadamente defendida en otras, la opinión de una mujer, por muy desautorizada que ella sea, siempre tendrá algún valor en tan delicada cuanto importante materia* (“Ensayo sobre la condición social de la mujer”, 1873: 822; la cursiva es mía).

Teniendo plena certeza de la situación de subordinación que afectaba a la mujer, Undurraga dirige su crítica no solo hacia “la tutela secular del hombre”, sino también hacia la tradición del «monólogo masculino» —utilizando la expresión de Victoria Ocampo— que había silenciado la voz de la mujer, particularmente en relación a los temas donde figuraba ella misma en tanto objeto de reflexión. Amparándose en el ideario positivista que legitimaba como criterio de verdad el valor de la experiencia, a su juicio, nadie es más autorizado que la propia mujer para hablar y teorizar sobre lo que atañe a su sexo. A partir de esta premisa, entonces, propondrá el imperativo de superar a través de la educación científica tres modelos femeninos que considera perniciosos: “la mujer del hogar” preocupada solo de asuntos triviales y domésticos; la “del gran mundo” con su frivolidad; y la devota, símbolo de la ignorancia y el fanatismo. Los tres representarían un obstáculo para el progreso de la nación y el desarrollo intelectual femenino: “la mujer tiene derecho a desarrollarse en una esfera de acción mucho más vasta que el círculo fatal a que nuestro estado de cosas nos tiene reducidas”; lo mismo a elevar su espíritu: “dad vida a nuestra inteligencia, dadnos aire para desplegar las alas del pensamiento, y entonces se sabrá para lo que somos aptas y de lo que somos capaces” (825-826), sostenía.

Llama la atención, en contraste a lo que ocurre con el lenguaje y estilo más moderado que utiliza Orrego, el modo de enunciación osado que adopta la autora,

quien sabe que al expresar su opinión se desvía del orden del discurso epocal. De allí que califique su discurso como una “audacia”, “temeridad”, o un “arroyo”: “para que el público pueda ser juez de lo que [mi pluma] produzca *he tenido que atropellar costumbres y preocupaciones*” (821; la cursiva es mía). La observación no estaba demás. En el texto se hablaba de la “opresión”, la “injusticia”, las “cadenas” y el “tutelaje” que constreñían a la mujer, estableciendo indirectamente una analogía entre la situación que experimentaban estas y los pueblos esclavos: “¡Tened cuidado! Que, rompiendo las cadenas que nos sujetan, no vayamos a ser vuestras competidoras en todo lo que habéis declarado vuestro exclusivo patrimonio”, declaraba desafiante (827). De hecho, la propia Lucrecia se autoreconoce al final de su exposición como “una mujer que ha tenido el valor de ser la primera que, entre nosotros, haya levantado el estandarte de las sociedades modernas: *Emancipación de la mujer*” (828). En este sentido, lejos de dejarse amedrentar por el medio social -como le ocurrió a Barros, que renunció por cerca de medio siglo a sus ideas feministas y a la escritura- Undurraga vindicaba, pese a la incompreensión que sabía iba a encontrar, la legitimidad de sus ideas y de su lucha: “si por fortuna consiguiera traer a nuestra causa a uno solo de esos espíritus aferradas a las antiguas tradiciones, me daría por satisfecha y mi tarea no habrá sido estéril” (822).

Este gesto de enunciar públicamente un discurso feminista en una instancia de máximo valor simbólico, como lo era la Academia, resulta revelador en la medida que habla de un “desplazamiento de la actividad y agencia cultural femenina”. Como señala en esta dirección Carol Arcos:

[...] Las mujeres escritoras salen del salón doméstico para instalar discursos críticos en la sala de conferencias de una institucionalidad que se presenta más moderna. Se trata, por lo tanto, de una práctica que ubica la posición paratópica de estas autoras dentro del campo cultural en un lugar más legitimado, es decir, compone una figura autorial más “en el lugar” que en el “no-lugar”, pues las escritoras se presentan como interlocutoras autorizadas en los debates de la intelectualidad chilena, aun cuando solo lo sean respecto de la situación de ellas mismas. (Arcos, 2014: 279).

El progresivo avance que hacia mediados de 1870 estaba teniendo el liberalismo en el país va a favorecer, entonces, la emergencia de nuevas intelectuales como Undurraga, Orrego y Barros. La circulación de nuevos discursos y epistemologías, como el feminismo y el positivismo, les permitió a estas autoras pioneras comprender y problematizar la categoría “mujer”, despojándola de anquilosados esencialismos. Apoyándose en el espíritu cientificista en boga, para estas inte-



lectuales no existía explicación fundada que justificara la supremacía de un sexo sobre el otro. Aunque reconocían la existencia de diferencias entre ellos, en su opinión éstas eran tendientes a la armonía y el complemento. La mujer, al poseer las mismas capacidades que los varones, debía tener los mismos derechos que la contraparte, en especial aquellos referidos a la educación (los derechos políticos solo comenzarán a exigirse conforme avance el nuevo siglo). Una mujer ilustrada revelaba el grado de progreso de una nación, de ahí que vincularan su lucha de género con el discurso político de construcción de la nación. Anunciar su lucha desde ese lugar les permitió entrar en diálogo con la intelectualidad masculina liberal de la época e instalar —aunque periféricamente— sus discursos críticos en la opinión pública y el campo cultural.

## *Conclusiones*

Estas notables ensayistas desarrollaron sus reflexiones en torno a la mujer principalmente a través de la tribuna que les brindó la prensa durante la segunda mitad de siglo XIX. Desde allí asumieron como bandera de lucha la ilustración del sexo femenino, reclamando su derecho a cultivar su inteligencia y aportar a la emergente producción literaria nacional. Para dar fuerza a su demanda, las tres recurrieron a la misma justificación utilizada por otras escritoras hispanoamericanas: una mujer ilustrada era mejor esposa y madre de familia, y, al ejercer un influjo tan positivo y trascendental en su núcleo familiar, incidía indirecta, aunque no menos poderosamente, en los derroteros de la nación.

En un contexto en que las mujeres aún se asomaban de forma titubeante a la literatura y al espacio público, estas intelectuales se apropiaron de géneros discursivos como el ensayo, el cual, de acuerdo a las normas de la época, era considerado exclusivamente masculino (un género del pensamiento, de las ideas). Este género de ideas les permitió salir del tradicional reducto femenino de los afectos y la intimidad, para exteriorizar sus reflexiones y críticas respecto a una serie de temas, siendo uno de los principales aquel referido al ser mujer en la sociedad. Con el avance de siglo y el desarrollo de la modernidad, las mujeres tomaron conciencia de su situación y rol en un momento histórico clave. De esta manera, la musa se emancipó de su función de objeto, siempre pensada y dicha por un otro, para convertirse en sujeto y objeto de su propio discurso.

## Bibliografía

Arcos, Carol, *Autorías femeninas fundacionales: escritoras chilenas y brasileñas del siglo XIX (1840-1890)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2013.

Barros, Martina, *Recuerdos de mi vida*, Santiago de Chile, Orbe, 1942.

\_\_\_\_\_, Prólogo a *La esclavitud de la mujer* (estudio crítico por Stuart Mill), Santiago de Chile, Palinodia, 2009.

Orrego, Rosario, *Sus mejores poemas, artículos y su novela corta «Teresa»*, Isaac Grez Silva (Comp.), Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1931.

\_\_\_\_\_, *Alberto el jugador*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002.

\_\_\_\_\_, *Rosario Orrego. Obras completas 1831-1879*, Ángel, Osvaldo; Tabora, Joaquín, y Zamora, Catalina (Comp.), Copiapó, La Cáfila, 2003.

Landeros, Damaris, “Avatares de una pionera: tensiones en(tre) la práctica de escritura en las obras de Martina Barros”, en Contreras, Joyce, Damaris Landeros y Carla Ulloa, *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*, Santiago de Chile, RIL, 2017.

Montero, Claudia, “Trocar agujas por la pluma: las pioneras de la prensa de y para mujeres en Chile, 1860-1890”, en: *Meridional*, N°7, octubre 2016, 55-81.

Poblete, Hernán, *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.

Pratt, Mary Louise, “No me interrumpas: Las Mujeres y El Ensayo Latinoamericano”, *Debate Feminista*, vol. 21, abril 2000.

Ulloa, Carla, “Lucrecia Undurraga y el periodismo liberal de mujeres en el Chile decimonónico: *La Brisa de Chile* (1875-1876) y *La Mujer* (1877)”, en Contreras, Joyce, Damaris Landeros y Carla Ulloa, *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*, Santiago de Chile, RIL, 2017.

## REVISTAS

*La Brisa de Chile*, San Felipe, 1875-1876.

*La Mujer. Periódico semanal. Historia, política, literatura, artes, localidad*, Imprenta de la librería del Mercurio, Santiago de Chile, 1877.

*Revista de Valparaíso*, Imprenta del Mercurio, Valparaíso, 1873-1874.

*Sud-América*, Santiago de Chile, 1973-1974.

# PRÁCTICAS LECTORAS OCIOSAS EN INÉS ECHEVERRÍA BELLO\*

*Damaris Landeros Tiznado\*\**

\* Este artículo se enmarca en el FONDECYT Posdoctoral 2016 N° 3160589, *Leñoras y lecturas: la escenificación de la lectura en autobiografías de mujeres escritoras (1890- 1935)*, del que soy Investigadora Responsable.

\*\* Doñora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

En los albores del siglo xx el campo intelectual en Chile estaba en proceso de separación de este en campos más específicos (Bourdieu, 2011) lo que significó pasar de una dependencia casi total a una relativa autonomía. Este proceso de división se asocia a la profesionalización y especialización de disciplinas como la literaria, lo que permite que, a través de reglas y lógicas propias, puedan funcionar los modos de legitimización de cada campo, existiendo independencia entre ellos. Junto, y en relación a este proceso, emergen nuevos agentes que, aunque en los márgenes, destacarán entre sus pares, obteniendo capital simbólico e, incluso, reconocimiento y legitimización. Ejemplos de esos grupos son las mujeres y la clase media que, a pesar de no siempre detentar una posición central en la lucha de los agentes participantes del campo, su participación será cada vez más relevante.

Específicamente, en el caso de las mujeres (grupo que, hay que decir, fue heterogéneo y diverso y, por lo tanto, es controversial considerarlo como un todo), aunque existieron escritoras anteriores a este proceso de conformación —pensamos en las escritoras coloniales y escritoras pos independentistas—, desde finales del siglo xix se manifestaron cambios que potenciaron el ingreso sostenido de la mujer a la esfera pública. Sobre todo por la emergencia de los movimientos proto-feministas en el exterior y a nivel nacional, lo que desencadena en parte la obtención de ciertos derechos. Ejemplo de lo anterior será el Decreto Amunátegui de 1877 que permitía a las mujeres el ingreso a la Universidad, validando, en cierta medida, la formación secundaria de las señoritas y, de paso, la capacidad intelectual de las mujeres.

Ahora bien, más allá de los logros y reivindicaciones de las mujeres como agentes productivos de los diversos campos en formación, es en este momento que ellas se consagran como consumidoras de bienes simbólicos, en tanto se establecerá una tensión entre el para qué estas mujeres se formarán y qué harán con esta formación. Así, la excusa primordial que validó la necesidad de mejorar la formación de las mujeres estaba vinculada a la optimización de su rol como educadora de sus hijos y guardiana del hogar. En palabras de Graciela Batticuore:

El hogar doméstico es una pequeña maquinaria que necesita de una mujer educada para hacerla funcionar correctamente. Aplicada a la crianza y formación de los hijos, a la colaboración con el esposo y también a la economía hogareña, su buen sentido construye el porvenir de la familia, la sociedad y la república (2005: 37).

Es así que se piensa en la formación de la mujer como algo redituable, siempre en función de ella como madre y esposa. Pero cuando el consumo de textos deja de estar en función de este rol, los síntomas de peligrosidad comienzan a emerger,

incluso patologizando el consumo, sobre todo de estas mujeres ociosas. Es en este sentido que Karin Littau (2008) trabaja en torno a la fisiología del consumo y cómo en los siglos XVIII y XIX en Europa se comienzan a asociar las prácticas lectoras extensivas a dolencias y vicios como el alcoholismo o la gula, siendo la “furia de leer”: “[una] conducta [que] es tan compulsiva como el propio consumismo y que genera adicción como el uso de cualquier droga” (78). Esto guarda relación con las mencionadas lectoras ociosas, en tanto ellas buscaban el placer lector, uno “sin orden ni concierto ni objetivo alguno” (78), siendo terreno fértil este tipo de ejercicio para toda clase de perversiones.

Estas mujeres tenían tiempo de ocio, existiendo un número creciente de mujeres cada vez más ilustradas y deseosas de adquirir los productos culturales que fueran surgiendo, dando cuenta de una mayor velocidad y finitud en el consumo (Ossandón, 2005). Es así como se constituyeron en uno de los públicos más influyentes, destacando sus predilecciones por las novelas y revistas. En relación a las primeras, Batticuore (2005) da cuenta del debate que se realiza en torno a la nocividad de este género, siendo frecuentemente contrastado con otro más útil: la historia...

Concentrándonos [...] estrictamente en los debates sobre la novela, digamos que ni siquiera en Estados Unidos el esfuerzo de sus detractores logra minar su atractivo. Por el contrario, el auge de las novelas sigue su curso y resiste todas las recomendaciones. Según Kerber, los autores elaboran algunas estrategias de sobrevivencia: enmascaran las novelas como “historia verdadera” [...] tratando de adquirir así “la respetabilidad de la historia y el encanto de la ficción: esto permitió criticar la ficción al mismo tiempo que se capitalizó el gusto por el romance”, agrega Kerver [...] (47).

Como se señaló, a pesar de los esfuerzos por eliminar este género, desde el siglo XIX solo se incrementó la popularidad del mismo, logrando acrecentar el número de consumidores y consagrar a la novela como el género de predilección de hombres, pero sobre todo de mujeres. Es en esta disputa por orientar o de plano limitar el consumo de las mujeres, que se pretende analizar las relaciones de consumo lector femenino, mostrando que existieron mujeres lectoras que decidieron leer a pesar de las normas que pretendían impedirles de ello, dando cuenta de mujeres que ya no leían en función de otro, sino para ellas mismas; eso, a pesar de ser juzgadas por otros como viciosas o enfermas. Para ello tomaremos como ejemplo a Inés Echeverría Bello (Iris), quien en su “Diario de Vida” se representará como lectora voraz y pulsional. Seleccionamos este tipo de texto, el autobiográfico, pues lo consideramos como un terreno fértil para rescatar las re-

presentaciones lectoras, sobre todo aquellas que se erigen como autofiguras de agentes relevantes dentro de las escenas de lectura. Y aunque las diferencias entre los diversos modos de cristalizar el relato autobiográfico (memorias, diarios de viaje, diarios de vida, recuerdos, cartas, etc.) permiten establecer matices, existen recurrencias que son útiles para el tipo de análisis que se pretende realizar. Tal vez uno de los más importantes lo deja claro Silvia Molloy:

Consideraré una estrategia frecuente del autobiógrafo hispanoamericano, [...] el poner en relieve el acto mismo de leer. Tratado como escena textual primitiva, puede colocarse en pie de igualdad con destacados elementos [...] que recurren en estos textos como autobiografemas básicos. El encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera (1996: 28).

Molloy cita el caso latinoamericano, y esto no es algo antojadizo pues en él podemos observar la necesidad, sobre todo en los primeros autobiógrafos, de configurarse como letrados con derecho a dirigir y conducir los primeros bosquejos de lo nacional. Es así como la lectura no es solo una pausa de la vida, sino que la marca y signa, transformándose en hechos cruciales dentro de la narración de los autobiógrafos letrados.

Ahora bien, el caso de las mujeres autobiógrafas parece algo más engañoso, en tanto su participación en la esfera pública durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX queda reducida a pequeños espacios de participación. Sobre todo, aquellos que parecieran afines a los roles tradicionalmente signados a su género o, en su desmedro, espacios liminales —como serán los salones o clubes— que le permitieron a grupos de mujeres de elite participar de la vida pública en el interior de espacios privados (Doll: 2007), los que al ser clausurados y restringidos posibilitaron nuevas formas de organización y relación con el conocimiento.

Es en este contexto que organizaciones como el Círculo de Lectura y el Club de Señoras tendrán un rol fundamental dentro de la conformación de espacios de resistencia, los que constituirán, en palabras de Amanda Labarca (1917), hitos de las primeras reivindicaciones legales que encuentran como objetivo central lograr derechos civiles y políticos entre las pertenecientes al “bello sexo”. Estas,

junto a las reivindicaciones intelectuales, permitirían el desarrollo de su género tanto en el ámbito educacional como legal.<sup>1</sup>

Es dentro de estas organizaciones que Inés Echeverría Bello cobrará preponderancia, sobre todo considerando su rol como escritora, siendo una de las primeras en detentar un cargo dentro de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, un verdadero logro para una mujer que obtuvo una escasa educación formal. Pero, más allá de estos logros, nos interesa esta autora en tanto lectora, y una que, además, fue crítica literaria: entregándole a su consumo un cariz profesional. Es por ello que en este artículo uno de los principales objetivos será analizar el rol de la lectura en uno de sus relatos autobiográficos —*Memorias de Iris. (1899-1925)*, (2005)— para, así, establecer de qué forma primaba una función ociosa más que una productiva. Para ello se dividirá en dos partes el texto: la primera, un retrato de la escritora/lectora, considerando la preponderancia que tendrá el registro autobiográfico en su vida y en la historia de su linaje, y, a continuación, la selección e interpretación de algunas de las principales representaciones lectoras presentes en el texto autobiográfico.

## *Bosquejos de la figura autoral*

Inés Echeverría Bello (1868 -1949) no tuvo una infancia común, lo que la distanció tempranamente del resto de las mujeres pertenecientes a su clase. Nació en el seno de una familia acomodada, ostentando gran capital en el ámbito económico

1 Labarca establece que existen tres etapas en cuanto a las reivindicaciones intelectuales: la primera es en 1877 y se enmarca en el ingreso de las mujeres a la Universidad de Chile; la segunda es en 1895 y se relaciona con la creación de los liceos fiscales, siendo el primero el Liceo de Niñas N°1. Finalmente, la tercera etapa ocurre en 1922, cuando Amanda Labarca ingresa a la Universidad de Chile como catedrática. A su vez considera tres etapas en relación a las reivindicaciones legales, siendo la primera la creación del Círculo de lectura el 17 de junio 1915 y la posterior creación del Club de señoras en octubre de 1916. Luego vendría la creación, en 1919, del Consejo Nacional de mujeres, del que Labarca era su presidenta. Finalmente, el 12 de marzo de 1925 concluirá este proceso con el levantamiento de las incapacidades legales que rebajaban a la mujer a la calidad de menor.



como en el simbólico, pero padeció una aparente desventaja<sup>2</sup> que marcaría su formación: la temprana muerte de su madre Inés Bello.

Más allá de esta orfandad ella no quedó en el abandono, pues su padre y, sobre todo, su abuelo paterno asumirán un papel preponderante en su formación, siendo ‘el abuelo Pepe’ la principal figura de autoridad y dependencia intelectual durante esta etapa inicial, proveyéndole de algunas lecturas y trabajos que le permitieron tener un contacto cercano con las letras y algunas de las figuras de la elite económica durante la infancia<sup>3</sup>. La importancia de estos primeros contactos con la elite dirigente serán fundamentales, pues, gracias a la interdependencia estrecha de los campos presentes durante la primera mitad del siglo XIX, la relación con miembros del quehacer económico implicaba comenzar a arar el terreno para consolidar un capital relacional en una multiplicidad de frentes (político, cultural, literario, etc.). Junto a esto, como señala Lorena Amaro: “Si bien se trataba de textos limitados a la religión y la actualidad, fue al menos suficiente para despertar en ella las inquietudes que la llevarán a desarrollar una brillante carrera como polemista y periodista” (2012:25). Así, teniendo este contacto inicial, tutelado fuertemente, pero privilegiado para su género, es el primer acceso a este tipo de vinculaciones intelectuales, como a los modos de relación con la cultura impresa.

La importancia de la familia paterna es innegable, pero la influencia de la madre a través de su ascendencia y descendencia tendrá un rol determinante en su temprana inclinación hacia las humanidades, sobre todo en su opción por el camino de escritora y gestora cultural. Bisnieta del venezolano Andrés Bello (1781-1865), uno de los humanistas más destacados durante el siglo XIX en Latinoamérica y

2 A pesar de la desventaja de la ausencia materna, sobre todo en las instancias de sociabilidad, el criarse rodeada de hombres —su padre y, sobre todo, su abuelo paterno— le permitió cierta libertad que podría haber marcado su carácter liberal. Sin una madre —vigilante del orden androcéntrico— que procurara el decoro y la prudencia, el carácter de Iris fue comúnmente asociado a adjetivos como ‘irreverente’, rasgo transgresor del sistema patriarcal.

3 Esta situación no es muy diferente a la que otras mujeres de la época desarrollarán, como por ejemplo el nexo que tendrá Martina Barros con Diego Barros Arana, su tío y uno de sus principales ‘tutores’. En sus palabras: “un gran maestro que vivió y murió enseñando” (Barros, 1942: 77). Este nexo patrilineal lo examinará Ana Traverso en su artículo “Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario”, *Revista Anales de la Literatura Chilena*, Año 13, Junio 2012, Número 17, 61-80.

referente más importante de “la ciudad letrada”<sup>4</sup> en el periodo post-independen-  
tista, su vinculación con la escritora será determinante. Es así como en su árbol  
genealógico observamos una serie de ramas que se inclinarán a las letras y arte en  
general, como por ejemplo Rebeca Matte Bello<sup>5</sup> —su prima— con quién establece  
un nexo en la materia intelectual y espiritual que será de suma relevancia en su  
formación. Sobre ella Inés señalará:

[...] Mi prima [Rebeca], a quien desde pequeñita consideré maravillosa  
en su calidad de horda —fuerza desencadenada de la naturaleza—, y  
ahora por su espíritu gigante, por su talento artístico, por su exquisita  
feminidad, por sus nobles sentimientos, hasta por su punzante ironía,  
tan dulcemente tierna [...]

Un médico de celebridad europea hizo de Rebeca a los veinte años esta  
definición: “Contextura de ave y alma de gigante” (Echeverría, I., 2005: 74).

Es a partir de esta rama del árbol familiar que eclosiona otra figura relevan-  
te: María Eleonora Íñiguez Matte, hija de Rebeca y escritora de profesión.  
Ella, al igual que su tía, creará un diario íntimo: *Pages d'un journal* (1930).

4 Es más, cuando recibe el cargo de académica dentro de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, ella remarca este nexo: “Agradezco también la elección que se ha hecho de mí, por la raza cuya sangre llevo, del lado en que no es posible estafar a la naturaleza, es decir, por vinculación materna. [...] Estamos en la casa de Bello, i mi presencia aquí, se acredita por eso solo. Un oscuro designio, ha permitido que los Bello, circulen ahora casi anónimos en el mundo, por haberse reproducido de preferencia, en hembras que en varones. Este caso, que vulgarmente se imputa a mengua; prueba en mi sentir, dentro de la sabia economía divina, que nuestro sexo es ahora canal adecuado, para el libre curso de las fuerzas espirituales, tan necesarias en el momento actual”. Echeverría Bello, Inés, “Discurso de la Sra. Inés Echeverría de Larraín al incorporarse a la Facultad de Humanidades”, *Anales de la Universidad de Chile*, Primer Semestre, 1922: 182-230.

5 Rebeca, nacida en 1875 en Santiago, tempranamente tuvo que emigrar a Francia producto del trabajo de su padre, el diplomático Augusto Matte, y del estado mental en que quedó su madre, Rebeca Bello, luego de su nacimiento. Ahora bien, más que Iris, su cercanía residió en la familia materna, sobre todo en su abuela Rosario Reyes —viuda de Juan Bello Dunn—, lo que la vinculó tempranamente con lo más selecto de la intelectualidad decimonónica. Luego de emigrar inicia sus estudios de escritura en Roma y luego en París en la Académie Julian. En su carrera obtiene logros inusitados para una escritora latinoamericana, como ser la primera profesora extranjera en la Academia de Bellas Artes de Florencia (1918) o la Primera Medalla del Salón de París (1900).

En él introduce algunos de sus poemas, además de sus impresiones en relación a su vida familiar, la que tiene como protagonista principal a su madre.

Junto con estas escritoras, resaltan otros intelectuales centrales durante el escenario chileno decimonónico y de fin de siglo. Nombres como Emilio Bello, Juan Bello, Carlos Bello y Joaquín Edwards Bello destacaron en esferas como la política y literaria, mostrando cómo la presencia de Andrés Bello implicó, muchas veces, una estrecha vinculación con los círculos de la elite letrada.

Otro punto a considerar en las bases del linaje, es la importancia de estas figuras intelectuales femeninas, sobre todo Inés Echeverría y Rebeca Matte, en tanto ambas nacen, en cierto grado, huérfanas de madre, pero son alentadas, tal vez por eso, a desarrollar su alto potencial. Sin la vigilancia materna —la que desempeña un rol limitante en relación a la formación de las niñas y transaccional (Vicuña, 2001) en términos del casamiento de las jóvenes— estas mujeres obtuvieron privilegios que otras mujeres de su clase no hubiesen tenido.

Por su parte, los Echeverría también tendrán un rol que desempeñar en la genealogía: su cuñada María Flora Yáñez, esposa de José Echeverría Larraín<sup>6</sup>, se dedicará a las letras destacando como una importante escritora y crítica literaria de las primeras décadas del siglo XX, creando dos autobiografías —*Visiones de mi infancia* (1948) e *Historia de mi vida* (1980)— en las que remite contantemente a sus vínculos familiares (sobre todo con su padre Eleodoro Yáñez y su hermano, el también escritor Juan Emar). Siguiendo con este linaje noble, su sobrina Mónica Echeverría —hija de María Flora Yáñez— se transformará en una destacada escritora, desarrollando el género referencial del diario de vida, al igual que Iris. Esta tradición se consolida al crear<sup>7</sup> la biografía novelada de Inés llamada *Agonía de una Irreverente* (1996), en la que representa a través de la figura transgresora de su tía los cambios presenciados en gran parte del siglo XX. Finalmente, cierra este linaje literario Carmen Castillo Echeverría —escritora y documentalista chilena—, quien escribirá junto a su madre una biografía a dos manos —*Santiago/París, el vuelo de la memoria* (2000)—, centrándose en los hechos de sangre desarrollados en la operación Calle Santa Fe y que experimentaría junto a su pareja Miguel Enríquez, líder del MIR en el año 1974. Esta historia se desarrollará también en formato documental: *Calle Santa Fe* (2007), pieza audiovisual en la que, a partir de su historia particular, se teje también una colectiva, la del MIR. En el mismo, además, participan su madre y padre —Mónica Echeverría y Fernando

6 Hijo del matrimonio en segundas nupcias entre Félix Echeverría Valdés y Virginia Larraín y Vicuña.

7 Utilizamos esta palabra en el sentido de reunir, pero también en el de seleccionar y eliminar. Esto, pues es conocido que su sobrina elimina de la compilación del diario íntimo un doloroso episodio familiar: el asesinato de su hija Rebeca.

Castillo—, quienes tensionan el relato de Carmen, la que está empeñada en recordar su vínculo con Miguel Enríquez y sus camaradas de militancia, los que parecen tener más en común que su propia familia. Los padres, por su parte, intentan que vuelva al núcleo familiar y olvide y deje en el pasado esos nexos.

Como es posible observar, la familia Bello y Echeverría será una signada por la escritura, en especial aquella que es autobiográfica, dando cuenta de los *habitus* (Bourdieu, 2011) de clase, los que pueden ser rastreados hasta uno de los padres fundadores de lo que ahora consideramos como nación.

Ahora bien, uno de los puntos clave que vincula esta tradición de escritura femenina de parte de la descendencia Bello, se encuentra en esta conexión presente en la relación narración/expiación que atravesará la escritura biográfica y el diario de vida. Esto se reflejará en Iris, pero también en sus descendientes, encontrando en estas formas de escritura un modo de sanar las huellas provenientes del pasado. En el caso de Iris, la muerte de su hija Rebeca Larraín a manos de su yerno Roberto Barceló, desencadenará la necesidad de expiación a través de la creación del texto titulado *Por él* (1934), en el que narra los acontecimientos que rodearon dicho acto, además de reclamar por justicia y cárcel. A su vez, en los casos posteriores, estas mujeres descargan las “desgracias de su sexo” en las páginas del diario de vida<sup>8</sup>, continuando esta tradición de expurgación de las culpas, miedos y temores.

Enfatizamos en las relaciones familiares, en los vínculos consanguíneos, pues en este tipo de nexos la escritora encontrará las instancias de mayor formación intelectual. Ella, siguiendo la tradición de las familias oligárquicas, no transgredirá en su infancia los límites de lo privado, enmarcado en el hogar paterno, donde declara que tuvo “clausura monjil en las costumbres” (Echeverría, I. 2005:15), pues recibe formación en su casa a cargo de institutrices. Pero, sobre todo, en lo que ella denomina “el último cuarto del largo corredor”, espacio en el que el abuelo Pepe<sup>9</sup> “me enseñaba historia sagrada y catecismo. Cuando fui más grande le leí a él los diarios, las largas correspondencias de Blanco Cuartín en la guerra del 79”

8 Sobre todo, las cartas íntimas y los diarios serán géneros permitidos para desarrollar la escritura femenina, en tanto estos géneros menores permitirán purgar miedos y temores: al no tener como finalidad la publicación, permitía la clausura necesaria para conservar el decoro. Esto queda claro en un artículo publicado en el tercer número de la *Revista Familia*, perteneciente a marzo de 1910, donde el autor se aboca al problema de la escritura femenina, estableciendo el Diario de Vida como el dispositivo prototípico para el desarrollo del intelecto femenino sin manchar su honra, en tanto este texto “nunca será libro y en esto consistirá su precio y su encanto” (Emeth, *Revista Familia*, N° 3, marzo de 1910: 2).

9 José Echeverría será diputado y senador de la república, además de participar en el congreso constituyente de 1870.

(Echeverría, 1., 2005: 15). Dentro de este refugio encontraba en las letras y, sobre todo, en la compañía de su abuelo, una forma de afecto y cariño que la harán sentenciar en su diario de vida que tuvo “una infancia mimada, vida fácil, lujosa, [con] abundancia de todo lo material” (Echeverría, 1., 2005: 15).

Junto a este linaje que le transmite su capital cultural, luego de casarse con Joaquín Larraín comenzó a cultivar la reunión y la tertulia como una instancia fundamental de su formación intelectual. En este momento se relaciona con variadas figuras de renombre dentro del campo, constituyéndose en una de las *saloniéres* más importantes de la época. Invita en sus tertulias a destacados escritores como Augusto D’Halmar, Joaquín Edwards Bello, Luis Orrego Luco, Mariano Latorre y Fernando Santiván. Pero el sexo femenino no quedó exento de este tipo de reuniones, es por eso que Mariana Cox Stiven, Teresa Prats y Rebeca Matte frecuentan también estas instancias de sociabilidad. Es más, con sus congéneres intentará crear grupos de reunión más productivos y duraderos, como son los casos del Círculo de Lectura y el Club de Señoras<sup>10</sup>, en los cuales se generan alianzas donde se trafican ideas y pensamientos que, incluso, se validan a través de diversas formas de legitimización propias. Todo esto permitió generar, en cierta medida, vasos comunicantes entre grupos sociales que no tenían mayor contacto, por lo menos simétrico, en otras instancias de la vida pública:

El Club obedece, pues, a una necesidad social e intelectual. Existe en la Sociedad una serie de prejuicios i apartamientos de las personas entre sí; conociéndose, los espíritus se hacen más buenos i justos i con facilidad adquieren la tendencia a perfeccionarse i juntas trabajar por implantar en el país todo lo bueno i útil que es indispensable (Zanetti, 1917: 192).

Así, sobre todo en el Club, el fin es la instrucción y sociabilización de diversos grupos, y, a pesar de la predominancia de la clase alta en este salón —lo deja claro el directorio de esta institución, encabezado por Delia Matte, Luisa Lynch y la misma Inés Echeverría—, en este espacio se pudieron vincular hombres y muje-

10 Aunque estas instituciones estaban estrechamente vinculadas, lo cierto es que eran diferentes. Vicuña (2001) distingue de esta forma a las dos instituciones a partir de sus fuentes de inspiración y funciones: “El Círculo de Lectura respondió con preferencia al modelo instaurado por los *Reading clubs* estadounidenses; el Club de Señoras, a la tradición de sociabilidad ilustrada cultivada en los salones. Fue la declinación de esta última, precipitada por el auge del Club de La Unión, lo que instigó la creación del Club de Señoras por Delia Matte y sus colaboradoras. El Club revitalizó la sociabilidad privativa del salón y preconizó el diletantismo, considerado por sus socias como un ideal educacional especialmente apropiado para las mujeres de clase alta” (Vicuña, 2001: 132).

res de diversa clase, existiendo una apertura que diferenciaba a esta asociación de otras anteriores, como los salones. Aunque estas cofradías no eran de orden institucional, Inés Echeverría logrará, por este tipo de acciones y otras, cierto grado de aprobación institucional —aunque fuera desde los márgenes—, siendo evaluada positivamente por algunas de las figuras más relevantes del estatuto crítico del momento. Pero, por sobre todo, al lograr ser la primera académica designada de su género en la Facultad de Filosofía y Humanidades en el año 1922, a pesar de no tener formación escolar, ni menos universitaria.

Como bien titula su sobrina, Iris fue una irreverente, muchas veces la tildaron de hereje y anticlerical, solía ser considerada impertinente, burlesca e incluso cruel<sup>11</sup>, pero este desparpajo le permitió tener la osadía de intentar aventurarse por el camino de las letras, sin haber recibido una formación académica tradicional y, por sobre todo, sin nacer hombre, transformándose en testigo<sup>12</sup> y protagonista de uno de los momentos más importantes de la cultura chilena.

### *Una lectora irreverente y transgresora*

Gran parte de la formación de Iris se logró gracias a su afán autodidacta. No contó con profesores que fomentaran sus lecturas, pero en cierto sentido esto se transformó en una ventaja. El carácter normativo y restrictivo de la lectura escolar muchas veces limita la imaginación y restringe, e incluso anula el gusto. Es en la escuela que se busca fijar el sentido literal, comprendido como “el índice y el efecto de un poder social” (Certeau, 2007: 184), por lo que obtener textos y leer sin ese sistema de dominación implica que prime la experiencia literaria a las posibles normas sociales que la pretenden restringir e higienizar (Larrosa, 2013). En vez de la escuela, en el caso de Iris, ella encontró muchos amigos con quienes compartía libros de autores populares, tanto extranjeros —D’Annunzio, Taine, Dostoievski, Tolstoi, Loti, etc.— como nacionales —Luis Orrego Luco, Gabriela Mistral, Fernando Santiván, Alberto Blest Gana, etc.—, lo que disminuía la simetría de prácticas propias de la lectura escolar. A su vez, incluyó entre las obras que habitualmente

11 Tanto es así, que en su diario confiesa que luego de burlarse durante horas de un amigo, éste le dice a Inés: “Es usted la más incorregible coqueta, coquetería atroz de picardía cruel” (Echeverría, I., 2005: 372).

12 Esta testigo que testimonia “ese cambio radical entre dos siglos” (Echeverría, I., 2005:15) será referente indiscutido para todos los cronistas que intentan dar cuenta de las transformaciones que presenta esa convulsionada época.

frecuentaban su biblioteca, a autores que formaron parte de la teosofía, integrando en sus predilecciones a quienes describían fenómenos paranormales, como son el espiritismo e, incluso, la proyección astral. Este *corpus* amplio y heterogéneo le permitirá seguir sus inclinaciones sin mayor pudor ni sesgo, leyendo lo que le pareciera.

En relación a este tipo de lectura compartida, Darío Oses señala que ellas pretenden “maximizar la disponibilidad de algunos textos escasos y también crear comunidad en torno al placer del texto compartido” (Oses, 2012: 42). Esta capacidad de generar lazos y vínculos a través del gusto literario le permitirá a Iris obtener un capital que se encontraba en esos espacios vedados para una mujer perteneciente a lo más tradicional de la oligarquía capitalina de la época.

Pero el valor que le entrega Iris a los libros no solo implica la necesidad de encontrarse en comunión para poder lograr el placer en la práctica. Muchas veces, sino la mayoría, en la soledad de su pieza encuentra uno mayor que el que se puede desarrollar en las tertulias:

Nunca olvidaré las deliciosas lecturas que he hecho aquí en la clínica [en Alemania] a la luz de la lámpara que la monjita ponía sobre mi mesa de noche mucho antes que la aurora empezase a apuntar. A la luz de esa lámpara se me despertaba una concentración tan poderosa, una asimilación tan perfecta y unas ensoñaciones tan deliciosas, que casi creo que aquella lámpara tenía algo de maravillosa como la de Aladino.

Así sentada en mi cama en las primeras horas del alba, he recorrido con Taine la clásica Italia, he sentido toda la poesía de sus viejas ruinas, el soplo heroico de su extinguida gloria, he penetrado en los secretos del arte del Renacimiento, de los misterios de las almas de los grandes artistas como Da Vinci y Rafael, la sombría Edad Media con sus luchas sangrientas, con sus crímenes pavorosos, con su fe fundada más bien en el terror que en el amor. Todas esas impresiones han venido a sacudir mi alma, a sacarme de la vida monótona del hospital y a refrescar mi imaginación con sus cuadros variados y sus ideas nuevas (Echeverría, I., 2005: 55).

Este fragmento da cuenta de las impresiones de su estadía en un convento alemán que le sirvió como centro de reposo. En ese espacio fue a sanarse del mal que afectaba a sus “nervios”, enfermedades comunes entre las mujeres y de las que se lograban sanar las pacientes al “centrar” al sujeto enfermo, aislándolo de su entorno, limitando los estímulos. Junto con lo anterior, todavía permanecía

una concepción que articulaba mente con espíritu, por lo que una institución que conservara un régimen monacal, austero, rígido, parecía ser la mejor manera de sanar los problemas nerviosos y conductuales que presentaban las mujeres.<sup>13</sup>

Iris narra que en su estancia en el convento de Alemania dos eran sus actividades frecuentes: ir a misa y leer, siendo esta última una de las que más disfrutaba. Eso sí, como se puede desprender del texto citado, muchas de las lecturas que realizó Iris más que calmar su alma parecieron “agitarla”, por lo que las religiosas vieron con desconfianza esta práctica: “Mi imaginación la asusta y el verme con un libro en la mano le parece un peligro y un daño para mis nervios” (Echeverría, 2005: 41). Este miedo que siente la religiosa que sirve de cuidadora a Iris, responde a las manifestaciones que presenta la escritora, pero también al carácter nocivo que percibe en cierta clase de lecturas: “No sabe la pobre [religiosa] hasta qué punto las lecturas me han hecho no solo soportable, sino agradable y deliciosas, las horas de la clínica [...]” (Echeverría, 2005: 41). En la tensión presente entre ambas —cuidadora/enferma— se pueden inscribir los deseos opuestos de Iris y la religiosa, pues aunque la autora se recluye voluntariamente, no realiza esa operación de sanación que la institución impone. Parece que los males de índole nervioso aumentaban a medida que leía, resultando peor el remedio que la enfermedad, a los ojos de sus cuidadores. Iris se niega a seguir el tratamiento y asimilar las normas de la clínica, desarrollando un método de sanación propio y contrapuesto al sugerido por la institución, utilizando lecturas placenteras y sugestivas, a pesar de las marcas que dejan y el terror que este tipo de acciones supone para la religiosa.

En la actualidad la lectura parece un acto solo mental, de orden cognitivo, pero debemos recordar que, en aquella época, cuerpo y alma estaban profundamente entroncados, por lo que un consumo dañino para el alma implicaba un daño al cuerpo (Littau, 2008). En el caso de mujeres como Iris, este tipo de lectura era particularmente nociva, sobre todo por el rol pasivo que el orden masculino intentará impregnar en la praxis lectora femenina. Es en este sentido que consideramos el ejercicio lector de Iris un índice de prácticas subversivas, pues, a pesar de las limitaciones impuestas, ella se da cuenta de la necesidad de desarrollarse más allá de su rol reproductor, encontrando en estos “paseos intelectuales” un modo de sobrevivencia y sanación fundamental para su ‘enfermedad’. Mientras que el orden masculino intenta ‘vigilar y castigar’ (Foucault, 2010) a los consumidores femeninos de estos textos -la representante de dicho orden habría sido la religiosa

13 Otro caso es el de la poeta Teresa Wilms Montt (1893-1921), enclaustrada por adúltera en el convento de la Preciosa Sangre. Ahora bien, la relación con la lectura diferirá profundamente entre ambas autoras, esto signado por el contexto de la reclusión. Así, mientras Iris leerá apasionadamente y de forma libre, Teresa lo hará de forma obsesiva, centrándose sobre todo en las cartas de su amante, leyéndolas y releýéndolas para sumergirse en su desconsuelo.



cuidadora- las mujeres no solo evaden esas normas, sino que llegan a establecer que la lectura prohibida y ‘dañina’ se podría convertir en un modo de sanación y salvación de la pasividad a la que se han visto relegadas tradicionalmente.

Iris deja claro esto:

Necesito dar salida a mi imaginación, alimentarla, volar por otros espacios, salir un poco de este mundo material e insípido. Ahora que he comenzado a hacer mis lecturas ordenadas, a pensar con más profundidad, a saborear las ideas hermosas que encuentro en mis autores favoritos, siento que estoy en mi centro, que me muevo en mi elemento propio, que la vida se me presenta bajo un aspecto nuevo llena de seducción y de interés; me siento satisfecha. (Echeverría, I, 2005: 52).

Establece en la fantasía literaria un espacio de libertad que está vedado para ella en el “mundo material e insípido”, es por eso que al convivir acompañada de las representaciones del mundo literario puede sanarse y disfrutar, sin las constricciones a las que se ve limitada en Chile. Cabe constatar que donde realiza este acto de sanación es en el extranjero y, más específicamente, en un lugar con continuas restricciones espaciales y simbólicas, como es esta clínica conventual; por ello se vuelve significativo que en este lugar altamente restrictivo, la apasionada lectora pueda sentirse mucho más libre y alegre que en lo que debería ser su hogar.

A diferencia de sus coterráneas, Iris constata que en la vida intelectual puede alcanzar la libertad y placer, sensaciones restringidas a las mujeres; por eso señala sentir lástima hacia aquellas que por educación o ignorancia no se entregan al goce de la lectura. Las mujeres que asumen su posición de domesticidad se maravillan por pequeñas cosas —vestidos, lujos, imposiciones fastuosas—, a diferencia de esta escritora que encuentra “placer” en su vida intelectual y el enriquecimiento del espíritu. Es más, el manifiesto ‘desdén femenino’ hacia los conocimientos sería una de las causas de los problemas en el “equilibrio moral”<sup>14</sup>, ampliamente constatados en la época:

14 El texto que mejor da cuenta de este sentimiento de crisis en la *belle époque* capitalina es *Discurso sobre la crisis moral de la República* (1900) perteneciente a Enrique Mc Iver. En él se discute la crisis moral producida por los lujos -supremacía del mostrar por sobre el ser-, elementos representativos de la clase media ascendente, en desmedro de la oligarquía que conocía las normas de sociabilidad propias de la clase dominante. Esta tensión decantará en un sentimiento de crisis, el que manifestará también Iris al reconocer la desventaja en la que se encontraban las mujeres de la oligarquía frente a aquellas de la clase media.

Cuántas veces se tomará por vacío el corazón lo que no es más que vacío de la inteligencia. Siempre preguntan a las muchachas si desean casarse o si quieren ya a alguien, como si nosotras las mujeres no tuviésemos nada más que corazón o como si todo lo demás nos estuviera vedado. Pues hay un tormento terrible, que yo conozco mucho, y es el sentir dentro de sí misma muchas cosas que necesitan expresarse y que la falta de cultura, la falta de medios hacen imposible. Dentro de nosotras se revuelve un mundo de ideas, imágenes, de sentimientos, de cosas hermosas, confusas y vagas que no sabríamos descifrar. [...] Pero si esas inteligencias hubieran sido alimentadas, si esos talentos se hubiesen cultivado, en vez de aspiraciones vagas, de inquietudes melancólicas, de aburrimiento y de vacío estéril, habría criaturas felices, completas, útiles, gozosas de vivir (Echeverría, I., 2005: 53).

La imposibilidad de entender y descifrar el misterio de lo femenino es un problema para estas 'mujeres sensibles', es por eso que la autora postula la necesidad de entregarles a ellas las herramientas para comprender mejor el mundo y su ser interior, siempre reconociendo la importancia de la experiencia artística como catalizadora de estas vivencias. En el arte estas mujeres podrían conocer mejor y ser más felices, ignorando vicios, como son la ostentación y la vanidad, ambos ampliamente padecidos por la oligarquía capitalina, pero sobre todo por la clase media emergente. La cronista reconoce las modificaciones que vive el país en este momento articulador, es por eso que le reclamará a sus congéneres patricias la necesidad de formarse y educarse, como lo hacían aquellas pertenecientes a la clase media. En el Club de Señoras su reclamo se vuelve una apelación contra su clase: "el terror de que si la ignorancia de nuestra clase se mantenía dos generaciones mas, nuestros nietos *caerían* al pueblo i viceversa" (Echeverría, en Zanelli, 1917: 191).

Se manifiesta desvalida por las reglas del decoro que perviven en las mujeres de la clase dominante y que le impiden a ella, como a otras tantas, acceder al conocimiento transgrediendo las normas sociales y genéricas. Iris, por lo tanto, se rebela ante las reglas impuestas por el orden patriarcal, pues, al considerar que la lectura es un modo de sanación y salvación, establece un disenso claro con la codificación nociva atribuida a esta práctica. Durante la intervención antes citada en El Club de Señoras, Iris apela a sus pares, logrando legitimación en instancias que tendrán una acogida favorable, esto con un doble propósito: transmitir y validar, para que, además, se logre promover una sensibilidad propia en estos espacios de alianzas.

Esta nueva forma de sentir y apropiarse del conocimiento se manifiesta en el ampliamente citado diario de vida, describiendo la importancia de la práctica

lectora como una instancia de goce recreativo, un emborrachamiento deleitoso que luego devendrá en un espacio para el desarrollo personal y profesional, tanto en su producción escritural como en su rol de crítica literaria y teatral.

Tal vez la escena de lectura más interesante de describir y analizar en el diario es la que relata en relación a la lectura de *Il Piacere* (1889) de Gabriele D'Annunzio, título que se condecirá con la acción descrita en el diario de vida. Iris sigue en Europa; eso sí, ya recuperada de sus 'problemas nerviosos'. Luego de unos días en Italia descubre que el espacio al que fue asignada su delegación era el mismo en el que el escritor italiano había situado a una de sus protagonistas en esa novela:

—¡Aquí vivió su amor Andrea Sperelli con María Ferrés!

Fue una sorpresa deliciosa hallarme en el sitio donde se había vivido aquella exquisita pasión, triste como todos los amores puramente sensuales que se saben efímeros, pero de una hermosura sentimental y estética que viste al amor de todas sus galas.

Amalia Errázuriz se alarmó muchísimo de mi inoportuno descubrimiento. [...]

Amalia quería evitar que los «niños» tuviesen noticias de tan pecaminoso libro, vivido en aquel mismo palazzo que habitaban y que la virtud de la madre quería convertir en un santuario (Echeverría, I., 2005: 69-71).

El miedo proviene no solo del título —el placer— sino del contenido romántico y erótico presente en la novela escrita por D'Annunzio. En ella se relata las aventuras amorosas que tiene el Conde Andrea Sperelli con dos mujeres: Elena Muti y María Ferrés<sup>15</sup>. En este triángulo amoroso oscilará el deseo de Sperelli por encauzar su vida y el placer sensual que encontrará en los encuentros amorosos con sus amantes.

Esta novela, ampliamente leída en la época, suele representar a los enamorados víctimas de sus pasiones, 'dejándose llevar' por sus sentimientos, primando los elementos sugestivos por sobre los racionales. Esta acción, presente en gran parte de las novelas del autor, también se transforma en un efecto que permea en la praxis lectora escenificada por Iris en su diario:

15 Tanto es el contenido sugestivo de esta novela, que en las primeras páginas se presenta al Conde esperando en el lecho a una de sus amantes, Elena: "Andrea Sperelli esperaba en sus habitaciones a un amante. Todo cuanto lo rodeaba revelaba un especial cuidado amoroso" (D'Annunzio: 10). Esta relación ilícita abre el relato, introduciéndonos en el viaje que recorrerá Andrea a través de la novela.

Estoy sola durante el almuerzo, tengo un libro cerca de mí. [...]

De un plato a otro leo. He descubierto en este invierno romano a D'Annunzio, que me tiene cogida en su encanto diabólico.

Tenía su libro en mi mano, mientras Pepina [la sirvienta nueva] me servía el almuerzo. Olvidaba beber, presa de ese encantamiento, y como terminaba siempre hallándome a secas, dije a Pepina:

—No me retire el plato vacío hasta que yo me beba el vino.

Era la única manera de recordar la copa que me aguardaba. No obstante su viveza y deseo de hablar, la doncella respetaba la concentración producida por D'Annunzio.

Al verme con el plato, sin sucesión, yo bebía precipitadamente la copa de vino, que Pepina volvía a llenar en silencio, vaciando con generosidad el frasco de Chianti empajado... Sentía que mi exaltación artística aumentaba a medida que el licor, con fuerza de antigua y pagana voluptuosidad, me ardía en la entraña... [...]

D'Annunzio me había colmado. Era demasiado fuerte y necesitaba cantarlo con él, como él mismo cantara el amor y la vida. [...] Para mi sorpresa, me hallé hablando en italiano con fluidez y soltura milagrosa. Palabras que ignoraba acudían llamadas por un conjunto a vestir mi pensamiento, con propiedad, fuerza, pasión y gracia. Creí que el propio poeta había encarnado en mí, tomando posesión de mi persona. Mi lengua tomó elocuencia de tribuno romano... Pepina me escuchaba absorta, mirándome atónita. [...] Al hacer mayor esfuerzo para levantarme, me caí... Pepina se echó a reír.

—La signora á bevuto Chianti, e questo liquore é grande traditore... perche tiene in sé, tutto il coraggio della Roma antica.

Me costaba renunciar a este orgullo, de haber sido artísticamente poseída por D'Annunzio, que me había hecho participar de su verbo inflamado y candente, pero tuve que resignarme a la mezquina realidad de haberme emborrachado (Echeverría, I., 2005: 83-84).

La presencia de un sentido hedonista en la narración marca el fragmento, articulándose en él diferentes formas de placer: el sibarita, el lector y el sexual, todos estos enfatizados por palabras como “precipitadamente”, “exaltación”, “voluptuosidad”, “encarnado”, “posesión”, “inflamado” y “candente”, que conducen la narración hacia una analogía con el acto sexual. El vino y el deseo se mezclan en este ‘dejarse llevar’, solo mediando la sirvienta como voz de la razón. Iris siente

un éxtasis artístico que se ve desencadenado por la pulsión lectora solitaria, en la que no encuentra ojo patriarcal que la modere.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar señalan en su texto *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*: “¿La pluma es un pene metafórico?” (1998: 18), dejando en claro el carácter masculino que tendría la capacidad autorial. Siguiendo esta analogía, en la escena lectora Inés se dejaría poseer por D’Annunzio, transgrediendo la delimitación de su cuerpo. Recordemos que el acto ignominioso de estas lecturas “diabólicas” se presentaba en el traspaso sin filtro de las emociones y sentimientos inscritos en la novela, dada la ‘poca capacidad de juicio’ de las lectoras. Ellas, a diferencia de las capacidades intelectuales masculinas, son fácilmente ‘emborrachadas’ por las palabras emanadas desde la pluma, terminando marcadas en su honra e, incluso, en sus cuerpos, con cicatrices de estas ‘faltas al decoro’. Recordemos que la lectura, sobre todo en aquel momento, no era solo un ejercicio mental, sino uno físico también, pues:

Si bien quienes leen en silencio muestran pocos signos visibles de actividad corporal, eso no significa que la lectura no afecte al cuerpo. Esta opinión surge de innumerables tratados escritos por educadores, reformadores y críticos de los siglos XVIII y XIX, que sostenían que la lectura producía un cúmulo de efectos negativos (Littau, 2008: 71).

Junto con este elemento cabe destacar el aterrizaje presente en la escena, donde la sirvienta, sin mayores conocimientos de la capacidad emborrachadora de la palabra de D’Annunzio, le señala que el verdadero responsable de su éxtasis es el vino. Pepina conoce que esa respuesta mística no proviene de la palabra, sino del elixir, un traidor que además contiene “*tutto il coraggio della Roma antica*”, rasgos que se traducen en una borrachera deleitosa nacida de este brebaje romano. Es más, la misma escritora señala que luego de esta experiencia intentó lograr el mismo efecto con otros licores, pero fue imposible: “El áspero Chianti, con ardores de sarmiento, que ha extraído el jugo del subsuelo romano, tiene un poder oculto de vitalidad para crear belleza” (Echeverría, I. 2005: 84-85). Los rasgos masculinos de este vino le permitirán crear una realidad paralela para soportar a este mundo que le parece “mezquino”, encontrando en los textos literarios una reivindicación de un mundo sensible realmente digno de atravesar. La escena de lectura representada por Iris es la encarnación del ‘placer textual/sexual’, manifestándose en la pasión irracional y un encantamiento que la lectora pretenderá repetir. La ingesta alcohólica es la excusa para dejarse llevar en el éxtasis poético, sin más testigos que la sirvienta, que sirve de contrapunto pragmático a esta falta de decoro.

Finalmente, como es posible constatar, en la autobiografía que esta lectora irreverente no teme leer a contrapelo, incluso si se establece una relación enfermiza y nociva con cierto *corpus* de lecturas (entre ellas D'Annunzio): al establecer la necesidad de huir de las limitaciones en las que se encontraba constreñida —como mujer— por los cánones androcéntricos, Iris valida la apropiación intelectual y sentimental de las obras, legitimando un *corpus* y una práctica lectora subversiva. Al considerar el carácter fisiológico del consumo lector (Littau, 2008: 82-89) presente en el 'emborrachamiento' de la autora, se enfatiza diversos modos de 'ingerir' el texto, entre los cuales 'el dejarse llevar' se instauro como una práctica improductiva -pero deleitosa- de capitalizar los libros<sup>16</sup>, ciertamente una subversiva para su género.

## Conclusiones

A pesar que podría ser considerada la lectura como un ejercicio fugitivo, en textos como los autobiográficos es posible rastrear algunos de los pocos vestigios de las prácticas de apropiación pasadas; ejercicios que solo parecen dejar una efímera estela, representaciones subjetivas de un operar en apariencia inasible, pero queda claro en este tipo de registros que es "una práctica encarnada en gestos, espacios, hábitos" (Chartier, 2000: 25).

En el caso particular de Inés Echeverría Bello, queda claro que publicar su historia y en ella visibilizar su escritura tenían una finalidad particular: lograr una validación de ella misma como escritora e intelectual, al posicionarse desde un lugar de privilegio y a la vanguardia de sus congéneres. Ahora bien, ese carácter innovador fue desplegado sin importar exponer prácticas lectoras que en el momento eran consideradas nocivas o peligrosas; por el contrario, es posible observar en la autobiografía cierto desparpajo de Iris, pues no teme dañar el nombre —o apellido— de su familia. La lectora no siente pudor ni menos culpa, por el contrario, se muestra orgullosa de oponerse a sus censores.

Mónica Echeverría señalará en una entrevista, a raíz de la biografía que hace de su tía, el carácter contradictorio de Iris:

16 Recordemos que más allá que 'dejarse llevar' parezca una acción pasiva, lo cierto es que el sujeto —en este caso Iris— decide asumir esta acción: es ella quien 'se deja llevar', sin importar que este acto penetratorio implique un daño a su honra.

Mi tía carecía de toda esa ternura, de ese aceptar a todo el mundo. Es drástica, cruel, racista y contradictoria. Su vida está llena de paradojas y políticamente es un enredo, pasa de izquierdas a derechas sin lógica ninguna. Pero admiro su valentía, lo luchadora que fue. Defendió todas las causas de las mujeres y sus derechos (Meruane, 1997: 88).

Su sobrina la desnuda mostrando las tensiones de un personaje que se sabía en una posición de privilegio económico, pero que tenía a su vez desventajas en tanto nacida mujer y sometida a ciertos límites establecidos por el patriarcado y la oligarquía: una escritora que tiene un árbol familiar con ramas presentes en los episodios y espacios más importantes de la nación. Su sobrina ve en su propia biografía la pesada herencia de la locura de su familia, asumiendo que es el destino que marca su propia excentricidad:

La locura, que siempre he sentido pesando en mi destino, no sé a quién achacarla ¿o ambas familias serían igualmente locas? Con el tiempo, sin embargo, me inclino por echarle la culpa de desvaríos, esquizofrenias y suicidios a los Echeverría, quizás porque la de ellos es menos controlable y más trágica (Echeverría, M., 2002: 17).

Pero, a pesar de este sino trágico, es innegable que tanto para su sobrina como para las mujeres que continuaron en las sendas de las artes y la literatura, Iris será una figura valiente y luchadora, que horadó un espacio que fue hostil, y en cierta medida lo sigue siendo, para las mujeres. Y una de las formas de hacer un forado en ese espacio fue ser una lectora controversial e irreverente, que no temía ser tildada de loca en aras de sentir placer intelectual, sobre todo si permitía llenar el “vacío de la inteligencia [femenina]” (Echeverría, I., 2005:53) que muchas veces despreció en su clase y género. No leyó lo que le correspondía sino lo que deseaba, y en esa inutilidad de la práctica radica el valor.

Es a través de esta ejemplaridad inscrita en el relato autobiográfico que no podemos olvidar la importancia de rastrear no solo a las escritoras y sus producciones, sino que realizar un mapeo de las prácticas lectoras, para así comprender la importancia de las diversas formas de consumo. No podemos olvidar que el consumo es un ejercicio activo y necesario para comprender los cambios y persistencias para analizar el escenario de la literatura de ayer y hoy.

## Bibliografía

Amaro, L. (2012), "Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas", *Revista Literatura y Lingüística*, N°26, Segundo semestre, 15-28.

Batticuore, G. (2005), *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa.

Barros, M. (1952), *Recuerdos de mi vida*, Santiago de Chile, Orbe.

Bourdieu, P. (2011), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

Certeau, M. de (2007), *La Invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Chartier, R. (2000), *El orden de los Libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV Y XVIII*, Barcelona, Gedisa.

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

Echeverría Bello, I. [Iris] (1922), "Discurso de la Sra. Inés Echeverría de Larraín al incorporarse a la Facultad de Humanidades", *Anales de la Universidad de Chile*, Primer Semestre, 1922, 182-230.

\_\_\_\_\_ (2005), *Memorias de Iris. (1899-1925)*, Santiago de Chile, Aguilar.

Echeverría Yáñez, M. y Castillo, C. (2002), *Santiago/París: El vuelo de la memoria*, Santiago de Chile, LOM.

Foucault, M. (2010), *Vigilar y Castigar*, México d.f., Siglo XXI.

Gilbert, S. y Gubar, S. (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

Kottow, A., "Feminismo y femineidad: Escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile", *Revista Atenea*, N° 508, II Semestre 2013, 151-169.

Labarca, A., "Trayectoria del movimiento feminista de Chile", *Feminismo Contemporáneo*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1947.

Landeros, D. (2011), "De consumidoras a productoras. Representaciones de lectoras durante la conformación del campo literario chileno", *Revista Mapocho*, N° 69, segundo semestre, 71-90.



- \_\_\_\_\_ (2013), *Libros, lectoras y lecturas: valor de las prácticas de lectura femeninas en la conformación del campo literario chileno (1861-1925)*. Tesis para optar al grado en Doctora en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Littau, K. (2008), *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*, Buenos Aires, Manantial.
- Meruane, L. (1997), “Iris, la combativa”, *Caras*, N° 234 (17 mar. 1997), Santiago de Chile, Edit. Andina, 86-88.
- Molloy, S. (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2005), *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago de Chile, LOM.
- Oses, D. (2012), “La conversación Literaria: Un capítulo de la historia de la lectura en Chile. Salones, tertulias, ateneos, en Chile, en los siglos XIX y XX”, *Anales de la Literatura Chilena*, N°17, Año 13, Junio 2012, 35-59.
- Traverso, A. (2012), “Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario”, *Anales de la Literatura Chilena*, Año 13, Junio 2012, Número 17, 61-80.
- Vaisse, Emilio (Omer Emeth), “El diario de una niña. ¿Qué escribiremos?”, *Revista Familia*, N° 3, marzo de 1910, 2.
- Vicuña, M. (2001), *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Santiago de Chile, Sudamericana.
- Zanelli, M. L. (1917), *Mujeres Chilenas de Letras*, Santiago de Chile, Universitaria.

# HACIA LA AUTOCONCIENCIA DE LAS UNIVERSIDADES UN ENFOQUE FILOSÓFICO-POLÍTICO DE LAS VIOLENCIAS DE GÉNERO

*Olga Grau\**

\* Académica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Es posible tomar más de un punto de partida para abordar el problema de las violencias en las universidades, que es necesario pensar desde el carácter plural que tienen en sus distintos grados y formas; y con relación al género, considerar a este más allá de su extensión limitada al sujeto mujeres, en su diversidad y múltiples intersecciones. El problema requiere de apuestas reflexivas pluridimensionales para no estrechar la significación de la situación de los sujetos singulares que viven en sus particulares maneras la violencia en tales espacios.

Las violencias de género, diversas en sus formas y prácticas cotidianas, tienen sí algo en común: han sido naturalizadas y consideradas dentro de rangos “normales” de acuerdo a ciertas concepciones que han dominado en nuestra cultura, vinculadas al predominio masculino, heterosexual, etario y racista. Se les resta su dimensión política. Múltiples enunciados constituidos en verdaderos axiomas misóginos, homofóbicos, sexistas, racistas, adulto-céntricos, circulan en los espacios sociales, modelando hábitos, costumbres, normas y comportamientos; instituyendo, en definitiva, prácticas de violencia de negación y desvalorización. Si estas prácticas no son pensadas y no son tenidas en cuenta como violencias que forman parte de un sistema de dominación, si respecto de las cuales hay una suerte de “no-pensamiento”, favorecemos su estabilidad inercial. Es necesario recalcar que forman parte de un “conjunto práctico”, que, al modo en que lo concibe la filósofa feminista Celia Amorós, haciendo referencia al sistema de dominación masculina, “se constituye en y mediante un sistema de prácticas reales y simbólicas y toma su consistencia de estas prácticas”.<sup>1</sup> Importante punto que nos lleva a considerar que tal sistema constituyente de prácticas y alimentado por esas mismas prácticas —un constituyente constituido circularmente, podríamos decir—, activa de modo permanente la vida cotidiana donde se ponen en juego cuotas diferenciales de poder, de acuerdo a los lugares propios que cada uno y cada una de nosotros ocupa en el espacio social público o privado y al modo en que asumimos tales lugares y posiciones.

Las violencias de género se expresan cotidianamente tanto en la calle como en instituciones de diversa complejidad, siendo parte de ellas las educacionales y las universitarias, que se sustentan en modos particulares de entender las relaciones poder y saber, poder y sujeción. Se trataría de hacerlas visibles, esto es, de pensarlas y luego resistirlas políticamente de manera individual o colectiva, para detener su flujo. María Teresa Gallego, alude a que para Hannah Arendt:

1 “Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales”, en Virginia Maquieira y Cristina Sánchez, *Violencia y sociedad patriarcal*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1990, p.10.

la violencia y el poder no son fenómenos naturales en tanto que manifestaciones del proceso vital; pertenecen al reino político de los asuntos humanos, en tanto que facultad humana de actuar. Es posible, por tanto, buscar medios útiles para atajar la violencia amenazadora e intolerable, aquella que impide la autorrealización humana.<sup>2</sup>

Al comienzo decía que es posible referir a varios puntos de partida para abordar el problema de las violencias en las universidades, y respecto de las violencias de género podrían quedar señalados del siguiente modo: *el silencio* (versus el aparecer algo a través del lenguaje y de la acción); *el ideal que oscurece la realidad* (los enunciados del deber ser versus el plano de la facticidad); *lo que permanece fijo e inmutable* (versus la resistencia y acción política de quienes padecen violencia); y, finalmente, *el deseo político y los gestos de emancipación*. En algunos momentos del desarrollo del texto estas dimensiones se cruzarán, de modo que hay que entenderlos como énfasis en un continuo reflexivo.

### *El silencio. Puntos suspensivos... entre secretos*

En la representación social y cultural dominante, el espacio de la Universidad aparece como un espacio privilegiado de dominios discursivos, de confluencia de saberes del pasado y del presente, de especulaciones y concepciones que permiten pensar el futuro próximo o lejano. En nuestros medios académicos, lugares simbolizados como espacios de producción, transmisión y expansión social del conocimiento, donde habita la razón y, supuestamente, la racionalidad y lo razonable, se ha tendido a hacer invisible y silenciar la violencia que ocurre en ellos. Esta violencia puede tener múltiples formas que no son sino variaciones de los comportamientos abusivos de quienes se sienten en una posición de superioridad o ventaja, o que son afines a estereotipos culturales instalados de tal manera que ni se les reconoce, o que son cómplices de normatividades de desigualdad o exclusión. La academia, en un cierto abandono de sí misma, calla, en sus estudiantes, sus funcionarias y funcionarios, sus docentes, sus autoridades. En medio del discurso propio de los saberes o propuestas de conocimiento que se ponen en juego, en medio de las apuestas políticas de las instituciones académicas, se cuecen los secretos de un orden de cosas plagado de relaciones humanas que envuel-

2 María Teresa Gallego Méndez, "Violencia, política y feminismo, una aproximación conceptual", p.74.

ven situaciones de malestar por abuso de *unes* sobre *otres* (abrevio: unos sobre otras; unos sobre otros; unas sobre otras; unas sobre otros).

Existe una suerte de idealización o descorporeización de lo que ocurre en los espacios universitarios, que no deja ver aquella realidad confusa e inconfesada que se entremezcla de manera estrecha con los propósitos académicos: espacios habitados por personas con sus recorridos biográficos, con sus características y fragilidades propias, y en sus múltiples manifestaciones e interacciones. Algunas de estas atañen a la violencia que puede allí desplegarse, en sus distintas expresiones: maltrato, abuso laboral, abuso o acoso sexual, usurpación de conocimiento, desmerecimientos, entre otras.

De acuerdo a lo dicho anteriormente, podríamos advertir en la institución académica no solo sus pilares estructurantes vinculados al conocimiento, a sus heterogéneas discursividades disciplinares y a sus proyectos de inserción e impacto en la sociedad, sino, también, reconocerla en sus soportes de silenciamiento y ocultamiento, de invisibilización e inaudibilidad. Pilares que trabajan para mantenerla intacta y anclada a un sistema de simbolizaciones que dejan fuera las tensiones y los dolores que allí se generan entre sus integrantes. La institución académica tiende a sostenerse en una propensión a reprimir e impedir que en ella aparezca lo que se estima intocable e inefable, por considerársele ajeno al orden institucional y que puede ponerlo en peligro. Aquello será el cuerpo de los asuntos atingentes a las interacciones de violencia que se producen entre las personas que transitan en las universidades, y que constituirá lo no dicho, lo inexpressado, lo inexpressable, lo que queda fuera del lenguaje, sus puntos suspensivos... “De eso no se habla”; “de eso es mejor no hablar”. Esa realidad disruptiva no es propia de ser oída; es algo que no se deja pensar y que activa los mecanismos protectivos de lo que se quiere preservar en el silencio y fuera de la mirada y el pensamiento.

Sabemos que el fenómeno de la idealización de la Universidad también ocurre en otras instituciones, como en la familia, que impide ver o reconocer los actos de abuso de poder y el abuso sexual. La familia, en el imaginario social, se entiende como el lugar de resguardo, protección, de vínculos amorosos fundamentales y generadores de afectos indelebles, pero la realidad lo desmiente de manera muy extendida. La familia, a la que se ha definido siempre como el pilar de la sociedad, es un pilar frágil, que puede ocultar en sí misma distintas violencias; lo mismo podemos decir de las universidades, en las particularidades de sus propios cierres y encerramientos.

Donde hay idealización, un paño de ceguera cubre la mirada, la percepción de los hechos. Lo invisibilizado o inconfesado tiene distintas fuentes. Una de ellas, preservar la idealización; otra, el temor a la pérdida de lo que se tiene, ya sea por causa de fragilidad o por miedo a perder lo conocido. Ambas fuentes redundan en la negación, en una suerte de alucinosis negativa que opera el inconsciente en rescate del ideal.

En uno de sus textos, la escritora Guadalupe Santa Cruz señalaba que

habría que preguntarse no solo por qué callan las mujeres y por las formas que toma el miedo que deben enfrentar, sino también, (pienso) qué es lo que, confusa o ciertamente, desean proteger y aquello que las lleva a hacerlo.<sup>3</sup>

Su reflexión girará en torno a lo que en las familias se intenta mantener unido a costa del silencio u ocultamiento de situaciones vividas al interior de ellas por las niñas o las mujeres. Alude a un cierto principio de unidad que se quiere resguardar en la familia, materializado como fuerza de cohesión que la articula en virtud de ese principio. Guadalupe Santa Cruz, si bien hace su análisis con relación al cierre o encierro familiar, sostiene que “el vínculo de *afiliación* que allí se mace-  
ra se repite en el seno de las instituciones (laborales, partidarias, corporativas y otras)”<sup>4</sup>. Con ello subraya la dificultad para ser “sujetos/as” por parte de quienes componen las instituciones y...

que pudieran ambicionar una cierta legitimidad, una cierta soberanía, una cierta igualdad ante otros (lo que se podría llamar constituirse en ciudadanos/as), cuya vocación es la autonomía y no la *adscripción*, aquella pertenencia entendida como implacable péndulo entre la lealtad incondicional y la traición.<sup>5</sup>

Lúcido texto que nos devuelve a nuestra reflexión sobre el silencio que restringe, en definitiva, las voluntades emancipatorias.

Se hace necesario abrir al lenguaje lo que ha estado en secreto, lo que distintas individualidades han vivido o viven con dolor y avergonzadamente. Quien ha padecido una violencia y no denuncia, ¿siente acaso que ha sido persona débil, tonta, torpe, o que ha sido culpable? Si así fuera, no estaría sino cumpliendo en su

3 Guadalupe Santa Cruz, “Mujeres en familias o mujeres “aleladas de inacción”, en Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual (ed.), *Mujeres y violencia: silencios y resistencias*, Santiago de Chile, s/f, p.35.

4 *Ibid.*, p.39.

5 *Ibid.*

propia persona mandatos de género asimilados, que le llevaron a situarse en un lugar de menor poder que aquel que se le impuso de modo violento.

Declarar la violencia puede significar, aunque sea incluso en el orden de lo imaginario, algo mucho más amenazador que la misma violencia vivida, una completa exposición no deseada de aquello que se estima como debilidad propia. También puede incidir el que no se quiere traicionar el lugar que se estima y se enaltece, al que se le considera en relación de pertenencia. Pertenecer a un espacio donde ocurren situaciones estimadas como deleznable y declararlo, contamina de alguna manera el sí mismo, debilitándolo.

En la actualidad se está abriendo en los espacios universitarios una nueva verdad, la de las violencias presentes en ellos, lo que puede generar una suerte de autoconciencia de las prácticas que la constituyen, fundada en instancias de reflexión compartida y de acogida de casos de abuso de poder, abuso y acoso sexuales. Las y los estudiantes las han hecho presentes, siendo la voz impulsora de cambios en las instituciones, que moviliza a las académicas y académicos y a sus autoridades a desarrollar procesos de visibilización y de puesta en común hacia nuevas prácticas y relaciones de poder. Las funcionarias y funcionarios se sienten también convocados a hacer lo propio en un camino de transversalidades. Y sus autoridades, desafiadas a encontrar caminos de resolución de los problemas nuevos que enfrentan. Es un proceso que estamos viviendo en diversas universidades del país y del mundo. En las universidades de otros países hay más avances que en el nuestro, pero cada cual tiene y tendrá sus propios tiempos de evolución democrática.

## *El ideal que oscurece la realidad*

Puede ocurrir en las universidades que, a propósito de las aguas movidas por casos de abuso de poder o de acoso sexual, alguien argumente que en el espacio universitario estamos todos entre adultos. Desde el punto de vista etario, y tal como lo establece la ley que nos rige, es sin duda de ese modo: la mayoría de las y los estudiantes tiene la edad de 18 años y quienes son contratadas o contratados también. En esa afirmación “todos somos adultos”, se invoca el principio de mayoría de edad jurídica y, también, el principio de racionalidad, de manera universal para quienes han salido de la infancia. El problema de tal afirmación es su olvido de los contextos en que las personas entran en relación, las relaciones de poder en que todos y todas estamos situados, las que pueden ser asumidas bajo el principio de igualdad o de manera abusiva o apesadumbrada. Desde ese supuesto parece pensarse que en la lógica de las interacciones humanas hay una

completa equivalencia de las partes que entran en una relación, lo que supondría el principio de la igualdad universal de derechos y de posiciones. Sin embargo, la experiencia cotidiana muestra su yerro.<sup>6</sup>

El mismo Kant, en *¿Qué es la Ilustración?*, considera las dificultades para el ejercicio de la mayoría de edad, entendido como ejercicio de una razón autónoma. Y señala como obstáculos para lograrlo la *pereza* y la *cobardía* que hacen de la mayoría de los hombres y las mujeres el gusto por mantenerse, por comodidad, en la conducción ajena. Lo que mantiene a alguien en situación de minoría de edad, para Kant no estaría, entonces, en “una falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro”<sup>7</sup>. Kant nos interpela a tener el valor de servirnos de nuestro propio entendimiento y razonar autónomo en medio de la presión de la voluntad de quienes limitan nuestra libertad y esperan conducirla. Me valgo del texto de Kant, para subrayar las dificultades del ejercicio de la mayoría de edad, de la voluntad libre y autónoma, de lo que podríamos considerar el potencial emancipatorio que pueden tener los sujetos. Desde el feminismo y las organizaciones de la diversidad sexual y la transgeneridad, los procesos colectivos —las redes— favorecen la autoconciencia de las limitaciones que nos impone la cultura heteronormativa y facilitan el emprendimiento de la voluntad autoliberadora. Tales procesos movilizan el ánimo, las capacidades de respuesta y de voluntad emancipadora; amplían, de alguna manera, la fortaleza del ánimo y la potencia liberadora de las cadenas de sujeción o subordinación.

Considerando el peso de la realidad de la desigualdad instituida, podemos ver que, incluso, en el mismo y complejo “consentimiento” no hay completa equivalencia de las voluntades, como puede creerse. La filósofa Genevieve Fraisse, se ha referido a que la idea de consentimiento en el siglo xx se convierte nuevamente en un asunto político, y lo que fue para construir la voluntad democrática, lo vuelve a ser para entender las relaciones de dominación. En una entrevista, a propósito del consentimiento, nos dice que “esta noción de consentimiento no es el equivalente de la libertad. La noción de consentimiento es mucho más complicada que la noción de libertad. Se puede ser constreñida y forzada a consentir. Es por eso que se habla en el campo de la medicina de “consentimiento libre e infor-

6 La filósofa política feminista Amelia Valcárcel, en una conferencia en la Universidad Pública de Navarra, hacía referencia al “espejismo de la igualdad” como la condición política en la cual las mujeres y los hombres, ambos, vienen creyendo que los sexos son iguales, igualdad que no necesita ni siquiera ser argumentada, y se da por hecho como logro instituido gracias a una suerte de racionalidad ilustrada.

7 Emmanuel Kant, “¿Qué es la Ilustración? 1784”, en *Filosofía de la Historia*, México, FCE, 2008, p. 25. Otra traducción: “[...] un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse de él, sin la conducción de otro”. Traducción de Rubén Jaramillo V., texto tomado de *Argumentos*, No. 14 a 17, 1986. Leído en Documentos, *Revista Colombiana de Psicología*.



mado”, porque de alguna manera se está suponiendo que hay consentimientos que no son libres”<sup>8</sup>. Advierte, en el mismo sentido, en su libro *Del consentimiento*, que el consentimiento

No es siempre puro, se oscurece con todo tipo de sombras que alcanzan su libertad; ya que el consentimiento puede ser obtenido por la coacción, puede ser el fruto de una relación de fuerza, implícita o explícita. La coacción hace uso de la fuerza física, de palabras que atemorizan, del encierro espacial, de la vigilancia del uso del tiempo.<sup>9</sup>

Si se entiende el consentimiento como ejercicio libre de la voluntad, esa comprensión no logra entender comportamientos complejos, como el hecho de que alguien ‘consienta’ por inseguridad, por precariedad, por sobrevivencia, por temor, por un cierto vacío de experiencia; lo que señala una voluntad propia debilitada. El juego de dominación o de seducción del que se siente más poderoso, hace que el consentimiento sumiso reemplace o anule el reconocimiento del propio deseo, de la propia voluntad. Es decir, en el mismo consentimiento puede haber violencia, ya que la persona que consiente desde un lugar de no equivalencia de poder puede llegar a sentir que no actuó por ella misma y que sus propios gestos fueron mal interpretados. Puede llegar a sentir que se traicionó, que cedió, que se paralizó, pero no consintió. En la seducción invasiva alguien puede quedar atrapado, en una suerte de debilitamiento de la voluntad. El seductor dominador busca el punto cero de la voluntad del otro u otra, intentando hacerle desear lo que él desea, vencer la resistencia o distanciamiento; movilizar en él o en ella un deseo que se ajuste a su propio deseo. El actor seductor hace desear lo que el mismo desea, que la seducida o el seducido *caiga* en su voluntad.

Y vuelvo a Genevieve Fraisse, quien afirma que: “El consentimiento parece una palabra simple, una noción transparente, una bella abstracción de la voluntad humana. Sin embargo, es oscura y espesa como la sombra y la carne de todo individuo singular”<sup>10</sup>. Para la filósofa feminista no hay consentimiento sin cuerpo: “Trae consigo el rostro, las emociones, el movimiento del cuerpo”<sup>11</sup>, de modo que podríamos decir que alguien implicada o implicado en una circunstancia particular podría ceder pero no consentir, y no ser reconocidos sus gestos por un ojo y un cuerpo dominador.

8 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4414-2008-10-09.html>

9 Fraisse, Genevieve, *Del consentimiento*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011, p.15.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 *Ibid.*, p. 102.

## *Lo que permanece fijo e inmutable*

La violencia de otro u otra sobre una misma o uno mismo puede producir sentimientos de rabia o tristeza, o ambos: la rabia puede llevar en su grado máximo a la venganza destructiva; la tristeza, al deseo de suicidio. Es decir, en ese amplio espectro, se moviliza el deseo de aniquilamiento del otro que ha causado daño, o el deseo de la aniquilación dirigida a la propia existencia.

En uno de sus *Ensayos*, Montaigne afirma:

En verdad que la fuerza de una aflicción al ser extrema ha de aturdir toda el alma e impedirle la libertad de sus actos: al igual que nos ocurre con la brusca zozobra de una noticia muy mala, el sentirnos sobrecogidos, transidos y como privados de todo movimiento [...].<sup>12</sup>

Interesa de esta cita la reflexión sobre la afeción, el padecimiento en que se siente un o una sujeto que han sido lesionados en su dignidad, y que puede inmovilizarles en su capacidad de respuesta ante quien le hace o ha hecho daño. Ya aludimos al problema de confusas lealtades que pone en acción la institución y que se producen entre quienes la componen, como también mencionamos ese perverso principio de unidad que gobierna el silencio. Aquí subrayamos la impotencia que alguien puede sentir y la fijación en un estado de inmovilidad.

Y con relación a esto, quisiera interpretar de manera libre una frase de Wittgenstein: “Podría decir que si el lugar al que quiero llegar estuviera al final de una escalera, renunciaría a alcanzarlo. Pues allí donde quiero llegar verdaderamente debo estar ya de hecho”.<sup>13</sup>

Este pensamiento de Wittgenstein, puede servirnos para entender una cierta relación entre la voluntad de poder personal y la temporalidad: la fuerza y la potencia en las que en el presente podemos instalarnos con nuestros deseos de ser y, así, entre otros efectos posibles, remover las relaciones que sostenemos con los/las demás en tanto sujetos en situación de daño o de menor poder. La cita podemos leerla, forzosamente sin duda, como una invitación a hacer de nuestro presente nuestro mundo, empeñar el deseo por un modo de ser de las cosas en una

12 Montaigne, M., *Ensayos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, Tomo I, p.45.

13 Wittgenstein, Ludwig, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Espasa Calpe, 1995. Traducción de Elsa Cecilia Frosi, de la edición original de *Vermischte Bemerkungen*, 1977.

actualidad. Me parece que puede ser un ejercicio de afirmación de la voluntad y de escapar de alguna manera de esa particular vulnerabilidad que nos pueda envolver e inmovilizar.

Muchas veces la afirmación del deseo de potencia de ser, puede ser más imaginado que real, pero dispone o prepara, aunque sea en el modo de la ficción, a una práctica de des-sometimiento, de gestar poder ante otro dominante. Muchas veces a quien padece o ha padecido una trasgresión a sus derechos se le invita a recorrer un camino, hacer un proceso que le permita un empoderamiento progresivo para alcanzar un fin que trascienda la realidad actual. Sería importante, políticamente hablando, no fijar a esa persona como víctima y, más bien, hacerle sentir su poder en el presente, su potencial reparador de sí misma e impulsor de cambios.

En el presente, en las universidades asistimos a procesos de desnaturalización, visibilización de los problemas de acoso y abuso sexual, y, también, el de hacer confianza a las mujeres que denuncian hechos de violencia. Las papas calientes cuesta tomarlas, porque queman, porque tomándolas se asumen riesgos, porque implica asumir que existen hechos que nos desbordan y desestabilizan los lugares más cómodos en los que solemos y queremos estar, porque implican desafíos a reconocer verdades y reconocer lo execrable de personas que pudiéramos haber estimado o reconocido en sus cualidades académicas.

Se hace necesario saltar el cerco de nuestra actualidad, introducir la interrupción de lo que hay, en un nuevo deseo, y salir de lo que permanece sin variación; hacer posible lo que aún no existe, y tomar en el espacio político, en el que estamos todos los días, una posición acorde con ello.

## *El deseo político y los gestos de emancipación*

*Cada una de las frases de la Declaración de los Derechos del Hombre es un desafío arrojado a un abuso. Se trataba de acabar con sufrimientos intolerables.*

Henri Bergson, *Las dos fuentes de la moral y la religión*.

En los espacios académicos, que van de la escuela a las universidades, se gestan permanentemente distintos sujetos políticos que resisten las articulaciones institucionales que limitan sus voces y acciones. Y quienes han padecido violencias de género logran, cada vez con mayor fuerza, el apoyo de sus pares, y consiguen

presionar para la generación de instancias que defiendan sus derechos y hagan justicia. Cito extensamente lo que varias universidades mexicanas declararon en un encuentro, reconociendo al acoso como un problema institucional:

El acoso en la universidad no es nuevo. Lo que ha cambiado es la percepción del fenómeno: ya no puede verse como algo “normal” o inevitable, pues es evidente que acarrea efectos negativos para los integrantes de instituciones que, idealmente, han de propiciar condiciones óptimas para el desarrollo del conocimiento y el diálogo. Que un profesor abuse de su poder para hostigar a sus alumnas, que un estudiante pueda violar a una compañera sin consecuencias académicas, que otro sea expulsado, gane un amparo y pueda reintegrarse al plantel, porque “no le probaron nada”, que un jefe acose a su secretaria o al personal de limpieza, que un alumno amenace a otro o a sus profesores, son hechos inadmisibles ante los cuales la comunidad y las altas autoridades no pueden cerrar los ojos.<sup>14</sup>

En tanto se trata de un problema institucional, se requiere de una política también institucional, con la participación de los distintos estamentos, de las autoridades que permitan establecer medidas conjuntas de convivencia, con equilibrio de poderes. Las universidades, como bien plantearon las académicas mexicanas, son un microcosmos que refleja el estado de la sociedad, todavía sexista y discriminadora, pero “pueden convertirse en verdaderos agentes de cambio si empiezan por reconocer y enfrentar estos problemas”.<sup>15</sup>

Un texto de Bergson, relacionado con el epígrafe anteriormente citado<sup>16</sup>, creo que podríamos considerarlo en esta ocasión, porque dice relación con un modo de concebir la democracia más allá de las formas políticas a las que se les ha dado ese nombre a lo largo de la historia. Bergson relaciona directamente la democracia con la protesta, que bien podríamos entenderla como una acción política donde

14 “Prevención del acoso en la Universidad”, *El economista*, Noviembre 30, 2015. Documento derivado de la reunión de diversas integrantes del IPN, Chapingo, la UNAM, la UACM, la UPN, la Universidad Autónoma de Michoacán, la propia UAM, y otras, que participaron en esta reunión. Para quienes se reunieron, el acoso y la violencia que afectan a la Universidad no son casos aislados. Se trata de un problema institucional, con ausencia de canales claros, seguros y confiables para la denuncia, por la falta de apoyo a las víctimas y el escaso o nulo seguimiento de los pocos casos que pasan al sistema penal.

15 “Prevención del acoso en la Universidad”, *El economista*, Noviembre 30, 2015.

16 El texto me lo dio a conocer el filósofo Miguel Ruiz en una de las sesiones de un curso a mi cargo, y a la que fuera invitado para exponer algunos aspectos del pensamiento de Bergson.

se manifiesta la voluntad de un colectivo o, incluso, de un individuo que ejerce la democracia en un acto libre, reclamando igualdad de trato y la transformación de una realidad injusta, abusiva.

Dice Bergson respecto de la democracia:

No hay que decir que en ella debe verse simplemente un ideal, o más bien una dirección hacia donde encaminar a la humanidad. Por lo pronto, se ha introducido en el mundo más bien como protesta. Cada una de las frases de la Declaración de los Derechos del Hombre es un desafío arrojado a un abuso. Se trataba de acabar con sufrimientos intolerables.

Me interesa señalar la fuerza de lo anterior: cada enunciado del instrumento declarativo de derechos es un *desafío arrojado a un abuso*; es decir a cada abuso existente, en sus múltiples formas, se le confronta con un deber ser, no como ideal abstracto, sino como con unas conductas políticas que pueden salir al encuentro del sufrimiento intolerable, para repararlo; cada enunciado hay que leerlo en clave negativa, en una suerte de génesis moral: tiene como punto de partida el dolor, y ofrece una promesa para superarlo. Los enunciados de esa Declaración refieren, antes que nada, a sufrimientos humanos, a quienes no son tratados igualmente, a quienes se ven privados y privadas del derecho a la dignidad.

La protesta de las y los sujetos vulnerados en sus derechos es su resistencia a ser considerados en condición de pasividad ante lo que se considera inmutable, o en una especie de espera adaptativa a lo que se juzga como el curso natural de las cosas. Se sale a las calles para reclamar, demandar un nuevo orden de cosas, para hacer manifiesta la violencia del sistema.<sup>17</sup> Se protesta, se ejerce democracia.

Las violencias de género en sus diversas formas las entendemos aquí como trasgresiones a los derechos de las mujeres o contra quienes no se adscriben a las sexualidades aceptadas socialmente. Como toda trasgresión violenta, queda referida a un límite que se traspassa, al sentido de algo que no podría ser realizado sin vulnerar un derecho; queda implicado un determinado desacomodo o asimetría que se produce entre voluntades. Por otra parte, si la trasgresión se entiende como una acción que va contra un principio, en cierto sentido quien es trasgresor de

17 Dice Rancière en su libro *En los bordes de lo político*: “Contra las jerarquías del consenso y las pasiones de exclusión, la ocupación de la calle por parte de la multiplicidad anónima confirma la comunidad del reparto. Y no puede confirmarla sino volviendo a pasar sobre las trazas de la inscripción violenta que ha constituido el terreno de negociación de saberes, en lugar del ejercicio de la trasgresión igualitaria”. Rancière, Jacques, *En los bordes de lo político*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1994, p.70.

derechos no siente que viola nada, en tanto los hábitos culturales primarios que ha asumido han instituido una suerte de permisividad de la violencia que ejerce.

Existe una real o latente trasgresión cotidiana a los derechos humanos que tendría que ocuparnos, y no solo preocuparnos, para que los derechos tengan realidad. Desde el lugar más cercano, ocuparnos de convertirlos en orientaciones propias, tanto en defenderlos para nosotros mismos, como para hacerlos cumplir en nuestros comportamientos hacia los demás y exigirlos a quienes vemos que los pasan a llevar. No podemos esperar solamente en las universidades que las autoridades asuman una posición, sino reclamarla en nosotros y nosotras, y hacerla presente de modo permanente. Las autoridades, por su parte, se sienten demandadas a asumir nuevos desafíos y encontrar los modos de introducir la justicia lidiando con normativas y estilos institucionales que coartan resoluciones oportunas. Podría decirse que, frente a un sistema de prácticas que implican desigual poder y en el que todos y todas estamos envueltos, cada cual realiza el sistema de alguna manera si establece complicidades implícitas o explícitas y no lo resiste. Su estabilidad —la del sistema— depende de la reproducción que cada cual activa.

Volvamos, para cerrar, al carácter democrático de la protesta, que queda entendida como ejercicio político y, de ese modo, la democracia resulta ser también el conjunto de acciones materiales en que el cuerpo se pone en juego, junto con otros cuerpos, en los movimientos, gestos, gritos, enunciados que concentran su fuerza lingüística en una economía discursiva que trae a presencia y expone una injusticia inegalitaria, en una suerte de performatividad política. La protesta moviliza y hace manifiesta una demanda, haciendo público el abuso y el sufrimiento intolerable de muchos o muchas que reclaman un nuevo orden de cosas.<sup>18</sup>

18 Quedarán para siempre grabadas las protestas de la década de los '80 en Chile y el efecto catártico que ellas tenían, en el sentimiento de estar fisurando colectivamente a la dictadura. "Democracia en el país, en la casa y en la cama", ha sido uno de los enunciados fundamentales del feminismo de ese tiempo.



# ¡PERO ENTONCES SIMONE DE BEAUVOIR ES UNA VIEJA!\*

Verónica González Pereira\*\*

\* Una versión de este texto fue presentada como ponencia en el “Primer Encuentro Nacional *Filósofas en con-texto*”, auspiciado por las Universidades UPLA, PUCV, UMCE, PUCCH, Universidad de Chile, Universidad Diego Portales y Universidad de Santiago de Chile-IDEA, y realizado los días 8 y 10 de octubre de 2014. Es por esta razón que el presente escrito tiene un tono coloquial (ya desde su título y que, como se verá, es la cita de una anécdota contada por la misma Beauvoir); tono que quise conservar para guardar el acontecimiento de un tal encuentro, y, sobre todo, en razón de la problemática abordada: no la vejez, sino el cuerpo como una experiencia singular que el cuerpo de *la vejez* pareciera poner en escena de un modo ejemplar.

\*\* Doctoranda del Programa de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.



*A medida que envejezco me fascinan más las ideas y me atrae menos la gente.*

*Mis necesidades sexuales aumentan, no disminuyen. Solía pensar: Pronto, pronto esto terminará, y estaré en condiciones de ofrecer toda mi naturaleza apasionada a la filosofía. No sucede nada de eso, y ahora pienso que no sucederá nunca. La filosofía siempre será el segundo violín en las necesidades de mi naturaleza orgánica. Es como morir en el fuego.*

Nietzsche<sup>1</sup>

## *Un cuento de viejos*

Una noche leía algunas palabras de Patricio Marchant sobre los “envíos” de la filosofía francesa de los años 1980 y las “intercepciones” con la escena filosófica chilena de esa misma década; o más bien —precisaba Marchant—, unas intercepciones que constituían dicha escena, considerando “nuestro casi ningún quehacer teórico chileno”<sup>2</sup>. De esta improbable escena chilena, unas líneas más adelante él agregaba, sin embargo, que a partir del creciente interés de aquellos años por la filosofía política se abría la “posibilidad de un comienzo de interceptar la realidad, una posibilidad distinta de ese aburrido cuento de viejas (la ‘historia de la filosofía’)”<sup>3</sup>. Lo que me inquietó de esta lectura nocturna no fue, en primer lugar, la denuncia de la casi nula escena filosófica chilena *en el contexto* de la Dictadura militar, denuncia que era, por entonces, el cruce entre la cuestión de si había filosofía en Chile o mera transmisión de la historia de la filosofía, y la escena política de ese Chile actual; y aunque, por cierto, me conmovió que por la filosofía política o entre filosofía y política tuviera lugar el acontecimiento de una doble promesa —la de una escena nuestra y la de “interceptar la realidad”—, aun así, era la definición de la “historia de la filosofía” como un “cuento de viejas” lo que más me perturbó. Porque —pensé, sin darle demasiadas vueltas— la historia de la filosofía ha sido más bien un cuento de viejos: un cuento escrito por hombres y no por mujeres, las que, tal como Jantipa, han sido echadas para la casa antes de que tal

1 (Atribuido a) Friedrich Nietzsche, *Mi hermana y yo*, Madrid, Edaf, 2004, Capítulo Sexto, aforismos 7 y 49, pp. 119 y 130 respectivamente.

2 Patricio Marchant, “La operación de una tarjeta postal (1985)”, *Escritura y temblor*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 288.

3 *Ídem*.

historia (y casi toda historia: la de la política, de la literatura, de las ciencias, etc.) se escribiese. Tal vez, baste visibilizar aquí una de las tantas invisibilizaciones que pueden leerse en los escritos de *nuestros* filósofos. Al inicio del diálogo platónico “Fedón” —que narra el último día de vida del condenado a muerte Sócrates, y cuya discusión gira en torno al problema de la inmortalidad del alma—, Fedón relata a Equécrates que, cuando fue a visitar junto con otros amigos a Sócrates, éste se encontraba en su celda con su esposa Jantipa, quien, al verlos entrar, “empezó a gritar y a decir todo cuanto acostumbra a decir las mujeres en tal situación”, e interpellando a su esposo le dijo: “—Oh, Sócrates, tus amigos se dirigen hoy a ti por última vez”. Frente a estas palabras de Jantipa, Sócrates solicitó a uno de los presentes: “—Critón, que alguien se la lleve a casa”. “Entonces —[prosigue Fedón]— algunos amigos de Critón la acompañaron, aunque ella seguía gritando y se golpeaba el pecho”<sup>4</sup>. Esta especie de expulsión de Jantipa de la escena constituye un umbral, pues luego de ella el filósofo por excelencia, que es Sócrates, toma la palabra y dirigiéndose a sus discípulos (todos ellos hombres) comienza a tratar la problemática sobre la que versa el famoso diálogo platónico, dando paso a lo que podríamos llamar una de las escenas inaugurales de la filosofía occidental.

Otra cuestión habría también que añadir. Este cuento de hombres, ciertamente, ha asociado la filosofía a la vejez: es un cuento de viejos. Sin embargo, la vejez, que supone una proximidad a la muerte en tanto última etapa de la vida de una persona, adquiere por tal relación una representación noble, así como también la muerte misma. El ya mencionado diálogo platónico deviene otra vez un paradigma, y el Sócrates de Platón la figura que anuda las figuras de filosofía: vejez y muerte, que aquí ponemos en juego. Porque el viejo filósofo Sócrates —quien no muere por la decrepitud natural de su cuerpo, sino por una muerte impuesta; aunque solo en apariencia, pues él la consiente con el mayor valor y la justifica con las mejores razones— es la representación de una edad madura y serena en la que es posible liberarse de las juveniles excitaciones de la carne, para entregarse *en alma* (y no *en cuerpo*) a las ideas; y de este modo también *su* muerte es la representación de la muerte como lugar de liberación del alma respecto de las ataduras de todo cuerpo, y, entonces, como momento de cumplimiento de la filosofía en cuanto, así, el alma alcanza la verdad. Es por ello que Platón, por boca de Fedón, nos dice que Sócrates, en la inminencia de su muerte, “parecía un hombre feliz”, “en su aspecto y sus palabras”<sup>5</sup>; y, quizás, es también por ello que ese acérrimo enemigo de Sócrates que fue Nietzsche deseaba, sin conseguirlo, no morir en el fuego de sus necesidades sexuales (solo “quizás”, ya que el caso Nietzsche parece confirmar y, al mismo tiempo, poner en crisis esta figura de la vejez en relación

<sup>4</sup> Platón, “Fedón o Sobre el alma”, *Diálogos*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 151-152.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 150.

íntima con una filosofía despojada de lo corpóreo). Al referir al diálogo platónico para acreditar la pertinencia de repensar la filosofía como un cuento de viejos, se nos podría reprochar que no solo los filósofos son representantes dignos de la vejez, según Platón. Sin duda, podríamos responder. Sin embargo, habría que advertir que es el carácter racional y desapegado de las exaltaciones del cuerpo —del que el viejo filósofo sería ejemplar—, el que subyace en la consideración platónica sobre la vejez. Es esto lo que se deja leer en la *República*, una de las obras más importantes de Platón y en la que este despliega, como sabemos, su filosofía política. Ella se inicia, justamente, con una discusión preliminar sobre la vejez, en la que Sócrates entabla una conversación con Céfalo. Si bien este último no es filósofo, resulta un interlocutor agradable y válido, no solamente por encontrarse en el “umbral de la vejez”, al igual que Sócrates, sino, ante todo, porque es un hombre razonable. En dicha conversación, Céfalo planteará ciertos argumentos con los que el filósofo concordará plenamente (por lo cual Céfalo es, de algún modo, aquel que dice lo que Sócrates piensa); entre ellos, sostendrá que la causa de los males de los que se queja la mayoría de los ancianos (pérdida de los placeres de la juventud, vale decir: goces sexuales, festines y borracheras; así como también el trato irrespetuoso que reciben por parte de sus familiares) no reside en la vejez sino, más bien, en el carácter de los hombres; puesto que si ellos son moderados y sensatos, entonces la vejez será mesurada o, en caso contrario, tanto la juventud como la vejez les serán difíciles. A esto, el diálogo platónico agrega que, si bien las riquezas ayudan a pasar una mejor vejez y a no marcharse al Hades con temores, ellas son útiles solo para el hombre que es y ha sido moderado y sensato.<sup>6</sup>

Sin extenderme más, por ahora solo quisiera destacar que el cuento de esos hombres viejos que ha constituido la “historia de la filosofía” parece implicar una especie de borradura de sus cuerpos y de lo que acontece en él: sus deseos y excitaciones, su sexo y su tiempo, sus dolores y enfermedades, su inevitable finitud. Quizás, se trate de un olvido concertado de su encarnación, olvido que un filósofo hombre llamado Jacques Derrida no dejó de advertir cuando, a propósito de una pregunta respecto de qué le gustaría descubrir en un documental sobre Kant, Hegel o Heidegger, respondió:

Me gustaría escucharlos hablar de su vida sexual. ¿Cuál es la vida sexual de Hegel o Heidegger? [...] Porque es algo de lo que ellos no hablan [...]. ¿Por qué los filósofos se presentan en su obra como seres asexuados?<sup>7</sup>

6 Cfr. Platón, *Diálogos IV. República*, Libro I, Madrid, Gredos, 1992, pp. 58-64.

7 Cit. en Benoît Peeters, *Derrida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 14.

La herencia de los filósofos ha omitido la inscripción de las mujeres en su historia y, al mismo tiempo, la del cuerpo mismo como experiencia singular, y esa doble borradura nada tiene de casual. Como tampoco la vejez sin cuerpo que ellos han querido imaginar. Pensar la solidaridad de estas exclusiones es otra herencia que la obra heterogénea de Simone de Beauvoir nos ha dejado, escribiendo e inscribiendo su cuento de mujer y de vieja en la “historia de la filosofía”.

### *¡Pero entonces Simone de Beauvoir es una vieja!*

En *Memorias de una joven formal*, el primer volumen de su obra autobiográfica, Beauvoir relata sus primeros veinte años de vida y su temprana vocación de escritora; en las páginas de ese libro se lee entonces la persistente inquietud de una joven Beauvoir que quiere tocar el porvenir y moldearlo con sus manos, aquellas con las que escribirá su vida: “Mi vida sería una hermosa historia que se volvería verdadera a medida que yo me la fuera contando”<sup>8</sup>. En *La plenitud de la vida*, el segundo volumen de su autobiografía, Beauvoir relata la realización de ese deseo y de ese proyecto que la animó desde su juventud: “abrazarlo todo y testimoniar todo”<sup>9</sup>, deseo y proyecto que concretó con una vasta, diversa y no poco polémica obra escritural. En el libro que siguió a *Memorias...* y a *La plenitud de la vida*, leemos la misma determinación a vivir la existencia en libertad; sin embargo, en *La fuerza de las cosas*, ha acontecido un cambio que transforma de modo irremediable su vida: el tiempo ya no está delante de ella, sino atrás. Beauvoir escribe:

Todas las páginas, todas las frases exigen una invención fresca, una decisión sin precedentes. La creación es aventura, es juventud y libertad.

Pero en cuanto abandono mi mesa de trabajo, el tiempo transcurrido se congrega detrás de mí. Tengo otras cosas en qué pensar; bruscamente me precipito en mi edad. Esta mujer ultra madura es mi contemporánea: reconozco este rostro de muchacha demorada en una vieja piel.<sup>10</sup>

8 Simone de Beauvoir, *Memorias de una joven formal*, Buenos Aires, Debolsillo, 2010, p. 172.

9 Simone de Beauvoir, *La plenitud de la vida*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 29.

10 Simone de Beauvoir, *La fuerza de las cosas*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011, p. 744.

Beauvoir describe así la experiencia del “propio” envejecimiento como la de una experiencia del tiempo “demorada” o retrasada con respecto a sí misma: una experiencia de “vieja piel” que la pone, en cierta manera, fuera de sí y la hace habitar a la fuerza en un límite que le recuerda el hecho de la ineluctable finitud:

Lo más importante, lo más irreparable que me ha sucedido desde 1944 es que -como Zazie-, he envejecido. Esto significa muchas cosas. Y ante todo que el mundo a mí alrededor ha cambiado: se ha achicado y enco-gido. Ya no olvido que la superficie de la Tierra es finita, finito el número de sus habitantes, de las esencias vegetales, de las especies animales y también el de los cuadros, libros y monumentos que en él están depositados. Cada elemento se explica por ese conjunto y solo remite a él: su riqueza también es limitada.<sup>11</sup>

Y, unas páginas más adelante, leemos también la determinación que le impone su vejez, una pérdida de la libertad y de un cierto tiempo:

¿Qué veo? Envejecer es definirse y reducirse. Me he debatido contra las etiquetas; pero no he podido evitar que los años me aprisionen [...]. He vivido tendida hacia un porvenir y ahora, recapitulo, en el pasado: se diría que el presente ha sido escamoteado. Durante años he pensado que mi obra estaba ante mí y he aquí que está detrás; en ningún momento ha tenido lugar.<sup>12</sup>

Este raro tiempo de la vejez, que se sustrae a la plenitud del presente y a la posibilidad de un acontecimiento por venir, estará vinculado de un modo particular al cuerpo, el que inscribe una distancia en las vivencias de la misma Beauvoir, a la vez que le impone tristes renunciamentos. Y con ello su cuerpo no solo la exhorta a pensar la finitud, sino que la obliga a vivirse como siendo nada más que un cuerpo:

Sí, ha llegado el momento de decir: ¡nunca más! [...]. Nunca más me desplomaré aturdida de fatiga, en el olor del heno; nunca más me deslizaré

11 *Ibid.*, p. 741.

12 *Ibid.*, p. 743

solitaria por la nieve de las mañanas. Nunca más un hombre. Ahora, tanto mi cuerpo como mi imaginación han tomado su partido. Pese a todo, es extraño no ser más que un cuerpo; hay momentos en que esta extrañez, por su carácter definitivo, me hiela la sangre. Lo que me molesta, mucho más que estas privaciones, es no encontrar en mí deseos nuevos: se condenan a sí mismos antes de nacer en ese tiempo rarificado que es desde ahora el mío [...].

Lo único a la vez nuevo e importante que me puede acontecer es la desdicha.<sup>13</sup>

Así, Beauvoir parece “asumir” su vejez con tristeza y rebeldía, dos modos que, como ella misma afirma, constituirían las formas en que la mayoría de los hombres y las mujeres la acoge.<sup>14</sup> Pero, ya antes ella se rebelaba contra esa vejez que veía precipitarse en los otros. Así leemos en *Una muerte muy dulce*, texto en el que relata la vejez y la muerte de su madre, y que abre con los siguientes versos de Dylan Thomas: “No entres con tranquilidad en esta buena noche. La vejez debería arder de furia, al caer el día; rabia, rabia contra la muerte de la luz”<sup>15</sup>. A estas primeras emociones dolorosas y coléricas frente a la vejez de los otros y ante la suya, le seguirá una especie de resignación “voluntaria” profundamente significativa; porque, como veremos más adelante, el cruce entre la “propia” experiencia vivida y la de los otros suscitará en Beauvoir un pensamiento sobre *su/la* vejez entendido, a la vez, como una asunción de la “condición humana”. En una entrevista del film *Simone de Beauvoir: por ella misma* (dirigido por Josée Dayan y Malka Ribowska), Beauvoir responde de esta paradójica resignación:

C. LANZMANN: Quisiera comprender un poco mejor cuando dices que la angustia ha desaparecido. ¿Qué quiere decir eso? ¿Que uno se ha adecuado, en cierto modo, a la situación en que vive?

S. DE BEAUVOIR: Sí, pienso que es eso [...].

La angustia ha desaparecido y, en cierto modo, la rabia. Me acuerdo que cuando escribí un libro sobre la muerte de mi madre, había destacado unos versos de Dylan Thomas que me gustaban mucho [...]. Y yo pensaba que había que rabiar de algún modo. ¿Pero contra

13 *Ibíd.*, pp. 745-746.

14 Simone de Beauvoir, *La vejez*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011, p. 665.

15 Cit. en Simone de Beauvoir, *Una muerte muy dulce*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 9.

quién? [...]. No puedo enfurecerme contra un Dios en quien no creo, no puedo enfurecerme contra mis células y contra mi cuerpo, que son como los de todo el mundo a mi edad, luego no tengo ninguna razón para sentir rabia ni... en el fondo para angustiarme. Entonces ya no existe, como antes, o la plena luz o la oscuridad [...]. Ha sido de manera voluntaria que he renunciado a enojarme contra mi condición que, en suma, es la condición humana.<sup>16</sup>

La extraña resignación o aceptación que se deja leer en este extracto es la cuestión de cómo *acoger* esa experiencia demorada que es la vejez, pues ella parece ser la experiencia de una impropiedad: algo así como la de un cuerpo que no habitamos, sino que más bien *nos* habita (y sin que tengamos poder o soberanía sobre él). En *La ceremonia del adiós*, Beauvoir escribe los últimos años de quien fuera su compañero de vida, Jean-Paul Sartre. Aquella narración entremezcla pasajes de unas vidas consagradas a la escritura y a la política y, al mismo tiempo, episodios de una decadencia física que afectaba a Sartre. Según Beauvoir, si bien él se abocaba (todavía) con decisión a una de las tareas que estimaba como más urgente —la del intelectual políticamente comprometido—<sup>17</sup>, también “sentía una difusa inquietud a propósito de su cuerpo, su edad, la muerte”<sup>18</sup>. Beauvoir nos describe, asimismo, una escena en donde obliga a Sartre a revelar la incontinencia urinaria que padecía desde hace algún tiempo, y que la hizo ser consciente de la irreversible degradación de la vejez:

Entonces le dije:

-Usted tiene incontinencia de orina. Hay que decírselo al médico. Me quedé estupefacta cuando me respondió con un tono completamente normal:

-Ya se lo he dicho. Hace tiempo que esto dura: son unas células de menos. [...] le pregunté si su falta de control no le incomodaba. Sonriendo me respondió:

-Hay que ser modesto cuando se es viejo.

16 Simone de Beauvoir, *Simone de Beauvoir: por ella misma*, Buenos Aires, Losada, 1982, pp. 97-100.

17 Cfr. Simone de Beauvoir, *La ceremonia del adiós*, Barcelona, Edhasa, 2008, p. 55.

18 *Ibid.*, p. 96.

Me conmovió su simplicidad, esta modestia tan nueva en él, y al mismo tiempo me apenó su falta de agresividad, su resignación.<sup>19</sup>

*La vejez de los otros* no es, aquí, simplemente el objeto de una meditación por parte de un sujeto, porque ella resulta fundamental para la *propia experiencia de la vejez*. Según Beauvoir, la vejez no puede ser más que acogida desde los ojos de la alteridad: son los otros los que reconocen en nuestro cuerpo los signos del tiempo, antes de que nosotros mismos podamos percibirlos. La escritora nos confiesa su estremecimiento cuando, a los 50 años de edad, una estudiante le contó la impresión que una compañera suya tuvo al momento de conocerla: “¡Pero entonces Simone de Beauvoir es una vieja!”<sup>20</sup>. Y frente a este recuerdo, Beauvoir dice: “Es lógico, puesto que en nosotros es el otro el que es viejo, que la revelación de nuestra edad nos venga de los otros. No la aceptamos de buen grado”<sup>21</sup>. La mirada de los otros nos pone así frente a una experiencia inaudita: aquella que acontece al sujeto sin que pueda asumirla completamente, sin que pueda reconocerse plenamente en ella, como si fuera sujeto y objeto a la vez. Es por ello que Beauvoir dirá que

[...] la vejez pertenece a esa categoría que Sartre ha llamado los irrealizables [...]. Lo que somos para los demás nos es imposible vivirlo a la manera del para sí [...]. La vejez es un más allá de mi vida del que no puedo tener ninguna experiencia interior plena”<sup>22</sup>.

Y, sin embargo, añade: “[...] esa vejez que somos incapaces de realizar, tenemos que *vivirla*. Y ante todo la vivimos en el cuerpo.”<sup>23</sup>

La vejez parece poner en escena un cierto desarme del sujeto que se quiere pleno, activo y soberano, y es, quizás, por esta razón que ella ha sido invisibilizada. El anudamiento entre la experiencia de su vejez y la de los otros llevará a Beauvoir aún más lejos, pues desde ello repensará también la “condición humana” y la exclusión de viejos y viejas de ésta. Si vivimos ante todo la vejez en el cuerpo, no podemos olvidar lo que la misma Beauvoir nos ha enseñado: el cuerpo no es solo un hecho biológico, él es político. Porque en torno al viejo cuerpo, la sociedad impone modos de pensar, de vivir y de relacionarse con otros, al tiempo

19 *Ibid.*, p. 73.

20 *La vejez, op. cit.*, p. 357.

21 *Ídem*.

22 *Ibid.*, pp. 360-361.

23 *Ibid.*, p. 373.



que guarda un concertado silencio sobre la edad senil. Es por esto último que, en la introducción de su ensayo titulado simplemente *La vejez* (casi idéntico en su estructura y en su extensión a su célebre ensayo *El segundo sexo*), Beauvoir explicita que escribe este libro “para quebrar la conspiración del silencio”<sup>24</sup>. Y en ese mismo lugar, señalará que:

Para la sociedad, la vejez parece una especie de secreto vergonzoso del cual es indecente hablar<sup>25</sup>;

Si los viejos manifiestan los mismos deseos, los mismos sentimientos, las mismas reivindicaciones que los jóvenes, causan escándalo; en ellos el amor, los celos parecen odiosos o ridículos, la sexualidad repugnante, la violencia irrisoria.<sup>26</sup>

Son las dimensiones social, cultural y política las que esta vez Beauvoir querrá examinar, visibilizando la situación de aquellos y aquellas que, considerados como “cadáveres ambulantes”<sup>27</sup>, según la dura expresión usada por Beauvoir, han sido relegados fuera de la humanidad. Para quien ha leído *El segundo sexo* o, al menos, sabido algo respecto de la reflexión sobre la “condición femenina” que Beauvoir despliega allí, resulta evidente que esta exclusión de la condición humana es, por excelencia, la situación de las mujeres. Y es por ello que el exilio de viejos y viejas podría ser, analógicamente, comprendido a partir de aquel otro exilio (que, tal vez, no es tan otro), pues se funda también en la determinación fatal de su encarnación: viejos y viejas (tal como las mujeres) han sido considerados y definidos ante todo como cuerpos y, entonces, como lo otro del sujeto, una alteridad—objeto que los relega más acá de una razón (masculina) que se quiere universal y etérea. Recordemos *El segundo sexo*:

La mujer tiene ovarios, útero; son condiciones singulares que la encierran en su subjetividad; se suele decir que piensa con las glándulas. El hombre olvida olímpicamente que su anatomía también incluye hormonas, testículos. Percibe su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo, que cree aprehender en su objetividad, mientras que considera el cuerpo de la mujer lastrado por todo lo que la especifica: un

24 *Ibíd.*, p. 8.

25 *Ibíd.*, p. 7.

26 *Ibíd.*, p. 10.

27 *Ibíd.*, p. 13.

obstáculo, una prisión [...]. Y ella no es más que lo que el hombre decida [...]: para él, es sexo, así que lo es de forma absoluta [...]. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad.<sup>28</sup>

En *La vejez*, Beauvoir escribirá en un tono similar:

En tanto que la vejez aparece como una desgracia: aun entre las gentes a las que se considera bien conservadas, la decadencia física que entraña salta a los ojos [...]. Antes de que nos caiga encima, la vejez es algo que solo concierne a los demás. Así se puede comprender que la sociedad logre disuadirnos de ver en los viejos a nuestros semejantes.<sup>29</sup>

Beauvoir exhorta a reconocernos en ese viejo y en esa vieja, porque solo así, precisa, es posible asumir en su totalidad nuestra condición humana.<sup>30</sup> Sin embargo, quizás haya que empujar más allá la meditación beauvoriana en torno a la vejez, precisamente desde una reconsideración de aquello que sea *asumir o reconocerse*. Porque la experiencia de la vejez figura una alteridad, pero que no es solo aquella que Beauvoir asimila, tal vez, demasiado a prisa a la categoría de “objeto”. Si la vejez constituye esa experiencia demorada, ella bien puede ser el *ejemplo* del hecho de que no hay nunca experiencia interior plena de una subjetividad, pues toda interioridad es desde siempre una relación con el cuerpo, en un presente que es también desde siempre un “tiempo rarificado”. Quizás la vejez sea aquello que, *por excelencia*, recuerda que la subjetividad es algo así como una experiencia de la *alteridad en mí* y que el cuerpo no cesa de decir, aún en su pretendido olvido o silenciamiento.

28 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011, p. 50.

29 *La vejez, op. cit.*, p. 11.

30 *Ídem*.

## Bibliografía

Beauvoir, Simone de, *Memorias de una joven formal*, Buenos Aires, Debolsillo, 2010. Traducción de Silvina Bullrich.

\_\_\_\_\_, *La plenitud de la vida*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970. Traducción de Silvina Bullrich.

\_\_\_\_\_, *La fuerza de las cosas*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011. Traducción de Ezequiel de Olaso.

\_\_\_\_\_, *La vejez*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011. Traducción de Aurora Bernárdez.

\_\_\_\_\_, *Una muerte muy dulce*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Traducción de María Elena Santillán.

\_\_\_\_\_, *Simone de Beauvoir: por ella misma*, Buenos Aires, Losada, 1982. Traducción de Josefina Delgado.

\_\_\_\_\_, *La ceremonia del adiós*, Barcelona, Edhasa, 2008. Traducción de José Carbajosa.

\_\_\_\_\_, *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011. Traducción de Alicia Martorell.

Marchant, Patricio, “La operación de una tarjeta postal (1985)”, *Escritura y temblor*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 283-288.

Nietzsche, Friedrich (Atribuido a), *Mi hermana y yo*, Madrid, Edaf, 2004. Traducción de Bella M. Albelia.

Platón, “Fedón o Sobre el alma”, *Diálogos*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 137-217. Traducción de M. Juana Ribas.

\_\_\_\_\_, *Diálogos IV. República*, Libro I, Madrid, Gredos, 1992. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan.

Peeters, Benoît, *Derrida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013. Traducción de Gabriela Villalba.

# LA POSICIÓN DISYUNTA O EL AMOR EN ALAIN BADIOU

*Alejandra Castillo\**

\* Doctora en Filosofía. Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE, Santiago de Chile.

La filosofía no quiere saber nada de mujeres. Ahí está *El Fedón* para recordárnoslo. Pensemos en aquella escena inaugural del discurso filosófico en que las “mujeres” son apartadas de lo que les era más propio: ser guardianas del cuerpo masculino. Este “fuera de escena”, lo obsceno de las mujeres, es relatado del siguiente modo por la historiadora helenista Nicole Loraux:

el filósofo (Sócrates) ha anticipado el morir en el estar muerto: no le interesa un pasaje administrado por la sociedad e, inmediatamente liberado de su cuerpo, su alma no necesitará ninguna autorización para ganar sin más demoras su estadía en el Hades [...] Más vale haberme lavado a mí mismo, exclama Sócrates, antes de tomar el veneno y no dar a las mujeres el trabajo de lavar un cadáver. Loable atención, pero desconcertante de parte de aquél a quien Aristófanes acusaba de no tomar nunca un baño [...] Del mismo modo, Critón sustituirá a las mujeres cuando, inmediatamente después de muerto Sócrates se apresura a cerrarle la boca y los ojos: el grupo de los discípulos reemplazará el parentesco, los compañeros de pensamiento han tomado el lugar de las mujeres”.<sup>1</sup>

No debe ser olvidado que este diálogo platónico comienza cuando Jantipa, esposa de Sócrates, es violentamente sacada de escena. De este modo, se le impedirá llevar a cabo su duelo, que según la usanza fúnebre de la época consistía en cortar su cabello de manera de reproducir sobre su cuerpo la pérdida de vida que implicaba para ella la desaparición de un ser querido.<sup>2</sup> En este rito mortuario será relevada por Fedón, quien “intenta llevar el duelo de Sócrates cortándose la cabellera”<sup>3</sup>. Saber y amor no parecen ser zonas destinadas a las mujeres. Y, sin embargo, es una mujer, Diotima, quien revela los misterios del amor a Sócrates y sus amigos en el *Banquete*. Incluso es “ella” quien parece saber más del amor y del deseo sexual de los hombres que ellos mismos. Esta inclusión inesperada de las mujeres en la escena de la filosofía de Platón puede ser leída como un incipiente feminismo: la filosofía y la introducción de las mujeres en su arte y escritura. Desde otra perspectiva menos celebratoria, la aparición de una mujer en el diálogo sobre el amor no haría sino describir la introducción de la diferencia sexual en tanto cuerpo y deseo masculino. Siguiendo esta posición, David Halperin afirma que la presencia de Diotima más bien delimita la inscripción de

1 Nicole Loraux, “Donc Socrate est immortel”, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l’homme grec*, Paris, Gallimard, 1990, p. 182.

2 *Ibidem*, p. 182.

3 *Ibidem*, p. 183.

la identidad masculina en las representaciones antiguas de la “diferencia” femenina y, por consiguiente, recobra no la presencia sino la ausencia de lo “femenino” en las construcciones masculinas.<sup>4</sup> Si bien Diotima es mujer, la operación platónica es, por el contrario, androcéntrica.

La filosofía no se dice con nombre de mujer, parece afirmar la doxa platónica y filosófica dominante. Este “fuera de escena” de las mujeres en el discurso de la filosofía será narrado por Jacques Lacan a través del curioso neologismo *s’oupiret* (que deja oír en la voz *soupirent* —suspiran— la expresión *ou pire*-o peor)<sup>5</sup>. En el discurso de la filosofía, el pensamiento de lo Uno se correlacionaría principalmente con el dominio universal del pensamiento masculino, del cual la mujer solo puede ser la interrupción. Fractura del ejercicio de la transmisión y la filiación, en la medida que para Lacan la mujer no podría sino suspirar/empeorar por el pensamiento de lo Uno, puesto que el orden que la constituye es siempre un orden de la alteridad. En este sentido, el pensamiento de lo Uno, la filosofía, es por lo que maestros y discípulos suspiran y por lo que, claro, empeoran. A la manera de una enfermedad, Lacan cree preciso “curarse” del deseo del pensamiento de lo Uno. En pocas palabras, es necesario “dejar de suspirar por el pensamiento de lo Uno”. Esta interrupción del *suspiro de lo peor* abre la posibilidad de pensar la filosofía en sus límites, en la disolución de todo límite, en lo que ha sido llamado anti-filosofía, esto es, pensar la inscripción de un no saber en el saber de la escritura. Es, precisamente, en este quiasmo donde Alain Badiou ha buscado posicionar su escritura en filosofía. Quizás.

En virtud de este quizás, cabría volver a insistir sobre el incipit que abre mi lectura del amor en Badiou: *la filosofía no quiere saber nada de las mujeres*. Insistir en este sintagma, sí, pero con una variación, una indagación: ¿qué relación se podría establecer entre la diferencia sexual y la filosofía? Podríamos, sin duda, responder dicha pregunta negando toda relación. Negación que podría ser avalada por aquella aserción que indica que la diferencia sexual no es un objeto filosófico. Y quizás no lo sea debido a esa vocación diurna de la filosofía. Vocación que vuelve impertinente la nocturna pregunta por la especificidad de los cuerpos. Esta vocación por la claridad, que es también vocación filosófica por los afanes del día, no quiere decir, sin embargo, que la filosofía no promueva un cierto entendimiento de la diferencia sexual. Por el contrario, la diferencia sexual se presenta en tanto principio oculto y ordenación nocturna de las marcas diurnas de los cuerpos en la narración filosófica. Ordenación subterránea que, a la manera de la titánide, *Métis* ha tomado diversas formas en el relato filosófico. Amor, androginia y di-

4 David Halperin, “Why is Diotima a Woman?”, *One Hundred Years of Homosexuality and other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990, pp. 113-154.

5 Jacques Lacan, *Le Séminaire*. Livre XIX, Paris, Seuil, 2011.

ferencia son algunos de los nombres con los que se ha nombrado la *diferencia sexual* en la historia de la filosofía en occidente.

La diferencia sexual se inscribe así bajo el signo de una formulación doble que aúna en sí dos conceptos de distinta índole. El primero, la *diferencia*, dice de lo particular abstracto; el segundo, lo *sexual*, de lo particular concreto. Me gustaría destacar que esta formulación doble no nos habla, en primera instancia, de lo masculino o lo femenino, sino de la posición de un cuerpo y de la marca de ese cuerpo en el espacio de las cosas comunes. Sin embargo, es habitual en filosofía reducir rápidamente la formulación antitética de la “diferencia sexual” a la fórmula binaria “masculino/femenino” o al sincretismo “femenino”. Y quizás esta reducción, que ha llegado a ser un mal entendido, se deba a que el concepto de “diferencia” evoca experiencias no signadas por el cuerpo, mientras que el concepto de lo “sexual” nos exige, por el contrario, poner atención sobre la existencia y contingencia de un cuerpo. La particularidad abstracta de la *diferencia* nos lleva al campo y a las escrituras de la filosofía, mientras que lo *sexual* nos aleja hacia otros dominios, otros saberes, otras escrituras. El mal entendido que subyace a esta singular reducción es reforzado, además, por cierta incapacidad del pensamiento de volver reflexivamente la mirada sobre sus propios supuestos. La escritora francesa Monique Wittig devela esta incapacidad a partir de la siguiente pregunta:

¿cuál es entonces este pensamiento que se niega a analizarse a sí mismo, que nunca pone en cuestión aquello que lo constituye en primera instancia? Este pensamiento es el pensamiento dominante. Este pensamiento afirma que existe un ‘ya ahí’ de los sexos, algo que precede a cualquier pensamiento, a cualquier sociedad.<sup>6</sup>

Si a la imposibilidad del pensamiento de nombrarse en tanto diferencia le agregamos que habitualmente tendemos a asociar con las mujeres las palabras relativas al sexo (recordemos eso del “bello sexo”) tendremos, entonces, que la formulación doble de “diferencia sexual” quedará, en el mejor de los casos, reducida al *binomio* masculino/femenino, y, en el peor, a los estudios de la mujer o de género. En esta figuración, la *diferencia* parecería signar cierto dominio de lo “masculino”, y lo *sexual* trazaría sus contornos en la figura de lo “femenino”. Abstracción/concreción, idea/cuerpo, inteligible/sensible, masculino/femenino son valores

6 Monique Wittig, “The Category of Sex”, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 6.

antagónicos que, anudados en la voz doble de la diferencia sexual, parecen atenuarse hasta ofrecernos un concepto sin fisuras. El acento recae sobre la unicidad.

En un tono diferente al articulado por estas descripciones de la tradición filosófica, Alain Badiou intenta pensar la filosofía y el dos de la diferencia de otro modo. Este otro modo busca describir la “diferencia” lejana tanto del orden de la identidad como de la unicidad. Este otro modo es nombrado bajo la palabra “amor”. Así dicho, no deja de ser sorprendente. Mayor es la sorpresa cuando se advierte que el marco de su definición de “amor” no es otro que el de la filosofía platónica. Así, Badiou llegará a afirmar que la experiencia amorosa es un impulso hacia lo que Platón denomina Idea. Dicho de otra manera, el amor es una experiencia universal (¿no hay historicidad en el amor?, no está demás dejar planteada esta pregunta).

¿Es posible invocar el amor en un tono diverso a aquel provisto por el romance, la sensualidad o la entrega desinteresada? ¿Es posible describir el amor a contrapelo del relato filosófico? Así lo cree Badiou. Lejos de la definición del amor como *eros* o *ágape*, el amor es verdad, diferencia y cuerpo sexuado. Para Badiou, el amor se deja definir en tres palabras: condición, encuentro y posición. Estas tres cualificaciones no parecen entrañar otra cosa que una complicación, toda vez que la “condición” remite a lo incondicionado y la “posición” remite a la determinación de la diferencia sexual entendida en términos de lo masculino y lo femenino. Es en esta complicación, justamente, donde situaré mi lectura de Badiou.

Habría que comenzar señalando que el concepto de amor en la filosofía de Badiou se plantea en dos planos descriptivos: uno, el de la categoría filosófica; otro, el de la experiencia cotidiana. Desde el primer plano, el amor es la verdad sobre el Dos, la verdad de la diferencia. El segundo plano tiene que ver con los modos en que el amor es aprehendido en el día a día por los sujetos. No es casual, por ello, que en su afamado diálogo sobre el amor con Nicolas Truong la conversación se inicie precisamente hablando de las complicaciones de la gente de hoy en lo relativo al amor. ¿Son las redes sociales o ciertos sitios *internet* lugares apropiados para el surgimiento del amor? ¿Es posible hablar de amor, intentado suprimir azar y riesgo? No para Badiou.<sup>7</sup> El amor es lo incondicionado, el amor-cuando éste es tal- no puede sino sustraerse a las lógicas y narrativas de la seguridad y la ganancia. No está demás dejar de mencionar que aquella sustracción haría del amor una interrupción al orden de la circulación del capital y, por tanto, lejano a las retóricas y prácticas del amor romántico.

El amor no deja describirse como un objeto de consumo. Esta sustracción implica, para Badiou, volver a la filosofía. Sin duda, esta vuelta del amor a la filosofía supone poner en cuestión tanto al amor como a la filosofía. Para ello es

7 Alain Badiou, “L’amour menacé”, *Eloge de l’amour*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 13-17.



necesario, primero, abandonar la versión ampliamente extendida del amor como experiencia singular que oscila entre la euforia y la tristeza; y, segundo, observar críticamente los modos en que la propia filosofía ha descrito el amor. En lo relativo a esto último, *Eloge de l'amour* reconoce tres narraciones principales cuyas palabras maestras son romance, contrato e ilusión. La primera concepción se deja mejor definir en la “fusión” total de uno en el otro, haciendo de la diferencia un momento de una síntesis: la unidad. Por el contrario, la segunda concepción indica la imposible reducción de uno en otro, por ello la necesidad del establecimiento de una mediación, un artificio que genere la ficción de la unión. La última concepción es aquella que describe al amor más como reflejo de una época (su cultura y su técnica), y menos como una experiencia única y personal; por lo tanto, no sería otra cosa que una ilusión.

Despejados estos malentendidos, Badiou afirma que el amor es la construcción de una verdad: “en el amor se da la experiencia del paso posible de la pura singularidad del azar a un elemento que posee un valor universal”<sup>8</sup>. Esta verdad se despliega en dos niveles, como ya lo hemos advertido: primero como condición y luego como posición.

En lo relativo al amor como “condición”, debe ser dicho, en primer lugar, que la filosofía es la articulación de cuatro condiciones. Estas son: el matema, el poema, la política y el amor. Estas condiciones son procedimientos cuya mejor descripción es la invariación, toda vez que ellas no son sino otros nombres de la verdad: “los procedimientos que condicionan a la filosofía son los procedimientos de verdad, reconocibles como tales en su repetición”<sup>9</sup>. Debe ser aclarado que la verdad escapa al orden del decir del sujeto, por más que su decir esté tramado en la verdad. Así, la verdad está lejana de la opinión o la creencia y, quizás por ello, no esté del lado de la ideología. La verdad no es algo que el sujeto pueda “hablar”. Esta imposibilidad no tiene que ver con “la falta de palabra” con la que el amor romántico suele celebrar el hecho de estar enamorado. Esta lejanía del sentido común del amor, sin embargo, no da luz sobre cómo se ha de definir la verdad del amor. Badiou define esta verdad como un punto que interseca mundos diferentes que, sin embargo, en ese muy singular punto, se dejan narrar como “los mismos”<sup>10</sup>. La verdad es así un procedimiento cuyo valor es universal. Este recurso a la universalidad de la verdad no hace sino volver a la idea platónica de Bien, pero desactivando su trascendencia.

8 *Ibidem*, p. 22. [“Les philosophes et l'amour”].

9 Alain Badiou, “Conditions”, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 13.

10 Alain Badiou, “Opinion”, *Second Manifeste pour la philosophie*, Paris, Fayard, 2009, p.31.

Las verdades, y solo ellas, unifican los mundos. Los complejos dispares de cuerpos y lenguajes son transidos por ellas de tal suerte que, en el tiempo de un relámpago, o a veces durante un tiempo más largo, se produce entre ellos como una soldadura. De allí que toda verdad introduzca, en el juego de las opiniones establecidas, un súbito *cambio de escala*. Lo que es Uno en tanto cierre mundano accede, por soldadura de los mundos, a una unidad ampliamente superior.<sup>11</sup>

Si la verdad en filosofía es un procedimiento que vuelve tangibles en un punto zonas dispares, nos podríamos preguntar qué o cuál es la verdad del amor. Distinta a aquella definición que nombra al amor como una emoción, Badiou sostiene que el amor es un proceso de verdad. Este proceso habla de una construcción de una experiencia. ¿Cuál es esta? La verdad de la experimentación del mundo a partir del Dos y no a partir del Uno. A este procedimiento, a esta mirada, Badiou la llama la “escena del Dos”: “¿qué es el mundo examinado, practicado y vivido a partir de la diferencia y no a partir de la identidad? Pienso que esto es el amor”<sup>12</sup>. El amor, en este primer plano, es, entonces, una condición para pensar la filosofía por fuera del marco de la unidad y la identidad.

En su ensayo “The Fifth Condition”, Alenka Zupancic señalará que el amor en la escena de la filosofía de Badiou no es solo una condición, sino que también es una “meta condición” que permite el funcionamiento de las otras condiciones y, por supuesto, de la filosofía misma. De cierto modo, el amor actúa como causa ausente y fundamento de la filosofía. Dicho esto, Zupancic advierte que las condiciones no solo organizan “procedimientos” de verdad, sino que estos procedimientos tienen por orden articulador una quinta condición (interna-externa) que es el amor. En este sentido, Zupancic concluye:

se podría decir entonces que hay una quinta condición de la filosofía: la filosofía tiene que apartar las manos de sus propias condiciones y, sin embargo, debe permanecer bajo los efectos de esas mismas condiciones.<sup>13</sup>

La propia posibilidad de reflexividad del orden filosófico estaría dada por esta condición ausente.

11 *Ibidem*, p. 32.

12 Alain Badiou, “Les philosophes et l’amour”, *Eloge de l’amour*, op., cit., p. 27.

13 Alenka Zupancic, “The Fifth Condition”, Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, New York, Continuum, 2004, pp.191-201.

En esta misma línea de argumentación, Dominiek Hoens, en “*De l’amour selon Alain Badiou*”, recurre al neologismo lacaniano *extimité* para describir al amor. Hoens nuevamente nos dice que el amor se da en esa doble dimensión: por un lado, como condición y, por otro, como fundamento (ausente) de la filosofía<sup>14</sup>. Es bajo esa *extimité* que el amor es la condición en la que el procedimiento de la verdad es posible, dado que el amor se sitúa fuera de la filosofía. Es en ese lugar paradójico —dentro y fuera de la filosofía— donde se define el amor: exterioridad íntima a la filosofía, punto alrededor de cual ella gravita pero del que se mantiene fuera.

Llegados a este punto, nada parece hablarnos sobre la presencia de un cuerpo, y mucho menos si este cuerpo es sexuado. ¿Tendría alguna relevancia interrogar el lugar del cuerpo en lo relativo al amor? Desde la perspectiva del amor como condición, la respuesta parece ser no. Si el amor es condición de la filosofía, lo es en tanto un procedimiento de verdad. La verdad es la intersección de dos zonas en un punto. Este procedimiento se describe desde la universalidad. Cuando el amor se desdobra en el paradójico lugar del adentro (condición) y afuera (fundamento) tampoco parece tener lugar el cuerpo. Y, sin embargo, el amor es una cuestión de cuerpos. En esto Badiou no deja lugar a dudas: “Hay en el abandono sexual y en el desnudarse ante el otro un elemento de prueba confirmatorio de que el cuerpo, nuestra realidad única, está inserto en la escena del Dos”.<sup>15</sup>

Si bien el amor se deja ver en rutinas, situaciones, experiencias, su definición misma no se encuentra en dichas experiencias y situaciones. En otras palabras, el amor escapa a las referencias de los lenguajes de lo íntimo y de las pasiones. Por otro lado, la experiencia del amor, por más que no defina lo que es el amor, forma parte de él<sup>16</sup>. En qué sentido, cabría preguntar. La respuesta nos lleva a la disyunción.

Con la entrada del cuerpo en la escena del amor, se pasa de la “condición” a la posición. El amor es una posición. Más bien hay dos posiciones. Estas hablan de un cuerpo. Aunque para ser estrictos, de acuerdo a lo sostenido por Badiou, habría que decir que hay dos. Dos cuerpos que toman lugar en el mundo. Sin lugar a dudas, este tipo de narración se aleja de la abstracción de lo universal y nos conduce a la singularidad de un cuerpo. Hasta aquí nada se dice sobre la diferencia entendida como diferencia sexual. ¿Tienen sexo estos cuerpos enamorados? El paso de la condición a la posición es también el paso a la materialidad sexuada del cuerpo. Hay dos posiciones que no son sino dos cuerpos. Dos posiciones disyuntas.

14 Dominiek Hoens, “De l’amour selon Alain Badiou”, Bruno Besana y Oliver Feltham (dirs.), *Écrits autour de la pensée d’Alain Badiou*, Paris, L’Harmattan, pp. 233-244.

15 Alain Badiou y Fabien Tarby, “Amor”, *La filosofía y el acontecimiento*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2013, p. 70.

16 Alain Badiou, “¿Qué es el amor?”, *Condiciones*, trad. Eduardo Lucio Molina, Madrid, Siglo XXI, 2002, pp. 241-259.

En una especie de axiomática, Badiou describe la disyunción en tres afirmaciones: primero, hay dos posiciones de la experiencia. La posición se describe desde la sexualidad. Hay dos posiciones sexuadas. Una posición “mujer” y una posición “hombre”. En este punto Badiou expresa ser nominalista y agrega que “ninguna distribución empírica, biológica o social es admisible”<sup>17</sup>. Sin embargo, hay dos posiciones, y estas son “mujer” y hombre”. ¿Por qué estos nombres y no otros para cada una de las posiciones?

Segundo, las dos posiciones están “totalmente disyuntas”. No hay una experiencia en “común”, habría total inconmensurabilidad en los modos en que una y otra posición son afectadas:

las posiciones no reparten la experiencia; no hay presentación afectada a “mujer” y presentación afectada “hombre”, y después zonas de coincidencia o de intersección.<sup>18</sup>

Tercero, no hay tercera posición. No hay afuera de las posiciones (ya sea un ángel o cupido). La narración de cada una de las posiciones es intrínseca a ellas, hacer de estas posiciones el lugar del amor implica un acontecimiento singular, “un encuentro”, un momento quizás excepcional que, en palabras de Badiou, no “entra en la ley inmediata de las cosas”<sup>19</sup>. Ahora bien, la sola posicionalidad disyunta no hace surgir el amor, es necesario el encuentro. Para posibilitarlo, Badiou recurre a la conocida figura de la declaración: el amor se dice y este debe ser reconocido y aceptado por otro/otra.

El amor es justamente ahora la paradoja de una diferencia idéntica, entonces el amor existe y promete seguir existiendo. Significa que ella y yo nos hemos incorporado a este único Sujeto, el sujeto de amor, que observa el panorama del mundo a través del prisma de nuestra diferencia, de forma que este mundo se abre, nace, en el lugar de otro que llena mi mirada personal. El amor es siempre la posibilidad de asistir al nacimiento del mundo. El nacimiento de un niño, si se produce dentro del amor, es por lo demás uno de los ejemplos de esta posibilidad.<sup>20</sup>

17 *Ibidem*, p. 245

18 *Ibidem*, p. 245

19 Alain Badiou, “Vérité de l’amour”, *Eloge de l’amour*, op.cit., p. 43.

20 Alain Badiou, “Les philosophes et l’amour”, *Eloge de l’amour*, op., cit., pp. 28-29.

No deja de llamar la atención que este orden del “encuentro” en ciertos puntos busque apoyarse en las tesis del último Lacan. Ello, aun cuando es bien sabido que el amor en Lacan no se dice en las formas de la declaración o del encuentro. El amor, desde la perspectiva lacaniana, se deja mejor describir en el error o el equívoco, pero nunca en el encuentro. “Dar lo que no se tiene, a quien no lo quiere”, eso es el amor en Lacan. Así el amor es solo “desconocimiento”. Más aún, parece no ser posible describir el amor desde la forma doble de la posición disyunta (hombre-mujer) puesto que intentarlo desde la concepción lacaniana implicaría admitir de entrada el orden de lo Uno y el de la identidad. Introduciendo un giro en su tesis de la posición disyunta, Badiou afirma que estas posiciones no son dadas en anterioridad, sino que son introducidas en una situación por la declaración (acontecimiento del encuentro)<sup>21</sup>. Aún si esto fuera así, ¿por qué son “dos”? y ¿por qué Hombre y Mujer?

Bien podríamos pensar la disyunción como la simple distancia entre una posición y la otra (la distancia que habría entre un cuerpo y otro); nada estaría más alejado, sin embargo. La disyunción es la diferencia, pero no como dos entidades discretas, sino como la diferencia descrita en el amor. Es por ello que el amor es, ante todo, la experiencia del mundo a partir de la diferencia y no a partir de la propia identidad. ¿Cómo podría ser definida, aquí, la diferencia? Badiou, sobre esta cuestión, asume un lugar ambivalente. En ciertos momentos, esta diferencia querrá decir diferencia sexual entendida como posición “mujer” y posición “hombre”. No obstante, aquí nos podríamos preguntar por qué hay dos posiciones y estas son descritas desde la diferencia entendida como hombre y mujer. ¿Acaso esta descripción no introduce un orden de la experiencia que ya asume una determinación biológica y social? A pesar de esta fijeza al momento de definir la “posición”, Badiou insiste que, si hay dos posiciones, es una narración/ realidad que se establece retrospectivamente.<sup>22</sup> Si es así, si solo en el después se establece el antes de la diferencia sexual, ¿por qué la diferencia sexual se narra en los nombres de la mujer y el hombre? ¿Acaso cada uno de estos nombres no describe, una y otra vez, un mundo con jerarquías y roles determinados? Y, a pesar de insistir en el después en la configuración del antes, Badiou parece afirmar, contrariamente, que hay una “biología” que parece enmarcar a cada una de las posiciones. En este sentido, Badiou indica que

21 Alain Badiou y Barbara Cassin, *Il n'y a pas de rapport sexual. Deux leçons sur "L'Étourdit" de Lacan*, Paris, Fayart, 2010.

22 Alain Badiou, “¿Qué es el amor?”, *Condiciones, op. cit.*, p. 245

se puede dar una definición de lo masculino y lo femenino ya desde el interior del procedimiento amoroso. Es el amor el que crea los “sexos”, el que los revela. Sé, por supuesto, como todo el mundo, que hay una diferenciación sexual biológica.<sup>23</sup>

He aquí una complicación. El intento de Badiou es desplazar aquellas concepciones del amor que lo describen como fusión total de uno en el otro, o como entrega plena y desinteresada. Este desplazamiento, que asume la forma de un elogio, se presenta como una narración que busca pensar el amor como un concepto (una ficción) que se dice bajo los nombres de “condición” y “posición”. Este ejercicio conceptual, sin duda, interviene en las formas de figuración del amor, modificando las definiciones en uso. Sin embargo, cuando Badiou interseca la condición (su universalidad) con la posición (disyunción del cuerpo heterosexual) no hace sino volver a narrar el amor desde el “Dos” de la sexualidad reproductiva. Entonces, el “re-comienzo” de la filosofía buscado por Badiou parece perpetuar un orden heteronormativo, reproductivo y romántico:

Quando digo que el amor es heterosexual, quiero señalar que en el propio interior del amor se observan siempre dos posiciones distintas, y ello cualquiera que sea el sexo empírico de los partenaires. Estas dos posiciones distintas introducen una estructuración de la escena del Dos. Toman el Dos no solo como un dos numérico, sino como un dos heterogéneo. Tenemos aquí un dos numérico, es cierto, pero es también un dos cualitativo. Una vez más, reconozco absolutamente que hay amores homosexuales.<sup>24</sup>

Pensar el amor de otro modo, y con ello (im)pensar la filosofía, implica, necesariamente, narrar los cuerpos interrumpiendo la “matriz” de la diferencia en filosofía. Esta matriz no parece ser otra que la descripción de la diferencia sexual entendida como lo “natural” de los sexos. Entonces, no es solo necesario poner en cuestión el orden de la identidad como lo hace Alain Badiou, sino que también es necesario interrumpir el orden de lo natural/original. Quizás a la “condición” y la “posición” narradas por Badiou les sea necesario el suplemento de un tercer elemento: la ficción a la hora de (im)pensar el amor.

23 *Ibidem*, p. 87. [“El recurso filosófico del poema”].

24 Alain Badiou y Fabien Tarby, “El amor”, *La filosofía y el acontecimiento*, op. cit., p. 91.



**REVOLUCIÓN,  
UNA TRAGEDIA DE MASAS.  
MITO, CRISTIANDAD E INDUSTRIA  
CULTURAL EN LAS MUJERES DEL CINE  
DE EMILIO FERNÁNDEZ**

*Mónica González García\**

\* Ph. D. en Lenguas y Literaturas Hispánicas (UC Berkeley).  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



Las obras que Emilio Fernández y su equipo realizaron durante la época de oro del cine mexicano están compuestas por una ecléctica amalgama de mitos clásicos, arquetipos cristianos, indigenismo y revolución, hilos que entretejen narrativas destinadas a clausurar la etapa de lucha de la Revolución Mexicana y a promover patrones de ciudadanía para la construcción de una sociedad nueva. Ello se ejecuta con los códigos de una explosiva industria cultural que en el México de los 1940s se consolida con los insumos simbólicos proporcionados por medios como la prensa, la publicidad, la radio y el cine, el último de los cuales resulta tan problemático como influyente por nutrirse casi en igual medida de valores patrióticos y farándula comercial. Las emergentes estrellas de cine son expuestas a diversas formas de martirio en la pantalla, penitencias que no buscan sino coadyuvar a la emergencia de una nueva sociedad. Y aunque la epopeya es el género clásico para representar el nacimiento de un pueblo, creemos que la tragedia dialoga mejor con las obras de Fernández que nos interesa analizar, porque estas, siguiendo la definición de Aristóteles, poseen una magnitud acotada sin las fábulas sucesivas que caracterizan la epopeya (154) y culminan en la purgación de los afectos mediante la inspiración de temor y compasión en la audiencia (169). De manera similar a los rituales de duelo que dieron origen a la tragedia buscando purgar colectivamente el dolor para restituir el grupo a su historicidad, los filmes de Fernández persiguen inculcar, mediante el sufrimiento de sus protagonistas, los valores revolucionarios que permitan la consolidación del proyecto en la historia nacional. Asimismo, es nuestra impresión que, si bien el melodrama se hace presente en muchas de las películas de Fernández —como ha sido examinado por el mexicano Carlos Monsiváis—, nos interesa subrayar las formas más primitivas de estetización del sufrimiento pues se acercan al carácter mítico que el director busca imprimirles a las historias que veremos, todas las cuales ocurren en pequeños pueblos rurales donde los poderes sociales se reducen a su expresión más individual y, por tanto, arquetípica.

En este contexto, nuestra intención es enfocarnos en las heroínas del cine de Emilio Fernández y su equipo, puesto que ellas, en diálogo con los ritos paganos del mundo occidental antiguo, personifican el sufrimiento del pueblo, cumpliendo la trascendental misión de purgar los pecados del régimen porfirista y procesar el luto por los revolucionarios caídos para cristalizar la catarsis de la comunidad y encaminarla hacia su nueva historicidad. Así, mientras, por un lado, surge un culto popular, a la vez cristiano y pagano, por estas “santas” de la pantalla; por otro, ellas escriben con caracteres visuales, a fuerza de lágrimas y sangre, un nuevo *paterikon* o catálogo hagiográfico, que emerge como panteón ejemplar para el México revolucionario. Acudiendo a teorizaciones sobre la tradición pagano-cristiana de la hagiografía y sobre el luto en la Grecia antigua, analizaremos tres películas de Fernández que tienen como trasfondo histórico distintos momentos del proceso revolucionario, con el objetivo de identificar sus recreaciones modernas

de arquetipos cristianos y clásicos como la *Mater Dolorosa*, María Magdalena y Antígona. Echando mano del arsenal grecolatino y judeocristiano de modelos femeninos, la cuestionable pero duradera pedagogía sobre la función social de la mujer creada por Emilio Fernández posicionó su cine en la tradición occidental de la reflexión sobre el ser humano frente a su historia. Al mismo tiempo, y siguiendo lo que sugiere Paulo Antonio Paranaguá respecto al cine mexicano de la época de oro (196), la “universalidad” conferida a sus personajes estimuló la estrecha identificación de la audiencia latinoamericana con sus modelos de género, repetidos hasta nuestros días por los melodramas televisivos hispanoparlantes.

### *Función social del duelo: del mundo antiguo al cine mexicano de la época de oro*

En su obra *Morte e pianto rituale. Del lamento fúnebre antico al pianto di Maria*, publicado originalmente en 1958, el antropólogo italiano Ernesto de Martino se refiere a la función social del llanto y del duelo en las sociedades occidentales primitivas y antiguas. Martino identifica el origen de los ritos fúnebres y religiosos en el intento por restituir el orden cósmico, debido a la estrecha relación entre el arco de la vida del individuo con el arco de la vida de la comunidad (36). Según el autor, en las sociedades primitivas cada individuo cumplía funciones cruciales para la sobrevivencia de la comunidad, de manera que la desaparición de uno ponía en riesgo la permanencia del grupo. La ritualización del llanto con su consecuente interrupción de la rutina, además de responder al temor por la potencial desaparición de la comunidad, perseguía ayudar a la superación del duelo mediante su objetivación, a fin de que la persona afectada pudiera reintegrarse a la historicidad de la vida comunitaria. La repetición de este hábito comunitario resultó que en las sociedades de la Grecia antigua le atribuyeran ribetes políticos al duelo colectivo cuando se refería a la pérdida de un rey o una autoridad, puesto que su desaparición ponía en riesgo la estabilidad social. Por ello, el rito fúnebre incorporó formas responsoriales en las cuales un coro alternaba con la persona afectada para “ayudar[la] a llorar según fórmulas estereotipadas estimulando la distensión del duelo” (269), formas cuya estetización derivó en el surgimiento de la tragedia como género literario. Así, en lo que Martino llama “saber llorar” radicaba la posibilidad de que un individuo se reintegrara a la comunidad, asegurando su permanencia histórica y/o su estabilidad social (9).

Esta connotación del duelo occidental antiguo experimentó una transformación radical en el ejercicio de las primeras prácticas cristianas con lo que Martino

denomina el “duelo ejemplar” (*cordoglio esemplare*) de María, madre de Jesús. La ruptura con la tradición anterior se debe a que la muerte de Jesús incorporó la promesa de la resurrección, eliminando los temores que inspiraban los ritos fúnebres antiguos y transformando el “*ethos* de la muerte” (305). El triunfo de Jesús sobre la muerte para redimir los pecados del mundo implica, en la teología cristiana, la esperanza de preservación de la humanidad pues, aunque siga sometida a la desaparición temporal con la muerte física (290), el horizonte metafísico consagra la vida eterna. Es por ello que, según los evangelistas, María no se deja llevar por la catarsis del llanto que provoca la pérdida del Hijo. Martino dice que “el Nuevo Testamento no consiente en el llanto de María” porque busca tornar su sobrio padecimiento interior en un hábito ejemplificador coherente “con la solemne afirmación de la victoria de Cristo sobre la muerte y con la polémica sobre el lamento pagano” (300). En diálogo con esta enseñanza cristiana diversos poetas, pintores y dramaturgos se ocuparon de interpretar el padecimiento de María por la muerte de su Hijo, dando inicio al motivo estético de la *Mater Dolorosa*. Son estos artistas, señala Martino, quienes, al humanizar el dolor de María, consiguen convertirlo en una lección efectiva de duelo ejemplar que sirve de “modelo de moderación” (301) para los cristianos. Entre otras obras, ello se manifiesta en la tragedia religiosa anónima *Christòs Páschōn*, en la cual María llora no por su Hijo sino por los pecadores que lo llevan a la cruz. De este modo, la exteriorización del padecimiento adquiere el signo de la certeza del perdón y de la esperanza de vida eterna.

Como señalamos al inicio, el eclecticismo de las tradiciones recuperadas por Emilio Fernández y su equipo para la elaboración de sus filmes más reconocidos nos lleva a acudir también a la tradición de la hagiografía para entender la función social de los personajes femeninos en sus obras. En *Les legendes hagiographiques*, estudio clásico sobre el tema, publicado originalmente en 1905, el jesuita belga Hyppolite Delahaye distingue el carácter imaginario del mito respecto del trasfondo histórico de la leyenda, para afirmar que las hagiografías contienen elementos de estos dos géneros populares. Delahaye dice que “[l]a obra del hagiógrafo puede ser histórica, pero no debe serlo necesariamente” (2), y agrega que hagiografía y culto a los santos son “una prolongación del paganismo idolátrico” porque, en efecto, “no existe una diferencia esencial [...] entre los santos de la Iglesia y los héroes del politeísmo griego” (181). A ello se suma que el hagiógrafo utiliza como fuente la tradición oral popular, la cual, por su carácter anónimo, está cargada de exageraciones y mistificaciones. Ciertamente, esta mezcla de imaginación y realidad se da de forma similar en la construcción de los personajes femeninos de los filmes que comentaremos luego, puesto que, para elaborar los héroes y heroínas que encarnan la versión cinematográfica de la Revolución Mexicana, Fernández y su equipo recurren a los eventos históricos recientes que el director conocía por su participación en el conflicto. Dando asimismo lugar

a una visión poética sobre la realidad, lo que Aristóteles describe como “lo que podría suceder” (158), visión que le otorgaría a la narración su carácter universal.

Si a este poderoso aparataje imagético e ideológico le sumamos la explícita intención educativa que Fernández buscó incorporar en los distintos niveles del discurso cinematográfico, no extraña la influencia que en el imaginario nacional tuvieron los filmes que realizó con su equipo más icónico. Ese equipo fue integrado por Gabriel Figueroa como director de fotografía, Mauricio Magdaleno como guionista, Gloria Schoemann como editora, el Trío Calaveras en la música, y un grupo más o menos estable de actores y actrices como Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Roberto Cañedo, María Félix, Dolores del Río y Columba Domínguez, entre otros. Fue en parte por las películas de Fernández que estos artistas consagraron, en la década de 1940, el sacrosanto panteón del *star system* local. Siendo duro crítico de Emilio Fernández, incluso Monsiváis reconoce el “impacto en el imaginario colectivo” ejercido por lo que denomina “melodrama fílmico” (31). Por su parte, la crítica Claudia Arroyo subraya que este impacto se relaciona con el carácter colectivo de estas películas, discutiendo tendencias que las describen como “cine de autor”, porque su elogiado “estilo visual está determinado en cada texto fílmico en gran medida por su combinación con otros significados provistos por la narrativa, el diálogo, el montaje, la música, etc.” (182). Arroyo enfatiza la “noción de ‘equipo’” (183) porque con ella estas obras pueden entenderse como un espacio a veces tenso<sup>1</sup> de negociaciones respecto a ideologías nacionalistas y estilos artísticos heterogéneos:

[E]n el caso de Fernández, [estas influencias incluyen] la pintura muralista, el cine indigenista de los años 30 y el cine de Sergei Eisenstein y John Ford; en el caso de Figueroa, el arte visual mexicano, el cine de Eisenstein y Ford, así como otras corrientes y técnicas aprendidas en Hollywood, sobre todo a través de su tutor Gregg Toland; y en el caso de Magdaleno, sus conocimientos literarios y su propia obra narrativa y dramática, la cual ha sido ubicada dentro de la literatura de la Revolución mexicana. Por su parte, el trabajo de edición de [...Gloria] Schoemann involucró estrategias técnicas, estéticas y discursivas aplicadas a la selección y organización del montaje, mismas que dotaron a la narración fílmica de sentido y ritmo y que, por ende, jugaron un papel clave en la expresión de ciertas concepciones socio-históricas. La actuación de las estrellas fue así mismo [sic] un aspecto clave en el trabajo del

1 Al respecto Gabriel Figueroa señaló: “El patriotismo fue el talón de Aquiles de Emilio. Torció muchos guiones con ese afán de mostrar a como diera lugar su fervor cívico” (en Arroyo, 184).

equipo ya que cumplió la función central de encarnar las fantasías de identidad nacional proyectadas por los filmes. (183-184).

Nos interesa este acento en el equipo, por el rol que cumplió en la construcción de personajes cinematográficos, pues nos invita a comparar su ejercicio con la práctica hagiográfica que —según mencionamos siguiendo a Delehayé— configura vidas ejemplares a partir de relatos populares y que, como “los héroes del politeísmo griego”, cristalizan los valores ideales del grupo. La difusión de estos valores es retomada por las primeras sociedades cristianas, en diálogo con tradiciones paganas ancestrales, persiguiendo velar por la continuidad de la comunidad en el tiempo; en el caso del cine de Fernández y su equipo, los personajes cinematográficos son creados justamente para educar al pueblo en valores patrióticos representados hiperbólicamente a fin de preservar el proyecto revolucionario en el tiempo y extenderlo por todo el espacio nacional. La intención de hiperbolizar la virtud femenina fue deliberada en Fernández, lo cual provocó discusiones con su guionista, el escritor Mauricio Magdaleno, quien una vez le dijo: “las mujeres no son tan virtuosas así, Emilio”, a lo que el director respondió: “pero vamos a hacerlas, vamos a construir las” (2000, Tuñón, 9-10). En este sentido, la historiadora mexicana Julia Tuñón Pablos aclara que la visión educativa de Fernández es heredera de las ideas de José Vasconcelos, y que por ello el director representa el drama de México como la lucha entre civilización y barbarie (440). Tuñón explica: “Su cine es didáctico, muestra una escuela primaria henchida de moral patria que procura formar buenos mexicanos, identificados con su nación, respetuosos del civismo y las buenas maneras y alfabetizados” (1998, 467). La autora añade que Vasconcelos canalizó desde el Estado la entrega de valores comunes a la nación, tarea en la cual la escuela se erigió como mediadora ante al pueblo. Por ello la primera misión, y la más simbólica de la gestión de Vasconcelos, fue erradicar el analfabetismo, que al inicio de la Revolución alcanzaba a casi el 80% de la población. Fernández retoma este tema en diversas cintas, mostrando el alfabeto como signo de progreso y libertad, intentando con ello recuperar “la mística de los años previos, el papel civilizador de la educación y el carácter misional que le permitiría triunfar sobre las oscuras fuerzas de la inercia” (450).

El film que mejor representa estas ideas es *Río Escondido* (1947), ambientado en el momento posterior a la lucha revolucionaria. María Félix representa a la abnegada profesora Rosaura Salazar, quien viaja a un pueblo rural donde debe enfrentar al cacique Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma) para poder difundir los valores del México nuevo. La leyenda inicial nos advierte sobre la universalidad del relato:

Esta Historia [sic]... [a]spira a simbolizar el drama de un pueblo que, como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones.

Y aunque esta leyenda hace alusión al nacimiento de un pueblo, motivo principal de la epopeya, los filmes de Fernández y su equipo procuran, como sugerimos al comienzo, redimir los pecados del régimen anterior mediante el sufrimiento de los personajes —el llanto femenino en particular— con el objetivo de fundar un nuevo orden histórico<sup>2</sup>. Se trata del argumento de este film, en el cual la maestra rural ofrece su vida por la erradicación del caciquismo y la ignorancia del pueblo de Río Escondido. También la muerte del alumno Goyito en manos del cacique se entiende como edificante para la comunidad, según le dice Rosaura a su hermana: “Esa santa sangre derramada, como la de tantos otros mártires, pertenece ya a México y un día sabrás que fue necesaria para fertilizar su destino”. En esta escena, cubierta de rebozo, Rosaura personifica y predica el duelo ejemplar de María, la madre de Jesús.

Mientras los Coros de Madrigalistas dirigidos por Luis Sandi entonan elevados acordes, Rosaura inaugura la historia caminando al palacio de Gobierno para reunirse con el Presidente de la República, quien personalmente le encomienda ir hasta Río Escondido a llevar el alfabeto. Cuando Rosaura se detiene a observar los diversos elementos de la arquitectura del palacio que representan símbolos patrios, dos voces *over* despliegan discursos nacionalistas acaso impuestos por ese “fervor cívico” de Fernández que generó diferencias con su equipo. Luego de observar los murales de Diego Rivera y de escuchar la imperativa voz *over* que le habla de la tragedia y el destino de México —“He aquí nuestros orígenes, sangre y lumbre, genio de España y genio de Cuauhtemotzin, una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de patria”—, Rosaura escucha las sentencias presidenciales:

[...] mientras los grandes grupos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo, no podremos levantarnos de este letargo de siglos. Tenemos que llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad. México carece de agua [...], carreteras, caminos vecinales,

2 Respecto al sufrimiento provocado por la tragedia, Gadamer señala: “The tragic affirmation [...] has the character of a genuine communion” (128); “What a man has to learn through suffering is not his or that particular thing, but insight into the limitations of humanity, into the absoluteness of the barrier that separates man from the divine. It is ultimately a religious insight -the kind of insight that gave birth to Greek tragedy” (351).

alfabeto y moralidad oficial. Esos son los primeros apremios de la empresa que me he propuesto acometer contando, como sé que cuento, con el concurso fervoroso de los buenos mexicanos.

La invitación que el Presidente le extiende a Rosaura se sintetiza en la no menor tarea de “salvar a nuestro pueblo” sin importar el sacrificio. El primerísimo primer plano que encuadra una lágrima, hace evidente que ella no solo concuerda con su interlocutor, sino que está abrumada por la honra de sacrificarse por la patria —sacrificio que, en su caso, adquiere ribetes de martirio debido a la enfermedad cardíaca que padece, y que permite anticipar sus sufrimientos. El carácter patriótico del sacrificio es recalcado una vez más en la última aseveración del Presidente: “Por más grandes y dolorosos que sean los obstáculos que le salgan al paso, tenga la seguridad de que no estará sola. México y yo estaremos con usted”. El viaje es registrado en distintos encuadres de gran plano general, los cuales muestran a Rosaura enfrentada al paisaje agreste y al clima hostil, en una secuencia que sugiere el peregrinaje, no de un pueblo elegido, sino de una mujer elegida para “superiores y gloriosas realizaciones”. La secuencia también evoca un *viacrucis* en que esta figura crística —tomada en contrapicado para sugerir la grandeza de su hazaña— se opone al viento cabizbaja, cargando con dificultad la maleta de la que asoman rollos de mapas. Ya señalaba Monsiváis que “la voluntad de los héroes y heroínas del melodrama [es] ser como Cristo” (39). La secuencia lógicamente termina en el espíritu de *viacrucis*, es decir, con el desvanecimiento de Rosaura, del que solo se recobra con la ayuda de otro peregrino: Felipe, un estudiante de medicina que viaja al pueblo de Santiago de la Sierra.

Al llegar a Río Escondido, Rosaura constata por doquier la presencia de la barbarie: la violencia del cacique Regino, la escuela usada como caballeriza, muertes por falta de medicamentos, el sacerdote entregado al alcohol, el monopolio del agua por parte del cacique, etc. En el marco de nuestra reflexión, interesa comentar el personaje de la niña Merceditas (Columba Domínguez), quien, habiendo sido maestra del pueblo, accedió a los requerimientos del cacique y terminó en los márgenes de la disfuncional comunidad. Merceditas entra en escena vestida de negro, mirando al suelo y acompañada de una música pesadosa, cual María Magdalena que, en el orden ético de este film, no obtiene redención. Esta versión en negativo del personaje de Rosaura muestra el peligro que acecha a la heroína y revela la manera en que el destino castiga la traición a los valores comunitarios por parte del encomendado a protegerlos. Esta justicia cinematográfica es explicada por el mismo Fernández en una entrevista otorgada a Tuñón, donde se refiere a las mujeres alejadas de la virtud: “en el cine se le debe mostrar como una mujer que sufre, que está purgando su pecado” (2000, 52). Así, tal como acentúa la virtud para crear modelos divinos de femineidad, Fernández ejecuta su justicia



remarcando el castigo al pecado. Tal como en el mito de Antígona, Merceditas pone fin a su condena de muerte social y a su sentencia de muerte real decretada por el cacique, tomando su propia vida. Rosaura en cambio, ojos al cielo y cubierta de rebozo, en una caracterización mariana, sufre para superar los obstáculos y enaltecer su virtud en acciones como la adopción de los niños huérfanos de la mujer con viruela, la instrucción (lacrimosa) a los niños de la escuela y el desprecio a los obsequios del cacique para hacerla su amante. Aunque el cacique intenta convertirse en “buen mexicano” para agradar a Rosaura, el rechazo de esta genera el clímax de la narración cuando él entra a la fuerza en la escuela —“el santuario donde está la fe de México”— para ultrajarla: ella responde con balazos. La barbarie de los “malos mexicanos” ha sido derrotada, y los niños, educados para luchar “por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo”. Después de cumplir la misión se desata la enfermedad, y Felipe, el estudiante de medicina, al intentar reemplazarla en las clases, constata que “para ser maestro hay que tener madera de santo”. En el lecho de muerte Rosaura llora sin consuelo por no poder salvar al bebé huérfano, porque “¡ese niño es México!”. Rosaura recupera la compostura en el sufrir, tras saber que el Presidente de la República se hará cargo de Río Escondido. La película culmina con un primer plano de la lápida que registra: “Murió por la patria”.

El motivo del duelo ejemplar de la *Mater Dolorosa* se manifiesta con claridad en *Flor silvestre* (1943), película cuyo telón de fondo es el comienzo de la lucha revolucionaria, y que es la primera que Fernández realiza junto a Figueroa, Magdalena, Schoemann y dos de sus artistas frecuentes: Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Pese a que en el clímax de la historia la heroína se entrega a un llanto pagano por la suerte de su amado, la enseñanza que predomina es el estoicismo, porque, como sabemos, el martirio de algunos es necesario al bienestar de todos. Así lo manifiesta una canosa Esperanza al inicio del film cuando, frente a las tierras que pertenecieron a su marido, educa al hijo militar en las desigualdades anteriores a la Revolución:

Eran muchas tierras para una sola familia. Los amos podían recorrerlas de día y de noche sin llegar a sus límites. Eran muy pocos los que tenían tantas tierras. Otros, en cambio, no tenían nada. Sin embargo, nadie puede vivir sin un pedacito de tierra.

Como sugiere esta cita, la lección que Fernández y su equipo buscan entregar se refiere al sacrificio requerido para la superación de las diferencias sociales en México. La heroína contiene en su nombre la promesa del cambio, el cual solo puede materializarse con su martirio. José Luis Castro (Pedro Armendáriz), hijo



de un terrateniente, se enamora de Esperanza, apodada Flor Silvestre (Dolores del Río), nieta de un mediero de la hacienda, que por su condición no es aceptada por los Castro. Además de la historia de amor, la segunda línea argumental tiene que ver con “la muerte del padre”: José Luis enfrenta a su patriarcal familia, representante del régimen anterior, no solo por amor sino por sus ideales revolucionarios. El sufrimiento de la pareja, especialmente los obstáculos enfrentados por Esperanza, contribuirán a purgar el trauma por esos caídos necesarios a la fundación de un México más justo.

Terminado el sermón de apertura, retrocedemos al evento que provoca el conflicto: el matrimonio secreto entre José Luis y Esperanza. Llama la atención que, cuando su abuelo va a buscarla a la casa patronal, la describe como “tan buena, tan estudiosa”, lamentándose porque su desaparición pone en riesgo su destino de maestra de escuela. Esto sugiere que la virtud femenina, en el universo ético de estos filmes, puede redundar en beneficio social solo cuando se traduce en educación para el pueblo o en amor incondicional por un revolucionario. Los ideales de José Luis, de hecho, son exhibidos cuando invita a dos de sus peones a compartir la mesa y uno se rehúsa porque según la ley de Dios él siempre será el amo. El revolucionario aprovecha el momento para educar a su interlocutor y a la audiencia:

No, Nicanor, esa no es la ley de Dios. Dios nos hizo a todos iguales, y precisamente por eso ha surgido la Revolución, porque queremos que en México pobres y ricos sean realmente hermanos. Ustedes son mis amigos y se sientan a mi mesa.

El enfrentamiento con la familia, y la primera humillación de Esperanza, ocurre cuando José Luis la sienta al lado de su madre en una fiesta popular. Francisco Castro la increpa: “¿Qué hace usted aquí? ¡Allá está el lugar de los medieros y sus iguales! ¡Retírese y no nos ponga en vergüenza!”. Pero el martirio femenino se torna crítico cuando el carruaje en el que Esperanza arranca del lugar se vuelca en el camino, quedando herida de muerte. Esto da pie a la segunda humillación en la que doña Clara, madre de José Luis, la visita para exigirle que enmiende su error y se aleje de su hijo:

Tú y José Luis no son iguales. Además, él es hijo único y no era ‘esto’ lo que soñábamos para él. Si quieres devolver la tranquilidad a un hogar que la ha perdido por tu causa, devuélvele su libertad, Esperanza.

Con la heroína en su lecho de muerte, la escena es dispuesta para mostrar su bondad, humildad y disposición al martirio:

Pensé que, puesto que él está muy alto y yo muy bajo, mi deber era conquistar por medio del amor y del sacrificio una posición que no me avergonzara delante de él. [...] Para mí no existe otra felicidad sino servirlo. ¿Sabe usted lo que llegué a soñar, doña Clara? Que era como su sombra, siempre tras de él besando su pisada. [...] Usted es una madre que sufre por su hijo. Yo no tengo nada que ofrecerle. ¡Soy tan pobre! ¡Me iré! Me iré lejos, con mi abuelito, donde José Luis no me encuentre nunca.

Este empalagoso y extenso despliegue de virtud —que no busca sino “darle más oportunidades al sufrimiento” (Monsiváis, 31)—, solo podía concluir provocando la “conversión” de doña Clara al evangelio revolucionario: “¡Dios me ampare! ¡Y dices que eres pobre! La pobre soy yo que me olvidé de que hay algo más que una posición social y el dinero”. El dramatismo de esta escena alcanza su clímax con el desvanecimiento de Esperanza y el llanto arrepentido de doña Clara. Conviene también mencionar al personaje de la hermana de José Luis porque, en las breves escenas donde aparece, expresa sus ideas más liberales, pese a recibir las reprimendas de su madre y los gritos, silenciamientos y empujones de su padre. Aunque el machismo no es el tema de esta reflexión, no podemos dejar de señalar lo perturbadora que resulta la naturalidad con que los hombres, incluso los que se suponen virtuosos, ejercen diversas formas de violencia contra la mujer.

La segunda secuencia de sufrimientos experimentados por Esperanza deriva del ejercicio revolucionario de José Luis, quien sale a perseguir a los hermanos Torres: delincuentes que en nombre de la Revolución asaltan y matan sin motivo, ultimando, de hecho, a Francisco Castro en una de sus incursiones. Cubierta de rebozo, Doña Clara, al principio resignada por la muerte del marido, tiene un arrebatado de llanto en su tumba, mezclando el duelo cristiano con el pagano, acaso porque no entiende la muerte como promesa de vida para la nueva sociedad. Esperanza le propone al marido seguirlo como soldadera, pero él se lo impide por su embarazo. Ella da a luz y, puesto que Úrsulo Torres muere de viruela en el cautiverio impuesto por José Luis, es asaltada, maltratada y secuestrada junto a su hijo por Regino Torres (Emilio Fernández) y el resto de la pandilla, para vengarse del revolucionario. Regino le advierte que la matará a ella y a su hijo, si José Luis no se entrega: en el suelo, con rebozo cubriendo madre e hijo, Esperanza no se altera ante el maleante. El ícono mariano, con el rostro realzado por iluminación cenital, es acentuado en el contraste con el entorno: una cantina con pandilleros que beben y prostitutas que bailan. José Luis se entrega, mientras Esperanza y el niño

son expulsados del lugar a empujones y burlas. La última estación de su *viacrucis* comienza cuando su marido es llevado al fusilamiento público: Esperanza olvida el estoicismo mariano, para perseguir al amado. José Luis le grita para que se vaya, y termina empujándola para alejarla. En el paredón, ella se arroja a sus brazos llorando desconsolada y gritando que la dejen morir con él. Pero del duelo pagano pasamos al duelo ejemplar cuando la historia retorna al sermón de una viuda Flor Silvestre sobre la tierra de México. El legado espiritual que le entrega al hijo, y por su intermedio a todos los hijos de México, no hace infértil su rol en la sociedad, pues la maternidad incluso simbólica —como es el caso de Rosaura Salazar— es una institución que, por antonomasia, contribuye a la preservación del grupo<sup>3</sup>:

Como yo, muchas madres conocimos en ella [la tierra] la más grande felicidad y el más intenso dolor. En ella duermen nuestros muertos, mis muertos, que son también tus muertos, hijo mío. La sangre derramada en tantos años de lucha, por miles de hombres que como tu padre creyeron en el bien y en la justicia, no fue estéril. Sobre ella se levanta el México de hoy, en el que palpita una vida nueva.

La última película que nos interesa analizar es *Enamorada* (1946), protagonizada por María Félix y Pedro Armendáriz, y cuya historia se sitúa al final de la lucha revolucionaria. A diferencia de las anteriores, esta obra no contó con la participación de Magdaleno en el guión, pero se mantienen colaboradores como Figueroa, Schoemann y el Trío Calaveras. El argumento es similar al de *Flor Silvestre* porque se trata de una historia de amor entre personas de distintas clases sociales, aunque en papeles opuestos: Beatriz Peñafiel (María Félix) es hija de un terrateniente y José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) es un General revolucionario pobre. Como el film anterior, *Enamorada* también aborda el tema del hijo que desobedece a la familia patriarcal, pero en este caso la desobediencia proviene de una mujer, asunto que complica sus consecuencias. La película comienza en plena acción revolucionaria, filmada al estilo *Western* en un gran plano general que encuadra un batallón revolucionario acercándose a caballo al pueblo de Cholula; la balacera hace asomarse, desafiante, a una mujer en un portal; la cámara encuadra en picado al General José Juan en su caballo. En la plaza se iza la bandera, mientras un poeta recita afectado:

3 En el libro *Motherhood and the Other*, Antony Augoustakis retoma un concepto de Julia Kristeva para afirmar que “female ch’ora [is] the space where time is enacted through the constant repetition of the regeneration of the human species by means of motherhood; it also, inevitably, avails itself of a ‘sense of the eternity of the species’” (18).

*Bienvenido sea el Ejército Libertador / cuyos aguerridos paladines llegan rompiendo, / con su bravura y con su sangre, / las cadenas opresoras de un pueblo esclavizado por la reacción. / Bienvenidos hermanos de Juárez, / hermanos de Hidalgo, / hermanos míos.*

El carácter de la heroína se muestra en la reunión de los ricos de la ciudad: las mujeres rezan y los hombres discuten cómo enfrentar a los “bandidos”; Beatriz, en lugar de rezar, se une a los hombres y recibe una pistola de su padre, quien sale a parlamentar con los soldados. Los principios del General son exteriorizados en su encuentro con los locales: apresa a Carlos Peñafiel por resistirse a la expropiación de las tierras, fusila al acaparador Fidel Bernal por traidor y sanguijuela “que se aliment[a] chupando la sangre de sus hermanos”, y le duplica el salario al maestro de escuela Apolonio Sánchez. El carácter apostólico de la Revolución es nuevamente predicado cuando José Juan intenta convencer al cura Rafael Sierra, su amigo de infancia, que ambos persiguen causas similares:

[...] no me podrás negar que servir al hombre, es servir también a Dios... El rebaño le pertenece al Señor ¡y también nos pertenece a nosotros! Por eso el día que los hombres de lucha y los hombres contemplativos que cuidan de las almas estuvieran [sic] unidos, entonces nuestros hermanos en la tierra serían hombres mejores. Y la patria, que es el cielo de la tierra, sería una patria mejor.

La historia entra a la principal vía argumental cuando Beatriz le da a José Juan una bofetada que casi lo tira al suelo: como resultado, el General se promete a sí mismo casarse con ella. A diferencia de las dos películas anteriores, esta heroína no es ni abnegada, ni estoica, ni sufrida. Muy por el contrario. Pero ella y José Juan son personajes en evolución que se transforman a partir del sufrimiento que les provoca enamorarse de alguien con valores en conflicto. El momento en que José Juan comienza a erradicar la violencia de su corazón se produce al son del Ave María, interpretado por el cura Rafael y un coro de niños del pueblo: el General se siente conmovido por la música, la arquitectura y la iconografía barroca de la iglesia, a la que ha entrado justamente para preguntarle a su amigo quién es la muchacha de la bofetada. De hecho, el arte barroco de la iglesia de Cholula abre una pista para la comprensión del cine de Fernández y su equipo, pues este estilo resulta similar a sus películas, en términos de la santidad hiperbólica de los personajes y del dramatismo imagético alcanzado por la fotografía de Figueroa. Al revelar la identidad de Beatriz, el cura Rafael le advierte que no piense en tomarla por la fuerza, y lo disuade de su interés porque ella “[e]s para cuidar un

hogar. ¡Un hogar José Juan! ¿Y tú qué tienes? ¡Nada! Solo un ideal... que destruye todo lo que ella representa...: la seguridad y el arraigo de la casa, de la tierra...”. José Juan toma en serio la advertencia de su amigo y decide conquistar el corazón de Beatriz.

Como ha sido notado por diversos críticos, el personaje de María Félix semeja el de Catalina en *La fierecilla domada* de William Shakespeare, quien es transformada por la habilidad y el amor de Petruchio. Beatriz Peñafiel también experimenta una metamorfosis, enfrentada al amor de José Juan, pero el trasfondo de la Revolución Mexicana le otorga una connotación diferente a su evolución: de “fiera” a “santa” del panteón revolucionario. La primera lección que José Juan le ofrece al respecto surge cuando ella trata de mujerzuelas a las soldaderas y, a él, de pelado:

Señorita, perdóneme que un pelado [...] le recuerde que, si somos diferentes, no es ni por culpa mía ni por méritos de usted. Como tampoco son mujerzuelas esas soldaderas a quien usted desprecia porque no las conoce. Pero yo sí las conozco: son humildes y abnegadas, y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada. Nada más el cariño del hombre que quieren.

Sabemos, por esta cita, el tipo de conversión que deberá experimentar Beatriz para “alcanzar” el ideal de femineidad revolucionaria que venimos distinguiendo en esta reflexión. La escena termina con violencia mutua, en la que ella, evidentemente, se lleva la peor parte y, aunque el cura Rafael la defiende, luego justifica el golpe de José Juan, señalando que ella lo había provocado. Pese al paradigma machista que rige las películas de Emilio Fernández, el General se muestra arrepentido de su acción. Como ocurre con José Juan, y al estilo del melodrama, los incipientes sentimientos de Beatriz son exaltados por la música: en una de las escenas más elogiadas, el General le pide perdón con una serenata interpretada por el Trío Calaveras. El primerísimo primer plano de los ojos de ella revela su satisfacción, así como el nacimiento simultáneo del amor y la angustia, al constatar el sentimiento. Mientras reza abatida en la iglesia, llega José Juan a despedirse, prometiéndole no molestarla más. Pero cuando está por casarse con el señor Roberts, suena un cañón y el cura Rafael explica que las tropas federales se aproximan, pero que el general Reyes se retirará del pueblo sin pelear, para evitar más violencia. Beatriz corre para unirse a él y a las filas de soldaderas que avanzan por el campo: la película termina como empezó, con la diferencia que Cholula y sus habitantes han sido transformados por el paso redentor de los revolucionarios.

A diferencia de los filmes anteriores, esta historia se permite un final feliz luego que ambos personajes experimentan el amor como martirio para purgar las des-

igualdades sociales del país. La desobediencia femenina a la ley del padre —que nos remite al arquetipo clásico de Antígona— es resuelta antes de que Beatriz Peñafiel se enamore, cuando su padre confiesa haber raptado a su madre para casarse, pues la familia de ella no lo aceptaba por ser demasiado bajo (de estatura). El recuerdo de este rechazo equipara simbólicamente los anhelos de Carlos Peñafiel y de José Juan Reyes, quien es demasiado bajo (socialmente) para Beatriz. También el señor Roberts se iguala simbólicamente a José Juan, porque ambos están “enamorados” y entienden que ese tipo de amor es una ley superior. Por último, el propio José Juan explica su semejanza valórica con el cura Rafael, quien adoctrina a Beatriz recordándole que Jesús también fue pobre. La legitimación del sentimiento potencialmente transgresor de Beatriz por parte del sistema patriarcal que la rodea, busca impedir que su desobediencia produzca el trastorno “cósmico” que podría provocar el daño irreparable de su virtud y la marginación de los órdenes patriarcales que en ese momento coexisten en México: el orden de los terratenientes, en vías de extinción, y el nuevo orden de los revolucionarios. En *Enamorada*, Beatriz es simbólicamente traśpasada de un varón a otro —del padre, al señor Roberts, y de este, a José Juan Reyes, todo con la venia del cura Rafael—, con lo cual su virtud nunca es expuesta al cuestionamiento social. Distinto es lo que ocurre en *Bugambilia* (1945), película en que la desobediencia de Amalia de los Robles (Dolores del Río), quien se enamora del capataz de las minas familiares (Pedro Armendáriz), termina en tragedia. En esta historia, no obstante, no es Amalia quien evita el escarnio tomando su propia vida, sino Fernando de los Robles, su padre, quien se suicida en público al comprender su error. Como en el caso anterior, Amalia nunca queda fuera de la soberanía de la ley patriarcal, pues pasa del padre al marido. Sin embargo, el destino de los personajes solo puede ser trágico, porque la historia tiene lugar en el México de mediados del siglo XIX y no existe aún la presencia redentora de la Revolución.

\* \* \*

Al terminar la década de 1940, Emilio Fernández quiso mantener el fervor cívico de sus películas más famosas reiterando temas y guiones, pero el impacto no fue el mismo porque el financiamiento disminuyó (con el fin de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood dejó de patrocinar el cine mexicano) y su equipo se disolvió. Sin embargo, los mitos creados por su cine adquirieron vida propia y se transformaron en productos culturales diversos. Es el caso de artistas como María Félix, quienes siguieron agrandando su propia leyenda de masas porque, como dice Paulo Antonio Paranaguá, “los personajes interpretados [solo] vigorizan al personaje central” que, en nuestra sociedad del espectáculo, es “la estrella” (112). Ello acontece también en la incesante recuperación de este diverso panteón de mujeres sufrientes, por parte de los melodramas seriales televisivos, espacio masivo en que la hagiografía de Fernández y su equipo sigue generando problemáticas apropiaciones.

## Bibliografía

Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1999.

Antony Augoustakis, *Motherhood and the Other. Fashioning Female Power in Flavian Epic*, New York, Oxford University Press, 2010.

Claudia Arroyo Quiroz, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández”, *Luna Córnea*, n.º. 32, Editorial rm, 2008, pp. 181-203.

Hippolyte Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Bureaux de la Société des Bollandistes, 1906.

*Enamorada*, Emilio Fernández dir., México, Estudios Churubusco Azteca S.A., 1946.

*Flor silvestre*, Emilio Fernández dir., México, C.L.A.S.A., 1943.

Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London & New York, Continuum, 2006.

Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*. Del lamento fúnebre antico al pianto di Maria, Torino, Bollati Broinghieri Editore, 1975.

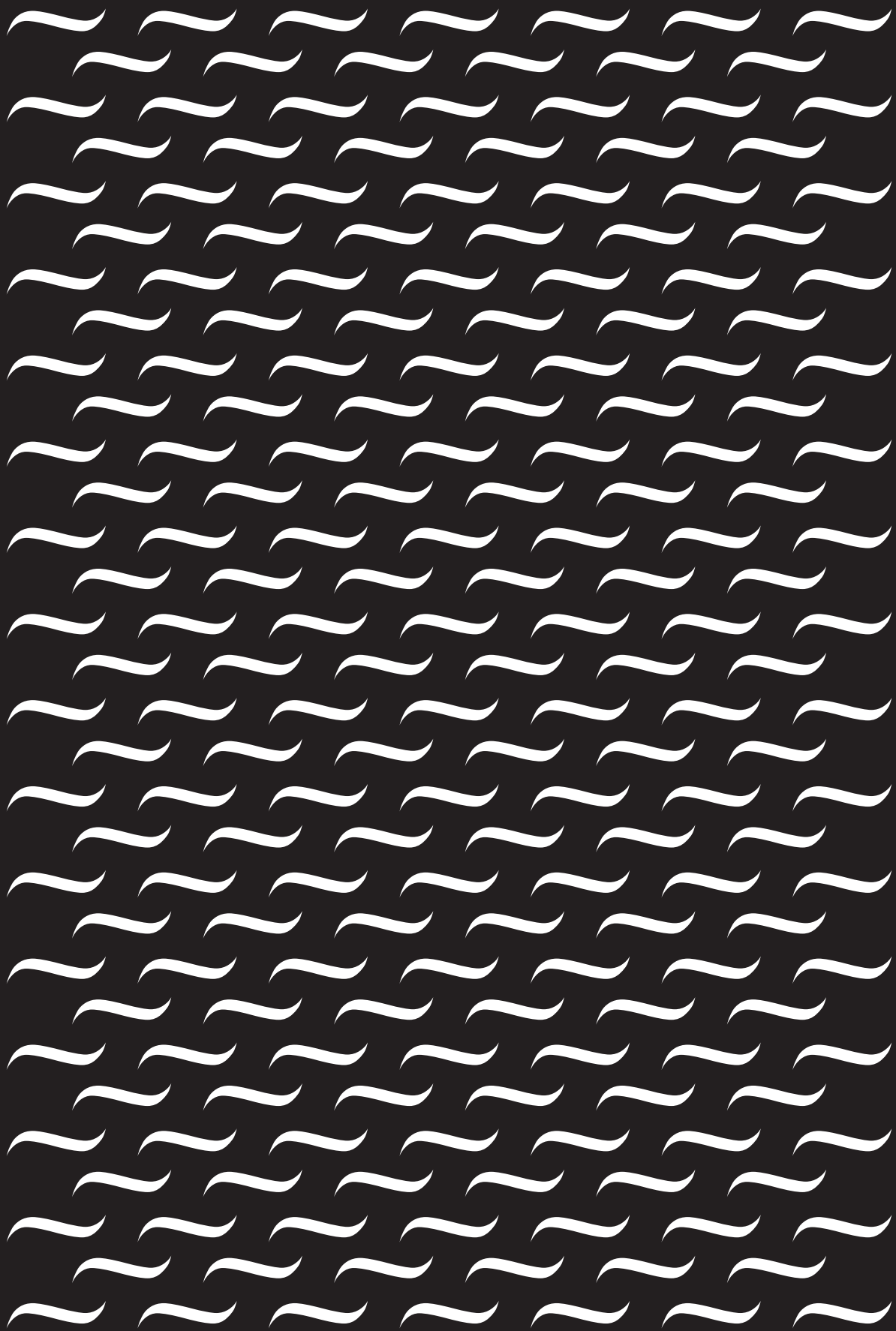
Carlos Monsiváis, “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina)”, Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (comp.), *Educación y mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial, 2006, pp. 23-57.

Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

*Río Escondido*, Emilio Fernández dir., México, Azteca Films, 1947.

Julia Tuñón Pablos, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Editorial Arte e Imagen, 2000.

Julia Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio ‘Indio’ Fernández o la obsesión por la educación”, *Historia Mexicana*, vol. XLVIII, n.º. 2, octubre-diciembre 1998, pp. 437-47.





**HUMANIDADES**

# (DE)CONSTRUYENDO EL FOLCLOR: HISTORIA DE SU CONCEPTUALIZACIÓN EN LA ACADEMIA UNIVERSITARIA CHILENA DURANTE EL SIGLO XX

*Karen Donoso Fritz\**

*Carolina Tapia Valenzuela\*\**

\* Licenciada y Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile. Estudiante de Magíster en Musicología, Universidad Alberto Hurtado.

\*\* Historiadora del Arte y Magíster en Gestión Cultural. Es jefa del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile.

Desde que la palabra “folklore” fue utilizada por primera vez en 1846 por el arqueólogo inglés William John Thoms, al unir las palabras *folk* —pueblo o gente— y *lore* —saber, conocimiento—, su aceptación, conceptualización y evolución siguió por muchos años. El término se oficializa con la fundación de la Folklore Society en Londres, Inglaterra, en 1878; en Estados Unidos, en 1888 se funda la American Folklore Society; y en América Latina, hacia fines del siglo XIX se dan las primeras discusiones acerca de la necesidad o conveniencia de establecer el Folclor<sup>1</sup> como disciplina científica, fundándose en 1909 la Sociedad del Folklore Chileno, considerada la primera en su tipo en la región.<sup>2</sup>

El concepto folclor, y lo que implicaba como disciplina, fue debatido, aceptado con reticencias o no aceptado del todo en ciertos países, en especial los que contaban con experiencia en los estudios sobre los “conocimientos del pueblo”, como literal y básicamente se puede traducir esta palabra. El Folclor ha tenido muchas definiciones dependiendo de autores, escuelas o corrientes y su proceso de sistematización como disciplina se llevó a cabo de manera desigual, tanto en la profundidad de la reflexión teórica como en los estudios prácticos, pudiendo distinguirse tendencias de acuerdo a investigadores y/o académicos<sup>3</sup>. De manera general, las discusiones se dieron en torno a la definición, o más bien delimitación, del “folk” —el grupo humano— y la definición del “lore” —los conocimientos o expresiones—, con el fin de identificar el objeto de estudio. Como característica común se dio que, aun cuando se llegara al objeto de estudio a través de la delimitación del *folk*, las investigaciones ponían el acento en los hechos más que en las personas o comunidades que los practicaban, y la recolección era la principal labor de los investigadores.

En nuestro país, desde la fundación de la Sociedad del Folklore Chileno en los primeros años del siglo XX —o incluso un poco antes—, no han sido pocos los autores que han dedicado esfuerzos en la definición del Folclor como concepto y como programa de estudios, los que han encontrado su campo de acción en

- 1 En el presente artículo se utilizará la voz “folclor”, versión castellanizada de la palabra *folklore* que la Real Academia Española incluyó en la vigésima versión de su Diccionario, el año 1984. Se respetará, no obstante, las formas que utilicen los autores citados, las instituciones mencionadas y/o como se encuentre escrita en los documentos y libros.
- 2 Eugenio Pereira Salas, “Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno”, *Archivos del folklore chileno*, fascículo N° 4, Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Folklóricas “Ramón A. Laval”, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, [1951], p. 11.
- 3 Para una revisión histórica y teórica del concepto de “folklore”, enfocado principalmente en los países europeos a principios del siglo XX, ver Raffaele Corso, *El folklore*, tr. de Myrtha Roquette y Jorge Fernández Chiti, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966. Para el ámbito latinoamericano, ver Martha Blache, citada más adelante.

la academia o en otros espacios de investigación, y algunos de ellos hasta han logrado conformar “escuela”. Asimismo, han surgido organismos e instituciones dedicadas a la investigación y/o difusión de las manifestaciones folclóricas que, de alguna manera, están relacionadas con estas reflexiones teóricas, como el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional.

El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares fue creado por la historiadora Micaela Navarrete en 1992 e inaugurado oficialmente el 24 de junio de 1993, tras un año de trabajo en la organización de sus primeras colecciones, pero remonta su origen unos cuantos años antes al interior de la Biblioteca Nacional. Funcionaria de esta institución desde el año 1970, Micaela Navarrete contribuyó enormemente a abrir este espacio a la difusión de diversas manifestaciones de la cultura popular en la década de los 80 cuando, trabajando en el Departamento de Extensión Cultural, se programaron los Ciclos de Cultura Popular en la sala América. Desde ese entonces incubó la inquietud de contar con un lugar en el que no solo se difundieran sino que también se investigaran y promovieran los conocimientos y expresiones tradicionales de las personas sencillas.

A través de sus veinticinco años de funcionamiento, en el Archivo se han realizado múltiples proyectos en los que se ha dado protagonismo a los propios cultores e investigadores de nuestra cultura tradicional, y se ha trabajado en conjunto con los que están más cerca de las comunidades, los encargados y encargadas de bibliotecas públicas y museos locales, entre otros. En esta trayectoria es posible ver ciertas cercanías con el trabajo de autores como Oreste Plath, Juan Uribe Echevarría y Fidel Sepúlveda, o con la labor de investigadoras como Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría, que Micaela Navarrete conoció desde su trabajo en la Biblioteca, quienes desarrollaron sus propias reflexiones acerca de las manifestaciones de nuestro pueblo.

Con el objetivo de realizar una revisión crítica de la historia y logros del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, en el año 2016 se realizó el proyecto de investigación “Inflexiones de la memoria local: el tránsito desde el folclor hacia el patrimonio cultural inmaterial. Nuevas metodologías desde la DIBAM”, financiado por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP). En este estudio se reflexionó acerca del desarrollo teórico de los conceptos que se han utilizado normalmente en el estudio de las manifestaciones de la cultura popular, relacionándolo con el trabajo que otras unidades de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos realizan, en específico el Archivo de Literatura Oral y el programa Contenidos Locales de Biblioredes. A continuación se presenta la revisión del concepto de Folclor, a la que más adelante se sumarán las nociones de Cultura Tradicional y Cultura Popular, para finalmente reflexionar en torno al concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial. Esta primera revisión, realizada para este proyecto por la historiadora Karen Donoso, se centra en los principales investi-

gadores que han teorizado y/o estudiado sobre Folclor en nuestro país, dando un panorama no solo conceptual sino también temporal, tomando en cuenta que todavía se reflexiona sobre este tema en contextos de intensificación de los procesos de globalización y a la luz de investigaciones que abordan con profundidad el complejo escenario cultural de Latinoamérica, cuyos principales puntos de referencias se encuentran en la obra de autores como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero.

## *Introducción*

El concepto folclor, creado en el siglo XIX a partir de una publicación inglesa, irrumpió con fuerza en América Latina en la centuria siguiente, tanto en la configuración de las identidades nacionales como en los ámbitos de la investigación, de las políticas culturales y de la industria musical. Sin duda, ha sido determinante en la construcción y difusión de las culturas nacionales a partir de políticas culturales que fueron clave en la definición de las identidades locales, pero también fue utilizado como bandera de lucha por bloques de intelectuales y artistas para re-definir la nación a partir de la integración y reivindicación del mundo popular. Por su flexibilidad e infinidad de usos es un concepto problemático en su definición y, a pesar que desde un sector del mundo académico se ha considerado en desuso, esta palabra se niega a desaparecer del habla cotidiana y no se ha logrado establecer un consenso sobre su significado.

A continuación expondremos las principales tesis de los investigadores más influyentes en la elaboración de una definición del folclor en nuestro país, enfocando nuestra atención en las producciones académicas. Consideramos como eje los principales debates, así como las transformaciones que el concepto experimentó en distintos contextos históricos.

Cabe señalar que el análisis del folclor como disciplina científica y artística ya ha sido estudiado y contamos con varias publicaciones que han planteado una perspectiva crítica al respecto. En nuestro país el primero en problematizar el desarrollo del folclor fue Manuel Dannemann, quien propuso dividir los estudios sobre esta disciplina en seis etapas, utilizando como categoría el nivel de cientifi-

cidad del trabajo.<sup>4</sup> Así, señala que una primera etapa sería un periodo “pre-científico” donde se destacan los escritos de cronistas, viajeros y escritores, quienes trataron tradiciones populares sin utilizar siquiera el concepto folclor, pero que son referencia fundamental para dar una proyección histórica a ciertas prácticas. Estos escritos se pueden remontar al periodo colonial, pero fueron predominantes en el siglo XIX. Una segunda etapa la denominó “precursores” y corresponde a las publicaciones de escritores e investigadores de fines del siglo XIX, la mayoría de estirpe liberal, quienes abordan el estudio de tradiciones tras el objetivo de definir y reconstruir la cultura nacional. Ahí destaca el trabajo de Benjamín Vicuña Mackenna, Clemente Barahona, Eduardo de la Barra y Zorobabel Rodríguez, entre otros<sup>5</sup>. Según Dannemann, la característica común de estas dos etapas está en que no había todavía un método de investigación explícito y definido para el estudio de estos aspectos de la cultura. La teoría y el método se instalarían solo en la tercera etapa denominada “iniciación científica”, la cual comienza con las publicaciones de Rodolfo Lenz y el trabajo de los investigadores reunidos en torno a la *Sociedad del Folklore Chileno* (SFCH) a comienzos del siglo XX<sup>6</sup>. Esta entidad tuvo una breve duración, su funcionamiento se ha datado entre 1909 y 1913, pero fue clave en poner los cimientos de un método y acercar esta disciplina al ambiente universitario, en el cual se desarrollaría a plenitud posteriormente. Una cuarta etapa corresponde a la “divulgación” de publicaciones y monografías “regionales de temática miscelánea”, donde abundan recopilaciones de narrativas como cuentos, poesías, incluso artesanías y danzas folclóricas. Esta etapa, si bien es heredera de la generación de Lenz, no se desplegó en torno a una entidad que reuniera las publicaciones, sino que estas se desarrollaron de manera atomizada.

El panorama cambió en 1913, cuando se creó el *Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile*, hito que dio inicio a la cuarta etapa, que Dannemann denomina “periodo científico”<sup>7</sup>. En este ciclo no solo se habría recuperado el método y la teoría del folclor, integrando el trabajo a la entidad universitaria, sino que, además y por primera vez, se realizarían trabajos con el fin de definir el panorama folclórico de todo Chile. También en esta etapa aparecieron los estudios musicológicos, ausentes en los periodos anteriores, y se produjeron actividades de difusión musical que fueron fundacionales en el ámbito de la proyección

4 Manuel Dannemann, *Enciclopedia del folclore de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998, pp. 23-39. Una primera propuesta de periodización fue presentada en “Los estudios folklóricos en nuestros cincuenta años de vida independiente”, publicado en *Anales de la Universidad de Chile*, N.º. 120, IV trimestre, pp. 209-217, 1960.

5 *Ibid.*, p. 23.

6 *Ibid.*, p. 24.

7 *Ibid.*, p. 27.

folclórica<sup>8</sup>. Al periodo que va desde 1950 hasta fines del siglo xx Dannemann lo divide en dos etapas. Una de “consolidación”, que implicó una expansión a nivel nacional de las investigaciones y a nivel internacional de las publicaciones, así como la multiplicación de actividades de difusión del folclor dancístico y musical en la labor de los conjuntos de proyección. En tanto que el último cuarto de siglo sería una etapa de “síntesis crítica” de los periodos anteriores, cuando hay profundos cambios en la investigación, difusión, pero también en el desarrollo de la “cultura folclórica”, la cual se vio alterada por los cambios políticos y sociales<sup>9</sup>. Así, como hemos señalado, Dannemann realiza una categorización enfatizando en las condiciones del estudio, su vínculo o no con la institucionalidad y la adopción de un método o teoría sobre folclor.

Algunos años antes, la investigadora argentina Marta Blache también hacía un balance de las investigaciones del folclor, pero a nivel latinoamericano<sup>10</sup>. En ese estudio dividió a los autores en tres corrientes, paralelas históricamente, donde destaca algunos investigadores referenciales. Comienza señalando que el primer punto de discusión entre los investigadores fue el *folk*, es decir, el grupo social portador de las tradiciones folclóricas. A partir de ello, una primera corriente situaría a los campesinos —en tanto comunidades premodernas, aisladas, homogéneas, autosuficientes, aferradas a costumbres ancestrales— como el principal objeto de estudio. Este grupo corresponde a la corriente romántica decimonónica, quienes concibieron al *folk* como un sector social marginado, reducto de la tradición y conexión con el pasado y, por lo tanto, en riesgo de desaparición<sup>11</sup>. Blache incorpora dentro de esta corriente a Carlos Vega y a Augusto Raúl Cortázar, quienes visualizaron en la cultura campesina un espacio donde se conservaban costumbres que han sobrevivido frente al avance de la modernidad. Una segunda corriente también se definió a partir del *folk*, pero lo asocia directamente a las clases bajas “condicionadas por la estructura socio-económica y las relaciones que ésta genera”<sup>12</sup>. Según Blache, esta corriente comenzó asociando el folclor a las clases populares, reivindicando su cultura frente a la visión pintoresquista-turística de lo folclórico. En ella destacan autores como Paulo Carvalho Neto<sup>13</sup>. Finalmente, una tercera corriente se levanta disidente de las dos anteriores porque centra su atención en el lore, es decir, en el tipo de manifestaciones que son consideradas folclóricas. De ellas destaca a Isabel Aretz y Manuel Dannemann,

8 *Ibíd.*, p. 29-30.

9 *Ibíd.*, p. 37-39.

10 Martha Blache, “Folklore y cultura popular”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, N° 13, 1988, pp. 250-260.

11 *Ibíd.*, p. 252.

12 *Ibíd.*, p. 252.

13 *Ibíd.*, p. 253.

quienes han centrado sus análisis en los hechos o comportamientos folclóricos, desvinculándolos de un grupo social específico<sup>14</sup>.

Ya entrado el siglo XXI, y usando ambos textos como referencia, realizamos una investigación en la que también repasamos este concepto durante el siglo XX, pero pusimos el acento en la perspectiva teórica de los distintos grupos de investigadores, en donde, si bien señalamos tres periodos entre 1910 y 1990, nos concentramos en el reconocimiento de un concepto de folclore institucional y hegemónico para cada periodo, y su debate con una versión disidente. Esta, en distintos momentos, cuestionaba el posicionamiento nacional a partir de una reivindicación del sustrato popular<sup>15</sup>. Así, planteamos que las primeras investigaciones del folclor, realizadas por Lenz y sus colegas de la SFCH, irrumpieron dentro del mundo académico planteando la necesidad de estudiar la cultura de las clases subalternas y de los pueblos indígenas desde la perspectiva de la etnología, lo que no fue bien recibido y terminó por ser excluido de la agenda universitaria<sup>16</sup>.

Posteriormente, hacia la década de 1940, se logró el ingreso de los estudios del folclor en la Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Chile, y desde ese espacio se fue construyendo una definición de folclor nacional, funcional al proyecto de crecimiento del Estado en materias socio-culturales. Según planteamos, la definición predominante consistió en la reivindicación del legado hispano en las tradiciones populares chilenas, apartando la herencia indígena y africana<sup>17</sup>. En ese ejercicio teórico e histórico influyeron directamente las ideas del musicólogo argentino Carlos Vega, quien, junto a Augusto Raúl Cortázar, nutrieron de elementos a los nuevos investigadores universitarios e introdujeron conceptos como “folclorización”, “proyección folclórica”, “hecho folclórico”, entre otros. Desde ahí, entonces, se consideró que el folclor de una nación correspondería a las supervivencias de los grupos superiores de la sociedad que se conservan vigentes en el pueblo *folk*<sup>18</sup>. Esa definición fundamental fue debatida en sus matices, pero se mantuvo como consenso la consideración de lo folclórico como sobrevivencias del pasado que albergan la identidad de la nación. Y acerca de que ella tendría como principal influencia la cultura española, concentrándose incluso en el patrimonio del Valle Central. Con ello quedan excluidas por un tiempo expresiones más híbridas y distantes del centro del territorio.

14 *Ibíd.*, p. 254.

15 Karen Donoso, La batalla del folclore. *Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis Licenciatura en Historia, Usach, 2006.

16 *Ibíd.*, p. 30-33.

17 *Ibíd.*, p. 47-48.

18 *Ibíd.*, p. 48.



En la investigación mencionada, situamos a Pablo Garrido y a Violeta Parra como dos investigadores que debatieron fehacientemente esta conceptualización, el primero desde una perspectiva musicológica-histórica, y la segunda desde un posicionamiento artístico. También identificamos a otros investigadores, como Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz, como disidentes y constructores de una definición de folclor que, en lugar de poner su acento en las “supervivencias”, lo puso en el patrimonio cultural popular, desde donde se reclamó por la inclusión de las herencias indígenas y africanas dentro del canon del folclor nacional<sup>19</sup>. Asimismo, planteamos que este debate se mantuvo durante el periodo de la dictadura militar, pero con transformaciones profundas en las definiciones, tanto hegemónicas como disidentes.

Posterior a 1973, quien mantuvo la investigación del folclor dentro del espacio universitario, gestionando publicaciones y recursos para ello, fue Manuel Danne-mann, quien —como hemos visto— ha sido reconocido a nivel latinoamericano como el gestor de un nuevo concepto que se desvincula de la definición de “supervivencias”, planteando como centro el “hecho folclórico”, comprendido como los bienes culturales que, siendo usados por los hombres de una sociedad, provoquen un sentido de pertenencia con una tradición cultural<sup>20</sup>, desvinculándose de la problemática de la distinción de grupos o clases sociales. Por otro lado, entre aquellos investigadores que se plantearon disidentes a esta interpretación oficial e insistieron en asociar el folclor al patrimonio de un grupo social específico, surgió una nueva categoría, lo que implicó apartarse del debate por el concepto. Así, a mediados de los años ochenta, investigadoras como Gabriela Pizarro, Patricia Chavarría y Margot Loyola se referían a cultura tradicional y cultura tradicional popular como sus objetos de estudios.<sup>21</sup>

A partir de las tres investigaciones recién presentadas, creemos que el concepto folclor es posible considerarlo como una categoría utilizada para el reconocimiento de ciertas manifestaciones culturales como “tradicionales”, “nacionales” y/o “populares”, y, por lo tanto, representativas de una identidad. Sobre esto, Jesús Martín-Barbero ha planteado que el origen del folclor está en la resemantización que intelectuales románticos hicieron sobre la nación, rechazando aspectos de la ilustración (la fe racionalista y el utilitarismo burgués) e incluyendo una

19 *Ibíd.*, p. 57-75.

20 *Ibíd.*, p. 107.

21 Esta problemática también la abordamos en el texto “Por el arte-vida del pueblo. Debates en torno al folklore en Chile. 1973-1989” de Karen Donoso, publicado en *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, N°. 212, enero-junio 2009, pp. 29-50.

noción idealizada del pasado y de lo popular<sup>22</sup>. Así, tradición y pueblo se unen tras el concepto folclor para denominar aquellos “residuos” culturales elogiados que dan cuenta del pasado de la sociedad, que sobreviven en el presente, pero que están siendo amenazados por la modernidad<sup>23</sup>. Como ha documentado Juan José Prat, este proceso comenzó en Europa como parte del impulso del sentimiento nacionalista decimonónico:

la folclorística europea, hija de la labor de los anticuarios, nace fuertemente unida a intereses nacionalistas que configuran una forma de trabajar que a veces lleva a una manipulación excesiva en la que se acaba por reflejar más la ideología del autor que el alma del pueblo.<sup>24</sup>

Posteriormente, se le dio el carácter de disciplina científica, vinculándose a la antropología, adquiriendo métodos de investigación y paradigmas teóricos, pero no se desvinculó de los principios ideológicos del romanticismo.

En este último formato se produjo el traspaso hacia América Latina y, según Néstor García Canclini, se insertó en el contexto de inclusión de lo popular dentro del repertorio de las culturas nacionales. De esta manera, el folclor sería una de las “operaciones científicas y políticas” que pusieron en escena lo popular-tradicional en un contexto de desarrollo y modernización de los Estados latinoamericanos<sup>25</sup>. Si bien el desarrollo de este concepto se inició en Europa y en América Latina como una disciplina de estudio desde una elite intelectual, académica y urbana, poco a poco se transformó en un amplio movimiento que se inmiscuyó en los espacios artísticos, políticos y de sociabilidad cultural.

La propuesta de estos autores nos sirve para tomar distancia temporal y teórica del concepto, y vislumbrar la flexibilidad que ha tenido su uso y los debates que aún se producen desde los distintos lugares donde se desarrolla. Como hemos señalado, folclor aún es un concepto dinámico y está siendo redefinido constantemente según el contexto en que se utilice. Pero, independiente de su uso, siempre ha estado asociado al problema de la nación y su identidad cultural. Por

22 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 17.

23 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo, 2001, p. 199; Martín Barbero, op. cit., p. 19.

24 Juan José Prat, *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p. 82.

25 García Canclini, op. cit., p. 196.

ello, coincidimos con el historiador Ignacio Ramos, quien sostiene que se debe comprender el folclor “como un dispositivo de categorización y representación de lo popular”<sup>26</sup>, dispositivo que, a su vez, se constituye como un campo en disputas simbólicas y concretas. Así, considera que al comprender folclor como una categoría en construcción y en disputa, su definición ha estado condicionada por el contexto político-cultural en el cual se ha desarrollado, pero que también ha incidido directamente en su definición la industria musical, las políticas culturales y el debate científico-académico.

En este texto nos concentraremos exclusivamente en el debate académico y en las transformaciones que experimentó el concepto, comenzando con los primeros estudios de la SFCH e intentando contextualizar históricamente cada una de las definiciones.

## *La generación de 1910*

La categoría de folclor se asentó en América Latina en clave de “disciplina científica” con una fuerte influencia de los debates y propuestas intelectuales producidas en Europa. En Chile, quien inició y lideró este movimiento académico fue el filólogo alemán Rodolfo Lenz (1863-1938), gestor y fundador de la SFCH (1909), donde se congregaron intelectuales de áreas tan diversas como literatura, medicina, arqueología, pedagogía, entre otras<sup>27</sup>. Sin embargo, antes del investigador alemán, en Chile, el profesor y abogado Valentín Letelier (1852-1919) llamaba la atención sobre esta nueva disciplina, considerada una “rama auxiliar de la historia”, que consistiría en recopilar costumbres, supersticiones, creencias y tradiciones, con la finalidad de:

[...] determinar el estado mental de la parte más ignorante de los pueblos contemporáneos; pero también se los utiliza como medio de averiguar la filiación y los orígenes de las creencias populares a fin de completar el conocimiento del pasado. A los restos morales, esto es, a las prácticas y creencias que tienen su explicación en un extinto modo de ser de los

26 Ignacio Ramos, “Políticas del folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui”. Tesis Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2012.

27 Donoso, *op. cit.*, pp. 24-40.

pueblos, Tylor les ha dado el nombre genérico de “supervivencias”; más aquellas que forman parte de la religión popular se distinguen con el nombre especial de “supersticiones”<sup>28</sup>.

Así, Letelier lo asoció a la historia por ser una alternativa para estudiar el pasado de la civilización. A pesar de estas tempranas definiciones, no fue sino Lenz quien impulsó un movimiento de investigadores para que aplicaran estos preceptos en casos nacionales. En 1905 entregó un programa de investigación del folclor a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, el cual no tuvo gran aceptación. Cuatro años más tarde fundó una sociedad de carácter científico que actuó de manera independiente, pero estrechamente vinculada al organismo estatal. En el programa de dicha sociedad definió qué se comprendería por folclore y cuál sería su método:

El folclore es aquella rama de la “ciencia del hombre” que busca la mayor parte de los materiales que se necesitan para la aplicación del método inductivo y comparado en la etnología. Recoge los mitos y todas las manifestaciones de las creencias populares, las leyendas, las consejas, los cuentos, cantos i proverbios, las supersticiones y costumbres. Mientras la etnología general debe siempre tomar en cuenta a todas las naciones del mundo, cualquiera que sea su grado de civilización y parentesco, el folclore se limita a una sola nación o un grupo de naciones que tienen historia común, pero puede también limitarse hasta a una sola provincia y aún a una sola clase de individuos: podría, por ejemplo, hablarse de un folclore de los pescadores chilotes, del minero, del marinero o del bandido chileno.<sup>29</sup>

En este documento, que se puede concebir como un manual metodológico, Lenz señalaba que se debía recoger “todo lo que ha creado el alma popular”, descartando las excepciones y buscando “lo que han tenido por bueno y digno de imitación millones de hombres”<sup>30</sup> y, con ello, tratar de “penetrar en el espíritu de los usos y costumbres de la cultura, de la tradición y de la poesía de las naciones”<sup>31</sup>. Final-

28 Valentín Letelier, *La evolución de la historia*, Tomo II, Santiago de Chile, 1900, pp. 275-276.

29 Rodolfo Lenz, *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*, Santiago de Chile, Imprenta y encuadernación Lourdes, 1909, p. 8.

30 *Ibid.*, p. 11.

31 *Ibidem*.

mente, concluye señalando que las recopilaciones debían dividirse en: literatura (poesía y prosa), música y coreografía, artes plásticas (tejidos, vestidos, edificios, monturas), costumbres y creencias (fiestas y diversiones, supersticiones, medicina popular, ideas y costumbres jurídicas), vida material (cocina, construcción, utensilios) y lenguaje vulgar (fonética e idioma).<sup>32</sup>

Tras esta definición existía una concepción evolucionista de la cultura, a partir de la cual se pensaba que el objeto de estudio debían ser las clases populares “incultas”, que en preferencia fueran analfabetos —“que no maneja libros”—, pues ellos estarían en un estado anterior de la cultura humana, conservando aquellos elementos que “sobreviven” y que, por lo tanto, nos llevarían directamente “al pasado”<sup>33</sup>. En palabras de Lenz:

Lo esencial es que todos los documentos sean verdaderamente populares; pueden considerarse como tales todos los que viven en la memoria de la gente que no sabe leer ni escribir, o al menos, no maneja libros. En cada documento se guarda lo más fielmente que se pueda la pronunciación del individuo que canta o recita; aún faltas o errores evidentes solo se corrigen en notas. Conviene anotar el nombre, la edad y las condiciones generales de vida del recitador, la religión y la fecha en que se ha apuntado el documento y si es más o menos generalmente conocido en la región correspondiente<sup>34</sup>.

Otro punto importante surgido en la obra de Lenz y de sus contemporáneos fue el tratamiento de la cultura mapuche. Consideraba al pueblo mapuche como una de las matrices culturales del “chileno” y, por lo tanto, necesaria de investigar para comprender las formas y el origen de la cultura nacional:

Chile se debe lo que es a su pueblo bajo, a esta raza de sangre mezclada española y araucana, no parecerá ya un asunto de poca importancia el indagar las especialidades del lenguaje del huaso chileno. Al contrario, nos parece un deber patriótico de todo chileno instruido colaborar en

32 *Ibíd.*, pp. 13-17.

33 *Ibíd.*, p. 8

34 Rodolfo Lenz, “Ensayo de programa para estudios del folklore chileno”, *Revista del Folklore Chileno*, Tomo 1, 1909-1910, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1911, p. 13.

tales trabajos, si puede, o a lo menos estudiarlos, como es un deber de todo instruido el estudiar la historia política de su nación<sup>35</sup>.

En la Sociedad, junto a los escritos sobre cuentos, refranes, poesías, medicina y pensamientos tradicionales, se dieron cita investigadores de la cultura “araucana”, quienes contribuyeron al *corpus* documental erigido hasta ese entonces (y que había sido reunido, casi exclusivamente, por sacerdotes). Dos casos representativos fueron Tomás Guevara y Manuel Manquilef, quienes, a partir de recopilaciones de tradición oral, escribieron bajo el concepto “folklore araucano”, poniendo énfasis —sobre todo Manquilef— en buscar métodos de escribir en mapudungún.

Esta perspectiva científicista planteada por Lenz se amalgama perfectamente con una perspectiva romántica de comprensión del mundo popular. Un caso emblemático fue Julio Vicuña Cifuentes, escritor y estudioso de la literatura y lenguaje popular, que se vinculó a la SFCH planteando su propia definición:

El folk-lore estudia al pueblo en lo que tiene de más íntimo: en su propia obra. Recoge su pensamiento en la forma especial y armónica en que lo emite, sin disfraces ni eufemismos, porque todo lo que el pueblo piensa, siente y cree lo encierra en fórmulas breves de admirable precisión. Pretender conocer a un pueblo por lo que se le ve ejecutar bajo la doble presión de la fuerza y de la necesidad, es una utopía. Hay que estudiarlo en su vida íntima, en sus momentos de sinceridad absoluta<sup>36</sup>

Tanto en la concepción científicista como desde la perspectiva más romántica, aparece un elemento que se repetirá en las investigaciones del folclor durante el siglo XX: la urgencia de la labor de recopilación. Esto nacía de la concepción que la modernidad era una amenaza a estos elementos de la cultura, por lo tanto era urgente realizar las recopilaciones, lo cual se presentaba como una tarea que se podía realizar desde distintas áreas: la literatura, la historia, la antropología, la medicina, lo que se tradujo en la diversidad de disciplinas que se congregaron en la SFCH<sup>37</sup>.

35 Rodolfo Lenz, *Ensayos filológicos americanos I. Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1894, p. 20.

36 Julio Vicuña Cifuentes, “¿Qué es el folklore y para qué sirve? [1911]”, Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, Santiago de Chile, 1940, p. 4.

37 Lenz, “Ensayo de programa...”, *op. cit.*, p. 11; Vicuña, *op. cit.*, p. 7.

En suma: amplitud, profundidad y urgencia por recopilar fueron los conceptos acuñados por esta generación para dar pie a su labor; la cual no estuvo exenta de polémicas, pues el medio académico no concebía que las manifestaciones populares fueran objeto de investigación, ni menos que éstas tuvieran algún significado para la cultura nacional. Ejemplo de ello fue la polémica por la publicación de las “Adivinanzas corrientes en Chile” en la revista *Anales de la Universidad de Chile*, criticadas por vulgares, soeces y ofensivas a la moral y buenas costumbres. Lenz argumentó la cientificidad del estudio, en tanto que Eliodoro Flores (autor de ese escrito) se defendió amparado en el concepto cientificista de su quehacer. Señaló que “el coleccionador folclórico *recoje*, pero no *escoje* los materiales. Si toca la casualidad de que en un grupo de 388 adivinanzas recogidas en distintos puntos del país hay 23 que son picarescas, ¿debe el coleccionador hacer de ellas un escrutinio y condenarlas a las llamas?”<sup>38</sup>. También apeló al carácter de la publicación, ya que no serían difundidas en una revista para niños, sino en una académica.

Un par de años después, Tomás Guevara apuntó en una de sus publicaciones que no entraría en detalles sobre las danzas mapuche para “evitar críticas infundadas”, pero se preguntó:

¿Cómo se estudiarían los rasgos antropológicos de una raza inferior sin descender a la descripción anatómica descarnada, material, grosera si se quiere? ¿Cómo dar a conocer las nociones fisiológicas de un pueblo no evolucionado sin llegar a conocer las particularidades extrañas para nosotros que reglan su vida íntima? ¿Cómo penetrar el alma de una colectividad sin exponer y comentar sus fórmulas tradicionales, como refranes, adivinanzas, cuentos y cantos, aunque vayan expresados en el burdo lenguaje popular?<sup>39</sup>.

Debemos recordar que la década de 1910 estuvo cargada de conflictos socio-políticos, donde la clase obrera chilena se encontraba en proceso de organización y movilización, tanto sindical como políticamente, tras la demanda por una legislación que protegiera ciertos derechos básicos. Solo en la década siguiente estas demandas fueron integradas por la clase política en un proceso de transformaciones profundas dentro del Estado, que materializó las demandas populares y re-definió la relación pueblo-nación. Por lo tanto, las polémicas de los estudios

38 “Tercera comunicación a los miembros de la Sociedad del Folklore Chileno, Sesión 14 de abril 1912”, *Revista del Folklore Chileno*, Tomo II, 1911-1912, Imprenta Cervantes, s.p.

39 Tomás Guevara, *Las últimas familias y costumbres araucanas*, Imprenta Barcelona, Temuco, 1913, p. 230.

del folclor se deben comprender en medio de una sociedad que estaba en proceso de transformación y una clase política que se resistió largamente a la inclusión. Si bien Lenz no tenía pretensiones políticas, para su generación resultó compleja la comprensión de su quehacer y esto implicó que él se alejara de la SFCH y continuara con sus trabajos sobre fonética. Los otros investigadores, en tanto, continuarían con su labor de manera independiente, pues solo dos décadas después se lograrían institucionalizar estos estudios.

## *Los estudios del folclor en la Universidad*

La década de 1920 puede ser señalada como la que congregó el mayor interés por la investigación y la mayor difusión de los productos artísticos derivados del folclor. Hemos planteado que en este periodo se produjo un cruce de intereses, dado por la vocación populista de las políticas educativas y culturales y por las tendencias nacionales de la industria musical y editorial. Así, en esta década, el folclor ingresa por la puerta ancha a la academia universitaria, pero también al mercado de la industria de la música que vio surgir a los primeros “artistas del folclor”, principalmente en el espacio de la radiofonía.

En el ámbito académico las labores estuvieron concentradas en la Universidad de Chile. En 1923 se concretó la formación del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, cuyo primer director fue Eugenio Pereira Salas. Su planta docente estuvo conformada por Jorge Urrutia Blondel, Vicente Salas Viu, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt y Pablo Garrido, todos músicos dedicados a la investigación musicológica<sup>40</sup>. Este grupo de investigadores vendría a constituir una nueva generación de estudiosos, quienes se dedicaron muy poco a la teorización sobre el concepto folclor, pero sí desarrollaron una amplia labor de investigación y difusión donde lograron mantener una línea de continuidad con la generación anterior.

Es necesario señalar que esta generación se desarrolló en un contexto de redefinición de la identidad nacional y la chilenidad desde la política, la intelectualidad y el mundo del arte. Así, la literatura, la plástica, el teatro, la música y otras expresiones artísticas tuvieron un campo de acción en lo que se ha denominado “costumbrismo” o “criollismo”, línea que penetró también fuertemente en la in-

40 Jorge Cáceres, *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena*, Santiago de Chile, Fondart, 1994, p. 57.



dustria cultural. La materia que nos preocupa también se redefinió en función de esta búsqueda, y los investigadores se preguntaron por el origen y los contenidos del folclor chileno.

Un ejemplo de ello es el trabajo del historiador Eugenio Pereira Salas, quien, en 1941, publicó su monumental obra *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. En ella realizó un tránsito por las formas musicales practicadas en el territorio chileno desde los tiempos pre-colombinos, pasando por la música indígena, europea y criolla, así como por los rubros doctos, popular y folclórico, dedicando la mayor cantidad de páginas al siglo XIX<sup>41</sup>. En dicho texto se preguntó por la formación del cancionero criollo y dejó planteada la tesis que se mantendría por varias décadas en el espacio académico:

Tres elementos pudieron ser decisivos en la formación del cancionero criollo, a saber: el elemento indígena, el elemento negro africano y el elemento español. Hoy en día, las investigaciones de los musicólogos [...] no permiten creer en la cómoda teoría tradicional de que un “cocktail” de estos elementos hubiera dado origen a la música criolla. Se ha descartado también el factor indígena como determinante en su gestación. La tradición aborígen, como hemos podido comprobar a lo largo de este libro, ha corrido paralela a la criolla, manteniéndose en un hermetismo religioso de misterio y cofradía [...]. Menos probable es atribuir al escasísimo porcentaje africano de nuestra población, el origen de las danzas del país. Así lo pretendió don Benjamín Vicuña Mackenna en su clásico estudio sobre la *zamacueca* [...]. Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen histórico de la música popular en Chile<sup>42</sup>.

Este planteamiento provocó que los estudios del folclor se abocaran a aquellos elementos y manifestaciones culturales de origen español, o bien, algunos de carácter mestizo, apartando la investigación de las culturas de los pueblos originarios hasta el terreno de la etnografía. Por lo tanto, no se verán en este periodo investigaciones sobre “folclor mapuche”, como sí hubo en la época de Rodolfo Lenz.

41 Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1941.

42 *Ibid.*, pp. 170-171.

Otra característica de este periodo es la prolífica labor de recopilación iniciada desde los espacios universitarios. El “trabajo de campo” se transformó en una tarea urgente a desarrollar, para la cual se desplegaron recursos que permitieron la creación de “comisiones de investigación” que recorrieron distintos puntos del territorio, desde Tarapacá hasta Biobío<sup>43</sup>. Esta faceta de recopilación se desarrolló de la mano de la divulgación, ya sea a través de escritos académicos, de material discográfico, o bien de libros para público más masivo. Este proceso se produjo de manera tan rápida que hubo muy poca teorización entre los académicos, y por ello resulta tan gravitante la influencia que ejercieron dos investigadores argentinos que tuvieron contacto directo con la academia universitaria chilena. Nos referimos a Carlos Vega (1898-1966) y Augusto Raúl Cortázar (1910-1974), ambos paradigmas de la investigación en terreno y el re-descubrimiento de las provincias del interior trasandinas, y que marcaron fuertemente a los investigadores locales.

El primero publicó en 1944 el libro *Panorama de la música popular argentina*, con un ensayo de la ciencia del folklore, el cual elaboró a partir de investigaciones realizadas en todo el cono sur. Vega planteó como propuesta teórica comprender el folclor como la ciencia que estudia las “supervivencias” de una sociedad y, para ello, señaló que se debía definir su objeto de estudio de manera independiente a las otras ciencias sociales y, por lo tanto, también debía crear nuevas categorías:

El Folklore, es la ciencia de las supervivencias. El especialista estudia en ella las etapas pretéritas de la cultura material y espiritual de los hombres. Y el folklore —masa de hechos— es un estrato vencido o, mejor, un conjunto de bienes pertenecientes a varios estratos vencidos. Lo que determina el carácter folklórico de los hechos, no es que sean colectivos, tradicionales, regionales, orales, transferibles, anónimos, etc., sino una circunstancia, o accidente de tiempo que se añade al hecho intacto; una situación o posición del hecho en el cuadro cronológico general de las vivencias. Es folklórico el hecho inferior, antiguo; lo es, definitivamente, el hecho eliminado del grupo social superior; eliminado directamente por otro hecho más reciente o de más reciente adopción para el mismo objeto; eliminado indirectamente por desaparición de la necesidad que le confería vigencia; eliminado, en particular, por otro hecho o dentro del patrimonio que integra, por otro patrimonio superior<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Cáceres, *op. cit.*, p. 241 y sg.

<sup>44</sup> Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Santiago de Chile, Ed. Losada s. a., 194, p. 27.

Las nuevas categorías serían lo “superior” y lo “inferior”, las cuales no serían equivalentes a las clases sociales (aristocracia/pueblo) sino que tendrían que ver con una jerarquía temporal. Lo superior estaba asociado a lo moderno, en tanto que lo inferior se vinculaba al pasado. Así aclara:

Nos importa la antigüedad, no la inferioridad. La atribución de antigüedad a un hecho actual, deriva, es verdad, principalmente, de la impresión de inferioridad que el hecho produce al observador; pero hay otros criterios para confirmar esa atribución y la inferioridad misma [...]. En el ambiente “inferior” subsisten numerosos hechos que el estudioso, desde su plano “superior” descubre con extrañeza, porque intuye en ellos inferioridad explayada, antigüedad sin extinción. Reconoce la inferioridad por comparación. Para la función que cada hecho desempeña en el ambiente extraño, tiene el observador, en su grupo, otro hecho más eficaz [...] <sup>45</sup>.

De esta manera, el folclor no sería el patrimonio de una clase social específica. Por el contrario, en la búsqueda de nuevas categorías, el concepto *pueblo* cambiaría en la ciencia del folclor, y, en lugar de representar un grupo social, sería “el conjunto de individuos que usufructúan de las supervivencias”:

Los hechos no son folklóricos porque los hallemos en poder de los grupos que llamamos populares; al contrario, el pueblo que interesa al Folklore se define por la posesión de los hechos folklóricos, esto es, de las supervivencias. Es la posesión de las cosas folklóricas lo que convierte en pueblo a las gentes, y no a la inversa. Así, el pueblo, en materia de Folklore, no es, necesariamente pobre, ineducado, sin instrucción, simple, campesino, etc., aunque el individuo en quien concurren tales circunstancias sea generalmente el poseedor de gran número de supervivencias. En Folklore, el pueblo está integrado por individuos extraídos de todas las clases sociales, de entre los instruidos, de entre los educados, de entre los que habitan en las ciudades [...] <sup>46</sup>.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 53.

El otro referente teórico fue Augusto Raúl Cortázar, quien a partir de la literatura desarrolló sus planteamientos en torno a los “fenómenos folklóricos” y sus múltiples usos. Señaló este investigador que:

Son folklore los fenómenos culturales que se diferencian de otras expresiones, también culturales, porque pueden ser específicamente caracterizados como populares (propios de la cultura tradicional del folk, del pueblo), colectivizados (socialmente vigentes en la comunidad), empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados.<sup>47</sup>

En diálogo con Carlos Vega, coincide en re-definir al pueblo poseedor del folclor y en plantear que los fenómenos podían ser transversales a las clases sociales. Siendo la clave el cruce entre su condición de “popular” y “tradicional”, al mismo tiempo:

Hasta los no dotados con el don poético pueden contribuir a dar a una canción el carácter de popular si la escuchan y aceptan con actitud complaciente, aunque sea callada y pasiva, reconociendo en ella algo de familiar y consabido. Esto da a lo popular la fuerza colectiva de su vigencia social y, al tradicionalizarlo [sic], lo convierte en folklore. Ambas condiciones entroncan en un solo haz que se proyecta en las almas y en el tiempo<sup>48</sup>.

Pero si Vega teorizó en profundidad la definición, objetivos, métodos y categorías de la ciencia del folclor, Cortázar se refirió con más énfasis a sus usos, y tras su interés por develar la autenticidad de la cultura tradicional y popular, definió lo que sería la “proyección folclórica”:

a) Son expresiones de fenómenos folklóricos; b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural; c) por obra de personas determinadas o determinables; d) que se inspiran en la realidad folklórica; e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras;

47 Augusto Raúl Cortázar, *Folklore y literatura*. [1964], Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967, p. 7.

48 *Ibíd.*, p. 8.

f) destinadas al público general, preferentemente urbano; g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época<sup>49</sup>.

Si la necesidad de recopilar y crear grandes “comisiones de trabajo en terreno” nació por la urgencia del avance de la modernidad, la definición del concepto de “proyección” surgió por la necesidad de definir el panorama de las distintas actividades que se estaban realizando, a partir de los años 50, en torno a esta disciplina. Si bien Carlos Vega señaló que, ya a comienzos de siglo xx, en Europa se confundía la investigación del folclor con su representación artística, este proceso de confusión se vivió en América Latina a partir de la década de 1940, por lo tanto, estos investigadores intentaron precisar las diferencias conceptuales para incidir en el mundo académico.

A partir de los escritos de ambos investigadores se desprenden ideas que quedaron plasmadas en la investigación y proyección artística chilena: la búsqueda de la “autenticidad” y la necesidad de distinguir las influencias “falsas” en las manifestaciones culturales; el carácter transversal de las manifestaciones folclóricas dentro de una sociedad y no solo las pertenecientes a las clases populares, lo que asegura el carácter nacional del folclore; la urgencia por recopilar, ante el avance de la modernidad, sobre todo en el ámbito de la música; y, la responsabilidad de socializar los resultados de las investigaciones, meta coherente con el espíritu nacional que asumió la investigación del folclore. Estos cuatro elementos están presentes en las publicaciones del periodo 1945-1970 realizadas al alero de la Universidad de Chile, tanto en la serie *Archivos del Folklore Chileno* como en la *Revista Musical Chilena*, ambos espacios institucionales clave para la difusión de estas investigaciones. Cabe señalar que la escasa teorización de los académicos nacionales fue superada por el investigador Manuel Dannemann, como veremos a continuación.

49 *Ibid.*, p. 13.

## Manuel Dannemann y la ciencia del “folclore”

Dentro de los académicos que más han teorizado en torno al concepto de folclore está Manuel Dannemann. Antropólogo de profesión, inició su carrera universitaria en la década de 1960 y ha tenido una obra prolífica en publicaciones, buscando siempre vincularse a la labor realizada por Lenz, tanto en las materias en estudio como en el afán organizativo, pues ha sido él quien ha mantenido en funcionamiento la Sección de Folklore de la Sociedad de Historia y Geografía.

En los años sesenta inició esta faceta al alero del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y utilizando como plataforma la *Revista Musical Chilena*, abordando temáticas como fiestas religiosas, formas musicales, oficio de los poetas y cantores populares, formas poéticas como el romance, entre otras.

Ya en 1964 publicó junto a su compañera de trabajo Raquel Barros una guía para la investigación del folclor, en la cual esbozó los primeros elementos de su planteamiento teórico, pues puso el énfasis en el “comportamiento folklórico” más que en un grupo social. Como ha señalado Marta Blache, Dannemann fue innovador en el contexto latinoamericano al apartarse del debate sobre la definición del pueblo (folk) y concentrarse en los materiales a recopilar (*lore*)<sup>50</sup>. Así, en el texto mencionado, los autores propusieron abandonar el estudio descriptivo que se venía realizando y profundizar en la comprensión del folclor a partir de la “cultura folklórica”, enfatizando en los “hechos” y “comportamientos” sociales.

[...] Nuestro planteamiento metodológico [...] considera que la esencia del folclore emana del comportamiento del elemento humano, cuya cohesión en torno a la práctica de los hechos constituye las comunidades folklóricas. El comportamiento folklórico es un complejo de funciones culturales que satisface la necesidad de expresión tradicional por medio de bienes comunes, capaces de representar y aglutinar a una comunidad [...] dicho comportamiento se traduce en un estado anímico que se exterioriza en los fenómenos, otorgándoles su carácter folklórico. En segundo término, se demuestra la índole integral del folclore, que siempre está expuesta a discordancias si se le juzga conforme a los hechos<sup>51</sup>.

50 Blache, *op. cit.*, p. 254.

51 Dannemann, Manuel y Raquel Barros, “Guía metodológica para la investigación folklórica”, *Revista Mapocho*, Tomo II, N° 1, 1964, pp. 173-174.

Un par de años más tarde, Dannemann volvió a definir el objeto de estudio de la “ciencia del folklore” a partir del concepto de “comportamiento” social:

Entiendo por folklore el comportamiento de una comunidad folklórica, vale decir, el usufructo tradicional de los bienes culturales que, con respecto a ella, hayan adquirido la calidad funcional autónoma de comunes, propios, aglutinantes y representativos<sup>52</sup>.

Dicho comportamiento, entonces, se hace “folclórico” en la medida que responde a las funcionalidades mencionadas, las cuales aclara en el mismo escrito:

Lo de común debe entenderse en el sentido de acervo comunitario espiritual, en cuanto a producto de etapas de selección, simplificación y re-creación; lo de propio, corresponde a la posesión tradicional que ejercen los miembros de una comunidad folklórica sobre los bienes que los congregan; lo de aglutinante, porque, infaliblemente, en diversos grados actúan fuerzas de vinculación entre los integrantes de una comunidad folklórica, dada la participación que les cabe en un usufructo tradicional; y lo de representativo, en virtud de la depuración y consolidación de caracteres que suscitan en las cosas folklóricas rasgos genuinos<sup>53</sup>.

Otra característica importante fue la definición de comunidad, la cual no aludía a un grupo humano geográficamente asentado sino que correspondía a un conjunto de personas que participaban en el comportamiento folclórico, el cual aparecería según su funcionalidad:

Se trata más bien de una incorporación o participación de una o más personas en un comportamiento configurado y consagrado por el usufructo tradicional de bienes con función autónoma de comunes, propios, aglutinantes, y representativas respecto de esas personas. Por lo tanto, cuando cesa el comportamiento folklórico —reunión para

52 Manuel Dannemann, “Atlas del folklore chileno. Metodología General”, *Revista Musical Chilena*, vol. 26, N°. 118, 1972, p. 6.

53 *Ibid.*, p. 7.

narración de cuentos, o faena comunitaria de cosecha en beneficio de uno de los participantes— desaparece la comunidad folklórica<sup>54</sup>.

Treinta años después, sistematizó sus reflexiones en una enciclopedia compilatoria de su labor, donde volvió sobre la definición recién presentada:

Todas las acepciones y todas las tareas concernientes al estudio del folclore emanan de la percepción e interpretación de una realidad: de la cultura folclórica, que en oportunidades anteriores el autor ha denominado *folklore-vida*. Ella está compuesta por conductas habituales que funcionalmente efectúan personas de todos los grupos humanos, como muy propias de éstos, no para exhibirlas ante un público sino que para satisfacer sus necesidades espirituales y materiales en su ambiente, siguiendo tradiciones muy representativas de su identidad<sup>55</sup>.

En este documento reconoció que el concepto folclor está en desuso en el mundo académico nacional, lo que no sucedía en otras partes del mundo donde aún se conservaban y trabajaban los institutos y secciones de folclor universitarias<sup>56</sup>. También volvió sobre el concepto de comunidad folclórica definiéndola como “el objeto de estudio de la Ciencia del Folclore”, y sobre la cual han actuado —durante el siglo xx— siete tendencias académicas, políticas y culturales: investigación, docencia, proyección, aplicación, intervención, conservación y preservación<sup>57</sup>. A pesar de reconocer la constante intervención en la “comunidad folclórica” y, por ello, en el desarrollo de los “comportamientos folclóricos”, Dannemann no abandonó la convicción de definir folclore como una manifestación “pura”, es decir, “sin intervenciones o deformaciones”; lo que sí se puede detectar, según su planteamiento, es el “grado de pertenencia identificatoria” de un hecho folclórico con los integrantes de la comunidad. Y también el grado de flexibilidad de esos hechos, pues para una comunidad puede ser folclórica, pero no necesariamente es así en otras comunidades<sup>58</sup>:

54 *Ibíd.*, p. 7.

55 Manuel Dannemann, *Enciclopedia del folclore de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998, p. 17.

56 *Ibíd.*, p. 13.

57 *Ibíd.*, p. 17.

58 *Ibíd.*, p. 49.



Los comportamientos folclóricos y los bienes que los materializan pueden adoptar cualquier forma, así como cualquier contenido; su funcionalidad básica tiene la misma amplitud que la de cualquier otra instancia de la cultura, su proceso de enseñanza-aprendizaje, su comunicación y su propagación muestran distintos procedimientos, aunque mayoritariamente el empírico-oral; su duración en un evento puede ser larga hasta fugaz, su permanencia temporal en un grupo, breve o prolongada. Por lo tanto, estos factores no son, en rigor, determinantes para la cultura folclórica, pero sí lo es, en gran medida, el de la pertenencia, con su repercusión en el de la identidad, la cual en el folclor llega a su más alto grado<sup>59</sup>.

Así, concluye señalando que la cultura folclórica es un “sistema” donde los elementos mencionados intervienen dinámicamente en el tiempo y en el espacio. Esta teoría, cuyos inicios provienen de la década de 1960, se mantiene vigente para Dannemann y ha sido transmitida en talleres y cursos realizados a integrantes de agrupaciones artísticas y profesores de música y danza folclórica, espacios donde este concepto se niega a desaparecer.

### *Del folclor a la cultura tradicional popular*

Como hemos mencionado, la década de 1940 inició un periodo muy prolífico de publicaciones tendientes a difundir las investigaciones, que consistían en la enumeración y descripción de manifestaciones culturales. Ellas se fueron agrupando poco a poco bajo el concepto de un folclor nacional al cual se podía acceder a partir de sus particularidades regionales. La re-configuración de la identidad nacional, a partir del folclore, se realizó a través del reconocimiento de diferentes manifestaciones, hechos, objetos, músicas, danzas y estéticas en distintas partes del territorio del país.

Uno de los ejemplos más nítidos de este proceso lo constituye Oreste Plath (1907-1996), uno de los escritores más fecundos en estas materias, pues cuenta con decenas de libros publicados y más de un centenar de columnas en periódicos y revistas<sup>60</sup>. Este investigador se transformó en un referente importante para la

59 *Ibid.*, p. 50.

60 Información obtenida del sitio <http://www.oresteplath.cl/criticas.html>

difusión de esta forma de comprender el folclor, pues con un lenguaje sencillo y con muchas publicaciones logró conectar con la sociedad lo que se producía desde el mundo académico. En su propuesta teórica vuelve al concepto de folclor asociado a un grupo social, específicamente a una comunidad:

¿Qué es el folklore? Es el pensar, el hablar y el hacer del pueblo en su sinceridad absoluta; es decir, lo que el pueblo siente, hace, encerrándolo en fórmulas breves, de admirable precisión y gran belleza.

Es decir, la *sabiduría popular*. Es decir, todos los artistas sin nombre y sin cultura, porque ellos son los generadores fundamentales de la expresión popular. El folklore es la ciencia de la tradición. Es también la comparación e identificación de supervivencias, antiguas creencias, costumbres y tradiciones en tiempos actuales. Es el estudio de la mentalidad popular, el carácter, del alma del pueblo, a través de sus manifestaciones artísticas, religiosas, de vida material y psicológica<sup>61</sup>.

En su libro *Folklore Chileno* hizo una síntesis de las materias que había recopilado, comenzando con los personajes populares, el habla popular, leyendas, tradiciones, faenas campesinas, juegos populares, juegos infantiles, folclor religioso, músicas y danzas. Fue también parte de la construcción de un “mapa folclórico”, es decir, la asociación de personajes y costumbres folclóricas a regiones específicas:

Chile con sus variadas zonas, climas y caracteres geográficos, presenta distintas actividades a la vez que una curiosa gama del tipo laboral. En los minerales está el trabajador del salitre, cobre, azufre, plata, bórax, sal, carbón. El minero es lavador de oro, como cateador, barretero, tropero y marucho. En la agricultura está el huaso costino o cordillerano, el peón, el mejorero o inquilino, el gañán, el arriero y el carretero. En el mar, en la costa, el pescador, el mariscador, el balseo de Chiloé o del Maule, el lobero, el nutriero, el cazador de ballenas, los buzos, los guardafaros, el trabajador del guano blanco y rojo, el vaporino, el botero, el cargador en el puerto [...] <sup>62</sup>.

61 Oreste Plath, “Significación del folklore”, Revista *En Viaje, Empresa de los Ferrocarriles del Estado*, vol. 202, agosto 1950, pp. 32. Negrillas en el texto original.

62 Oreste Plath, *Folclor Chileno* [1962], Santiago de Chile, Ed. Grijalbo, 1994, p. 9.

Consideramos que esta forma de comprender el folclor fue la más socializada en el ámbito de la literatura y, por lo tanto, incorporada por los medios de comunicación en la década de 1960 y las sucesivas. En el espacio universitario, en tanto, se tomaba distancia de esta interpretación más popular y se reflexionaba en torno a la propuesta de Danneman, quien tras el golpe de Estado asumió la hegemonía en el debate académico. Solo en la década de 1980 el poeta, filólogo y esteta Fidel Sepúlveda Llanos (1936-2006) propuso una nueva forma de comprender y teorizar en torno a esta problemática. Desde el Instituto de Estética de la Universidad Católica, Sepúlveda exploró el mundo del folclor desde la literatura y la filosofía. Fue gestor de la *Escuela Nacional de Folklore* en Concepción, a comienzos de la década de 1980. Y, posteriormente, fundador de las Escuelas de Temporada de Cultura Tradicional en la Universidad Católica de Santiago, orientada a estudiantes y profesionales. Con estas iniciativas pretendía conectarse con la proyección artística, siendo apoyados en esta labor por investigadoras como Patricia Chavarría y Gabriela Pizarro<sup>63</sup>.

Sepúlveda comenzó a publicar también durante esa década en la revista *Aisthesis*, la que poco a poco se convirtió en una plataforma para presentar sus planteamientos. Aquí el académico planteó que una de las claves era comprender el folclor como una obra artística desvinculada de los cánones de la cultura occidental. Por ello, lo definió como “arte-vida” movilizado por el marco de la cultura tradicional, comprendido como la antítesis del arte occidental:

[...] signo de una cultura en que no hay división del trabajo, ni escisión ni antagonismo, sino integración entre ética y estética y en que los ritmos y formas de asumir la naturaleza humana no están en contra de los ritmos y formas de la naturaleza sino que acordados<sup>64</sup>.

Para comprenderlo realizó un paralelismo entre el arte occidental y el arte-vida folclórico, y si el primero estaba centrado en el individuo y en la forma en que este imprime sus sentimientos en la obra, en el folclore la centralidad no estaba en la autoría:

La obra folklórica ocurre por una creación sucesiva. Su condición óptica es el ser proyecto-trayecto, ser siendo lanzado adelante permanente-

63 Donoso, *op. cit.*, pp. 158-159.

64 Fidel Sepúlveda, “Folklore y cultura regional. Una aproximación estética”, *Aisthesis*, N° 18, puc, 1985, p. 45.

mente, análogo al proyecto-trayecto que es el hombre como especie, en diversas comunidades, lugares y tiempos.

A este modo de ocurrencia concurren respectivamente el productor y el consumidor. Pierde relevancia el papel del creador porque no importa la “perfección” de la proposición. Pierde vigencia, también, la intocabilidad del significante. En cada “ocasionalidad” éste es “tocado”, “alterado”, o puede serlo. No es de su misión ir terminando, a incentivar al respecto a lo “hecho perfecto” de una vez y para siempre<sup>65</sup>.

Otro de los elementos que describe Sepúlveda es la concepción del tiempo en la cultura tradicional, buscando relacionar la cultura con la conexión a la espiritualidad y religiosidad de las manifestaciones consideradas folclóricas hasta ese entonces.

Es el mundo de la fluidez, del metabolismo joven de la infancia [...]. Visión verdadera de la vertiente transhistórica de lo humano que sabe “transcientemente” de su estructura esencial cuya piedra angular es la experiencia de vinculación. Se trata de una cosmovisión interrelacional del hombre con el cosmos, con lo poderoso, lo *tremendum numinosum*, el tiempo fundamental<sup>66</sup>.

Ahí están grabadas y ratificadas centenariamente las huellas digitales, el tejido cualitativo del momento en que vivíamos a la luz de un referente más amplio, profundo y trascendente. Esta cosmovisión pasa a superar el inmediatismo y el sonambulismo orbitado planetariamente en la actualidad<sup>67</sup>.

Fidel Sepúlveda fue uno de los últimos investigadores en teorizar tan profundamente en torno al concepto del folclor y, además, buscó analizarlo desde una perspectiva más filosófica que científica. Este escritor también se vinculó a los investigadores del rubro musical, quienes estaban marginados del espacio universitario pero mantenían un interés por la investigación. Cabe precisar aquí que todos los investigadores académicos que hemos presentado planteaban una crítica

65 Fidel Sepúlveda, “Notas para una estética del folklore”, *Aisthesis*, N° 15, 1983, p. 16.

66 Fidel Sepúlveda, “Estética y folklore”, documento inédito mecanografiado, s. e., 1981, p. 4.

67 Fidel Sepúlveda, “La proyección: un derecho, un deber”, *Estética de la Proyección del Folklore*, Colección Aisthesis, Universidad Católica, 1994, p. 9.

profunda a los usos del folclor desde perspectivas no-académicas, y una variante que causaba preocupación primordial fue la escenificación de danzas y música. En las primeras publicaciones de Carlos Vega ya manifestaba las confusiones a las que conducía esta práctica, considerándola como un deterioro a la perspectiva científica que él buscaba imprimir:

Curiosamente, en un momento dado se apropian de la palabra *folklore* y desde entonces la actividad científica y el movimiento artístico son objeto de total confusión.

Al fin, sin que pueda averiguarse cómo, el público acabó por creer que el Folklore era la música y las danzas populares, y que la actividad folklórica consistía en cantar y en bailar. Ahora sabemos que no<sup>68</sup>.

Para resolver la confusión, Vega propuso tempranamente el concepto “proyección folklórica” —antes definido— para denominar cualquier uso de los materiales del folclor con otra función que no sea la original. Esta problemática se incrementó en la medida que los intérpretes y agrupaciones de escenificación de música folklórica tuvieron espacio en la industria musical. En nuestro país, Oreste Plath también manifestaba preocupación por esta “confusión”, la que inevitablemente conduciría a un deterioro de la actividad:

Es innegable que estos estudios son apasionantes y se prestan para que a ellos entren con entusiasmo los especuladores, tal el caso de los que se auto-titulan folkloristas, porque ejecutan o representan piezas, o motivos con carácter regional, los cuales, las más de las veces, ignorantes de la realidad que interpretan, caen en la astracana y en la malsana difusión de vulgares falsedades<sup>69</sup>.

Una investigadora como Raquel Barros —fundadora de una de las agrupaciones de proyección folklórica más antigua de nuestro país—, en la década de 1960, manifestó que para evitar la tergiversación, los intérpretes debían investigar y estudiar las metodologías de recopilación de materiales en terreno:

68 Vega, *op. cit.*, p. 61.

69 Plath, “Significación del...”, *op. cit.*, p. 33.

la falta de conocimientos ha impedido la selección de un repertorio estrictamente folklórico, permitiendo la introducción de elementos extraños, como ser: tonadas modernas de autor conocido; armonización a más voces que las usuales en nuestra música vernácula; tendencia al coro; exceso de instrumentos, etc. A ésta puede añadirse la falta de identidad con el personaje interpretado, lo que demuestra un desconocimiento de la psicología del medio que se trata de mostrar<sup>70</sup>.

Esta inquietud se mantuvo de manera constante en las décadas siguientes. Y la “confusión” inicial que planteó Carlos Vega no logró resolverse, provocando que los investigadores buscaran otros conceptos para distinguir la ciencia, la cultura y el espectáculo. En Chile otros estudiosos —como Juan Uribe Echevarría, reconocido por investigaciones de poesía popular y fiestas religiosas— no utilizaban esta palabra en sus publicaciones y optaron por utilizar “cultura popular”, un concepto que resultaba igual de complejo. Por otro lado, hacia 1998 Manuel Dannemann aún defendía el uso del término folclor y señalaba que solo en Chile se había dejado de usar este concepto en el ámbito científico, pues en otras latitudes incluso había programas de grado y post-grado en folclore<sup>71</sup>.

La búsqueda de otros conceptos para referirse al folclor y evitar confusiones con la proyección artística se desarrolló de manera constante durante el siglo xx. Por lo tanto, los conceptos “cultura popular”, “cultura tradicional”, “cultura tradicional popular”, han sido utilizados indistintamente. Esto, tras la idea de distinguir y describir manifestaciones culturales puras y generar políticas en torno a ella, ya sea para su conservación (lo más intacta posible) y/o para su difusión.

Al respecto, consideramos que solo a partir de los años ochenta el uso de estos conceptos adquiere una nueva carga semántica y se levantan como una crítica profunda, ya no solo a los espectáculos y a la industria cultural comercializada, sino también a la concepción del folclor como ciencia. En otra investigación hemos presentado cómo un grupo de investigadores cuestionaron la mirada científica sobre la cultura tradicional y propusieron un acercamiento menos técnico y más social hacia los cultores. Entre ellos, destacamos el rol de Gabriela Pizarro, intérprete e investigadora no-académica, quien defendió la “humanización” de la disciplina y, en más de una ocasión, señaló que:

70 Raquel Barros, “Función de los grupos de difusión del folklore musical” [1964], *Revista Musical Chilena*, vol. 56, suplemento especial, Santiago, Universidad de Chile, 2002, s.p.

71 Dannemann, *Enciclopedia del folclor...*, op. cit., p. 14.

Somos nosotros los recopiladores los que humanamente tenemos que comunicarnos más. No sé si a veces la sensibilidad nuestra aquí en la ciudad se endurece, o qué pasa que a lo mejor hay personas que no les resulta pero... yo he ido a Chiloé así no más, con el puro pasaje, sin saber que voy a comer ni donde voy a llegar y siempre llego<sup>72</sup>.

De lo señalado, quisiéramos destacar dos puntos a modo de conclusión. El primero es la relación problemática que estableció el mundo académico con otros espacios de investigación, difusión y proyección del folclor. En el mundo académico los intérpretes y artistas que han sido considerados y valorados son aquellos que poseen ciertos rasgos que les permitan ser considerados “cultores”, es decir, que sean parte del “objeto de estudio”. Ha habido un interés permanente por distinguir la cultura “real” de la “ficticia”, y por denunciar las tergiversaciones o intervenciones que transformarían el “objeto de estudio”. Así, junto al desarrollo de la ciencia del folclor se alimentó una idea de conservación de las dinámicas sociales de las culturas populares. Toda transformación fue evaluada de manera negativa.

Al finalizar el siglo, en tanto, quienes movilizaron una nueva forma de relacionarse con la cultura tradicional fueron precisamente investigadores no-académicos, quienes influyeron con sus perspectivas a otros docentes universitarios.

El segundo punto es la problemática que implica el concepto folclor, el cual está estrechamente asociado a cultura, tradición, pueblo, costumbres y nación. Por lo tanto, todo lo que ha sucedido con este concepto —tanto los estudios teóricos, prácticos, puestas en escena, etc.— nos habla más de la historia político-cultural de nuestro país, que de lo que le ha sucedido a la cultura en sí misma. Por ello, la propuesta de este ensayo es ver el concepto como una categoría de uso social.

72 Carlos Catalán y Rodrigo Torres (eds.), *Cultura y recolección folklórica en Chile*, Santiago de Chile, ceneca, 1983, p. 13.

## Bibliografía

Raquel Barros, “Función de los grupos de difusión del folklore musical” [1964], *Revista Musical Chilena*, vol. 56, suplemento especial, Santiago, Universidad de Chile, 2002.

Marta Blache, “Folklore y cultura popular”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, N° 13, 1988, Buenos Aires.

Jorge Cáceres, *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena*, Santiago de Chile, Fondart, 1994.

Carlos Catalán y Rodrigo Torres (eds.), *Cultura y recolección folklórica en Chile*, Santiago de Chile, Ceneca, 1983.

Augusto Raúl Cortázar, *Folklore y literatura* [1964], Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.

Manuel Dannemann y Raquel Barros, “Guía metodológica para la investigación folklórica”, *Revista Mapocho*, Tomo 11, N° 1, 1964.

\_\_\_\_\_, “Los estudios folklóricos en nuestro cincuenta años de vida independiente”, *Anales de la Universidad de Chile*, N° 120, IV trimestre, 1960.

\_\_\_\_\_, “Atlas del folklore chileno. Metodología General”, *Revista Musical Chilena*, vol. 26, N° 118, 1972.

\_\_\_\_\_, *Enciclopedia del folclore de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998.

Karen Donoso, *La batalla del folklore. Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis Licenciatura en Historia, Usach, 2006.

\_\_\_\_\_, “Por el arte-vida del pueblo. Debates en torno al folklore en Chile. 1973-1989”, *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, N° 212, enero-junio 2009, pp. 29-50.

Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo, 2001.

Tomás Guevara, *Las últimas familias y costumbres araucanas*, Temuco, Imprenta Barcelona, 1913.

Rodolfo Lenz, *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*, Santiago de Chile, Imprenta y encuadernación Lourdes, 1909.



\_\_\_\_\_. “Ensayo de programa para estudios del folklore chileno”, *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1909-1910.

\_\_\_\_\_. *Ensayos filológicos americanos I. Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1894.

Valentín Letelier, *La evolución de la historia*, Tomo II, Santiago de Chile, 1900.

Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1941.

Oreste Plath, “Significación del folklore”, *Revista En Viaje*, Empresa de los Ferrocarriles del Estado, vol. 202, agosto 1950.

\_\_\_\_\_. *Folclor Chileno* [1962], Santiago de Chile, Ed. Grijalbo, 1994.

Juan José Prat, *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.

Fidel Sepúlveda, “Estética y folklore”, documento inédito mecanografiado, s. n., 1981.

\_\_\_\_\_. “Notas para una estética del folklore”, *Aisthesis*, N° 15, PUC, 1983.

\_\_\_\_\_. “Folklore y cultura regional. Una aproximación estética”, *Aisthesis*, N° 18, PUC, 1985.

\_\_\_\_\_. “La proyección: un derecho, un deber”, *Estética de la Proyección del Folklore*, Colección Aisthesis, Universidad Católica, 1994.

Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Santiago de Chile, Ed. Losada s. A., 1994.

Julio Vicuña Cifuentes, “¿Qué es el folklore y para qué sirve? [1911]”, Santiago de Chile, Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, 1940.

# GRABADOS DE LA LIRA POPULAR. LOS FUNERALES DE SU SANTIDAD

*Vicente Plaza\**

\* Licenciado en Artes y Magíster en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile.



Figura 1. Grabado “Los funerales de Su Santidad”.  
Alamiro de Ávila Martel: *Diez grabados populares chilenos*.  
Iconografía chilena II, Santiago, Editorial Universitaria, 1973.

## 1. Descripción

Grabado en madera, blanco y negro. Ilustración del pliego *Lira popular* núm. 71 “Los funerales de Su Santidad. Grandiosa manifestación de cariño. Detalles completos”, de Juan Bautista Peralta<sup>1</sup>. Poesías: *Inmenso dolor en el pueblo católico - El último adiós del mundo católico - Los pensamientos de un flojo - Entre la madre i una hija después del matrimonio - El fin del contrapunto*. Como terminó el pleito. (En cursivas las poesías concernientes al tema. Véase los textos completos en Anexo, al final del artículo).

1 BNCN Colección Alamiro de Ávila (1918-1990) AA 0197. Se encuentra en: [www.bibliotecanacionaldigital.cl](http://www.bibliotecanacionaldigital.cl) Búsqueda: *Lira popular*, Núm. 71 (colección digital). Como ya se ha indicado la fuente de la reproducción usada aquí es la edición de Alamiro de Ávila (1973).

## 2. El poeta Juan Bautista Peralta y la cuestión católica

El título del pliego, ilustrado por el grabado, se refiere al funeral del Papa León XIII, quien murió en Roma el 20 de julio de 1903. En la anterior *Lira Popular* núm. 70, el poeta daba la noticia de la muerte, con el título “Su Santidad León XIII”. Aunque no refiere explícitamente su fuente, lo más probable parece ser que Peralta conociera la noticia por la prensa burguesa. La historiadora del arte Carolina Tapia (2010) fecha ambos pliegos en julio de 1903, basada, en ambos casos, en las noticias del diario *El Mercurio* de Santiago, que anunciaba el martes 21 de julio de 1903 la muerte ocurrida el día anterior, y el día 25 daba la noticia de sus funerales.

El grabado proyecta una primera impresión de reverencia y respeto por la figura del Papa, tal como lo hace el poeta en el título del pliego y en las dos poesías que le dedica: *Inmenso dolor en el pueblo católico* y *El último adiós (sic) del mundo católico*. ¿Por qué Peralta considera a León XIII de este modo reverente y agradecido? Como es sabido, el poeta sostuvo en su vida una posición obrerista y un activismo político a favor del pueblo pobre, junto a una fe católica proveniente de la tradición.

La fe católica, en distintos grados, era común a los poetas populares. Bernardino Guajardo, por ejemplo, precursor de la publicación de versos populares en hojas volantes —y estimado por Rodolfo Lenz debido a su calidad y riqueza poética—, mostró en el aspecto religioso una actitud militante, bastante apegada a la tradición de la autoridad ligada al catolicismo, y dedicó versos fuertes contra otros credos cristianos y, sobre todo, contra el ateísmo. Peralta tuvo una postura más compleja y, si se quiere, más moderna respecto a los fines y sentidos de su poesía. En los primeros versos de su libro *El cantor santiaguino* explica sus fines, haciendo una suerte de manifiesto, el que tal vez no se deba extender a toda su obra poética, pero que es pertinente acá porque detalla lo que incluye y lo que excluye de su poesía.

*Toda la ciencia poética / del noble pueblo chileno / hallará mi canto bueno / i mi expresión mui patética. / Toda poesía herética / desterraré por primero; / culto, moral i severo / seré en mi canto magnífico / i a todo el mundo científico / saludar hoidia quiero. / Por fin que toda creencia / respetaré en mi edición / porque sé que en relijion/ cada cual obra en conciencia. Mi verdadera tendencia / como cantor santiaguino, / es servir con mucho tino / al cantor aficionado / i ser querido i amado / del gran sexo femenino (p. 5).*

Dejando sentado que no admite herejías en su poesía —refiriéndose probablemente a las herejías religiosas— muestra, sin embargo, un celo más moral que religioso, reafirmado por su opción relativa a la libertad de creencias. Considera importante, además, el aspecto de la festividad y el erotismo, y que sus versos sirvan para la entretención y diversión de sus lectores, usados en distintas ocasiones, festivas o solemnes (p. 4).

La profundidad de la fe católica de Peralta queda evidente más bien en su actividad como periodista y columnista político, colaborando con varios periódicos, y editando otros, a pesar de no saber leer ni escribir. Sobre esta faceta notable y prolífica se ha referido Tomás Cornejo en su estudio “Juan Bautista Peralta. Cantor, poeta, periodista popular”, estudio al que refiero para un conocimiento completo<sup>2</sup>. Según Cornejo, en el curso de estas actividades, siempre sosteniendo una posición obrerista, Peralta participó en un medio católico como *El Chileno*, “el diario de mayor circulación en los primeros años del siglo xx, publicado por los conservadores católicos para disputar con la prensa laica su influencia sobre los sectores populares”, mientras, en cambio, abandona su colaboración en *La Reforma*, “que editaba en Santiago Luis Emilio Recabarren, molesto por un artículo allí publicado donde se negaba la existencia de Dios” (p. 29)<sup>3</sup>.

En este sentido, el tono reverencial y devoto de las poesías, así como la atmósfera silenciosa y contenida del grabado, podrían explicarse por la histórica injerencia del Papa León XIII sobre la cuestión social y el problema de la pobreza en el mundo capitalista. León XIII, que gobernó la Iglesia Católica entre 1878 y 1903, yendo desde el siglo XIX al XX, acercó la Iglesia al problema social y a los problemas de los trabajadores pobres. Según el artículo de Wikipedia en español, la Encíclica *Rerum Novarum (Acercas de las nuevas cosas)*, promulgada por León XIII en 1891:

deploraba la opresión y virtual esclavitud de los numerosísimos pobres por parte de ‘un puñado de gente muy rica’ y preconizaba salarios justos y el derecho a organizar sindicatos (preferiblemente católicos), aunque rechazaba vigorosamente el socialismo y mostraba poco entusiasmo por la democracia. Las clases y la desigualdad, afirmaba León XIII, constituyen rasgos inalterables de la condición humana, como son los derechos de propiedad. Condenaba el socialismo como ilusorio y sinónimo del odio y el ateísmo.

2 Navarrete y Cornejo, 2006, pp. 23-34.

3 Cornejo cita este asunto de Pedro Bustos, “El poeta popular Juan Bautista Peralta”, *Verdad y Bien*, 364, abril de 1930, pp. 126-128.

Según estos hechos, podría suponerse que León XIII representaba para Peralta, para sus lectores y para el anónimo autor de este grabado, una cercanía ya no solo en lo religioso sino en la situación social de las grandes masas trabajadoras y asalariadas, a la par que un contenedor de las tendencias ateas o anticlericales de la izquierda. Sin embargo, ni en este pliego ni el anterior hay referencia alguna a la preocupación social de León XIII: Peralta lo describe reverencialmente solo en sus rasgos generales de sacerdote inteligente y santo. No parece posible determinar si se trata de una omisión consciente, como si el poeta diera por sabida en sus lectores la opción social de León XIII, o se trata más bien de un desconocimiento de la misma y, por lo tanto, de una reverencia devota en general hacia la figura del Papa.

Es llamativo que en el verso “Testamento del Santo Padre” (colaboración por Juana M. Inostroza) de la *Lira Popular* Núm. 70, haga una crítica a León XIII, argumentando que en su testamento ha favorecido con riquezas a un sobrino suyo, olvidando a las viudas y a los pobres. Esta “Juana María Inostroza” —como dicen Navarrete y Cornejo (2006, p. 27) citando a Juan Uribe Echevarría— fue un personaje creado por Peralta, una poeta popular que protagonizaba agudos contrapuntos imaginarios, que ilustran la rivalidad que se daba entre los poetas populares en esos días. Juana Inostroza era desafiadora y odiosa: *De Valparaíso vengo / Pura i exclusivamente / A bajarle la opinión / Al cantor mas eminente* (p. 212). Peralta la describe como una joven buenamoza de dieciocho años que, pese a sus atractivos, es falsa, *Que quiere hacerse famosa / Con su lengua escandalosa* (p. 214). Por lo cual el sentido de la poesía firmada por Juana Inostroza parece sugerir las falacias y quizá las herejías de los malos poetas, o de los poetas sin fe, representados por ella. Solo parece posible decir, entonces, que el tono reverencial proviene de la fe católica del poeta.

### *¿Del pueblo católico o del pueblo popular?*

Pero ese tono, o, si se quiere, el carácter de su religiosidad ¿puede atribuirse originado —enunciado— desde el mundo popular? ¿O se trata más bien del sentimiento católico en general, asimilado por el pueblo pobre, pero ya para esta época sin localización de clase social o estrato cultural? Podemos ver que la devoción las atribuye Peralta al pueblo italiano y chileno, es decir, a una transversalidad universal. La relación entre ambos se encuentra en la sexta décima de *Inmenso dolor en el pueblo católico*, donde dice:

*Mui tarde ya, finalmente, / Se abandonó aquel lugar / I llena de gran  
pesar / Se retiró pues la jente. / La ciudad desiertamente / En poco rato  
quedaba / I la tristeza reinaba / En todo el pueblo italiano /.*

En la siguiente poesía, *El último adiós del pueblo católico*, dice:

*Ya que la tumba en su seno / Hoi recibe tus despojos / Mas lágrimas de  
los ojos / Salen del pueblo chileno /.*

Es cierto, por otra parte, que el origen de las lirás populares chilenas, entre la segunda parte del 1800 y comienzos del 1900 —su localización precisa enunciada por los poetas, su dimensión política, crítica de la estructura social y defensora del pueblo pobre—, nos indica que los pueblos pensados por Peralta y por el grabador anónimo que hizo esta ilustración serían, en efecto, los pueblos pobres y trabajadores a los cuales ellos mismos pertenecen, y que, como sabemos, son atávicamente religiosos y católicos. Se trata del pueblo “popular” obrero, campesino emigrante a la ciudad, que vive muy pobremente en los arrabales de las ciudades, en los conventillos de las zonas centrales, o en otras formas y lugares de vivienda precaria o mísera, entre la última parte del 1800 y comienzos del 1900 en Chile<sup>4</sup>.

Se puede objetar a lo anterior que, por la índole del acontecimiento, además de la neutralidad de los propios versos en este sentido, la idea de “pueblo” pudiera generalizarse a todas las clases sociales, igualmente católicas, tal como acontece en eventos similares en épocas posteriores (visitas del Papa a los países, muertes de los papas), donde el término *pueblo* no se usa con una connotación política o social, sino que significa “pueblo católico”, “pueblo de Dios”, o pueblo en general, habitantes de un país —que, además, pero nunca necesariamente, puede ser obrerista o socialista. Es decir, que en los versos de Peralta, y por extensión en el grabado —que es el objeto de estudio aquí—, el concepto de *pueblo* trasciende la estratificación social. Sin embargo, es en la observación y el análisis formal del grabado donde se halla, a mi parecer, la seña precisa de localización del pueblo trabajador como tal, además de la de “pueblo católico” dada por los versos. Esta es la relación directa con el trabajo —y más aún con el trabajo físico—, que es donado al Papa por los tres personajes que tiran de la carroza, y que son, junto con ella, el centro de interés y de dinamismo de la composición. Este elemento significativo debería atribuirse al grabador, que se ciñe al texto de las poesías pero domina su propio espacio significativo y sugestivo. Pasemos entonces a un examen del grabado mismo.

4 Cf., Orellana, 2005.

### 3. *Estudio del grabado Los funerales de su Santidad*

#### *La composición*

La búsqueda de los valores simbólicos, o lo que Panofsky llama el significado intrínseco o contenido de la obra, que los autores han querido significar, está en la obra misma, y no fuera de ella. Las épocas posteriores leen significaciones que a veces son “queridas”, y no diré yo que estoy a salvo de esa condición. En ese sentido, las relaciones internas entre los elementos son la fuente mayor, y al menos la más fiable, de la significación y el valor de la obra.

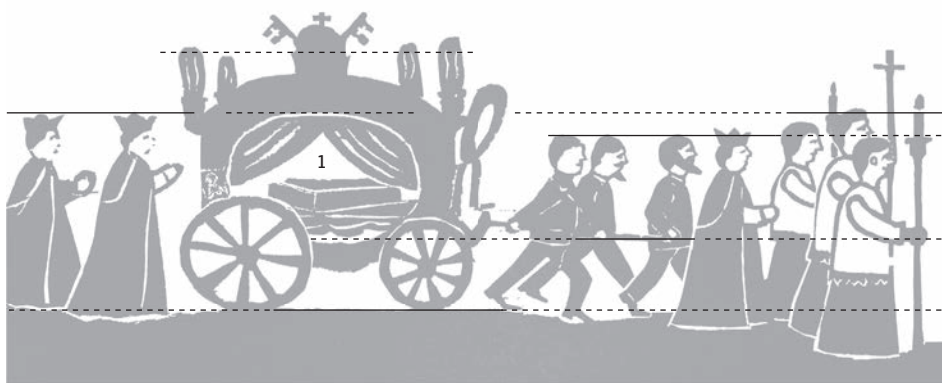


Figura 2

*Los funerales de su Santidad* está ordenado en horizontales muy visibles (figura 2). Las de las cabezas más altas —de los dos grupos a izquierda y derecha— y la de las cabezas del grupo de los civiles y el cura que está junto a ellos, son las más nítidas y las que estrictamente construyen la composición, mientras que la del suelo y la que va desde la base de la vitrina de la carroza, pasando por la cuerda hasta la mano del monaguillo, a la derecha, son menos horizontales y más ondulantes. La dirección de la cuerda es, en realidad, una leve diagonal descendente. Algo similar sucede con la base del suelo, que por las “entradas” de las figuras en la masa del mismo suelo, hacen un efecto de descenso. Pero ese efecto está contrapesado,



sobre todo, por la rígida horizontal de la base de todas las figuras de los curas y monaguillos, excepto la de los tres civiles.

La horizontal del suelo da el apoyo de gravedad a las figuras, mientras que las de las cabezas y de la cuerda llevan el movimiento de avance de la procesión. Que la procesión camine de izquierda a derecha facilita el sentido del movimiento, como explica Arnheim (2011, pp. 47-50). Este movimiento horizontal está más o menos frenado por las verticales y los “bultos” estáticos de las figuras de los curas en los extremos y, hasta cierto punto, por la estructura de la carroza, mientras que es reforzado por el movimiento hacia adelante de los dos primeros civiles.

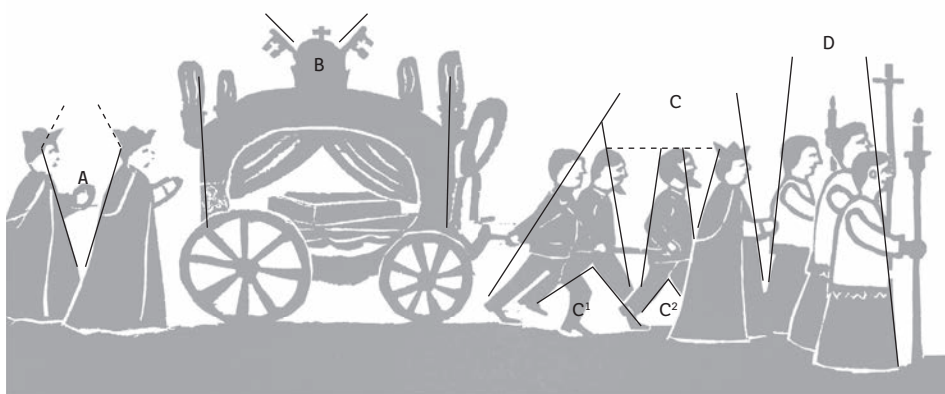


Figura 3

La distribución de las masas (figura 3) se da en 4 grupos de figuras (A, B, C y D). El grupo C puede subdividirse en C1 y C2 por la separación espacial, leve pero perceptible, entre los dos primeros civiles y el tercero, y, más aún, por la secuencia de su acción de entrada y salida de la hendidura del suelo debajo de ellos. Sin embargo, el cura de negro parece participar tanto del grupo de los civiles como de los monaguillos (D), hace una transición entre ambos, unido a los primeros por el color y la altura de las cabezas, y a los segundos por su representación ingravida y distante.

La ordenación en horizontales hace que resalte la altura y el cuerpo de la carroza que, a primera vista, percibimos como el centro de interés de la composición. Su cuerpo sobresale y se autonomiza, de modo que la vista se va directamente a ella. Probablemente, el punto de focalización específico (punto 1, figura 2) se halla en el triángulo blanco, esa *contraforma* que forman las cortinas y el borde superior

del ataúd, justo al centro de la carroza, es decir, en esa especie de escenario final que es la vitrina de las carrozas fúnebres. La carroza, además, está dibujada con una gracia y simpatía peculiar. Su atractivo parte, por supuesto, desde el diseño de las carrozas fúnebres tiradas a caballo, o a mano, que todavía en ese tiempo se usaban, cuyo centro visual es la vitrina donde va el ataúd. Pero aquí el pequeño ataúd, más pequeño en proporción al resto de las figuras, adquiere el encanto de un juguete, o de un objeto en miniatura. El pensamiento de que es el cuerpo del Papa lo que va adentro aumenta la sensación de fantasía, ingenuidad y cuento de hadas del grabado. Las ruedas radiadas —imagen siempre atractiva— están solucionadas con limpieza, como recortadas y sobrepuestas, sin intentar la transparencia, lo que hubiera molestado, y que además hubiera sido contradictorio tanto a la técnica como al estilo gráfico de este grabado. Las ruedas giran y no giran, pero no están en levitación, como los curas y monaguillos, y por el peso que llevan no son tan ligeras como los civiles populares. En ese sentido, la carroza tiene peso material y, a la vez, no lo tiene; es grande, pero desde el punto de vista de las proporciones se hace pequeña.

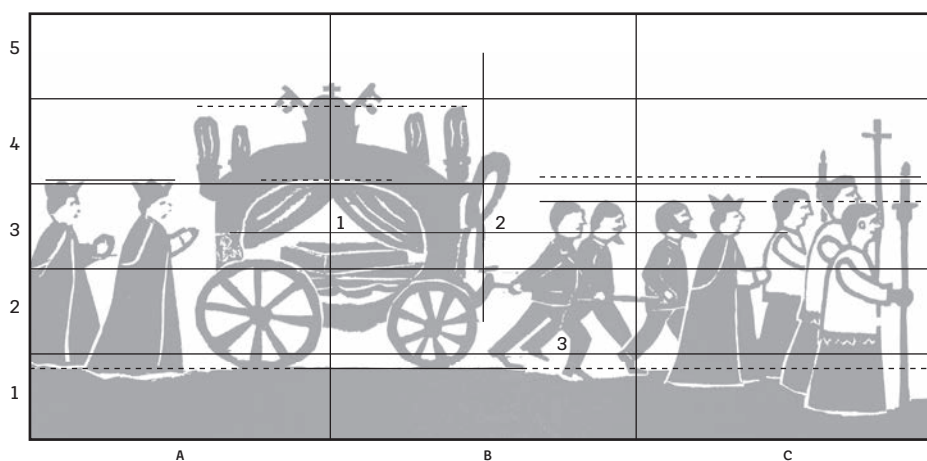


Figura 4

Buscando con más profundidad (figura 4), si se divide la composición en tres partes verticales iguales (a, b, c) hallamos que el eje vertical de la carroza, marcado por la copa sobre la carroza y el vértice del triángulo de la vitrina —es decir, el eje vertical que pasa por el punto de interés (1) mencionado arriba—, se encuentra precisamente en la primera división, entre el espacio a y b. En el centro geomé-

trico del grabado (2) se halla una figura difícil de identificar, que quizá represente una corona de flores. Esta figura ocupa el lugar donde podría ubicarse un eventual conductor de la carroza, y sugiere un dibujo infantil, de un cuerpo solucionado en contornos anchos con un óvalo, una pierna y el pie. Pero esta sugerencia es solamente imaginaria. En el sentido horizontal, ubicando el límite superior de modo aproximado (ya que está abierto como espacio virtual), al subdividir el alto en cinco partes, hallamos coincidencias y aproximaciones con las horizontales de las cabezas y del suelo. Este reticulado asimétrico es útil para observar que el autor de este grabado dividió el espacio y distribuyó las masas con un sentido de simetría y variación de la misma simetría. También se ve que el centro de interés, es decir el triángulo blanco (1), está desplazado del centro geométrico (2) pero sigue su eje horizontal. En esto puede atribuirse un buen sentido intuitivo del grabador, no en cuanto suponer un artista necesariamente ingenuo, sino un buen artista.

### *Movimiento y tensiones*

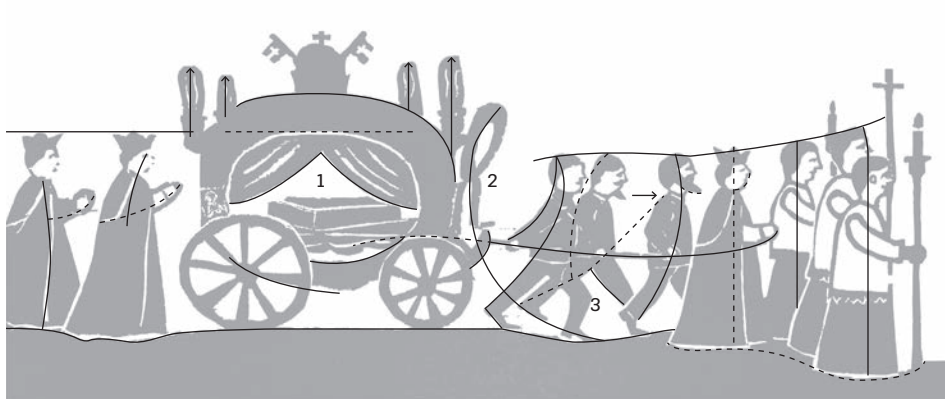


Figura 5

El esquema de la figura 5 es una aproximación, buscando los movimientos dados por las líneas y contornos, en donde se observa la ondulación ascendente de la horizontal de las cabezas y de la cuerda, y la ondulante-descendente del suelo. Los movimientos de avance horizontal son detenidos por verticales. Los dos primeros curas tienen solo una leve insinuación hacia delante, detenida por la carroza, que es un elemento autónomo en su movimiento interno; mientras que

el movimiento de los dos primeros civiles, mucho más claro, es frenado gradualmente, primero por el tercer civil, después por el cura de negro, y finalmente por los tres monaguillos, con las firmes verticales de sus candelabros. El resultado es una tensión de avance de los civiles, que no es enérgica sino ligera, y, además, está por todos los demás grupos. Tiende a una aquietación contemplativa, que se dinamiza de nuevo cada vez que volvemos al grupo de los civiles populares.

Los tres civiles, unidos a la carroza por su trabajo de tirar de ella mediante la cuerda, conforman la zona donde se encuentra el mayor movimiento y tensión de fuerzas de la composición. Los dos primeros tiran de la cuerda y están atravesando la hendidura del suelo debajo de ellos, el primero tiene gran tensión y empuje, el segundo hace un contrapunto de cóncava-convexa, oposición que suscita movimiento visual por sí misma, y el tercero ya sube frenando su impulso. Hay una secuencia temporal en sus movimientos. Como puede verse en la figura 5, se encuentran continuidades virtuales que ligan a los civiles con la carroza y con el brazo del cura de negro, y que se hunden, por decirlo así, en la hendidura del suelo. El entrelazamiento de piernas y pies da a la horizontal del suelo el carácter de suelo material, de asentamiento de sus cuerpos —y, por ende, de la carroza—, que los curas y monaguillos, representados en otra clave, no tienen.

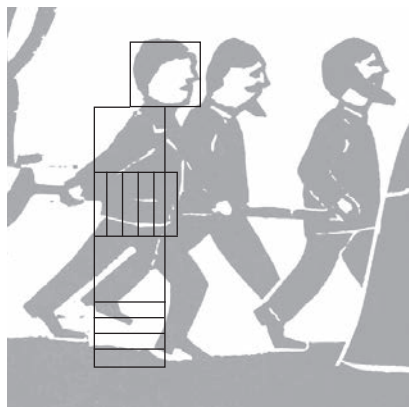


Figura 6

Las figuras de los dos curas del primer grupo, la del tercer cura y las de los tres monaguillos de la derecha “entran” debajo de la línea del suelo, pero sus figuras son hieráticas e ingravidas, y su “entrada en tierra” es solamente de espacio o de superficie, pues se percibe como un recurso formal que ordena las figuras de los religiosos dentro de la horizontal superior. Las superposiciones en el grupo de los monaguillos sugiere una representación de profundidad o perspectiva, super-

posición que se halla también, y con frecuencia, en los pelotones de fusilamiento figurados en otros grabados, más para representar un agrupamiento de figuras que la profundidad realista. No hay perspectiva, sino más bien la gráfica de pura superficie; bidimensional, sin engaño de ilusión tridimensional. En los religiosos no hay gravedad, no hay peso de los cuerpos, por lo mismo sus “entradas” bajo el suelo no lanzan lecturas simbólicas, salvo su probable referencia a la imaginería religiosa -de la pintura y la escultura de iglesias- de la cual puede provenir su hieratismo y su configuración en bultos cerrados e ingravidos. En cambio, los dos primeros civiles están *entrando* en la leve concavidad del piso, y anuncian que la carroza también pasará por ese declive y luego subirá, tal como el tercer civil acaba de hacerlo. Es un movimiento secuencial imaginario, que se percibe a partir del movimiento corporal de los civiles, que avanzan con sus torsos hacia delante; y sus piernas y pies, muy nítidamente dibujados, dan el apoyo y equilibrio del peso de sus cuerpos sobre el suelo.

No sabemos si el artista quiso dar una significación especial con esa entrada y salida. Parece tenerla, pero es difícil de precisar. Intento a continuación dar algunas hipótesis. Como decía, los tres civiles están realizando el trabajo físico y grávido, contrapuesto al trabajo “espiritual” y la ingravidez ceremonial de los curas, por lo cual se los puede inferir como representación del pueblo trabajador chileno, o del pueblo trabajador de cualquier lugar, pero no del pueblo “en general”, indistinto de su lugar social. También existe la dimensión del tiempo, expresada de modo secuencial en los populares y en la misma carroza como cuerpo material. Tiempo cronológico de los populares, intemporalidad de los religiosos, que avanzan sin mover sus cuerpos. Pero los tres personajes también tienen una dimensión religiosa, ya que ellos no muestran la tensión de arrastrar *trabajosamente* un elemento tan voluminoso, sino que avanzan casi livianamente. No los vemos tirando de la carroza en un sentido “realista”. Tiran de la cuerda, pero ese tirón no está cargado de tensión plástica. Hay un contrapunto no enfatizado entre trabajo material de los civiles y un no-trabajo material de los sacerdotes, pero también en los civiles observamos una unión entre trabajo físico, efectivamente representado, y lo que en términos católicos o cristianos se denomina “servicio gozoso”, incluso “privilegio” otorgado a los creyentes por los sacerdotes. Aquí, pues, un elemento que podría leerse como devoción, donación alegre y espontánea del trabajo. Representa, en ese sentido, la fe de los versos que ilustra. A esta dimensión de devoción popular colabora la gracia en la representación de la carroza, que a un ojo actual parece más ligada al dibujo de literatura infantil, a las carrozas de los cuentos de hadas. La carroza no es una representación solemne, sino alegre, y, en ese sentido, popularmente ingenua.

Estas son entonces —precisamente— las sugerencias significativas que lanza la entrada de los tres personajes en la hendidura del suelo. Por lo que puede decirse que, si expresa un sentir no-crítico, por otro lado no es “ingenua” o accidental en

el sentido gráfico. Encontramos en el grabado una combinación de referencias a la simbolización religiosa, y de referencias realistas o materiales de actividad, movimiento y tiempo cotidiano.

## *Anexos*

### Poesías<sup>5</sup>

*1. Hoy en San Juan de Letrán / León XIII fué sepultado / En lindo ataud dorado/ Como todos lo verán. / Frente al catafalco van / Ministros y Cardenales / I los poderes reales / De Italia, precisamente, / Van a enterrar ciertamente, / Esos despojos mortales.*

*2. Desde san Pedro el gran templo / Salió el cortejo citado / a San Juan ya mencionado/ Con un pueblo sin ejemplo. / Yo reverente contemplo / Su catafalco y diré / Cuarenta metros bien sé / Que tiene bien se ha probado / I en el a sido guardado / Este Apóstol de la fe.*

*3. En todas partes del mundo / Ha[bía] delegaciones / Sacerdotes y varones. / De gran talento profundo / Ante el vicario del mundo / Cuyos restos sepultaban / Tristes pues se postraban / El Miserere cantando / I los que están escuchando / amargamente lloraban.*

*4. El De profundis después / Los sacerdotes cantaron / Los presentes sollozaron / Llorando triste tal vez / Los discursos (a su vez) / Comenzaron (asi mismo) / I hablando con laconismo / Sé que hermosos estuvieron / I mil elogios se hicieron / Al Rei del catolicismo.*

*5. Por su parte las campanas / Fúnebremente sonaban / I a cada instante doblaban / En las iglesias romanas / Las hermandades cristianas / Para mostrar su dolor / Oraban con gran fervor / I vestían de gran luto, / Demostraban su tributo / Al Vicario del Señor.*

5 Comparar con transcripción de Navarrete y Cornejo, 2006, pp. 415-416.

6. Mui tarde ya, finalmente, / Se abandonó aquel lugar / I llena de gran  
pesar / Se retiró pues la jente. / La ciudad desiertamente / En poco rato  
quedaba / I la tristeza reinaba / En todo el pueblo italiano / I en el templo  
i el Vaticano / A difunto se tocaba.

#### *El último adiós del pueblo católico*

*Cuarteta: Adios Pontífice amado / Adios digno religioso / Sacerdote vir-  
toso / Que el Señor te haya premiado.*

1. Ya que la tumba en su seno / Hoi recibe tus despojos / Mas lágrimas de  
los ojos / Salen del pueblo chileno, / Todo aquel corazón bueno / Que tus  
dotes ha admirado / Sumamente acongojado / Lleno de justo pesar /  
Dice en su triste penar / Adios Pontífice amado.

2. Que la tierra con su manto / Cubra tu persona entera / I que te sea  
lijera / La tumba, digo en mi canto. / Pero tu alma, entre tanto, / Tenga  
el celestial reposo, / Al lado del Poderoso / Eso todos rogaremos / I al  
recordarte diremos / Adios digno religioso.

3. Desde allá del cielo tú / Di vos; a ti, ¡Oh Señor / Oid el triste clamor /  
De este cuerpo sin virtud / Además la multitud / De ese pueblo fervoroso  
/ El De profundis glorioso / Te entonará con gran calma / Para enco-  
mendar tu alma / Sacerdote virtuoso.

4. Ya nunca mas te veremos / Repito con sentimiento; / Pero tu gran  
monumento / En nuestras casas veremos / Para siempre lloraremos /  
Tu fin, Oh Padre adorado, / Todo el mundo consternado, / Te dirá, si se  
entristece, / Adios querido Leon XIII / Que el Señor te haya premiado.

5. Adios querido pastor, / Jefe del catolicismo, / Este adios el cristianismo  
/ Te envia con gran dolor. / Que el supremo Creador / En su celestial  
mansion, / Te dé el justo galardón / Por lo que tu trabajaste. / I el celo  
que demostraste / En tu santa religión.

## Bibliografía

Arnheim, Rudolf, (2011), *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, Sexta reimpresión.

Ávila, Alamiro de, (1973), *Diez grabados populares chilenos. Seleccionados y presentados por Alamiro de Ávila Martel*, Colección Iconografía Chilena 11, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Lenz, Rodolfo, (1919), "Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile, Siglo XIX. Contribución al Folklore Chileno", Separata de los *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile. Recuperado desde: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7746.html>

Moreno Fabbri, José y Fresard, Denise (Editores), (2006), *Fotografías. Antonio Quintana, 1904-1972*, Santiago de Chile.

Navarrete, Micaela y Cornejo, Tomás (Compilación y estudio), (2006), *Por historia y travesura. La Lira popular del Poeta Juan Bautista Peralta*, Colección de Documentos del Folklore, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Orellana, Marcela, (2005), *Lira popular (1860-1976): pueblo, poesía y ciudad en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago.

Peralta, Juan Bautista, (1902), *El cantor santiaguino*, Santiago de Chile, Imp. Esperanza. Recuperado desde: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-124895.html>

Tapia, Carolina, (2010), *Datación de las liras populares de la colección Alamiro de Ávila*, Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Archivo de Literatura Oral, Nuestra web Gráfica, CD-ROMS.





# LA VITALIDAD DE LO HUMANO EN CONVERSACIONES CON ENRIQUE LIHN DE PEDRO LASTRA\*

*Mariela Fuentes Leal\*\**

\* La autora agradece el patrocinio, en su investigación posdoctoral 2014-2016, al Council on Latin American and Iberian Studies en la Universidad de Yale y, asimismo, reconoce a la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) y a la Universidad de Concepción.

\*\* Profesora de Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción.

La aparición de la cuarta edición del libro *Conversaciones con Enrique Lihn* (2014), de Pedro Lastra, en una encuadernación con costura a la vista en pleno auge digital, inquieta, por cuanto evoca experiencias allegadas a lo sensorial que derivan en la presencia de la memoria y el vigor de la serenidad humana entre los interlocutores. Frente a esta seductora reaparición, nos preguntamos cuáles han sido las variaciones en las cuatro ediciones de este libro por casi cuarenta años y cómo ellas han aparecido en concordancia con las necesidades del contexto sin la pérdida del sustrato de la obra. Es decir, como una obra cristalizada de la condición humana suscrita en el arte aurático de Benjamin, entendido como el arte de la existencia única e irrepetible de una obra, que desprende cierta energía derivada del instante de su producción y del “entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por muy cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003: 47). En esta línea, distinguiremos la acertada reedición del libro por la Universidad de Valparaíso en la actual época digital, caracterizada por la estandarización e inmaterialidad, que rescata la vitalidad de lo humano en las conversaciones entre Enrique Lihn y Pedro Lastra.

La cuarta edición del libro *Conversaciones de Enrique Lihn* (Universidad de Valparaíso, 2014) ha sido precedida por las ediciones en Xalapa, México (Universidad Veracruzana, 1980), y en Santiago de Chile (Atelier, 1990 y Editorial Universitaria, 2009). Todas ellas han recibido un amplio consenso de la crítica, la que ha valorado esta obra escrita a dos voces, calificándola como una pieza insustituible (Gomes, 1991), un clásico referencial de la Poesía Chilena (Sanhueza, 2014), un punto de referencia para la tradición literaria (Valdés, 1990) y una obra ejemplar para otros textos (Hahn, 2014). De acuerdo al crítico Miguel Gomes —en una nota sobre la segunda edición— es este un texto vinculado con los orígenes del género de la conversación; permite la búsqueda o la vivencia del conocimiento que se diferencia de la entrevista en la distribución de los papeles de interrogante e interrogado, ya que “no disminuye la naturaleza pensante o protagónica de las partes a favor de una” (1991). Gomes valora la experticia desbordante de Lihn y Lastra, de quienes admira “la diversidad y fertilidad de las voces opinantes más que la fijación de un repertorio de premisas o teorías que defina a los dos escritores” (1991). Asimismo, el mismo crítico caracteriza *Conversaciones con Enrique Lihn* como una paradójica multiplicidad donde hablan muchos críticos o creadores a través de los interlocutores, quienes “asumen el quehacer literario como un diálogo incesante, como apertura a todos los lenguajes” (1991), incluso fuera de la escritura misma. Por su parte, el crítico Jaime Quezada, en una crónica a la primera edición, plantea la mimetización de los hablantes en un lenguaje único de una escritura oral ensayística no destinada para un lector común. En tanto el texto exige un lector acucioso e investigativo, quien “encontrará en estas páginas un documento-testimonio de primera agua para su estudio” (1981: 46), cuya dialéctica está basada en la memoria y la lectura de estos intelectuales. De este modo, la figura de Enrique Lihn

aparece como un “lector superlativo, el mejor comentarista de su propia obra, un poeta lúcido como pocos, un lujo inmerecido, como lo llamó Bolaño” (Zúñiga, 2014: 50). A lo anterior, Adriana Valdés suma el carácter polifacético de Lihn, dejando claro que es posible ver tanto el autor poeta próximo al sujeto biográfico y sus experiencias, como al individuo de novelas, focalizado en la condición humana disfuncional de Hispanoamérica, porque “trabaja, en base a el lenguaje, las características de marginalidad, inautenticidad y enmascaramiento” (1990). Por su parte, Pedro Lastra autodenominado, con modestia, “apuntador” en el texto, cumple una variedad de roles. Primero, él es quien articula, con rigor y destreza, las diversas rutas de exploración temáticas y lleva al lector a una indagación no solo por el imaginario poético de Lihn y los procesos metaliterarios de su construcción literaria, sino que advierte también la realidad circundante de la experiencia del poeta y la sensibilidad de su condición humana como “un observador sagaz y apasionado” (Valdés, 1990). Segundo, Lastra es el encargado de revelar en cada edición a un poeta diferente, de acuerdo al contexto de su publicación. Marcelo Pellegrini lo resume de esta manera para la tercera edición:

El 80 mostró a un escritor en la plenitud de sus dones, que había escrito algunos de los libros esenciales de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo pasado, sucesor indiscutible de grandes como Neruda, Mistral y Huidobro. El 90, Lihn, muerto dos años antes, era un poeta a quien teníamos que reevaluar a la luz de las grandes transformaciones que la poesía chilena había experimentado gracias a la irrupción de figuras como Raúl Zurita. La reevaluación dio resultados absolutamente positivos para Lihn, quien se transformó en uno de los referentes indispensables para las nuevas generaciones. En el 2009, esa imagen viene a ser confirmada con la relectura de este libro, que con todo derecho se ha convertido en el testimonio crítico más completo que tenemos de Lihn. La labor de Pedro Lastra en ello ha sido determinante (2009).

De este modo, la evolución de la figura de Lihn en *Conversaciones con Enrique Lihn*, señalada por Pellegrini, constata una serie de modificaciones al libro en sus distintas ediciones, a cargo de la aguda visión de Pedro Lastra, en su soporte material y en su contenido complementario a las conversaciones, con el propósito de revitalizarlas y actualizarlas durante cuatro décadas.

## *Descripción de una obra conversacional en la imaginación de lo real*

En la primera edición de *Conversaciones con Enrique Lihn*, en 1980, publicada por una editorial pequeña y de corta vida, destaca una amplia fotografía, en blanco y negro, de medio cuerpo de Enrique Lihn, con una mirada atenta y reflexiva en su portada, en cuyo fondo hay hojas de una palmera de gran tamaño, lo que insinúa naturalidad. Junto a esta imagen, la edición resalta la noción “Conversaciones”, a través del tamaño de la misma palabra, mientras que los nombres de Enrique Lihn (en el centro) y Pedro Lastra (arriba) aparecen en letras minúsculas y distanciados espacialmente. Esta separación entre los nombres de los interlocutores sugiere la necesaria práctica conversacional en el interior de la obra, en el contexto represivo de la década de los ochenta en Chile. Respecto a esta idea, Adriana Valdés afirma que el texto se gestó en una época crítica en Chile, cuando la conversación era una práctica intelectual liberadora y

particularmente reflexiva de un hombre que siempre estuvo consciente de la importancia de la labor crítica en relación con la misma obra creadora. La profundidad de esa reflexión es particularmente interesante, como aporte cultural, cuando aborda el tema de la crítica literaria en Chile (1990).

Por otro lado, la contraportada registra el poema manuscrito “El otoño en Long Island”, de Enrique Lihn, a modo de cierre de un objeto con una valiosa autenticidad que remite al paisaje de su concepción. Un guiño a la presencia de un arte aurático que no admite réplica. Por su parte, el contenido del texto, reconocido por Lastra con 120 erratas, está constituido por once capítulos y una exhaustiva bibliografía sobre la obra de Enrique Lihn, llamada “Rastreos Bibliográficos”. En primer término, Lihn y Lastra dialogan sobre la estética poética y narrativa de aquél, a la vez que desarrollan una reflexión teórico-crítica sobre la literatura latinoamericana contemporánea y de algunos de sus representantes, entre ellos: Borges, Mistral, Neruda, Parra, De Rokha. Previamente, aparecen dos fotografías: Lihn en su performance “Lihn y Pompier”, y Lihn y Lastra leyendo libros. Al lado derecho de esta última hay un prólogo firmado por los interlocutores llamado “Historia del método”, donde “la primera persona del plural da cuenta del espíritu dialógico que dio origen al texto” (Zapata, 1990: 179) durante los años 1975 y 1978, pero extendido, tácitamente, hasta los años cincuenta entre New York y Santiago de Chile. Aquí, los poetas garantizan la espontaneidad de las conver-

saciones estimuladas por la “grabadora” y “la memoria”, configuradas “en una zona limítrofe entre el lenguaje oral y el escrito” (2014: 13). En segundo término, el apartado “Rastreros Bibliográficos” da cuenta de una guía bibliográfica exhaustiva, dividida por Pedro Lastra en una bibliografía activa y otra pasiva: en la primera menciona una selección basada en una “intertextualidad refleja”, definida en el mismo libro como “la relación productiva de la literatura con la literatura en la obra de un mismo autor” (1990: 147). En la segunda, definida en la misma página, Lastra opera con el principio opuesto: “una selección castigada: solo incluye notas, reseñas o comentarios cuyas observaciones me solarizo en mayor o menor grado” (147). Finalmente, las abreviaturas y siglas de las revistas y publicaciones periódicas aparecen al final del texto.

La segunda edición de *Conversaciones con Enrique Lihn*, publicada diez años más tarde, diseña un juego en torno a la noción del otoño en el uso de los colores rojo y amarillo en su portada y contraportada, relacionada con el poema expuesto en esta última. En la primera, el rojo otoñal, resalta la mirada pixelada de Lihn en la mayor parte de la portada, en cuyos márgenes amarillos superiores y laterales aparece el título del texto a doble faz, en letras negras. Por su parte, el nombre de Pedro Lastra en amarillo, con fondo negro, se ubica en la parte inferior. En la segunda, la contraportada, el amarillo otoñal predomina en el fondo donde se exhibe el poema “El otoño en Long Island”, de Enrique Lihn. Por su parte, el contenido de la obra tiene corregidas las erratas y contiene los mismos capítulos de la primera edición y una actualización de la bibliografía activa de Lihn, con menos pretensión de exhaustividad, y la sugerencia de Lastra de publicar una biografía de manera independiente. Además, se agrega un nuevo capítulo llamado “Contrapunto de sobrelibro” y un “Apéndice Fotográfico”. El primero, publicado en *Atenea* N° 441 (mayo de 1981, pp. 131-138); detalles que se explican en una nota a pie de página en que se consigna que ese capítulo iba a ser el “Post Scriptum” del libro *Papeles de Manhattan y otros*, el que no llegó a publicarse. La idea de Lihn era incluir textos de variados géneros con el afán de rescatar material marginal agénérico, al que llama “libro-ekeko”, en alusión al dios boliviano de la abundancia. Sin duda, este texto se relaciona con los procedimientos de construcción de su obra, extrapolados a la literatura hispanoamericana contemporánea, de lo “errátil, azaroso y torrencial” (1990: 146), propuestos por el propio autor. Finalmente, en el “Apéndice Fotográfico”, hay una serie de diez fotografías ligadas a la presencia de Enrique Lihn, su vida personal (él con su máquina de escribir y con su hija) y cultural, rodeado de importantes escritores chilenos de ese tiempo (Gonzalo Rojas, José Donoso, Jorge Edwards, Nicanor Parra, entre otros). Y, junto a ellos, se agregan algunas de sus obras visuales y el afiche “Lihn y Pompier”.

En la tercera edición del libro, la portada es retocada con técnicas digitales hasta el punto que la artificialidad de su construcción perturba la mirada, y la fotografía del rostro de Enrique Lihn está sobre iluminada por una luz punzante hacia

la que él mira tranquilo, contemplativo y reflexivo. El fondo pixelado, gris y nebuloso de la imagen se extiende al nombre de Pedro Lastra, bajo el cual resalta el título del libro en letras negras gruesas y grandes. Por su parte, la contraportada conserva el registro manuscrito del poema “El otoño en Long Island”, de Lihn. En cuanto a su contenido, el libro mantiene la misma estructura de los doce capítulos de la segunda edición, pero Pedro Lastra suprime casi todo el apartado final “Rastros Bibliográficos” y lo reemplaza por “Bibliografía de E.L.”. También, mantiene “Textos reunidos en libros”, que remiten a las ediciones originales, dispuestas por Enrique Lihn, con excepción del *Circo en Llamas* y *Textos sobre arte*. Este procedimiento es explicado por el propio Lastra en la obra: “en estos años se han publicado numerosos estudios y varios libros sobre el autor y su obra, con bibliografía actualizada que hacen innecesario reduplicar tales informaciones” (2009: 9). Igualmente, el “Apéndice Fotográfico” es reemplazado por el título “Apéndice”, donde se ubican una serie de fotografías y dos textos: un poema inédito escrito por Enrique Lihn para Sharon Rybal en mayo de 1985, y la entrevista “El poeta sin pergaminos” de Óscar Sarmiento a Pedro Lastra en 1994.

Finalmente, la cuarta edición de *Conversaciones con Enrique Lihn* reafirma el diálogo entre su forma y contenido en el contexto de la era digital, estableciendo claramente que el mundo de la página en papel es distinto al mundo de la página en línea, ya que, en este, “nuestro apego se vuelve más tenue, más provisional” (Carr, 2014: 115), porque las formas de expresión inmateriales mutan constantemente, destacando solo los aspectos importantes de una obra y desperfilándola como totalidad. Es la lógica virtual que apela a la fragmentación y a la eliminación de su contexto, otorgándole un significado distinto del original, más superficial, breve y de consumo rápido. Por el contrario, en la lógica del libro impreso, las letras “se renuevan, pero no progresan, ellas no aniquilan su pasado, construyen sobre él, se alimentan de él y a la vez lo alimentan” (Vargas Llosa, 2012: 73).

De esta manera, la última edición de *Conversaciones con Enrique Lihn* se arrima a la lógica impresa, porque enaltece el libro como objeto artístico tangible, una confección sublime, creativa y cómoda para los lectores. Encuadernado con costura a la vista, como homenaje o rescate del oficio de hacer libros, realizado por la Universidad de Valparaíso, hace del acto de leer un acto de disfrute en sí mismo, lleno de sensualidad que “apele a los sentidos, volviendo a potenciar eso frente a los libros que se pueden leer digitalmente” (Warken, director de la Editorial, 2013). Se trata de enfatizar el trabajo de edición como una inventiva seductora y contemplativa, con un toque humano-afectivo en el manejo del texto, donde las manos son las encargadas de movilizar su contenido y hacer funcionar el cuerpo como una herramienta perceptiva y vital a la altura de la figura de Enrique Lihn. De modo tal, el diseño del libro propone el alejamiento de su representación digital y del sistema estandarizado del libro como objeto tradicional, y, en cambio, reafirma la dependencia del texto de su soporte, bajo la lógica tipográfica

del formato impreso: la lógica de recorrido como práctica itinerante, citando la metáfora del lector como viajero, de Michel de Certeau, que Roger Chartier califica “como creación, como identidad intelectual y estética” (*La Tercera*, 2016), que nos exige una memoria propia y entendimiento. Desde la tonalidad verde bosque en sus robustas portada y contraportada, combinadas con las letras azules de los nombres del autor, el título y la editorial del libro, esta edición estimula el sentido de la reflexión de la literatura, signada en su forma y contenido. Este último consta de tres secciones: los capítulos del texto, los apéndices y una crónica fotográfica. En primer lugar, el contenido del texto no tiene variaciones con la tercera edición. En segundo lugar, el “Apéndice” adiciona un texto de Adriana Valdés -“Dos poemas, un encuentro”- escrito en 1988, el cual explica un diálogo azaroso y poético entre dos poemas, uno de Enrique Lihn y otro de Pedro Lastra, publicados también en esta edición. En tercer lugar, en la “Crónica Fotográfica”, agrega cuatro nuevas fotografías, dos de Enrique Lihn en solitario y dos con grupos de escritores latinoamericanos significativos del período (Augusto Monterroso, Alfredo Bryce Echenique, Juan Rulfo, entre otros), probablemente de mayo de 1975. Con esto, de manera implícita, hay una demostración de reconocimiento a la internacionalización de la figura de Enrique Lihn y a su quehacer activo en el ámbito literario y cultural de aquella época.

## *La vitalidad de lo humano en la época del abismo digital*

El abordaje del trabajo reflexivo y original en la última edición de *Conversaciones con Enrique Lihn* es afín a la propuesta de Friedrich Nietzsche en *El Ocaso de los Dioses*, donde emparenta la vida contemplativa con una pedagogía del mirar, lo que significa

acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo, es decir, educar el ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada (citado por Han, 2012: 53).

Es un ritmo necesario en este texto, que indaga en los tránsitos del ser humano y en las poéticas de la creación, cuya forma y contenido son insolubles, por su profundo perfil humano. Desde su presentación como objeto infrecuente, distinto y artesanal, sugiere el tipo de lectura a la que se verá enfrentado el lector. Se trata



de una obra exigente y elaborada en el tiempo, cuya presencia histórica, basada en la memoria y la intertextualidad, requiere una atención sostenida, una energía mental y una manualización del conocimiento de “procesos sensoriales, cognitivos y motores continuos que deben ser sincronizados con exactitud en el tiempo” (Lanier: 25). Procedimientos relacionados con la lectura de un texto impreso, caracterizada por Anne Margen, catedrática de literatura, citada por Nicholas Carr, como un acto multisensorial, visual y táctil, en el cual hay un vínculo entre “la experiencia sensoriomotriz de la materialidad de una obra escrita y el procesamiento cognitivo del contenido del texto” (2014: 114). En este sentido, la presencia de las voces personales y eruditas de Lihn y Lastra configura la obra como un umbral hacia la fascinación del pensamiento de lo vital que, muchas veces, necesita ser descifrado. Por medio de la introspección y reflexión intelectual se desarrolla la abstracción y la creatividad, donde el artificio del texto es también un artificio de lectura. Como señala, Gomes (1991), el ritmo de la obra es pausado y sin ansias de llegar a conclusiones en una atmósfera íntima y acogedora para el lector. De modo tal, las conversaciones evocan sus orígenes como género que

alguna vez fue una forma de ir creando, persona a persona, un mundo de referencias: lo que un joven escritor decía, en este mismo suplemento hace algunos días, que era la cultura que le faltaba a la generación (Valdés, 1990).

Por esto, el lector es atraído a “sentarse más cerca” (Iris, 2010) e interactuar en las experiencias humanas y poéticas compartidas, entre los críticos y poetas, para desplegar su capacidad imaginativa, desenvolver su capacidad crítica en el espacio literario y crear su propia visión de lectura, donde “no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo” (Lastra, 2014: 168). Sin duda, *Conversaciones con Enrique Lihn* es una apuesta a una lectura inclinada a la serena condición humana y a la distinción sublime de una obra aurática ligada a la lectura singular, prolongada y concentrada, que deriva en que el lector “hace sus propias asociaciones, saca sus propias inferencias y analogías, desarrolla sus propias ideas. Piensa profundamente porque lee profundamente” (Carr, 2014: 85)

Sin duda, la adecuada forma del soporte material de *Conversaciones con Enrique Lihn* en su última edición está en sincronía con el despliegue de un discurso incesante y creativo, mediatizado por la palabra, que habita la memoria y el lenguaje poético, según el propio Lihn. Por ejemplo, en el análisis del poema “La derrota”, Enrique Lihn indaga en una temporalidad y persistencia en el tiempo, constituida por un mundo poético paralelo a lo real, que explora “otra dimensión de la experiencia: la de la incertidumbre de lo real y también de la memoria” (Lastra, 2014: 38). Es la llamada “poesía situada” en que

el tiempo actual reitera el pasado, lo presentifica. Se trata de un tiempo, pues, que pasa y no pasa, que se extiende más y más hacia ese pasado a medida que avanza hacia el futuro (2014: 46).

En este sentido, la obra requiere relecturas de desciframiento en el acto de la conversación y funciona como un objeto orgánico, cuya memoria, procesada en el tiempo, se relaciona con el planteamiento de Jared Lanier sobre el libro impreso, en tanto “un objeto físico será plenamente intenso y plenamente real hagas lo que hagas con él [...] es que resulta imposible representarlo del todo” (173). En este caso, es la imposibilidad de capturar la vitalidad del pensamiento en imágenes mercantilizadas y, más bien, inscribir *Conversaciones con Enrique Lihn* dentro de la categoría del “libro vivo” que propone Francois Meyronnis en *El eje de la Nada* (2003), en tanto está “en estado de perpetua actividad, siempre en proceso de escribirse. Un libro mallarmeano que “solo ha tenido lugar: hecho, siendo” (462). En este punto, el libro de Lastra reside en una zona intermedia entre la realidad y la representación, permitiendo virtualidades de la experiencia en que “la imaginación literaria se alimenta continuamente de los datos de la experiencia en su esfuerzo por complementarlos” (Lastra, 2014: 54). Incluso, en términos de Philippe Sollers, citado por Frédéric Badré en *El futuro de la literatura* (2003), hablaremos de “la literatura como una experiencia espiritual, fundada en el lenguaje” (116), lo cual le da un significado nuevo a la literatura y requiere de los libros una forma-energía que explora y explota diversos espacios y tiempos hacia límites expresados en un lenguaje transgresor; es decir, relacionado con “el estilo insurreccional” de Guy Debord, recuperado por Meyronnis:

cuando hay escritura e incluso memoria de todo lo que ha sido escrito, memoria hoy día prohibida a los vivos de la especie humana [...] ¡hay que vivir esta memoria! ¡Deviene esta memoria! No la dejes a distancia y bajo una forma congelada. ¡Reintrodúcela en la circulación para que ella opere a la manera de un explosivo! Reintrodúcela como una presencia permanente posible, al precio de una REESCRITURA CONSTANTE (2003: 304-305).

Entonces, ¿es el trabajo de Pedro Lastra acaso una reescritura constante de *Conversaciones con Enrique Lihn*? Por supuesto, la descripción mencionada es equivalente a las continuas y adecuadas variaciones en las ediciones realizadas por Lastra, en busca de la persistencia del vigor de la obra y la reafirmación de su carácter aurático, que, sin duda, la singulariza en el instante de su producción y la hace perdurar en forma metonímica en esta cuarta reedición, cuyo rito de

hojear con lentitud nos regresa al pasado de su concepción. Como en el poema de *La pieza oscura* de Enrique Lihn, donde el poeta vincula la memoria y el lenguaje poético a los límites de la experiencia de la infancia, su imposibilidad de reconstrucción y su evocación textual en el proceso poético. Así, leemos, que la escritura es “una instancia a favor de la memoria, de la sedimentación en ella de la palabra poética” (37). De igual modo, la última edición de *Conversaciones con Enrique Lihn* enaltece la noción de libro vivo o libro energía del estilo insurreccional cuando Lastra incorpora el texto de Adriana Valdés que alude a la asombrosa concordancia poética entre dos poemas, uno de Enrique Lihn, escrito entre mayo y junio de 1988, y descubierto entre los manuscritos de *Diario de muerte* (1989) y uno de Pedro Lastra, escrito en junio de 1988, sobre la muerte de Lihn, en las que rescatamos los siguientes versos:

*enemigo monta guardia en él  
sin pegar una sola pestañada  
dueño y señor de la ciudadela  
tomada*

(Lihn, mayo-junio, 1988)

*Tal vez debieras regresar  
a compartir la suerte de los míos  
en la plaza sitiada*

[...]

*Yo tendré mi papel como  
sobreviviente.*

(Lastra, junio, 1988)

Pedro Lastra definió esta plausible concomitancia en la presentación del libro como “un testimonio de esto que puede llamarse un caso de sincronía poética de comunicación poético-espíritual” (Valenzuela, 2014). Para nosotros, la base de la vitalidad de lo humano en la literatura.

## Bibliografía

- Badré, Frédéric, *L'avenir de la littérature*, París, Gallimard, 2003.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- Carr, Nicholas, *Qué está haciendo internet con nuestras mentes?* Taurus, Madrid, 2014.
- Guerrero, Pedro Pablo, (6 de julio de 2014), "Conversaciones con escritores notables", Revista de Libros, *El Mercurio*, Santiago de Chile.
- Gomes, Miguel, (28 julio de 1991), "Nota de sobrediálogo", *El Universal*, Caracas.
- Hahn, Oscar, (18 de julio, 2014), Presentación del libro *Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra, Universidad de Valparaíso, Chile.
- Han, Byung -Chul, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012.
- Iris, Manuel, (19 de septiembre de 2010), "Sentarse más cerca: Conversaciones con Enrique Lihn, por Pedro Lastra". Recuperado desde <http://revistarepublicante.com/sentarse-mas-cerca/>
- Lanier, Jared, *No somos computadoras*, Buenos Aires, Debate, 2012.
- Lastra, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 160 pp., Col. Cuadernos de Texto Crítico, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago de Chile, Atelier Ediciones, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Editorial Pensamiento UV de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2014.
- Lihn, Enrique; Lastra, Pedro, "Contrapunto de sobrelibro", Revista *Atenea* 441, mayo de 1981, pp. 131-138.
- \_\_\_\_\_, *Diario de muerte*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989.
- Meyronnis, Francois, *L'Axe du Néant*, París, Gallimard, 2003.
- Pellegrini, Marcelo, (30 de agosto de 2009), "La modernidad imborrable de Enrique Lihn", Revista de Libros, *El Mercurio*, Santiago de Chile.
- Quezada, Jaime, (8 de Julio, 1981), "Las claves del poeta", Revista *Ercilla*, pp. 45-46.

Sanhueza, Leonardo, (14 de julio, 2014), “Enrique Lihn vuelve a batir la lengua durante dos décadas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, p. 50.

Valdés, Adriana, (9 de Septiembre, 1990), “Elogio de la conversación”, *La Época*, Suplemento Literatura y libros, Santiago de Chile.

Valenzuela, Cristóbal, (2014, Agosto 7), *Conversaciones con Enrique Lihn* [Video]. Recuperado desde <https://www.youtube.com/watch?v=w1skULGg0bk>.

Vargas Llosa, Mario, *La cultura del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012.

Warken, Cristian, (19 de Noviembre de 2013), “En Chile hay un desprecio por lo intangible”, *La Segunda*, Entrevista de Juan Carlos Ramírez. Recuperado desde <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2013/11/894047/Cristian-Warken-En-Chile-hay-un-desprecio-por-lo-intangible>

Zapata, Juan, “*Conversaciones con Enrique Lihn* de Pedro Lastra”, *Inti* 31 (Primavera 1990), pp. 179-186.

Zúñiga, Diego, (2 de julio, 2014), “Un lujo inmerecido”, *Revista Qué Pasa*, Santiago de Chile.

# LA VOZ DEL PADRE Y LAS TRADUCCIONES DE LOS HIJOS. VÍCTOR HUGO Y JOSÉ MARTÍ ANTE LAS ISLAS\*

*Alejandro Fielbaum S.\*\**

\* Una primera versión de este texto fue presentada en el Seminario *Pensamiento Afrocaribe*, realizado en la Universidad Nacional Autónoma de México el 10 de marzo de 2016, en el marco del proyecto FONDECYT 1150278, “Filosofía y Literatura en América Latina (fines del siglo XIX y primeras décadas del XX)”. Agradezco a Hugo Herrera Pardo por su lectura y comentarios del texto.

\*\* Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile.

*Se mantiene, como el nombre, entre los dos. Como la orfandad.*

*Una prueba más, si fuese necesaria, de que nada es menos anedípico,  
incluso anti-edípico,*

*que un inconsciente huérfano.*

Jacques Derrida

*Clamor*, La Oficina, Madrid, 2015, p. 187.

## *Las islas frente al origen*

De modo algo inesperado, el decisivo *El Anti Edipo* de Deleuze y Guattari acude a Frantz Fanon para argumentar que todo devenir revolucionario supone una revolución que se opone a la estructura edípica. Contra quien explicase la dificultad de Fanon para acoger el orden edípico por la existencia de un régimen colonial que altera los roles familiares —cruentamente graficado por el asesinato de su madre perpetrado por un soldado francés—, para Deleuze y Guattari la orfandad de Fanon solo podría ser considerada como una excepción desde la perspectiva del colonizador y su naturalización de la familia burguesa. Frente a ello, Deleuze y Guattari apuestan, como es sabido, por un deseo huérfano, capaz de resarcirse tanto del apego a la madre como de la ley del Padre que pudiera regir sus múltiples devenires. Una de las figuras que encarna ese movimiento es la que pueda enunciar, ante toda subjetividad colonialista, un curioso devenir ajeno a toda la europea de la subjetividad: “Soy una bestia, un negro”<sup>1</sup>.

Es claro que la frase en cuestión resulta polémica, porque pareciera reiterar el vínculo entre negritud y bestialidad que supone el imaginario eurocéntrico, y también porque resulta difícil saber cómo una bestia podría enunciar lo que ella es. Para la historia de la metafísica antropocéntrica, como bien explica Derrida, el animal jamás podría decir o pensar “yo”<sup>2</sup>. Mucho menos, por tanto, podría acompañar esa enunciación con su autorreconocimiento. Para que la bestia pueda decirse como tal debe abrirse otra enunciación que la del *cogito* y sus derivas. La radicalidad del pensamiento deleuziano se juega, en efecto, en la afirmación de otra forma de afirmarse, que ya no habría de pasar por la constitución de una sub-

1 Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 351.

2 Derrida, Jacques, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Trotta, Madrid, 2008, p. 106.

jetividad que sepa lo que ella es. Antes bien, clama por una desterritorialización que no asuma su negritud como un dato determinado por un orden territorial, ni siquiera si éste se asienta allende el orden colonial.

De hecho, en un breve y sugerente texto escrito mucho antes del recién citado, Deleuze reflexiona a partir de la distinción geográfica entre las islas continentales (derivadas de la tierra continental) y las originales (sin necesaria referencia a tierra fija). El escrito atiende a estas últimas, con la siempre singular creatividad de Deleuze. En este temprano ensayo, sostiene que las islas desiertas permiten imaginar una separación y re-creación del hombre que, al habitarla, se separa del mundo. La capacidad de aislarse que brinda la isla desierta al hombre es tan intensa, que el efecto de la llegada del hombre a la isla es que ésta deviene aún más desierta. Para lograr esto, el hombre debe repetir el movimiento imaginario que lo ha llevado a la fuga de la realidad humana, hasta eludir cualquier distancia entre lo humano y los otros elementos de la isla, así como entre lo real y lo imaginario:

La isla sería solamente el sueño del hombre, y el hombre la pura conciencia de la isla. Para esto, una vez más, una sola condición: sería necesario que el hombre restableciera el movimiento que lo conduce a la isla, movimiento que prolonga y repite el impulso que la producía. Entonces la geografía sería una con lo imaginario. Tanto que para la pregunta favorita de los antiguos exploradores: “¿qué seres existen en la isla desierta?”, la única respuesta sería que el hombre ya existe en ella, pero un hombre poco común, un hombre absolutamente separado, absolutamente creador: en una palabra, una Idea de hombre, un prototipo, un hombre que sería casi un dios, una mujer que sería una diosa, un gran Amnésico, un Artista puro, conciencia de la Tierra y del Océano, un enorme ciclón, una bella hechicera, una estatua de la Isla de Pascua<sup>3</sup>.

Si bien también podría objetarse a lo citado cierta reproducción del imaginario colonial del viajero soberano, para Deleuze la colonización se liga, más bien, a los modos continentales de habitar de la isla desértica y no al solo acto de ir a ella. De ahí los resguardos que habría que tomar frente a una eventual binariedad simple que creyera que la isla —o, siguiendo el libro antes citado, lo negro— asegure la resistencia a la territorialización capitalista. El personaje de Robinson Crusoe sirve a Deleuze de imagen para pensar esa posibilidad de reunión insular entre capitalis-

3 Deleuze, Gilles, “Causas y razones de las islas desiertas”, en *La isla desierta y otros textos*. Textos y entrevistas (1953-1974), Pre-Textos, Madrid, 2005, p. 17.



mo y puritanismo como modo no creador de habitar la isla, la que Crusoe domina desde las normas de la tierra. Toda la vida del personaje, apunta Deleuze, se halla regida por el tiempo y la lógica del capital. Es por esto que, según describe, todo lector sueña con que Viernes lo coma, y así pueda retornar a la vida salvaje que Deleuze allí contrasta, de manera problemática, con la colonización capitalista.

Lo sugerente de la contraposición que realiza Deleuze entre los modos de habitar la isla es que, frente a la imaginación colonial que ve la desertificación como un necesario pasado y la robinsonada como un necesario futuro, abre la alternativa de un devenir anticolonial que imagina la desertificación a futuro. Y es que para Deleuze el devenir desértico no pasa por el retorno a un origen natural, sino por la construcción de un segundo origen. Es con lo que sobrevive de su origen que la isla, en un segundo movimiento posterior a su primer origen, puede subsistir y trazar otro devenir. De acuerdo a lo que argumenta, no ha de pensarse la recreación de un futuro desierto imaginario por una catástrofe del origen que no se ha bastado a sí mismo, puesto que todo origen es ya catastrófico y requiere un segundo nacimiento, más esencial que el primero, en el que la isla adquiere su devenir. Es con los restos de esa catástrofe que la isla se abre a distintas posibilidades de ser habitada. Si con el primer origen la vida aparece, es recién con el segundo que se puede reproducir:

Entre los seres vivos, hasta ahora no ha tenido lugar el animal del cual se ignore su modo de reproducción. No basta que todo comience, es preciso que todo se repita, una vez concluido el ciclo de las combinaciones posibles. El segundo momento no es el que sucede al primero, sino la reaparición del primero cuando el ciclo de los otros momentos ha concluido. El segundo origen es, por tanto, más esencial que el primero, porque nos da la ley de la serie, la ley de la repetición de la cual el primero nos daba solamente los momentos<sup>4</sup>.

Que esa reproducción, hostil a toda lógica simple del origen, pueda producir algo nuevo, es lo que los posteriores textos de Deleuze buscan pensar en oposición a la ley edípica, que somete la producción a la reproducción, lo salvaje a la familia, la isla al continente. Al instalar la diferencia en la repetición, la isla desierta puede resistir a los mandos del continente, de forma tal que su habitante puede devenir negro de un modo que nada tiene que ver con toda retórica de la ancestralidad negra. En ese sentido, lo abierto por Deleuze obliga a pensar que no podría ha-

4 *Op. cit.*, p. 19.

ber creación desértica sin el desasimiento de toda identidad preestablecida. Ni la más aislada de las islas puede, por tanto, pensarse al margen de las historias y tensiones del capital, ni mucho menos creer que la sustracción de esas dinámicas la devuelve a un origen sin catástrofe. La noción de pensamiento o literatura afrocaribe, en esa línea, no podría pensarse como la constitución de invenciones surgidas al margen de la filosofía europea. Más precisamente -acaso imprecisamente-, habría que pensarla en la sustracción de un segundo movimiento que no remite a la restauración de una identidad previa de la identidad afro, de la humanidad de su hombre o de cualquier otro tropo de la identidad como los que suelen asociarse a las discusiones que acá nos convocan.

Nos parece que la tarea que abre Deleuze para pensar las islas puede suplementarse, de manera más lúcida, con lo pensado por Derrida. Esto es, asumiendo que no hay islas originales, que solo puede pensarse una desertificación de la isla asumiendo que el desierto resulta una promesa que surge en las tensiones con el continente, y no una realidad salvaje que pueda asegurarse en un segundo o enésimo origen. Lo cual, por cierto, no significa que la isla esté obligada a repetir el mando colonial, al modo de la reproducción de la autoridad colonial, sino que ninguno de los desvíos insulares asegura un habitar soberano ante las relaciones de colonialidad. Esto abre la necesidad de un infinito proceso de descolonización que jamás podría darse por seguro en una u otra figura ya libre de la conciencia, la bestia o la isla. Como si pudiéramos escribir, parafraseando al argelino no sin ridiculez, *Anticolonialistas de todas las islas, otro esfuerzo más*.

Un esfuerzo crucial en ese proceso es el dejar de imaginar toda isla, y toda herencia, desde una ley de filiación simple, dado el riesgo de sustituir el discurso colonialista de la filiación a las colonias, con la invención de otro imaginario identitario de la filiación, sea este latinoamericanista, panafricanista o de un nacionalismo más común. Frente a ello, la deconstrucción cuestiona cualquier figura de una herencia simple o de una orfandad sin herencia, asumiendo que el asedio incierto que constituye toda herencia, desgaja cualquier presunta unidad. Quien hereda no repite el mundo ni se sustrae de él: lo habita amenazando su continuidad. En su insistencia por pensar la vida sin una ley segura de reproducción, la deconstrucción exige pensar en todo mundo la chance de la falta del mundo. La catástrofe del origen es, entonces, la de que esa primera vez es ya la segunda e interminable vez, sin opción de paso simple entre una y otra vez, uno u otro lugar, ésta y otra lengua:

Entre “mi mundo”, el “mi mundo” que llamo “mi mundo” —y no hay otro para mí puesto que cualquier otro mundo forma parte de él—, entre mi mundo y cualquier otro mundo está, en primer lugar, el espacio y el tiempo de una diferencia infinita, de una interrupción inconmensurable

para todos los intentos de paso, de puente, de itismo, de comunicación, de traducción, de tropo y de transferencia que el deseo de mundo o la añoranza de mundo, el tener añoranza de mundo tratará de plantear, de imponer, de proponer, de estabilizar. No hay mundo, solamente hay islas<sup>5</sup>.

En lo que sigue, intentaremos pensar con tales ideas una de las tantas hebras de las sinuosas herencias en el Caribe y sus relaciones con lo que ya no podríamos seguir llamando, de modo simple, como lo afrocaribeño.

### *Filiaciones de Víctor Hugo en el XIX latinoamericano*

Algunos estudiosos de la literatura latinoamericana han descrito a Víctor Hugo como el autor más leído en Latinoamérica hasta la época de Rubén Darío<sup>6</sup>. Antes que entrar aquí en la poco interesante discusión acerca de si ha sido o no el autor más influyente, alojada en el discutible supuesto de que los hijos sí podrían saber quién fue su padre, nos interesa destacar que Víctor Hugo fue entonces leído como defensor de la humanidad y todos sus pueblos. Desde tal estrategia de lectura, incluso la temprana posición reaccionaria de Hugo se justifica, en textos más recientes, como parte de su vocación por la humanidad. Picard, por ejemplo, argumenta que su temprano apoyo a la monarquía o al orden napoleónico se

5 Derrida, Jacques, *Seminario La Bestia y el soberano. Volumen II (2002-2003)*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 30.

6 Bush, Andrew, "Poesía lírica en los siglos XVIII y XIX", en González Echevarría, Roberto & Pupo-Walker, Enrique (Editores), *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al modernismo*, Gredos, Madrid, 2006, p. 408; Henríquez Ureña, Max, 1940, "Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, vol. 2, n°4, p. 205; Véase, también, Leao, André, *Víctor Hugo no Brasil*, José Olympio Editora, Río de Janeiro, 1960; Núñez, Estuardo, *Las letras de Perú y de Francia: apuntes de literatura comparada*, UNMSM, Lima, 1997, pp. 125-136; Rivas, José & Soffia, José Antonio, *Víctor Hugo en América. Traducciones de ingenios americanos*, Casa Editorial de M. Rivas, Bogotá, 1889.

debe a que nota en ellos ideas humanitarias, y que deja de apoyar tales regímenes cuando nota que no las representan<sup>7</sup>.

Y es esa defensa de una libertad humanista, en efecto, lo que rescata Sarmiento, quien no vacila al caracterizar a Hugo como salvador de la libertad humana en Europa frente a los anacrónicos embates de nuevos autoritarismos. Hijo de la *robusta madre de grandes hombres* que es Francia para Sarmiento, la libertad de este privilegiado hijo parece no pasar tanto por la afirmación de la libertad literaria de las formas, como por su construcción literaria de contenidos coherentes con el ideario político moderno que Sarmiento defiende. A partir de una lectura del romanticismo literario que hartamente difiere de su defensa de la autonomía de las formas literarias<sup>8</sup>, Sarmiento lee a Víctor Hugo desde un prisma político que le permite situarlo dentro de un desarrollo tecnológico no tan cercano al ideal romántico. Acaso afiliándose como uno de los hijos que el vate puede tener en América gracias a la tecnología que reproduce sus obras, y que del vate debe tener gracias a la necesidad de reproducir sus ideales, Sarmiento inscribe a Hugo dentro del movimiento del progreso. Con ello, como buen hijo, Sarmiento podría continuar la tarea del padre al forjar la libertad de esas partes de América que aún acaban de desarrollarla:

7 Picard, Roger, *El romanticismo social*, Fondo de Cultura Económica, México d.f., 2005, p. 122. Un dato de la fuerza que acarrea hasta hoy esta imagen de Hugo es que Badiou, en su lectura de *Los Miserables*, retome algunos de estos tópicos, por cierto cribados por su tentativa comunista. Así, por ejemplo, señala que para Hugo la verdadera política es la del pueblo mismo. Si bien allí Badiou tematiza que la humanidad que presenta Hugo es la de una universalidad en lucha antes que existente, soslaya las tensiones que la idea de lo humano expresa en Hugo para la cuestión de la colonialidad. Badiou argumenta, en efecto, que Hugo descrea de la oposición entre civilización y barbarie. Buscaremos mostrar, por el contrario, que esa dicotomía opera en variados textos del autor, cada vez que los bárbaros en cuestión no son los obreros europeos. Badiou, Alain, "Victor Hugo, la grande prose de la révolte". Disponible en <http://www.revue-ballaft.fr/victor-hugo/>

8 Evidentemente, este punto requiere un desarrollo muchísimo más largo que el que aquí podríamos ofrecer. Habrá de bastarnos, no sin cierta impotencia, con indicar la dificultad de seguir catalogando a Sarmiento y algunos de sus contemporáneos como "románticos" al notar que ni siquiera su defensa de la literatura romántica se autoriza desde un criterio romántico. Véase, en esa línea, Schmidt-Welle, Friedrich, "Románticos y neoclásicos. Proyecciones y límites de dos conceptos europeos en México y Centroamérica", en Katja Carrillo & Monika Wehrheim (Editoras), *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt, 2013. Sobre la relación de Sarmiento y Víctor Hugo, véase Aiello, Francisco, "Sarmiento, crítico de Víctor Hugo", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 35, 2010, pp. 433-442. Con la información allí recopilada puede pensarse el distanciamiento de Sarmiento ante cualquier prurito de autonomía formal en la literatura.

Tendremos libertad por todas partes en América como en Europa, desde que Hugo tenga sucesores, que le acompañan a su tumba, por la electricidad que arrancó Franklin al cielo y Morse puso al servicio de los pueblos, todos los hombres de buena voluntad de la tierra<sup>9</sup>.

Décadas más tarde, otro intelectual, tan crucial en la historia cultural latinoamericana como Rubén Darío, escribe un elogioso poema a Víctor Hugo. Que el nicaraguense escriba su homenaje en verso, marca ya una aprobación de Hugo distinta que la realizada por Sarmiento. A saber —valga una crucial redundancia en la historia de las letras latinoamericana—, del poeta como poeta. Lo que, por cierto, pasa por la aprobación de otros saberes en el espacio público latinoamericano —que desea ampliar más allá de los límites a la experimentación literaria que imponen Sarmiento y sus contemporáneos— y también por el reconocimiento de otros sujetos que Sarmiento decide denegar. De este modo, el nicaraguense resalta que la genialidad de Víctor Hugo no solo es reconocida por astros y mares —incluyendo, huelga decirlo, a las islas americanas—, sino que, además, habría sido considerado un Genio por chinos, rusos, ingleses, indios, americanos, turcos y negros.

Si para Sarmiento, Víctor Hugo muestra el futuro del mundo que habría de superar el retraso de sus colonias, para Rubén Darío es quien puede afirmar el discurso de los derechos de las colonias ante las prepotencias de ese mundo desarrollado que Sarmiento celebra. En particular son los negros, según expresa la pieza, quienes claman por su defensora autoridad, capaz de ilustrar la nueva ética por venir, en la que sus hijos puedan ser acogidos. Faltos de voz, salvo para lamentarse por la pérdida de su vocero del porvenir, en su presente no pueden más, ni menos, que llorar su pérdida. El poeta, como nuevo mesías, trae una promesa de hermandad que parece requerir de otro futuro poeta que pueda continuarla, para que los negros puedan afiliarse a esa nueva voz:

*«¿Quién llora nuestras penas?» dijeron los esclavos./ «¿Quién ve nuestras cadenas?» dijeron los esclavos/ de piel oscura; y todos se echaron a llorar./ «Muerto Hugo, ¿quién implora por hombres y por leyes? / ¿quién pide por las víctimas delante de los reyes? ¿quién rogará por ellas a las plantas del Zar?» / Y dijeron los negros: «¡Si Víctor Hugo muere! / ¿quién contendrá ese látigo que a nuestros hijos hiere?»<sup>10</sup>.*

9 Sarmiento, Domingo Faustino, "Víctor Hugo", en *Obras*. Tomo XLV, Imprenta Mariano Moreno, Buenos Aires, 1900, p. 355.

10 Rubén Darío, "Víctor Hugo y la Tumba", en *Poesía Completa*, Ayacucho, Caracas, 1977, p. 64.

## *Un hijo sin padre*

Esta tosca contraposición entre Sarmiento y Rubén Darío muestra tanto las irreductibles diferencias entre sus poéticas y políticas, como el supuesto compartido de Víctor Hugo como defensor de los hijos que acoge a través de sus ideas. La disputa, evidentemente, es qué y cómo desea criar Hugo, y cómo en Latinoamérica se habría de heredar su paternidad para erigir nuevas filiaciones. Por lo mismo, el interés que puede guardar la relación entre Martí y Víctor Hugo no puede limitarse a indicar la importancia que pudo haber tenido el francés para el cubano, aún cuando esta pueda haber sido tan importante como para autorizar a Vitier a señalar que es en su obra donde halla un crucial *pensamiento de la forma*<sup>11</sup>, o que, de acuerdo a Carpentier<sup>12</sup> y Suárez<sup>13</sup>, Hugo sea la figura literaria que más aparece en la obra martiana.

La adecuada lectura de esta última comentarista muestra, en efecto, las similitudes entre Hugo y Martí en torno a la defensa del poeta y su privilegiada relación con la verdad. Y, a partir de ello, su mutua consideración de la necesaria presencia del poeta en la política, con la cual se ha construido el discurso de un apostolado humanitario que no tendría preferencia -como no la habría tenido Hugo- por alguno de sus hijos. En esa línea, bien documenta Suárez, que Martí ha sido analogado una y otra vez, desde Sarmiento a Mistral, a Víctor Hugo<sup>14</sup>. Y el propio trabajo de investigación de Suárez, por cierto, no está tan lejos de reiterar esa discutible analogía, con cierta lógica filial. Así, cuando en otro texto documenta la relación de Martí con Baudelaire, explica que las obras del cubano y el francés son dos derivas distintas desde la obra hugoliana, de la que Martí jamás se desprende. Por este motivo, sostiene Suárez, que las críticas de Martí a Víctor Hugo son las de un hijo que se separa del padre<sup>15</sup>.

El propio Martí, sin embargo, resiste a una inscripción filial que le asegure un rol seguro en la prestigiosa familia de Hugo. Para pensar en ello, resulta de interés revisar la temprana traducción que realiza de un texto en el que Víctor Hugo

11 Ikeda, Daisaku & Vitier, Cintio, *Diálogo sobre José Martí, el Apóstol de Cuba*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001, p. 277.

12 Carpentier, Alejo, "Martí y Francia", en *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 258.

13 Suárez, Carmen, *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades*, La Habana, Editorial José Martí, La Habana, 1997, p. 158.

14 *Ibíd.*, pp. 95-96.

15 Suárez, Carmen, *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001, p. 60.

plantea, desde el título, la cuestión de la filiación: “Mis hijos”<sup>16</sup>. Allí, Martí traduce, en su exilio, un poco canónico texto de Hugo acerca de la posibilidad de mantener la filiación en el exilio, en el marco del discurso del amor a la patria y a la humanidad que caracteriza los textos que Hugo escribe en el exilio.

Esta traducción martiana se suma a una serie de traducciones de Víctor Hugo en el siglo XIX latinoamericano, entre cuyos cultores se hallan intelectuales de la talla de Andrés Bello o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Bello, en efecto, reescribe, bajo el sugerente rótulo de *imitaciones*, algunas piezas de Víctor Hugo para componer obras hartamente nuevas. En algunas de ellas, de hecho, no se limita a alterar personajes y tramas compuestas por Hugo, ya que, hasta el nombre con que titula sus piezas, hartamente varía con respecto al texto francés del que se vale de forma tan curiosa<sup>17</sup>. Dado que la teoría y escritura poética de Martí otorga mayor espacio a la inventiva individual que la de Bello —de la poesía y crítica que emerge de los *clásicos labios* de Bello, como indica Martí, casi al pasar, en otro texto<sup>18</sup>—, una lectura desatenta puede considerar paradójico que las imitaciones realizadas por Bello, que contrastan con la muy reverente concepción de la traducción que tematiza el venezolano, sean mucho más osadas que la traducción que hace Martí de Víctor Hugo<sup>19</sup>.

Para pensar la posición de Martí contra cualquier lógica de la traducción simple, resulta necesario desordenar otro poco la familia y recordar el conocido texto de Víctor Hugo sobre Shakespeare pensado, en un comienzo, como prólogo a las obras de Shakespeare que traduce el hijo de Hugo al francés, a través de un

16 Sobre la historia e importancia de esta traducción, véase Arencibia, Lourdes, “Apuntes para una historia de la traducción en Cuba (II)”, *ACIMED*, vol. 6, n.º 1, 1998; “Algunas reflexiones sobre la presencia en la literatura cubana del siglo XIX de Víctor Hugo a través de sus traducciones en homenaje a su bicentenario”, *Hieronymus*, n.º 11, 2004, pp. 71-78; Colombi, Beatriz, 1999, “José Martí: Traducir, transpensar”, *Inti*, n.º 49-50, 59-69, 2012; Núñez, Estuardo, 1960, “Inventario y examen de las traducciones literarias en América”, *Iberoamericana*, vol. 25, n.º 50, p. 296; Suárez, Carmen, “Mis hijos de Víctor Hugo, en la traducción de José Martí (1875)”. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mis-hijos-de-victor-hugo-en-la-traducion-de-jose-marti-1875/>

17 Véase, al respecto, Álvarez, Luis & Mateo, Margarita, “Leyendo a un traductor”, en Manuel Gayón Mecías (Editor) *Andrés Bello. Valoración Múltiple*, Casa de las Américas, La Habana, 1989, 330-359; Pagni, Andrea, “Olimpio en América del Sur: Usos hispanoamericanos del romanticismo francés”, en *Estudios* n.º 24, 2004, pp. 117-132; Valero, María Alejandra, “Andrés Bello y sus traducciones de Víctor Hugo: un ejemplo ilustrativo del proceso de construcción de las nuevas literaturas americanas en el proceso de Independencia”, en *Mutatis Mutandis*, vol. 6 n.º 1, 2013, pp. 43-59.

18 VII, p. 288.

19 He intentado mostrar esto, con argumentos que acá no puedo reproducir, en mi tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, en la Universidad de Chile, denominada *Filosofía sin menos. El pensamiento de Carlos Vaz Ferreira como posible estética del modernismo*, pp. 109-113.

proceso que Hugo destaca en el texto que traduce Martí al español. En su texto sobre el dramaturgo inglés, Hugo destaca que casi todas las piezas de Shakespeare (con la excepción, por cierto, de *Macbeth* y *Romeo y Julieta*) ofrecen una particularidad inadvertida por los críticos. A saber, una pequeña repetición en el drama del gran conflicto que articula la obra. En *Hamlet*, ejemplifica el francés, el protagonista mata a Polonio, de modo tal que Laertes queda en la posición de Hamlet. Restan allí, entonces —añade Hugo—, dos padres por vengar<sup>20</sup>.

### *La venganza del traductor*

Es claro que ese efecto del redoble en Shakespeare es, para Víctor Hugo, un logro del temprano drama moderno que él mismo consume con decisivas reflexiones. Martí, por el contrario, no está tan seguro de la calidad del drama moderno. En algunos de sus ensayos sobre literatura europea el cubano retoma el tópico del fin de la tragedia clásica, distinguiendo entre la creativa obra heroica y fantástica, y la imitativa obra cómica. Con su profana risa, sostiene que el teatro moderno no puede presentar la gran gesta en la gran lengua. Los nuevos tiempos, argumenta Martí, piden obras que presentan hechos posibles a través de un habla común. El mérito de ese teatro consiste —afirma explícitamente— en ser servil<sup>21</sup>.

Tan discutible mérito parece ser el destino de la literatura dramática en el mundo moderno, bajo el modo del drama como forma posterior a la tragedia. (Lo que abre, por cierto, la alternativa de una posición distinta para el poeta). Y es que Martí, con lucidez, no aspira a un retorno a la antigua tragedia. En efecto, señala que sería algo ridícula en su presente<sup>22</sup>. Lo que queda, por tanto, es cierta nostalgia por el insuperable teatro antiguo. Víctor Hugo, para Martí, no está a la altura de Esquilo o Shakespeare, y no por falta de genio. Todo lo contrario, se debe a que la época ya no permite las grandes obras que Shakespeare, acaso aún no del todo moderno, culmina:

Tragedia quiere decir acción simple y magnífica, desenvuelta grandiosamente por medio de caracteres impacientes, profundos y bien señalables. El drama, sin excluir la grandiosidad, no la necesita permanente,

20 Víctor Hugo, William Shakespeare, *Verboeckhoven et Cie éditeurs*, París, 1864, p. 365.

21 xv, p. 88.

22 xv, p. 87.



antes la destruye, porque exige, no la sublime naturalidad de la tragedia, sino una naturalidad que raya en el realismo. La tragedia puede crear un personaje sobrenatural, y, si lo desenvuelve consecuentemente y ata su fantasía lógicamente, su obra es buena. El drama quiere personajes humanos, y a ellos, y a humanas relaciones se ha de ajustar<sup>23</sup>.

De acuerdo a Martí, la grandeza de Shakespeare no reside en su capacidad de replicar en pequeño lo grande, como para Víctor Hugo, sino en la de seguir presentando una gesta valiosa irreplicable. *Hamlet* —escribe Martí en Estados Unidos (por no decir, contra Estados Unidos)— es todo lo divino que cabe en lo humano, un alma honrada en la pequeña tierra<sup>24</sup>. Muy difícilmente su trama podría haberse replicado dentro del drama: entre la orfandad de Hamlet y la de Laertes media el mundo moderno, ante el cual la valoración de Martí resulta, en particular en torno a cuestiones ligadas a la historia literaria, hartamente crítica.

En esta desordenada escena familiar, carente de mujeres, Víctor Hugo autoriza a su hijo como traductor de un Shakespeare que inventa historias con dos padres por vengar, mientras para Martí es solo un padre el que debe vengarse en *Hamlet*. Y acaso ese gesto de no multiplicar la duplicación sea el que Martí quiere replicar en el trabajo del traductor, a través de una fidelidad que respeta la genialidad del creador sin introducir algún doblez —como los que inserta Bello en sus *imitaciones*— en la duplicación traductiva. El padre ha de tener un único hijo, que debe ser más que una simple copia realista de su sublime obra, y menos que el intento de transformarse en el padre irreplicable. El traducido no ha de perder la individualidad de su nombre y apellido, requiriendo de otro nombre para poder repetir, sin identidad segura, su apellido. Tal como Hugo no puede ser Esquilo, y no por eso deja de ser un gran escritor, Martí no puede ser Hugo, y solo al asumirlo puede ser, tras la traducción, Martí.

Martí, en efecto, reconoce en el prólogo de su traducción ver a Víctor Hugo como padre suyo. La traducción lo duplica en su ausencia: el cubano José Martí ha de ser el primogénito y apátrida traductor de Hugo. Al traducirlo, Martí afirma que lo copia, mediante una reescritura que objeta las tantas lecturas nacionalizantes que se han hecho de su obra. A falta de una lengua madre con la cual pueda traducirlo, inscribe la singular lengua del padre en su huérfana lengua madre:

23 xv, p. 281.

24 ix, p. 119.

Víctor Hugo no escribe en francés: no puede traducírsele al español. Víctor Hugo escribe en Víctor Hugo: ¡qué cosa tan difícil traducirlo! Yo anhelo escribir con toda la clara limpieza, y elegancia sabrosa, y giros gallardos del idioma español; pero cuando hay una inteligencia que va más allá de los idiomas, yo me voy tras ella, y bebo de ella, y si para traducirla he de afrancesarme, me olvido, me domino, la amo y me afranceso<sup>25</sup>.

Martí añade a lo recién citado que las ideas son *fuerza madre*, y que él ha de ser su hermano o hijo. La madre, en tan singular reescritura edípica, puede encarnarse en el padre y en el hijo, y acaso la traducción sería la capacidad de ese desdoblamiento, de la madre, de las ideas del padre a la traducción del hijo. Esa curiosa relación filial únicamente puede pasar por la madre en la medida en que ella no se presente en la escena. Víctor Hugo se vale de esas ideas maternas, a las que Martí se afilia para luego hermanarse a ellas. De este modo, si la inspiración y la belleza pueden describirse como la única madre de la literatura, como poco después escribe Martí en el texto que comentamos, pareciera que ella no hace más que dar la materia para que el padre entregue la forma, que aquí puede copiar el hijo, manteniendo una jerarquía en la que madre inspira la literatura que no crea. La traducción monta una filiación artificial en la que el hijo lo es siempre de su padre, mas de la madre puede devenir hermana. Difícil, sin embargo, es que aparezca ahí una hermana que tenga otro rol que el de la madre.

El texto hugoliano que traduce Martí dibuja, en efecto, la escena de la familia sin la hermana, al narrar la historia de sus hijos en el exilio sin nombrar a sus hijas, salvo para decir que ha muerto una, y que la otra, la conocida Adèle Hugo, es amada por sus hermanos. Víctor Hugo apenas nombra a la madre, para decir que alimenta al hijo, tal como él alimenta a la madre. Esa dependiente economía maternal del alimento es relevada por la independiente economía paternal del espíritu. La madre puede enseñar a leer, pero es el padre, según narra el padre, quien enseña a escribir. Si por la línea materna proviene la subsistencia, por el lado del padre podrá emerger lo nuevo, a través de procesos creativos más difíciles que el parto de la madre. La creación deja heridas que —escribe más adelante— no se le han de mostrar a la madre. Quizás demasiado creyente en un origen sin catástrofe, Hugo la sustrae de los combates por la forma. Ella habilita el parto de la necesidad, mas son el padre y el hijo quienes guardan y reproducen la creación de la libertad, tanto en la literatura como en la política. Nadie más que los hombres parecen poder luchar por la patria que ensalza el texto, pues son ellos los que relevan del padre el amor por la patria y por las letras, como

25 xxiv, p. 16.

parte del justo transcurrir teológico y político de padres e hijos que restituyen sus naturales deudas y continúan así con una vida abierta a lo nuevo:

Haga el hombre su deber: Dios hará el suyo. -Nosotros somos a la vez vuestros deudores y vuestros acreedores, relación natural entre los hijos y el padre. Nosotros sabemos que venimos de vos: sentimos confundidamente, pero seguramente, el punto de unión del hombre y Dios; así como el rayo tiene conciencia de vuestra eternidad. Y se prueban la una por otra: círculo sublime<sup>26</sup>.

Al traducir a Víctor Hugo, quizás Martí ingresa a ese círculo virtuoso como un curioso hijo artificial, tal como el hijo de Víctor Hugo —de acuerdo a lo que narra este último— sueña la *familiaridad con los genios* y se afilia a Shakespeare para traducirlo: se endeuda en la promesa hecha en nombre de Francia al escritor inglés. A diferencia de Martí, el padre artificial que adopta el hijo de Víctor Hugo, sí tiene una lengua, de la misma forma que el traductor cuenta con la lengua que le ha legado su padre. Entre las lenguas europeas sí puede haber dos padres. De hecho, Víctor Hugo narra que, como traductor, su hijo queda doblemente desterrado por su doble deuda. Al exilio del padre natural le suma el encierro que le impone la copia de su padre artificial. Y es en ese aislamiento en su doble filiación que, a través de un combate cuerpo a cuerpo entre los dos idiomas, logra el paso de una lengua a otra sin deber hacerse inglés o perder su apellido.

Esa duplicidad es, para Víctor Hugo, el talento del traductor, capaz de enriquecer a una lengua sin empobrecer a otra, de dar un genio a una nación sin quitarlo de su patria, de afiliarse a otro padre sin perder su padre natural ni requerir de alguna madre o hermana en la trama familiar. Shakespeare, de este modo, puede tener hijos desconocidos sin abandonar a los suyos, tal como el hijo de Víctor Hugo sigue siendo su hijo al traducir a Shakespeare. Gracias a esta *incubación* de su hijo —como la llama Víctor Hugo— Shakespeare se reproduce sin madre.

Martí, por el contrario, cuyo padre no ha legado una lengua por la cual hermanarse con la literatura europea, debe suspender a su padre desde una posición periférica en literatura, para así proyectar una futura literatura americana. Se afilia a otro padre suplementario, con el cual, pese a su infinita lejanía, desea pensar sus futuros hijos que puedan dar a luz con “Madre América”. Al reescribir la derrota de Víctor Hugo en su derrota —mediante un español muy distinto a la

26 XIV, p. 29.

lengua ajena del Estado que celebra Sarmiento<sup>27</sup>— se vale de esta imaginación paternal e imagina alguna forma de dar criaturas, a la que luego ha de llamar como “Madre América”<sup>28</sup>. Leyendo el texto que traduce, según escribe más adelante, da vergüenza no ser padre<sup>29</sup>.

## *Víctor Hugo y los bastardos de Europa*

Lo dicho hasta el momento podría parecer insignificante para la discusión sobre la política de las islas si no fuese porque la metáfora filial retorna en Víctor Hugo a propósito de Cuba. A través de esa metáfora, el francés busca pensar la traducción de sus ideales humanitarios a las zonas que ya pueden recibirlos, en nombre de un humanismo que se consume en la medida en que puede transmitirse más allá de Francia, mas solo para los países que ya no sean tan distintos a Francia.

La carta que Hugo envía a Benito Juárez condensa, de manera ejemplar, esta posición. En ella, alaba al político mexicano por su defensa de la autodeterminación mexicana, regida por el derecho como principio de las nuevas repúblicas. Por

27 En esa línea, huelga indicar que el posicionamiento de Martí ante el romanticismo literario, en su tensa defensa política de la poesía, es distinto al de Sarmiento. Morales, en tal línea, argumenta que de Víctor Hugo toma, acaso contra la crítica de Sarmiento a la primacía literaria de las formas, el principio poético de la esencia y la forma (Morales, Carlos, *La poética de José Martí y su contexto*, Verbum, Madrid, 1994, p. 232). Lo que debe ahí interrogarse, sin embargo, es si las formas que Martí aspira a construir pueden catalogarse como románticas. La decisiva recopilación de los textos de Ángel Rama sobre Martí puede ser de interés al respecto (*Martí. Modernidad y latinoamericanismo*, Caracas, Ayacucho, 2015). Allí, el crítico uruguayo afirma que Martí hereda ciertas nociones románticas en su mirada historicista de la poesía dentro de los procesos sociales (14-15, 73) y en su tematización de la inspiración (204; 211), pero que se habría distanciado de la anterior consideración romántica de Alberdi y Echeverría (30), dada su necesidad de superar las fronteras nacionales (193) o al tradicionalismo artístico (55). Pareciera entonces que, para ser fiel a la promesa del romanticismo literario europeo, Martí ha debido combatir el eventual romanticismo latinoamericano de Sarmiento y sus contemporáneos. Caso ejemplar, por cierto, de filiación no lineal. La crítica de Martí al drama moderno, que ya expondremos en el texto, es crucial al respecto.

28 Por ejemplo, véase VI, p. 140.

29 Martí, José, *Obras Completas. Tomo xv*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, p. 191. En adelante, citaremos únicamente el tomo de las obras ya citadas y su respectivo número de página. Según se ha documentado, Martí será padre tres años después. El rol que tendrá la figura de su hijo en su poética nos obligaría a abrir otras reflexiones que exceden este trabajo, pero que podrían ser coherentes con lo acá expuesto.

ello, le solicita que consume el principio civilizatorio y no ejecute a Maximiliano. En especial, ante el bárbaro ha de valer la ley civilizada que debiese hermanar a los hombres, transformando a los hombres en El Hombre. Que la civilización salve a un representante de la barbarie expone al bárbaro, de modo irónico, la necesidad de afiliarse a la civilización, para sobrevivir:

Acabáis de abatir las monarquías con la democracia. Les habéis demostrado su poder, ahora mostrad su belleza. Después del rayo, mostrad la aurora. Al cesarismo que masacra, oponed la República que deja vivir. A las monarquías que usurpan y exterminan, oponed al pueblo que reina y se modera. A los bárbaros, mostrad la civilización. A los déspotas mostrad los principios<sup>30</sup>.

Esta misma lógica de la filiación es la que permite a Víctor Hugo apoyar las misiones colonizadoras de Francia en Argelia, hijo muy pequeño como para heredar las ideas modernas del padre. Dentro de las controversias por la situación argelina que atraviesan la opinión pública francesa decimonónica, Víctor Hugo se sitúa dentro de los que defienden la conquista<sup>31</sup>. Esto no significa, por cierto, que el escritor haya adherido de manera inmediata al discurso colonialista dominante. Más bien, como se ha precisado, toma distancia de una arremetida puramente militar, para apostar por un discurso civilizatorio que no se deja reducir de modo simple al colonialismo francés tradicional<sup>32</sup>. Si el romanticismo que defiende es

30 Víctor Hugo, "Carta al Presidente Juárez. Huateville, 20 de junio de 1867", en *Contenido*, n.º8, 2011, p. 72.

31 Merle, Marcel, "Introducción", en Marcel Merle (Comp.), *El anticolonialismo europeo. Desde Las Casas a Marx*, Alianza, Madrid, 1972, p. 37.

32 Véase, al respecto, Laurent, Franc, 2001, "Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie". Entrevista con Christiane Chaulet Achour, disponible en [http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes\\_et\\_documents/Hugo%20face%20%C3%A0%20la%20conqu%C3%Aate%20de%20l'Alg%C3%A9rie.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Hugo%20face%20%C3%A0%20la%20conqu%C3%Aate%20de%20l'Alg%C3%A9rie.pdf); Manceron, Gilles, "Victor Hugo et la colonisation de l'Algérie", en <http://ldh-toulon.net/Victor-Hugo-et-la-colonisation-de.html>

el liberalismo en literatura<sup>33</sup>, como versa su conocida definición, su posición romántica busca trascender el mero interés geopolítico de un liberalismo limitado a un criterio económico. Como en toda su obra<sup>34</sup>, en los debates sobre Argelia se separa del liberalismo imperante. Lo que le importa no es tanto colonizar para asegurar el orden político o económico, sino para construir una adecuada tutela con quienes necesitan del padre europeo para crecer.

No ha de leerse, entonces, como una paradoja que el humanismo de Víctor Hugo participe del imaginario orientalista en el que Said, de forma adecuada, lo instala al comenzar su clásico libro<sup>35</sup>. Su defensa de algunos tipos de colonialismo, antes bien, sintomatiza un discurso teleológico que considera demasiado jóvenes a algunas naciones, suponiendo que esa juventud no le permite escribir obras de literatura como la que Víctor Hugo escribe en la juventud. El propio Martí, casi al pasar, recuerda que una de ellas, *Bug Jargal*, fue publicada cuando Hugo tenía 20 años<sup>36</sup>. Si bien en ese momento está lejos del republicanismo de la carta a Juárez antes citada, ya deja entrever el deseo de una filiación adecuada, que despliega en su posterior humanitarismo.

Esa particular novela<sup>37</sup> prolonga un cuento que Hugo publica con 18 años y narra la insurrección de esclavos mulatos en Haití, en 1791. Allí expone la historia del hijo negro de un antiguo rey africano que es llevado encarcelado al Caribe, donde manifiesta una bondad tal, que salva al protagonista blanco y su esposa -pese a haberse enamorado de ella- de la furia de los mulatos, con los que contrasta. Mientras estos últimos no hacen justicia a padre alguno, el personaje sigue siendo un buen hijo del rey, al punto que suspende su deseo hacia una mujer de otra raza. Haciendo justicia a su familia, ayuda a que se consume el amor de ella con un blanco que pueda dar pie a una nueva familia.

33 Víctor Hugo, "Hernani", en *Oeuvres dramatiques complètes*, J.-J. Pauvert, París, 1963, p. 347. Resulta aquí interesante, por cierto, recordar que un intelectual tan influyente en el discurso liberal como John Stuart Mill plantea una mirada que no parece muy distante a la de Víctor Hugo, a partir de la reiteración de la metáfora política de la filiación. El pensador inglés distingue entre las colonias con una población con un nivel de civilización similar al de la metrópolis, de aquellas que no tienen un estado de civilización avanzado, como India. Con las primeras, dice, Inglaterra se comportaba como un primogénito mal educado, pero ha avanzado hacia una relación más liberal. Con las segundas, argumenta que deben ser llevadas hacia un estado más avanzado, mediante un buen despotismo. Mill, John Stuart, *On liberty: Representative government; The subjection of women*, Oxford University Press, Oxford, 1954, p. 409.

34 Benichou, Paul, *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1981 p. 376.

35 Said, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 2004, p. 3.

36 xviii, p. 397.

37 Acerca de la novela, sus historias y tensiones, véase la notable introducción a la más reciente versión inglesa de la misma: Bongie, Chris, "Introduction", en Víctor Hugo, *Bug Jargal*, Broadview, Ontario, 2004.

Desde su aparición, la novela ha sido leída como un discurso a favor o en contra de la Revolución haitiana<sup>38</sup>. Evidentemente, las lecturas más interesantes son las que, en lugar de optar por una u otra posición, muestran la ambivalencia del relato. Por ello, algunos estudios recientes han enfatizado en la ambivalencia del narrador frente a los esclavos rebeldes, pues critica sus actitudes a la vez que cuestiona su situación<sup>39</sup>. Al margen de una eventual lectura apresurada del cuento que paragone la buena blanquitud con la mala negritud, puede afirmarse que lo que plantea la trama es la importancia de una buena filiación entre los hombres civilizados blancos y los hombres bárbaros negros y mulatos, particularmente a propósito del problema a la filiación que instalan estos últimos. Que los mulatos ataquen a sus superiores no se explica, en la novela, por una inmadurez biológica condenada a la barbarie. Antes bien, su violencia se explica porque quienes deben educarlos no logran transmitirle la legitimidad de la tutela como paso previo a la civilización. Uno de los líderes de la insurrección expresa, en efecto, esa sensación de infamiliaridad, incapaz de inscribirse en una sola lengua legada por el padre o la madre:

Mestizos, no se dejen entibiar por las seducciones de los diábolos blancos. Vuestros padres están en los puestos de ellos, pero sus madres están en los nuestros. Además, “oh hermanos de mi alma” [en español en el original], ellos no los han tratado jamás como padres, sino como amos; ustedes eran esclavos como los negros<sup>40</sup>.

38 Bongie, *op. cit.*, p. 33.

39 Bongie, Chris, *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post/colonial Literature*, Stanford California University Press, Stanford, 1998, p. 245 ; Prasad, Pratim, *Colonialism, Race, and the French Romantic Imagination*, Routledge, Nueva York, 2009, p. 128 ; Yee, Jennyfer, *Exotic Subversions in Nineteenth-century French Fiction*, Legenda, Londres, 2008, pp. 47-60.

40 Víctor Hugo, *Bug Jargal*, Bibebook, Paris, 2015, p. 102. Que sea uno de los líderes de Víctor Hugo quien presente este discurso radicaliza el supuesto hugoliano de la necesidad de una tutela justa. Como bien explica Marlene Daut (*Tropics of Haiti: Race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic World. 1789-1865*, Liverpool University Press, Liverpool, 2015, p. 168), si son los mulatos quienes pueden enunciar el discurso antiesclavista es porque el problema para este no es tanto el de un determinismo racial, sino más bien la exigencia de otro tipo de filiación. Así, si los hombres más violentos afirman la crítica al despotismo, parece ratificar la validez de esa crítica, ya que entonces, incluso los hombres que por haber sido mal educados y resultan violentos, son capaces de notar la violencia colonialista. El problema es que no son capaces de oponerse a ella sin dejar de replicar o superar, de acuerdo a la problemática imaginación de Hugo, la crueldad de sus amos.

## *Los hijos de Martí*

En las cartas en las que apoya la independencia cubana que años más tarde habrá de liderar Martí, Víctor Hugo reitera la afirmación de la civilización, que le permite escribir que la colonización ha sido legítima en el pasado, pero que, en el presente, lo es, para Cuba, la Independencia republicana. Las madres de esos mestizos pueden ser seducidas por un blanco no diabólico que autorice la acción de sus hijos. En la carta que envía a las mujeres de Cuba, dice que ellas se dirigen a él como mártires, viudas y huérfanas. Carentes de padres y de padres de sus hijos, parecen requerir de quien, acaso como otro padre suplementario, conozca la verdad que ha de enseñarles, la que podrían desdoblar hacia sus hijos gracias a la inseminación de sus ideas. Esas madres, escribe Víctor Hugo, son el derecho, mientras que él es la conciencia del proceso que apoya<sup>41</sup>. A saber, el que consuma la adultez de una nación que ya puede ser una hija sin tener que estar tutelada por su padre.

Por ello, en la segunda misiva en la que apoya la lucha cubana contra España, Hugo sostiene que la madre patria tiene derecho a ser madre, no una nación verduga. Es decir, debe transmitir los alimentos maternos y permitir que se transmitan los saberes paternos a sus hijos, en lugar de imponerles el régimen, acaso de puro cuidado maternal sin filiación masculina, en el que no pueden crecer hasta alcanzar la Independencia. El colonialismo resulta un orden en el que la madre no deja que sus hijos crezcan, interrumpiendo el desarrollo de un orden civilizado en el que los mayores deben instruir a los menores. España transforma el justo tutelaje en injusta esclavitud, obstruyendo el proceso natural de la filiación que conduce la civilización al natural pago de los hijos a los padres, retomando el círculo sublime de la familia en el orden internacional. Los hijos de Cuba, con más de un padre, podrán entonces ser patriotas y humanitarios, por no decir patriotas por humanitarios. Con ello, podrían pagar su deuda a quienes los han colonizado:

Dentro de la civilización, la edad mayor no es un derecho, es un deber. Ese deber, en verdad, concede derechos; entre otros el derecho de colonizar. Las naciones salvajes tienen derecho a la civilización como los niños a la educación, y las naciones civilizadas se la deben. Pagar su deuda es un deber; también es un derecho. De ahí, en los tiempos antiguos, el derecho de la India sobre Egipto, de Egipto sobre Grecia, de Grecia sobre

41 Víctor Hugo, "Carta a las mujeres de Cuba, Hauteville, 15 de enero de 1870". Disponible en <http://www.opushabana.cu/index.php/2014-06-05-21-29-20/28-articulos/2171->



Italia, de Italia sobre la Galia. De ahí, en la época actual, el derecho de Inglaterra sobre Asia y de Francia sobre África, a condición, sin embargo, de no civilizar los lobos por los tigres<sup>42</sup>.

Escéptico de la diferencia entre lobos y humanos en los procesos colonizadores, Martí propone una política para Cuba capaz de integrar inmediatamente a mestizos y negros (seguimos acá su nominación) a la República. Por este motivo, dentro del particular contexto cubano, Martí cuestiona a quienes temen al que describe como un negro virtuoso, generoso y hermano que habría perdonado la larga historia de maltratos cubanos. En contraste con lo retratado por Hugo, imagina que el mestizaje no resulta un problema para la relación filial de blancos a negros, ya que abre la posibilidad de hermanar a blancos y negros en una nueva familia republicana. Con un único padre, que no ha de ser francés, negros y blancos han de unirse para defender a su madre patria. A diferencia de quien teme a los negros, Martí dice amarlos<sup>43</sup>.

A partir de ese tipo de enunciados, la bibliografía sobre Martí ha tendido a enfatizar en su reconocimiento de los grupos negros en Cuba, como parte de un humanismo que, de acuerdo a lo que se desee defender, es caracterizado como liberal, socialista, republicano o intercultural<sup>44</sup>. Frente a cualquier determinación racial de lo jurídico, Martí afirma la pertenencia a la humanidad como irreductible garantía de todos los derechos. Ni superior ni inferior, el negro o el blanco que apelan a la propia raza yerran al dividir a los hombres, pues al trazar esa torpe división pecan contra la humanidad entera<sup>45</sup>.

Tal promesa para el futuro de Cuba se opone al presente estadounidense que Martí observa y cuestiona. En ese país, la convivencia está lejos de hermanar. En una de sus crónicas, cuenta que un alcalde y su patrulla van a asesinar a un hombre negro que se ha emparejado con una mujer blanca, para luego señalar que no es solo en el Sur que los negros son discriminados. Expulsados de cualquier

42 Víctor Hugo, "Carta a Cuba". Disponible en <http://www.opushabana.cu/index.php/2014-06-05-21-29-20/28-articulos/2171->

43 v, p. 278.

44 Hemos intentado describir y criticar tan frecuente estrategia de lectura de Martí en otro espacio, dada la importancia de notar la existencia de una teleología del crecimiento en Martí (cfr. "Nuestro niño, nuestro indio, nuestra América. Sobre el humanismo de José Martí", en *Los Bordes de la Letra. Ensayos de teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita*, Almenara, Leiden, 2017). Un ejemplo de ese tipo de lecturas, para efectos de la relación con los negros, puede hallarse en Rodríguez, Pedro Pablo, "El negro y la africanía en el ideario de José Martí. Cuatro notas para una propuesta metodológica", en *Tierra Firme*, vol. 23, n. 89, 2005, pp. 39-48.

45 i, p. 298.

familia, tampoco las iglesias —según escribe a propósito del norte estadounidense— los acogen. Ni las instituciones políticas ni las religiosas, por ende, respetan los más mínimos derechos de la población negra. Como bien comenta Montero, en ese contexto el linchamiento es la ley, y no la excepción<sup>46</sup>.

Pese al racismo que bien describe, Martí culmina el texto destacando la alternativa de cierta transformación, debida antes a las mejoras de los negros que a las de los blancos. Pese a haber heredado una historia de pobreza e ignorancia, los negros terminan siendo fecundos padres. Sus hijos, en una filiación que supera, nacen mayores y comienzan a exigir derechos:

los hijos nacen más determinados que los padres: leen los libros del sueco Swedenborg, que en lengua que parece red de fuego pinta el advenimiento de una nueva cristiandad: acaudalan, como los judíos, porque la riqueza es al fin una patria, cuando no se la tiene propia: les luce ya en los ojos aquella súplica desgarradora, que ni cesa ni duerme, por donde revelan su agonía los desterrados! Es el albor de un problema formidable<sup>47</sup>.

Este proceso abre la chance de que en un futuro no tan lejano los negros en Estados Unidos puedan empezar a disputar la ciudadanía de la que entonces carecen. En un país en el que la posesión de dinero resulta crucial —como critica Martí en otras de sus crónicas—, su súplica de ciudadanía podría dar pie a una futura integración no solo económica. Por este motivo, en otra de sus crónicas, Martí cuestiona que diez mil hombres blancos se reúnan para reír de veinte parejas negras que compiten por un pastel. A esta grotesca escena, Martí contrapone la vida de los negros que rechazan esa espectacularización, quienes escuchan a Tchaikovsky y tienen el *Litré*. Algunos, de hecho, ya cuentan, siguiendo su sugerente descripción, con raíces y alfombra. Inscrita su naturaleza en una nueva familia que supera las naturales diferencias raciales, pueden seguir reproduciéndose. Su infeliz raza —como la describe— se esparce, al punto que ya no ven ni la patria ni el color, por lo que podría creerse que están formando el orden no racializado al que Martí aspira en el mundo moderno.

Sin embargo, un poco más adelante, Martí explicita la distancia entre el presente y esa promesa, y los cruentos efectos de ese hiato. Así —termina narrando—, la quema sureña de un negro por parte de las cinco mil personas que no han siquiera oído los descargos del asesinado frente a la acusación de ofensa a una

46 Montero, Óscar, *José Martí: An introduction*, Palgrave, Nueva York, 2004, p. 72.

47 xi, p. 238.

mujer. Ya que en la plaza alguien ha recordado la ley, el fuego se ha encendido en el campo. Allí retorna, a fines del siglo XIX, en los más avanzados procesos de modernización, la violencia que impide que incluso los buenos hijos negros puedan ser padres en la tierra de los blancos, ante lo que deviene imprescindible que la historia siga avanzando hacia una nueva humanidad.

En otra crónica, sin embargo, da la impresión de que el propio Martí no está tan seguro de que los negros hayan crecido lo suficiente como para ser parte, de manera inmediata, de esa modernidad. En su conocida crónica del terremoto de Charleston, narra que antes del terremoto los negros viven apretados en un barrio populoso, mientras el resto de la ciudad posee residencias bellas y floridas. Después del terremoto, por el contrario, duermen bajo la misma lona y comen del mismo pan: viven en concordia, como si la naturaleza anulara la diferencia que la historia ha realizado en una ciudad. De ello no se deriva, sin embargo, un futuro igualitario, lo que se debe tanto al probable retorno del racismo blanco como a un pasado distinto, del cual —según deja entrever la crónica— los negros no pueden desprenderse. Expuestos a la naturaleza, retorna su ancestral filiación.

Y es que la historia natural de los pueblos y sus familias aparece como el suplemento de la historia cultural. Sin ella, no podría comprenderse cómo, ante el terremoto, los negros son incapaces de comprender lo sucedido con una mirada coherente con la vida moderna que habitan<sup>48</sup>. Antes bien, acuden a un discurso religioso que los lleva a ponerse al amparo de los blancos, que han superado las infantiles creencias que mantienen los negros. En su temor, los negros emiten un *vocear salvaje*, mezclado con rezos, abrazos y llantos. *Aves de espanto*, han resucitado el miedo primitivo a la naturaleza, que inspira a su raza. Por no haber podido aún superar ese temor, retorna con ellos, en Estados Unidos, la África de sus padres y abuelos:

¡Muchas pobres negritas cogían del vestido a las blancas que pasaban, y les pedían llorando que las llevasen con ellas -que así el hábito llega a convertir en bondad y a dar poesía a los mismos crímenes; así esas criaturas, concebidas en la miseria por padres a quienes la esclavitud heló el espíritu, aún reconocen poder sobrenatural a la casta que lo poseyó sobre sus padres; así es de buena y humilde esa raza que solo los malvados desfiguran o desdeñan: pues su mayor vergüenza es nuestra más grande obligación de perdonarla!<sup>49</sup>.

48 Camacho, Jorge, “‘Signo de propiedad’: etnografía, raza y reconocimiento en José Martí”, en *A Contracorriente*, vol. 5, n°1, 2007, p. 69.

49 XI, p. 70.

Los buenos negros son caracterizados con ambivalencia por su excesiva cercanía a su familia ancestral. Esta les permite mantener una bondad natural que ni siquiera la esclavitud ha apagado, mas les impide la desnaturalización que requiere la vida moderna, posterior a la tragedia. En el mundo moderno, la arremetida de la naturaleza no lleva a la exposición trágica del hiato entre el hombre y la naturaleza, sino a la necesidad, por cierto constitutiva del drama moderno, de aliar los sentimientos naturales con los saberes y derechos de la servil civilización moderna. Demasiado cerca de sus padres, los buenos hijos negros parecen leer como tragedia la historia natural, que ahora debe ser explicada y superada por el padre republicano que, con la misma lógica con la que no discrimina entre blancos y negros, asuma la diferencia entre sus hijos y les explique el mundo de modo mundano. Para que su desasimiento de África no implique orfandad, han de pasar de uno a otro padre, pues la simultánea familiaridad con África y América deviene problemática para la modernidad republicana.

### *Más de una lengua, más de una madre*

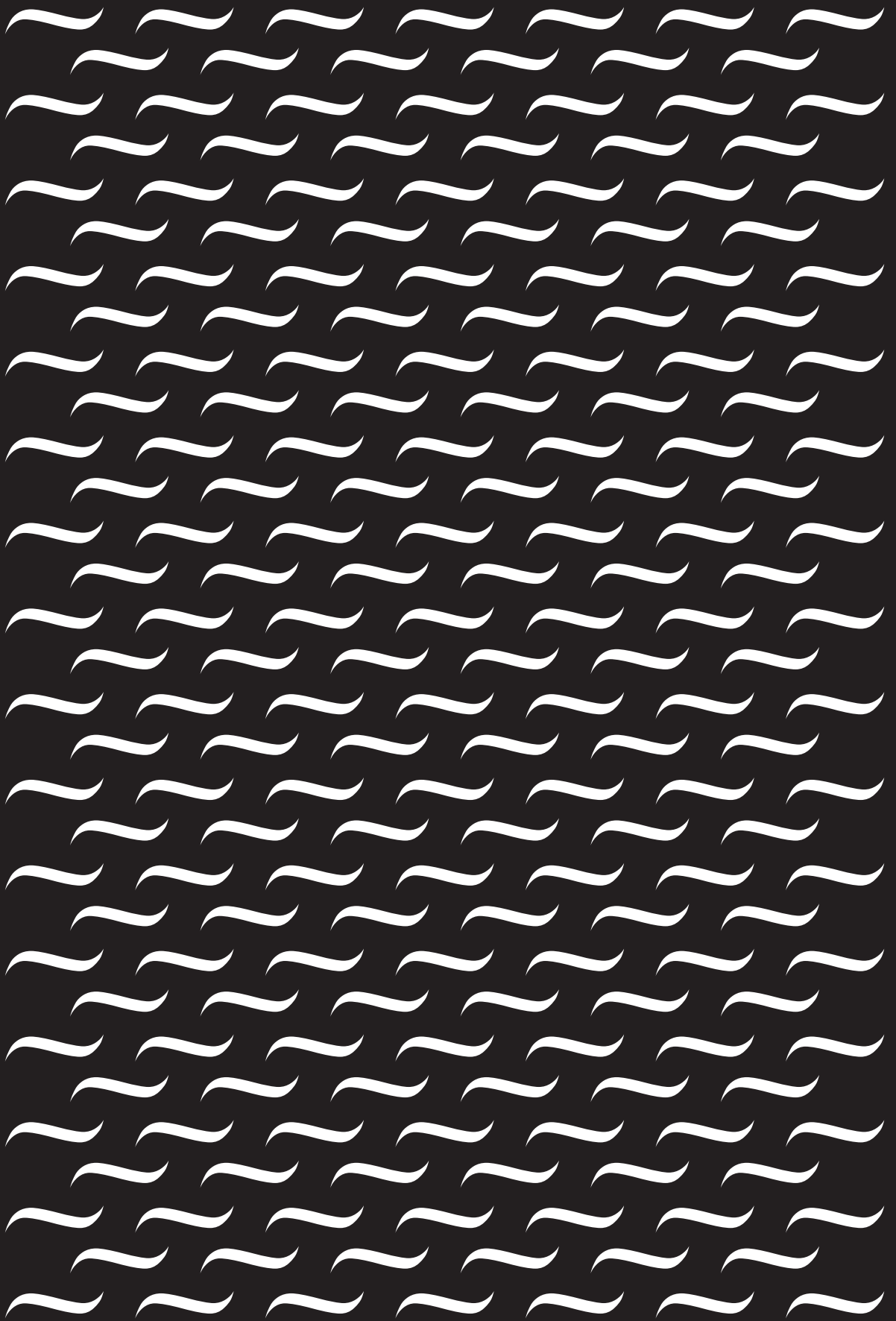
En suma, al pensar el presente y futuro de la isla, Martí no está ni tan cerca ni tan lejos de Víctor Hugo. Imagina una isla ni desierta ni familiar, que se debe reproducir con una futura familia que sí tenga una madre, cuyos hijos, sin jerarquías raciales, piensen y luchen por ella. En la siempre incierta traducción que vincula a la isla con uno y otro continente, construye un pensamiento sobre el Caribe que reitera variados estereotipos coloniales, de los cuales se desprende la necesidad de nuevas filiaciones que permitan a los negros en América avanzar más allá de la interrumpida historia de sus padres, y, de esa manera, alcanzar la modernidad republicana que Víctor Hugo encarna en Europa. Mientras el humanismo europeo permite imaginar un desdoblamiento hacia periferias que heredan más de un padre —de modo tal que los cubanos podrían ser hijos de Hugo y de Martí—, el humanismo latinoamericano busca, antes bien, que alguno de sus hijos tenga por padre al humanista europeo, para luego transformarse en el padre de todos los cubanos que hayan superado sus antiguas familias naturales.

Ante tales tensiones, urge imaginar otras alternativas que las del binomio hugoliano entre el salvajismo desértico y la civilización colonialista, o de la teleología martiana que piensa la historia como el paso de una a otra. Y acaso una buena estrategia sea, con y más allá de Martí, acompañar la lectura de un francés que defiende la colonización argelina, leyendo a un argelino que afirma otra herencia con y más allá de Francia, asumiendo que la madre está ya desdoblada, que todo

paso por toda herencia ha de pensarse desde la imposibilidad filial de una traducción que ya no parte de lenguas dadas, figuras estables o mandos por repetir:

como esa posibilidad siempre abierta, ella es la locura misma, la locura siempre en acción: la madre, como la lengua materna, la experiencia misma de la unicidad absoluta que solo puede ser reemplazada porque irremplazable, traducible porque es intraducible, allí donde es intraducible (¿qué es traducirla, de otra manera?), la madre es la locura: la madre “única” (digamos la maternidad, la experiencia de la madre, la relación con la madre “única”) es siempre una locura y por lo tanto, en cuanto madre y lugar de la locura, siempre está loca. Loca como el Uno de único<sup>50</sup>.

50 Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro, o la prótesis del origen*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 94.



# TESTIMONIOS

# **PATRIMONIO INMATERIAL. RETROSPECTIVA HISTÓRICA Y DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS EN LA INSTITUCIONALIDAD PÚBLICA**

*Mauricio Rojas Alcayaga\**

+ Doctór Ciencias Antropológicas. Investigador Unidad Antropología y Arqueología,  
Subdirección Investigación, DIBAM.



La creación de una nueva institucionalidad cultural para Chile, como lo será el futuro Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, recientemente aprobado en trámite legislativo, implicará un importante esfuerzo del Estado de Chile por dar un lugar protagónico, coherente y sinérgico a la política cultural de nuestro país, y en específico al patrimonio cultural, un ámbito que cobra cada día mayor relevancia tanto en las políticas estatales como en la preocupación de la ciudadanía.

En este contexto se hace necesario reflexionar sobre el lugar y sentido que ha ocupado la política patrimonial en el ámbito de la institucionalidad pública. Un primer acercamiento permite colegir que el esfuerzo se ha concentrado mayoritariamente en el aspecto material y monumental del patrimonio por sobre la dimensión inmaterial, que, si bien ha ido alcanzando una mayor presencia y trabajo de diversos organismos públicos y privados, es aún un aspecto incipiente dentro de las políticas de Estado. Para asentar estos pasos iniciales parece fundamental, en primer término, revisar cómo, desde la institucionalidad pública se abordó este tema, qué se está haciendo en la actualidad, y a partir de esta información poder pensar en el trabajo futuro. Es un hecho empírico que diversos organismos públicos, como el propio Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (y otros fuera de la institucionalidad cultural, como Indap), ya han incorporado una visión y trabajo en torno al patrimonio inmaterial, pero es indudable que dentro de este escenario la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) se erige como la institución eje desde donde visualizar y proyectar una nueva política e institucionalidad referida al patrimonio, debido a su legitimidad tanto histórica como técnica en este ámbito. A este hecho debemos agregar el reconocimiento social e intelectual de sus instituciones señeras, como la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Historia Natural, el Museo Histórico Nacional y el Archivo Nacional, entes paradigmáticos en el resguardo, protección e investigación de nuestro patrimonio. Como, asimismo, el valioso aporte de los museos y bibliotecas de la red pública a nivel regional.

Por este motivo se hace necesario analizar los principales hitos en torno al patrimonio inmaterial o intangible realizado por la DIBAM y sus instituciones emblemáticas para, de este modo, comprender el propósito que ha orientado el quehacer público en esta materia, no solo como una cronología de acontecimientos, sino, a partir de ellos, dibujar un mapa que ilumine en base al pasado un sentido futuro.

Para estos efectos hay que partir de la base que el concepto de patrimonio inmaterial es una nomenclatura novel dentro de las políticas públicas, dado que cobró especial fuerza a partir de la convención realizada por unesco el año 2003, que se refrendó en el documento “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial”, posteriormente ratificada por un número importante de naciones, entre ellas, Chile. No obstante esta precisión, cabe señalar que el sentido y sig-

nificado que alude el término ha estado presente implícitamente en el quehacer institucional, investigando y acopiando la rica tradición de las culturas populares y el folclore, campo aparentemente natural de lo que se comprendió por patrimonio inmaterial, incluso antes de las primeras definiciones de unesco en relación al resguardo de la transmisión oral, los juegos, los ritos, la mitología, la literatura, la música y la danza, entre otros<sup>1</sup>.

Y esta perspectiva, si bien se puede afirmar que no ha sido sistematizada ni articulada orgánicamente, ha guiado sin duda esfuerzos institucionales en materias patrimoniales, permitiendo resguardar y proteger desde los símbolos de la tradición nacional hasta los aspectos más lúdicos de nuestra cultura. Destacan dos unidades que por su naturaleza y funciones tienen directa relación con la dimensión inmaterial del patrimonio: El *Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares* y la *Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas*. Sin embargo, se pueden señalar otras unidades que, desde su quehacer, han recogido el interés por el patrimonio inmaterial, tales como el Archivo de la Palabra, el Archivo de Música, Memorias del Siglo xx, Memoria Chilena. Y programas como Contenidos Locales y Rincón de la Memoria. Asimismo, se pueden consignar actividades de algunos museos, como el Histórico Nacional, de Historia Natural y de Bellas Artes.

Todos estos antecedentes dan cuenta de la presencia de la dimensión inmaterial del patrimonio en el quehacer de DIBAM desde hace un tiempo importante, incluso con huellas históricas de mayor data; pero comprender a cabalidad esta preocupación patrimonial requiere una traducción metodológica que pueda equiparar tareas que quizás en su momento no fueron concebidas como tal, pero que, a la luz de nueva literatura, es permitido incluirlas dentro de este ámbito de acción cultural.

Por este motivo, realizar una lectura comprensiva y significativa de esta tarea desde el quehacer institucional no puede omitir una tendencia mundial en relación al patrimonio inmaterial. Ella ha estado contextualizada en materias de políticas públicas por las orientaciones de unesco (y de otros organismos especializados), lo que ha permitido transitar hacia caracterizaciones de lo inmaterial como componente insustituible de la vida cultural de un pueblo, sociedad y/o comunidad, como lo refleja la definición del propio organismo internacional:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas — junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que

1 UNESCO, "Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular", consulta en línea 10 de diciembre de 2015.

les son inherentes—que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana<sup>2</sup>.

Tal como se puede apreciar en esta declaración, se enfatiza que el sentido axial del patrimonio inmaterial lo constituye la comunidad que lo recrea en función de su historia y entorno, permitiendo su continuidad no por un valor externo sino por el uso y representación que ese propio colectivo le otorga, contribuyendo así a la permanente creatividad y diversidad humana, ya sea con sus símbolos y/o artefactos.

De este modo, a pesar de la complejidad en su protección y salvaguarda, el patrimonio cultural inmaterial se levanta como un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. Además, la comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida.

Por estos motivos, la importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba solamente en la manifestación en sí, sino también en su capacidad para transformar conocimientos, saberes y técnicas transmitidas generacionalmente, en un recurso que permite fortalecer identidades colectivas y mejores niveles de cohesión social. Por ello, su principal valor social y cultural radica en que es pertinente para todos los grupos sociales de una comunidad o nación, sin distinción de edad, origen o género, favoreciendo la diversidad cultural mundial.

De esta manera, tomando los lineamientos de UNESCO, se podría caracterizar al patrimonio cultural inmaterial como:

*Tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo.* El patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales.

*Integrador.* Podemos compartir expresiones del patrimonio cultural inmaterial que son parecidas a las de otros, tanto si son de la aldea vecina como si provienen de una ciudad en las antípodas o han sido adaptadas por pueblos que han emigra-

2 UNESCO, "Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial", Paris, 17 de octubre de 2003.

do a otra región. Todas forman parte del patrimonio cultural inmaterial: se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente. El patrimonio cultural inmaterial no se presta a preguntas sobre la pertenencia de un determinado uso a una cultura, sino que contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de una o varias comunidades y de la sociedad en general.

*Representativo.* El patrimonio cultural inmaterial no se valora simplemente como un bien cultural por su exclusividad o valor excepcional. Florece en las comunidades y depende de aquellos cuyos conocimientos de las tradiciones, técnicas y costumbres se transmiten al resto de la comunidad, de generación en generación<sup>3</sup>.

Esta visión produjo, indudablemente, la necesidad de generar mecanismos de protección y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (PCI) que se expresaron en el reconocimiento internacional de este, a partir de la instauración de la Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, cuya primera versión se ejecutó en el año 2001; posteriormente, en 2008, se instauró la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y, a partir de 2009, se destacan las mejores prácticas de salvaguarda. En este selecto listado Chile cuenta con un reconocimiento: el Baile Chino inscrito en el año 2014.

## *Ruta patrimonial en la DIBAM*

Es indudable que, para llegar a esta creciente valoración social e institucional de la dimensión inmaterial, el propio concepto de patrimonio tuvo que transitar desde una concepción centrada esencialmente en el objeto y un análisis simbolista sobre este<sup>4</sup>, hacia la idea que lo patrimonial es esencialmente una construcción social permanente, como lo señala la antropóloga Ana Rosas Mantecón:

Quando los estudios dejaron de centrarse exclusivamente en el sentido interno de los objetos o bienes culturales, y pasaron a ocuparse de su

3 UNESCO, consulta en línea 11 de diciembre 2015.

4 Joseph Ballart, *Patrimonio Histórico y Arqueológico. Valor y uso*, Ariel, Barcelona, 2002.

proceso de producción y circulación social, tanto como de los significados que diferentes receptores le atribuyen, la noción del patrimonio como acervo resultó inoperante. Se hicieron evidentes las desigualdades en la construcción y reproducción del patrimonio cultural y algunos autores fueron conceptualizándolo como construcción social<sup>5</sup>.

Esta nueva interpretación del patrimonio permitió expandir la preocupación de los Estados nacionales y de la propia sociedad hacia manifestaciones más diversas, adquiriendo un protagonismo ascendente la dimensión inmaterial. Chile no fue la excepción a este proceso, transitando desde una política patrimonial centrada en monumentos, archivos y acopio objetual (aunque con interesantes excepciones inmateriales) hacia una valorización cada vez más protagónica del patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), hecho que se refrenda con la firma de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, el año 2009.

En esta línea de argumentación es evidente que los primeros hitos y preocupación de la naciente república estuvieron marcados por el interés objetual, como se manifiesta con la llegada, en 1812, de la primera y muy rudimentaria imprenta que se instala en el país —bautizada por Camilo Henríquez como “la máquina de la felicidad”— y que alentó la idea de contar con una entidad pública que resguardara y conservara la producción bibliográfica del país y el mundo. El 19 de agosto de 1813 se publicó en el periódico oficial *El Monitor Araucano* la declaración titulada “El Gobierno a los Pueblos: Exhortación a la formación de una Biblioteca Pública”. Este acto vino a ratificar una concepción muy arraigada de la época en cuanto a que los Estados nacionales también se constituían por instituciones culturales que forjaran su identidad y resguardaran su memoria. En este contexto intelectual y político se concibió la creación de una Biblioteca Nacional, la cual, consistente con el espíritu de la época, tuvo como principal propósito acopiar acervo bibliográfico. No obstante, hay que destacar la preclara conciencia de las autoridades de la época en cuanto a intuir que este acto, al fin y al cabo, aludía a un propósito mayor, como lo era la construcción de un imaginario compartido de nación, en la ansiada entrada a la modernidad cultural, constituyendo quizás el máspreciado bien intangible del país. En esta lógica, se debe resaltar el interés de las autoridades por ponerse a la altura de los países modernos que protegían su producción intelectual, erigiéndose como un símbolo en esta materia, la Constitución de 1833 que estableció, en su artículo 152, el primer antecedente legislativo de este tipo:

5 Ana Rosas Mantecón, Revista *Alteridades*, número 16, p. 4.

Todo autor o inventor tendrá la propiedad exclusiva de su descubrimiento, o producción por el tiempo que le concediere la ley; y si ésta exigiere su publicación, se dará al inventor la indemnización competente.

A partir de la disposición anterior, en 1834 se dictó la Ley sobre Propiedad Literaria y Artística. Como consecuencia de ello, el 24 de julio del mismo año se publicó la primera ley chilena de derechos de autor. Este acto legislativo lo podríamos señalar como uno de los primeros hitos que incorpora una noción intangible (se protege tanto un abstracto como un bien) en la protección del patrimonio nacional, ya en los albores de la República. En paralelo, la nueva República sentaba las bases para el fomento de la investigación y divulgación científica, como asimismo de la creación artística, símbolos fundantes de los Estados modernos. Para estos efectos, se promovieron medidas para la fundación del Museo de Historia Natural en 1830, y del Museo Nacional de Pintura en 1880.

Es importante destacar que, en todas estas iniciativas, de algún modo la connotación inmaterial se hacía presente, tal como señala Ángel Cabeza:

Incluso en la conformación del Museo de Historia Natural se aprecia un aspecto inmaterial en el encargo realizado a Claudio Gay en relación a incluir en su investigación estudio de las costumbres<sup>6</sup>.

Este mismo espíritu se ve reflejado en la creación, en 1929, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, ya que si bien su misión administrativa encomendada fue coordinar con eficacia a sus instituciones dependientes, el propósito central se define como

cooperar con eficacia a la educación nacional divulgando por todos los medios a su alcance los tesoros disponibles y los resultados de sus investigaciones<sup>7</sup>.

Y esta noción de *Tesoro* muy pronto incorporó un hito de carácter intangible, como lo fue la donación de la colección de hojas de poesía popular conocida como

6 Entrevista personal, 9 de marzo 2016

7 Jaime Rosenblitt, "Reseña histórica de la DIBAM", en *Guía de sus instituciones*, DIBAM, Santiago de Chile, 2013, p. 12.

*Lira Popular* —del investigador Rodolfo Lenz— a la Biblioteca Nacional, el 15 de mayo de 1933, contando en la actualidad con 327 pliegos en sus dependencias.

Esta primigenia presencia del ámbito inmaterial en la institucionalidad pública será constantemente incrementada hasta el día de hoy, tal como se refleja en el propio *Consejo de Monumentos Nacionales*. Si bien por mandato legal su gestión está circunscrita fundamentalmente al patrimonio material tangible —ya sea cultural o natural—, se observan signos evidentes de preocupación por integrar el patrimonio inmaterial dentro de sus tareas, como lo consigna un documento oficial publicado en el año de la ratificación de Chile de la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial*:

Particularmente la del patrimonio inmaterial nos impone un desafío, pues este concepto tan importante, hasta ahora no se encuentra recogido en un cuerpo normativo que posibilite su protección y reconocimiento oficial<sup>8</sup>.

No obstante este creciente interés, existen antecedentes previos que permitieron asentar el tema en la institución y que van a tener en la creación del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, en 1993, un punto cúlmine, oficializando, de este modo, el interés por el resguardo y la salvaguarda del patrimonio inmaterial de nuestro país. Este hito institucional se verá complementado con el traspaso de la Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas —con una importante colección de saberes tradicionales y técnicos— a la administración de la DIBAM, también durante el año 1993.

En conjunto con esta institucionalización del patrimonio inmaterial en sus aspectos más tradicionales, en la DIBAM se empieza a definir una política en torno a la memoria, la que tendrá como resultado la gestación, en 1997, del proyecto *Rincón de la Memoria* como parte importante de las funciones de las bibliotecas públicas. Desde esta orientación, la Subdirección de Bibliotecas Públicas impulsó la creación de estos espacios en cuatro comunas del país: Arica, Monte Patria, Paillaco y Porvenir, cuya principal finalidad es “rescatar, organizar y poner a disposición de la comunidad la memoria local”<sup>9</sup>. En concordancia con esta política, en el año 2003, bajo el alero institucional de la Biblioteca Nacional, se crea el proyecto *Memoria Chilena*, que, a través de un programa de digitalización sin precedentes, permite poner a disposición de usuarios nacionales y de todo el mundo las colecciones patrimoniales del principal centro bibliográfico del país

8 Cuadernos del Consejo Nacional de Monumentos, 2009.

9 [www.dibam.cl](http://www.dibam.cl), consulta en línea 18 de enero de 2016.

-y de otras instituciones DIBAM- en forma libre y gratuita, ofreciendo documentos y contenidos digitales sobre temas que conforman la identidad y patrimonio cultural de Chile. Su principal propósito es constituir “un espacio destinado a reunir, compartir y atesorar la gran historia colectiva y las pequeñas aventuras individuales que conforman nuestra identidad como país”<sup>10</sup>.

Y como corolario representativo de este lineamiento institucional en pro de valorar y resignificar la memoria, nace en el año 2008 el proyecto *Memorias del Siglo XX*, uno de los programas más innovadores del servicio en relación a nuevas concepciones del patrimonio, la inmaterialidad y la memoria. Define como uno de sus objetivos:

Valorar la memoria como patrimonio sociocultural, y estimular su movimiento para contribuir a visibilizar los saberes locales, contenidos identitarios y diversas expresiones artísticas y culturales<sup>11</sup>.

Se hace evidente, desde esta perspectiva, la profunda relación entre patrimonio y memoria, más aun considerando la propia resignificación de ésta, como se expresa en el propio documento del programa:

[...] se ha producido una irrupción y ampliación del campo de la memoria que, más allá de las instituciones y disciplinas, ha configurado un fenómeno cultural de alcance masivo estableciendo estrechos vínculos con el patrimonio<sup>12</sup>.

De este modo, este programa abre un campo fecundo de diálogo entre memoria y patrimonio, siendo la significación inmaterial el vínculo inherente a ambos campos. Tal como lo reflejan los propios relatos de comunidades y actores sociales, transformando el acto de recordar en un acto democrático y participativo, y permitiendo construir nuevas dimensiones del patrimonio no basadas en objetos, sino en procesos colectivos.

10 [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl), consulta en línea 19 de enero 2016.

11 Gloria Elgueta, (Coord.), *Memorias del Siglo XX. Una experiencia de participación social y rescate patrimonial*, DIBAM-ECO, Santiago de Chile, 2012, p. 22.

12 *Op. cit.*, pp. 12.



En concordancia con este accionar institucional, y dando cuenta de la potencialidad de esta línea de trabajo, cabe mencionar un programa referente a *Contenidos Locales*, creado el año 2009. Parte del programa BiblioRedes transitó desde un enfoque basado en red de usuarios tecnológicos, hacia una visión con mayor énfasis en lo patrimonial, específicamente sintonizado con nuevas concepciones de lo inmaterial. Como se observa en su propia definición:

Contenidos Locales es un archivo dinámico y colaborativo de la cultura y el patrimonio, que conecta y difunde las más diversas expresiones artísticas y culturales, desarrolladas en formato digital por los habitantes del territorio y sus bibliotecas públicas<sup>13</sup>.

Se hace evidente, de este modo, que la plataforma digital no es un fin en sí mismo, sino un medio para fomentar la expresión cultural de las comunidades que se expresan como bienes abstractos, en cuanto son imaginarios construidos desde sus propias significaciones. Por eso en este espacio virtual, más que imágenes monumentales, mayoritariamente encontramos tradiciones o formas de vida moderna que funcionan como un talante de su identidad simbólica.

En otros ámbitos de acción institucional también se puede apreciar trabajos en torno a la dimensión inmaterial. Tal es el caso del Centro de *Investigaciones Diego Barros Arana* (CIDBA), fundado a comienzos de la década de los noventa. Si bien no tuvo un foco explícito en materias de patrimonio inmaterial, a la luz de su trabajo se puede concluir que ha sido un aporte a este campo. El propósito central de esta unidad consiste en publicar obras novedosas y de gran importancia en distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanidades —y entre ellas aparecen, muy relacionadas al tópico de estudio, las colecciones de Antropología y, especialmente, la *Colección Documentos del Folclore*—, manifestado en su objetivo “de rescatar la oralidad y memoria popular de nuestra sociedad”<sup>14</sup>. En segundo lugar, bajo la coordinación del CIDBA se creó un Fondo de Investigación que comenzó a financiar las tareas de investigadores pertenecientes a la institución, bajo lo que se denominó el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP). Una revisión de los proyectos adjudicados permite aseverar que un número importante de ellos tiene directa relación con temáticas de patrimonio inmaterial, lo que constituye un valioso acervo de investigaciones en estas materias.

13 [www.contenidoslocales.cl](http://www.contenidoslocales.cl), consulta en línea 6 de enero de 2016.

14 [www.centrobarrosarana.cl](http://www.centrobarrosarana.cl), consulta en línea 5 de marzo de 2016.

Esta extensión transversal de la dimensión inmaterial del patrimonio incluso alcanza el accionar del *Centro Nacional de Conservación y Restauración* (CNCR), creado en 1982. A pesar que el cncr está orientado eminentemente a expresiones materiales o tangibles del patrimonio, ha desarrollado interesantes experiencias relativas a otras dimensiones de éste. Especialmente significativos han sido los talleres realizados en las comunas de Villa Alemana y Recoleta, en donde el objetivo principal estuvo orientado a percibir los valores asociados al patrimonio urbano y los imaginarios construidos en torno a éste. Por lo cual se podría concluir que los objetos fueron un punto de partida para enfocarse en los significados compartidos del patrimonio, es decir, a su construcción simbólica, como la propia idea de barrio.

Pero hablar de la DIBAM sin considerar a sus instituciones emblemáticas, sería omitir un aspecto esencial de su identidad y propósitos públicos. De ahí la necesidad de considerarlas, al momento de pensar el lugar y sentido de una política cultural en torno al patrimonio inmaterial; no obstante no ser parte de sus fundamentos organizacionales, se puede apreciar que el tema sí se ha incorporado de un modo u otro a sus acciones.

*El Museo Histórico Nacional* tiene como misión

facilitar a la comunidad el acceso al conocimiento y la recreación de la historia de Chile, para que se reconozca en ella a través del acopio, conservación, investigación y difusión de sus colecciones, el patrimonio que constituye una parte de la memoria del país<sup>15</sup>.

Si bien la colección de un museo de esta naturaleza está enfocada en el carácter material, la creciente preocupación por manifestaciones inmateriales también ha penetrado el accionar del Museo Histórico Nacional, llevando a cabo -con la colaboración del Centro de Patrimonio Inmaterial de la DIBAM y la Sección de Patrimonio Cultural Inmaterial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)- la organización del ciclo de documentales sobre patrimonio inmaterial titulado *Imágenes, sonidos y memorias*. Estos trabajos audiovisuales buscaron generar una conversación entre el público y distintos profesionales, acerca de la preservación de las costumbres, expresiones y conocimientos de larga tradición viva en nuestro país.

15 [www.museohistoriconacional.cl](http://www.museohistoriconacional.cl), consulta en línea 16 diciembre de 2015.

El *Museo Nacional de Bellas Artes*, fundado en 1880, destaca por sus colecciones de arte chileno, que incluyen obras desde la Colonia hasta expresiones contemporáneas en formato de pinturas, esculturas, grabados, dibujos, fotografías y multimedia. No obstante su nivel de especialización en artes visuales, el MNBA ha visto en sus salones exhibiciones que apuntan a un aspecto cada vez más incisivo en el debate respecto a la dimensión inmaterial del patrimonio, como lo es la memoria colectiva y social. En este ámbito se puede apreciar cómo las exposiciones del mnba han transitado desde una memoria “cúmulo de acontecimientos” a una memoria “presente en el tejido social”.

Destacan entre ellas la inauguración de una exposición de Violeta Parra en el año 2000, evento que reunió sus obras presentadas en el Louvre y realizadas entre 1954 y 1964. Lo que daría cuenta de esta imperceptible pero sostenida tendencia a abrir el museo a expresiones no solo clásicas o vanguardistas del arte, sino a dimensiones de la cultura popular y/o tradicional, abriendo un diálogo con el patrimonio inmaterial.

En agosto de 2013, y en una clara evidencia del encuentro del Museo de Bellas Artes con la cultura popular y sus dimensiones inmateriales (música, imaginarios), se inauguró la exposición *Los Jaivas. Medio siglo y cinco décadas del rock chileno*, con un resonante éxito de público.

Este recorrido estaría incompleto si no se menciona al programa emblemático -desde la perspectiva de este estudio- respecto a la incorporación de la esfera inmaterial del patrimonio en las actividades del MNBA. Se trata del programa de exposiciones *Retratos de la Memoria*, que se viene ejecutando ininterrumpidamente desde el año 2007 hasta la fecha, por parte del área de mediación y educación del Museo. Sobre sus objetivos, declara:

Retratos de la memoria nació en el año 2007 como una iniciativa que buscaba fomentar la participación de los adultos mayores en el museo, al mismo tiempo que poner sobre la palestra la fotografía patrimonial e identidad nacional [...]. La iniciativa fue un éxito. Este llamado a participar tuvo un éxito más allá de lo esperado, y la calidad de sus contenidos permitió, desde un primer momento, la instalación de preguntas y reflexiones en torno a nuestra identidad y tradiciones [...] además de permitir a todo el público que asiste al museo con motivo del Día del Patrimonio Nacional, el aprendizaje y disfrute en torno a nuestro imaginario colectivo<sup>16</sup>.

16 Natalia Portuguéis, *Retratos de la Memoria*, convocatoria 2013.

Es palmario extraer de esta declaración institucional el claro acercamiento de la iniciativa a formas inmateriales de comprender el patrimonio visual, ya que, más allá de la obra en sí, se valora el poder de identidad, reconocimiento, aprendizaje, de nuestro imaginario nacional, entendido como un valor colectivo. De este modo, la muestra ha recogido expresiones de la cultura compartida como un bien intangible, como infancia, la mesa, escolaridad, juegos, etc.

El *Museo Nacional de Historia Natural* fue fundado en 1830 por el naturalista francés Claudio Gay. Es uno de los museos más antiguos de América. Su misión es la de generar conocimiento y promover la valoración del patrimonio natural y cultural de Chile. Su labor abarca una diversidad de áreas curatoriales: antropología, mineralogía, paleontología, entomología e hidrobiología, entre otras. Esta vasta actividad científica y su legitimidad histórica han permitido que el mhn haya puesto parte de su rica colección para sustentar el desarrollo de actividades que contenían ciertas características de índole inmaterial, tales como la *Primera Biental de Arte Indígena*, en la que las piezas en préstamo del Museo de Historia Natural fueron fundamentales para el éxito de esta muestra (desarrollada en la Estación Mapocho). El propósito principal de la exposición fue hacer un cruce entre lo vernáculo y lo contemporáneo, exhibiendo piezas de nuestro patrimonio material e inmaterial (a través de espacios de la palabra, conversatorios, presentación de poetas, ceremonias, gastronomía, etc.), al igual que la exposición *Kuhane Rapa Nui* (“Espíritu Rapa Nui”) en el año 2009, realizada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda.

Bajo la actual gestión se produce un hito, desde la perspectiva inmaterial del patrimonio, con la donación realizada por Margot Loyola, lo que culmina en una exitosa exposición el año 2014, llamada *Margot Loyola: Un poco campesina, un poco maestra, un poco cantora*. Fue montada con material que recoge su testimonio de vida como mujer y creadora. Este último acto, que incorpora una valiosa colección ligada a la tradición popular, conecta el quehacer del museo a la dimensión inmaterial del patrimonio, poniendo como desafío de conservación y gestión a una de las instituciones más reconocidas en el resguardo de bienes tangibles.

Importante también es señalar el aporte que se realiza desde las regiones a través de los Museos Regionales DIBAM en el ámbito del patrimonio inmaterial, a través de diversas experiencias como: *Talleres de Lengua y Culinaria Mapuche*, en el Museo de Cañete; *la Importancia de narrar(se): las mujeres en la configuración de identidades en la zona del carbón*, en el Museo Historia Natural de Concepción; *El tren del Maule: un viaje de la memoria*, en el Museo O’higginiano y de Bellas Artes de Rancagua. Además de dos acercamientos a los oficios como expresión inmaterial, desarrollados por el Museo Regional de Ancud y el Museo de Artes Decorativas, con temas de cestería y cristal respectivamente. Como, asimismo, la experiencia en la Región Metropolitana del Museo de la Educación

Gabriela Mistral, con su evento *Escuelas Normales: formación docente como patrimonio inmaterial*.

Como se puede apreciar, a partir de este breve recorrido, es indudable percibir cómo el enfoque inmaterial del patrimonio ha permeado prácticamente todo el quehacer de la institucionalidad DIBAM, dando cuenta de la riqueza y diversidad de este, aportando indudablemente al desarrollo de la política pública en cultura.

## *Repertorio inmaterial en la Biblioteca Nacional*

Los innumerables hitos que la Biblioteca Nacional ha marcado desde sus inicios, constituyen el mejor referente para reconocerla como la portadora y custodia de gran parte de la memoria republicana de Chile. En ese sentido, los nuevos desafíos realizados por la Biblioteca Nacional en torno al rescate, conservación y difusión del patrimonio inmaterial no hace sino potenciar su gestión institucional.

No obstante, es menester asumir que esta preocupación es de data reciente, ya que tal como se ha descrito, en sus orígenes tuvo un énfasis evidente por las colecciones bibliográficas. Conocida es el acta o proclama de fundación de la Biblioteca Nacional de Chile del año 1813, en donde se consagra el propósito de albergar una temprana colección de libros, que perduraba del mundo colonial, y otras colecciones de particulares independentistas, de principios del siglo XIX. Reseña primigenia que se inserta en la voluntad de nuestros primeros próceres por crear tempranamente nuestra idea de nación, a través de una colección de objetos, tal como se desprende de las palabras de Mariano Egaña, Secretario de Interior de la época, quien había señalado a las más altas autoridades del país:

Ciudadanos todos: una gran biblioteca superior a los escasos recursos de este país pasa a abriros el Gobierno con todos los auxilios para vuestra ilustración: frecuentadla, aprovechad allí lo que supieron nuestros mayores y lo que adelante nuestro siglo. Artistas y naturalistas: allí también tendréis modelos, máquinas e instrumentos para los oficios, las artes y las ciencias<sup>17</sup>.

17 Raúl Silva, *Los primeros años de la Biblioteca Nacional (1813-1824)*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1951, p. 16.

Sin embargo, junto a este propósito de reunir colecciones tangibles, se puede establecer un objetivo mayor, que alude a valores y construcción de identidad nacional:

El propósito de la Biblioteca Nacional era poner la cultura al alcance de los chilenos, en el entendido de que personas más ilustradas se convertirían en ciudadanos más virtuosos y en condiciones de colaborar de mejor forma a la prosperidad y el bienestar de la nación<sup>18</sup>.

Este hecho da cuenta que desde los inicios de nuestra vida republicana hubo clara conciencia sobre que el acervo bibliográfico trascendía el objeto en sí, y éste se relacionaba con el objetivo de afianzar la cultura e identidad nacional, propósitos muy cercanos a lo que hoy se entiende por el ámbito inmaterial del patrimonio. A pesar de que no hay ningún antecedente explícito de salvaguarda inmaterial, sí hubo hitos que nos permiten, a la luz de antecedentes contemporáneos, dar una nueva lectura del quehacer de la Biblioteca Nacional y encontrar algunos indicios iniciales de la preocupación por la dimensión inmaterial del conocimiento y el patrimonio. Como el caso, ya señalado, de la promulgación de la primera ley chilena de derechos de autor en 1834, normativa denominada “Ley sobre propiedad literaria y artística”, estipulando que:

Para entrar en el goce de los derechos concedidos [...] no se necesita título alguno del Gobierno, y bastará que depositándose previamente tres ejemplares de la obra en la biblioteca pública de Santiago, se anuncie en el frontispicio a quien pertenezca<sup>19</sup>.

La importancia de la Biblioteca Nacional en la vida cultural del país quedará reflejada en el Centenario de Independencia, ya que se transformará en una institución ícono de la celebración al concebirse la construcción de un nuevo edificio para albergarla. Su primera piedra se instalaría en una ceremonia simbólica, coincidiendo con la conmemoración de su centenario, el domingo 24 de agosto de 1913.

18 Jaime Rosenblitt, “Reseña histórica de la DIBAM”, *Guía de sus instituciones*, DIBAM, Santiago de Chile, 2013, p. 10.

19 [www.dibam.cl](http://www.dibam.cl), visita en línea 5 de enero de 2016.

Una trayectoria que se ha mantenido inalterable hasta hoy, ya cumplido el Bicentenario, en que la Biblioteca Nacional constituye un referente y polo, no solo de protección patrimonial, sino que uno de los mayores centros de extensión y difusión de la cultura y el patrimonio nacional, como queda de manifiesto en las diversas unidades que alberga en su labor.

## *Archivo de música*

El origen de este archivo se remonta al año 1970, cuando el prestigioso compositor nacional Alfonso Letelier se hizo cargo de crear una sección con el fin de

rescatar, preservar y difundir la composición musical del país, así como otras actividades y manifestaciones relacionadas con el patrimonio oral, en soportes de diversa índole<sup>20</sup>.

Esta aseveración permite considerar que, en la naturaleza misma de este Archivo, siempre hubo un nexo con la dimensión inmaterial del patrimonio, debido a la condición de oralidad de sus registros, lo que se expresa en su variada y rica colección que abarca...

Desde danzas de salón del siglo XIX [...] hasta obras para gran orquesta de nuestros más destacados compositores. Por otra parte, posee una colección de grabaciones musicales, las que fundamentalmente comprenden obras de música docta y folclórica<sup>21</sup>.

El Archivo de Música contiene partituras, grabaciones en discos, cassettes, cintas magnetofónicas y de audio digital. Así como también afiches, noticias y programas de conciertos, de música clásica, folclórica y popular de Chile.

20 Biblioteca Nacional, 2004, p. 73.

21 Biblioteca Nacional, 2004, pp. 69-70.

Este último ámbito provoca una profunda cercanía con el trabajo del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares; no obstante Cecilia Astudillo, actual responsable del Archivo de Música, nos aclara:

la distinción con otras unidades del servicio orientadas a la inmaterialidad patrimonial es que su preocupación y base de su colección sonora es la producción musical -ya sea folclórica, docta o pop- que se incorpora en la industria de la música propiamente tal<sup>22</sup>.

Tal como este caso, hay un conjunto de otros relevantes centros de documentación y archivos en la DIBAM y Biblioteca Nacional que contienen interesantes colecciones, las que tensionan la distinción material/inmaterial.

Se podría señalar que en varias unidades se evidencia la dificultad paradigmática en la distinción material/inmaterial: ¿Cuál es realmente el valor de su colección? ¿Los registros físicos, o la palabra soltada al viento para iluminar a generaciones? ¿La fotografía en sí, o la imagen simbólica que la trasciende? Cuestiones difíciles de resolver, pero que nos abren las puertas de un debate que no se puede eludir al momento de pensar nuestro patrimonio, a la luz de nuevas concepciones y metodologías.

En un escenario del siglo XXI, más complejo y dinámico, el acervo cultural de una nación debe ser capaz de mostrarse desde distintas estrategias y a distintos públicos, con el propósito de perpetuar lo que define a una nación, su identidad.

## *Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares*

La preocupación institucional de la DIBAM por la dimensión inmaterial del patrimonio tomó su lugar propio con la apertura del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, inaugurado oficialmente el 24 de junio de 1993. No obstante, su creación fue la consecuencia de un trabajo que se venía desarrollando desde la década de los ochenta, liderado por Micaela Navarrete desde el Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional. La base de su acervo lo constituyeron las colecciones sonoras reunidas mientras trabajaba en esa sección y

22 Entrevista personal, 5 diciembre de 2015.



con donaciones de diferentes investigadores de cultura tradicional (entrevistas a cultores, cantoras, personajes populares; cancionero tradicional, vigílias de canto a lo divino, encuentros de pobladores, música de religiosidad popular, fiestas populares, relatos, costumbres, etc.). Un momento decisivo en la constitución de este archivo fue la obtención de recursos provenientes de fondart en 1992, lo que dio pie a que este espacio emblemático de estudios e investigación del patrimonio inmaterial se concretara un año después.

Desde aquel momento, el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares se convirtió en un referente en la materia, atrayendo tanto a investigadores como a cultores, constituyéndose como un núcleo de cultura viva, y teniendo a sus propios protagonistas como objetivo principal y protagónico de sus acciones. Esto lo transformó en un espacio innovador en la época, ya que no solo restringió su quehacer a la recolección o custodia, tal como lo señalan sus propios documentos internos respecto de la tarea que ha desarrollado:

no se ha limitado a la mera recolección de materiales sonoros; reunimos a la fecha varias colecciones más, con los que se han preparado publicaciones, exposiciones, investigaciones para tesis, documentales, seminarios, etc<sup>23</sup>.

Y en la misma dirección, se agrega:

Este es un Archivo para investigadores muy diversos. No es una simple sala de préstamos de libro. Se da atención personalizada a cada consulta relacionada con nuestros temas. El usuario acude a pedir información verbal, bibliográfica, a oír grabaciones, ver vídeos o fotografías, a preparar tesis, documentales, a aprender danzas o afinaciones<sup>24</sup>.

Esta afirmación da cuenta de la profundidad y extensión con la que se asumió la tarea de resguardar y poner en valor las más ricas y diversas tradiciones orales, y las expresiones de la cultura popular, aquello que hoy ha devenido en denominarse el patrimonio inmaterial de una nación. Esta labor, al cabo de estos años, ha dejado una huella imborrable para especialistas, cultores y público en general, constituyéndose, indudablemente, en un referente para estas materias en nuestro país.

23 Documentos de trabajo, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

24 Documentos de trabajo, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

Tal reconocimiento está sustentado en su rico acervo documental, así como en las distintas acciones que se han desarrollado en torno a las tradiciones populares. Ello se puede apreciar en las diversas colecciones que alberga y el sinnúmero de actividades desarrolladas.

A toda esta riquísima colección patrimonial y a la diversidad de actividades en la divulgación y salvaguarda del patrimonio inmaterial de nuestro país, debemos agregar el hecho que el Archivo de Literatura Oral ha sido pionero en la instalación de esta temática al interior de las políticas públicas. Como se evidencia en la creación, por parte del Ministerio de Educación —a instancias de la DIBAM—, de la Comisión Asesora de Patrimonio Oral e Intangible para la Unesco, de la que forma parte junto a representantes de la Pontificia Universidad Católica, la Universidad de Chile y la Universidad de Santiago, además del Museo de Arte Precolombino y la División de Cultura del Mineduc. También al alero de este Archivo funcionó la Corporación de Patrimonio Sonoro y Audiovisual, creada en coordinación con los demás archivos del país.

Todos estos contactos e investigaciones han redundado en un importante incremento de las colecciones de la Biblioteca Nacional, reuniendo por primera vez en un organismo público y principal custodio de nuestro patrimonio nacional, manifestaciones de la cultura popular. Permitiendo, de esta manera, derribar la descontextualizada división entre alta cultura y cultura popular, y provocando una profunda y necesaria renovación de las políticas culturales del país. Conservar y resguardar estas expresiones culturales, indudablemente produjo un conjunto de desafíos profesionales e institucionales, pero, a la vez, un profundo enriquecimiento del accionar institucional, dado que atrajo a un nuevo tipo de investigadores y público a las salas de la Biblioteca Nacional. Lo que ha ido haciendo de este espacio un lugar mucho más diverso y democrático, permitiendo comprender que la cultura no es solo libros, sino cuerpos, lenguas y —quizás lo más importante— almas ávidas de ellas, no solo como espectadores sino como principales creadores.

Es incontestable, con todos estos antecedentes históricos y contemporáneos, sostener que es esta unidad de la Biblioteca Nacional la precursora del interés del sistema público por la investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país. Sin este esfuerzo señero, no hubiese existido la base conceptual y metodológica que hoy puede disponer DIBAM y la futura institucionalidad cultural de Chile.

## *Biblioteca conmemorativa José María Arguedas*

Fundada en 1988 por iniciativa de importantes especialistas en materias de ruralidad, y traspasada a la administración de Biblioteca Nacional en 1993, conforma, junto al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, una de las colecciones de mayor importancia referidas al patrimonio inmaterial. Desde sus inicios ha dado cuenta de la incorporación de esta dimensión en sus tareas, fijándose como principal objetivo “La necesidad de contar en Chile con un centro bibliográfico especializado en el espacio rural, sus tradiciones y sus valores”<sup>25</sup>. En sus inicios contó con un acervo documental de 3.500 volúmenes aproximadamente, y hacia 2010 la Biblioteca llegó a poseer más de 13.000, títulos provenientes, la mayoría, de donaciones<sup>26</sup>. Viticultura chilena, Reforma Agraria y mundo indígena, son algunas de sus principales temáticas, las que se abordan desde diversas disciplinas, incorporando aspectos sociales, culturales, económicos, literarios y antropológicos, divididos en diversas colecciones.

Al revisar los resultados y productos de ambas unidades se puede apreciar un importante registro de actividades y estudios, pero que, claramente, no alcanzaban el máximo de su potencial al no tener una estructura que organizara en forma complementaria y coherente este quehacer, al interior de la institución. Con el objetivo de subsanar este inconveniente se creó la Sección de Patrimonio Inmaterial, buscando coordinar las distintas iniciativas que en esta materia se produzcan; sin intervenir en las labores de las distintas unidades y autonomía, se espera que esta Sección pueda dar impulso a un trabajo colaborativo y coordinado en pro de las manifestaciones inmateriales de nuestra cultura.

25 [www.bibliotecanacional.cl](http://www.bibliotecanacional.cl), consulta en línea 4 de enero 2016.

26 DIBAM, *La memoria que nos une*, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 2013.

## *Conclusiones*

Se puede afirmar, entonces, a partir de la evidencia expuesta, el innegable aporte realizado por la Biblioteca Nacional y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos al acervo de nuestro patrimonio inmaterial, génesis del interés público por la protección y salvaguarda de las expresiones simbólicas e inmateriales de nuestra cultura. Pero para el éxito de esta tarea emprendida desde la institucionalidad pública, se requieren dos condiciones ineludibles. La primera, la participación y representación de la sociedad en este quehacer, comprendiendo que es imposible resguardar algo, si la propia sociedad no muestra interés en ello. De ahí, la necesidad urgente de complementar la política patrimonial con adecuados planes educativos, ya sea formales como informales. Un segundo aspecto fundamental es la creación o afirmación de una nueva institucionalidad en materia cultural, una que permita concentrar en un solo organismo público el resguardo, puesta en valor, gestión, investigación y divulgación del patrimonio, superando, de este modo, la dispersión que caracteriza la modalidad institucional actual.

Ello pone a DIBAM en una coyuntura estratégica para conducir este proceso: la organización de una política pública en patrimonio. Para eso debe, en primer lugar, pensarse a sí misma, ver en qué ámbitos del patrimonio exhibe fortalezas, y cuáles debe potenciar, en perspectiva de la futura institucionalidad.

En este contexto, parece fundamental revisar el trabajo en torno al patrimonio inmaterial, dado que es una dimensión de frontera con el quehacer que ha asumido el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y del cual no se ha tenido un debate estratégico respecto a los ámbitos de acción de ambas instituciones. Esto obliga a reflexionar cuál es el ámbito constitutivo en este campo, desde la DIBAM.

Y ese fue el principal propósito de este trabajo, aportar para que esta retrospectiva histórica y diagnóstico contemporáneo sirva de insumo en dicha tarea. Habrá cumplido su mayor propósito si permite dialogar sobre nuestro rol y misión en la salvaguarda de nuestro patrimonio cultural inmaterial, pero superando el trabajo de fragmentos, para funcionar como un sistema integrado e integrador en donde todos puedan aportar. Porque lo que se desprende de este análisis es la riqueza y variedad de la labor institucional en el ámbito del patrimonio inmaterial. La DIBAM es una institución emblemática y fundacional en este campo, y que abrió a comienzos de los años noventa la preocupación estatal sobre esta materia, dando la estructura base para la construcción de una política pública.

No obstante, quedan algunos obstáculos evidentes por superar, sobre todo la lógica de trabajo no suficientemente integrado. Para producir, de este modo, una política y acción coherente que permita orientar de manera adecuada las líneas de acción pública en esta materia. Pero, quizás, el primer paso sea constatar que

desde muchas unidades y actividades, la institución trabaja sistemáticamente con dimensiones y materias concernientes al pci, las cuales deben enriquecerse con estrategias colaborativas y orgánicamente estructuradas.

Caso paradigmático es el Consejo de Monumentos Nacionales, que ha cumplido su objetivo en términos de protección del patrimonio cultural de la nación en forma bastante satisfactoria. Sin embargo, y a la luz de las nuevas tendencias en materias patrimoniales y demandas ciudadanas, se hace necesario revisar los mecanismos de protección y de la propia institucionalidad, en pro de perfeccionar, fortalecer y adecuar al contexto actual su funcionamiento. De manera de integrar nuevos enfoques del patrimonio que permitan proteger adecuadamente nuestros monumentos, pero, a la vez, concebir el patrimonio como un proceso integrado entre dimensiones materiales e inmateriales, y en una cooperación permanente entre las políticas públicas y la ciudadanía.

Finalmente, señalar que este trabajo reconoce sus propias limitaciones, ya que siempre el factor tiempo se contrapone a la profundidad del estudio, puesto que seguramente hay muchos esfuerzos que no se vieron reflejados en estas páginas. Pero precisamente ese es su principal objetivo, abrir un diálogo para poner al centro del debate y de nuestra futura institucionalidad cultural, el valor y fundamento de la dimensión inmaterial del patrimonio. Diálogo que debe ser completado por muchas voces, y pone al Estado y su institucionalidad el desafío de cómo objetivar la intangibilidad de la cultura, a partir de su principal activo: la gente.

## *Bibliografía*

Alarcón, Justo, “Biblioteca Nacional (aportes a su historia)” en *Mapocho*, N° 73, edición conmemorativa, pp. 43-104, Santiago de Chile, 2013.

Ballart, Joseph, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Ariel, Barcelona, 2002.

*Biblioteca Nacional de Chile. 191 años de historia 1813-2004*, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 2004.

Consejo Nacional de Monumentos, *Convenciones internacionales sobre patrimonio cultural*, Cuadernos del Consejo Nacional de Monumentos, N° 20, 2009.

DIBAM, *La memoria que nos une*, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 2013.

DIBAM, *Red de bibliotecas públicas para el nuevo milenio. Programa de donación a Chile*, Documento de trabajo, 2001.

Elgueta, Gloria (Coord.), *Memorias del Siglo XX. Una experiencia de participación social y rescate patrimonial*, DIBAM-ECO, Santiago de Chile, 2012.

Martínez Baeza, Sergio, “Pasado, presente y futuro de la Biblioteca Nacional” en *Mapocho* N° 26, pp. 109-116, Santiago de Chile, 1978.

Martínez Baeza, Sergio, *El libro en Chile*. Biblioteca Nacional (Impreso en Editorial Lord Cochrane), Santiago de Chile, 1982.

Rosas Mantecón, “Presentación: El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos” en *Alteridades*, número 16, pp. 3-9. 1998.

Rosenblitt, Jaime, “Reseña histórica de la DIBAM” en *Guía de sus instituciones*, DIBAM, Santiago de Chile, 2013.

Silva Castro, Raúl, *Los primeros años de la Biblioteca Nacional (1813-1821)*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1951.



# CELEBRACIÓN DE LOS VEINTICINCO AÑOS DEL ARCHIVO DE LITERATURA ORAL Y TRADICIONES POPULARES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Discurso pronunciado por *M. Cristina Mateluna*, jefa de Sección Chilena de la Biblioteca Nacional, en representación del Subdirector *Pedro Pablo Zegers B.*  
22 de junio de 2017.



A lo largo de los más de doscientos años de existencia de la Biblioteca Nacional, en su seno se han reflejado las inquietudes sociales y requerimientos culturales que se han presentado en diferentes momentos históricos. Formada con pequeñas pero valiosas colecciones de libros donadas por ilustres vecinos cuando recién comenzaba el anhelo de la vida independiente, el acento se puso en el conocimiento universal e intereses de las clases privilegiadas, así como en la organización, conservación y disposición de estas colecciones a unos pocos pero crecientes lectores. Pasando su primer siglo de vida, escritores, intelectuales y músicos de nuestro país dejaron huella en estas paredes e hicieron de este lugar un espacio protagónico para la difusión de la literatura, las artes, la historia y las humanidades en general. Durante el siglo xx, hubo una especial preocupación por incorporar a los sectores más desfavorecidos en el goce de la cultura y el conocimiento, pero fue solo desde la década de 1980, y fruto del esfuerzo de unos pocos visionarios, que la Biblioteca Nacional se convirtió en un espacio legítimo para la cultura popular. Cultores, artesanos y artesanas, cantoras, cantores, poetas y músicos populares, y tantos más que quisieron compartir sus historias, arte y sabiduría cotidianas, encontraron su lugar en esta emblemática institución, significando un importante punto de partida para la valoración de las manifestaciones culturales de nuestro pueblo, que venía de la mano de un creciente interés de parte de las personas, investigadores y estudiantes.

El camino hacia este reconocimiento, ciertamente, no fue fácil ni rápido. El estudio y difusión de las diversas expresiones culturales de nuestras tradiciones, realizadas por personas sencillas que en su día a día emplean conocimientos ancestrales para hacer su vida más llevadera —que enriquecen con la música y canciones aprendidas a través de las generaciones, y recompensan con la comida y bebida frutos de una respetuosa relación con su entorno— no siempre encontró lugar ni prioridad dentro de la institucionalidad, ya sea cultural o académica. La Biblioteca Nacional no fue la excepción. Aquí, la apertura de este camino se debió al tenaz impulso y perseverante trabajo de Micaela Navarrete, que comenzó en los años 1980 y fue felizmente coronado con la creación del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares en 1992.

Con el Archivo, las voces, muchas veces acalladas, han encontrado eco a través de proyectos de investigación, publicaciones, exposiciones o encuentros, y se han multiplicado con la formación de nuevos talentos en expresiones tan difíciles como el arte de improvisar versos o tocar el guitarrón. Se ha valorado, también, el inestimable trabajo de las personas que han dedicado prácticamente su vida al estudio de estas manifestaciones, a los investigadores de la cultura tradicional y popular, poniendo a disposición espacio y dedicación para que su valioso material sea difundido y consultado. Se ha entendido que la conservación va más allá de lo material, que las tradiciones se viven y perduran en los gestos cotidianos, y cuando son las propias comunidades las que primero las valoran como parte de su ser y sentir.

Desde el Archivo se han desarrollado iniciativas que han trascendido los límites de la Biblioteca, haciendo partícipes en este trabajo a diversas unidades de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en regiones, y a instituciones privadas y cultores locales; así como, también, se ha tenido un rol fundamental en la instalación y discusión contingente del patrimonio de nuestro pueblo como parte fundamental de la identidad cultural de nuestro país.

La Biblioteca Nacional ostenta un gran significado para cultores e investigadores, y su trayectoria es garantía del trabajo serio, multidisciplinar y técnico que se requiere en la puesta en valor de sus colecciones y en la promoción y difusión de las diversas expresiones de la cultura tradicional. En este contexto, el Archivo ha recibido constante apoyo y respaldo de nuestra institución, lo que ha sido fundamental para el desarrollo de sus actividades en todos sus años de existencia. Actualmente, hemos recibido un importante voto de confianza y aliento para proseguir en la senda ya cimentada por la experiencia de las labores realizadas, pero también para asumir nuevos desafíos, propiciando los necesarios diálogos entre los distintos actores culturales y la sociedad civil, y proyectando una nueva etapa acorde a los tiempos.

La diversidad de documentos y funciones que entrega hoy la Biblioteca Nacional—principal custodia de la memoria de la nación—es mucho mayor que en sus inicios, en los albores de la República. Apuntando a temas transversales que representan y benefician a los más amplios sectores de la sociedad, la creación del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares —hace veinticinco años— ha contribuido sin duda de manera importante. Este fue un acto visionario y necesario en la institución, que ha ayudado a allanar la artificiosa división entre la llamada alta cultura y la popular. Pero, más importante aún, ha sido integrar a nuestra sociedad plural en la cultura nacional, desafío que todavía está en construcción y que sigue requiriendo de hombres y mujeres que, como Micaela Navarrete, sigan soñando en una cultura *de y para* todos.



# MICAELA NAVARRETE Y EL ARCHIVO DE LITERATURA ORAL Y TRADICIONES POPULARES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

*Carolina Tapia Valenzuela\**

\* Historiadora del Arte y Magíster en Gestión Cultural. Es jefa del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile.

Micaela Navarrete iniciaba con las siguientes palabras el documento en el que se proponía la creación de “un Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares” al interior de la Biblioteca Nacional:

Es imperativo, en la madurez de los pueblos, volver la mirada a las tradiciones enraizadas en lo más genuino del sentir popular, no como un afán de hurgar en otra expresión de la cultura, sino comprobar que ella es parte del todo que nos confiere la identidad cultural, que se hace tan esquivada al que indaga por derroteros ya agotados y que constituyen sólo una faceta en el espectro de las manifestaciones de una cultura<sup>1</sup>.

Consideraba que la Biblioteca Nacional era la institución más apropiada para este proyecto, por “ser la memoria histórica del país”<sup>2</sup>.

Funcionaria de la Biblioteca Nacional desde 1970, Micaela Navarrete se interesó por el estudio y difusión de nuestra cultura popular tras conocer en esta institución a investigadores como Juan Uribe Echevarría y Oreste Plath, con años de experiencia en la investigación de las expresiones tradicionales de nuestro pueblo, a los que más adelante se sumarían nombres como Fidel Sepúlveda y Patricia Chavarría, entre otros, en el contexto de las Escuelas de Verano sobre Folklore en la Universidad Católica. En la década de 1980, trabajando en el Departamento de Extensión Cultural, a través de exposiciones y sobre todo con la programación del “Ciclo de Cultura Popular” en la sala América, se dio un espacio preferencial para la muestra de las manifestaciones de las personas sencillas, además de dar protagonismo a los propios cultores para compartir sus saberes, costumbres y diversas formas artísticas heredadas de sus mayores.

Este fue el sustrato desde el que proyectaría un lugar permanente para la investigación, promoción y difusión de la cultura popular, y que albergaría, también, el material que muchos investigadores habían reunido a lo largo de años de estudio.

Gracias al aporte del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, en 1992 comenzó a organizar el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares que fue inaugurado oficialmente el 24 de junio de 1993, día de san Juan. La fecha elegida tenía un significado especial para Micaela: por una parte, por esos días se celebra el Año Nuevo Mapuche, cultura que conoce muy

1 Micaela Navarrete, “Patrimonio Intangible. Proyecto para crear un Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares en la Biblioteca Nacional”, sin fecha.

2 *Ibid.*

bien, por haber nacido y crecido en la zona de Curacautín; y, también, porque consideraba que la concreción de este Archivo había tenido que sortear muchas pruebas para hacerse una realidad, pruebas “más difíciles que las de san Juan...”<sup>3</sup>. En efecto, fueron años de trabajo por crear un espacio de estas características en la Biblioteca Nacional, esfuerzos que comenzaron desde las tareas desarrolladas en el Departamento de Extensión Cultural, probablemente sin tener plena conciencia de la envergadura de lo que se estaba gestando<sup>4</sup>. Por eso, ese día 24 de junio, la sensación era la de estar culminando una etapa y, a la vez, proyectando otra, en la puesta en valor de nuestra cultura popular:

La ilusión que nos embarga hoy, en el día de San Juan y después de tantas pruebas, es que a futuro este Archivo llegue a constituir un gran Centro de Investigación y de Difusión de nuestro rico Patrimonio Folklórico. Y sea el depósito donde se guarden para las generaciones futuras las formas de vida y sabiduría populares<sup>5</sup>.

Tras veinticinco años de trabajo incansable, de la investigación y difusión de las más numerosas expresiones del saber popular, del resguardo de los documentos que generosamente muchos estudiosos donaron a la Biblioteca Nacional, y de los registros que se generaron al interior del Archivo, producto del trabajo de campo que Micaela siempre consideró de la mayor importancia —pues “antes de llegar a un trabajo definitivo debe producirse el conocimiento mutuo y confiado entre el investigador y los entrevistados”<sup>6</sup>—, se puede considerar que este anhelo ha sido cumplido con creces.

Desde la década de 1980 se han realizado más de veinte publicaciones —libros y ediciones de audio—, más de diez exposiciones, y cerca de 200 actividades de extensión en las que se han presentado tanto cultores como investigadores. Se ha trabajado en las bibliotecas públicas, museos de regiones e instituciones locales,

3 Micaela Navarrete, “Discurso de inauguración del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional”, 24 de junio de 1993.

4 El año 1986 la Dirección encargó a Micaela Navarrete un “Proyecto para crear un Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares en la Biblioteca Nacional”, para ser presentado al PNUD. En la documentación referida a este proyecto, con fecha 17 de marzo de 1986, se presentan las funciones y objetivos que tendría esta unidad. Ese proyecto fue presentado sucesivamente para su estudio de factibilidad en la Biblioteca Nacional en los años 1988, 1989 y 1990 (según consta en las Memorias del Departamento de Extensión Cultural), sin resultados concretos.

5 Micaela Navarrete, “Discurso...”, *op. cit.*

6 Micaela Navarrete, “Proyecto para crear un Archivo...”, *op. cit.*

con el objetivo de incentivar el estudio, valoración y conservación de las variadas tradiciones de nuestro país y remarcar la importancia que las propias comunidades tienen en esta labor. Se ha promovido su valoración, también, en las nuevas generaciones, a través de la implementación de programas de alumnos en práctica y la realización de talleres en el Archivo, entre muchísimas otras iniciativas.

El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares ha sido una instancia, más que solamente un espacio, desde la que se han instalado de manera pionera múltiples temas que nos involucran a todos nosotros en la valoración de nuestra propia cultura y en la conformación de una identidad que invite a la sociedad plural a su permanente construcción. Con su creación, la Biblioteca Nacional amplió su campo de acción en la apuesta por la diversidad, de la mano de las convicciones de Micaela Navarrete:

Hoy día, cuando se tiende a creer y se insiste en forma desmedida en que el acceso a la cultura sólo sucede en el encuentro con el libro o con internet, se está tácitamente discriminando a quienes no leen o no ven. Se hace, pues, necesario volver a reconocer el valor de la memoria oral y la sabiduría de los ancianos, de nuestros campesinos, nuestros artesanos, de los trabajadores de todos los oficios, en definitiva, de nuestra gente sencilla<sup>7</sup>.

Actualmente, Micaela Navarrete es curadora emérita del Archivo que con tanto esfuerzo y cariño logró conformar, asesorando de manera constante a quienes tenemos el privilegio de trabajar ahí, por lo que no tenemos más que agradecer infinitamente su permanente preocupación y apoyo.

7 Micaela Navarrete, "El propio espejo...", en Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile. Identidades, mitos, e historias*, Santiago de Chile, Publicaciones del Bicentenario, 2003, pp. 136-140.

**PRESENTACIÓN DEL LIBRO  
*ORÍGENES DE LA TIPOGRAFÍA EN CHILE.  
IMPRESOS DE LA COLONIA Y LA  
INDEPENDENCIA* DE ROBERTO OSSES**

Biblioteca Nacional, 30 de agosto de 2017



## Presentación

Pedro Pablo Zegers B. \*

Muy buenas noches a todos. Estamos muy orgullosos en el día de hoy, ya que con el libro que lanzamos, *Orígenes de la tipografía en Chile. Impresos de la Colonia y la Independencia*, del diseñador Roberto Osses, las Ediciones Biblioteca Nacional inaugura su colección “Arte y diseño”, destinada a la investigación y divulgación tanto de la producción como de la reflexión sobre la actividad artística y el diseño gráfico en nuestro país. Constituyen significativos e importantes procesos para comprender y explorar tanto aspectos patrimoniales como identitarios del devenir cultural de Chile.

*Orígenes de la tipografía en Chile. Impresos de la Colonia y la Independencia* es, ante todo, una exhaustiva investigación, como también un proceso de creación sobre el tema al que hace alusión el título de la obra. Una investigación acuciosa en la que Roberto Osses explora el proceso de importación tipográfica europea y su instalación en Chile. Y también, la manera cómo, históricamente, una práctica aparentemente inocente, va repercutiendo en hechos históricos que determinan, a la vez, la Independencia de Chile, así como la de los países hispanoamericanos todos, dada la injerencia en los procesos independentistas, gracias a la Ilustración americana que se instala en América durante el período Neoclásico europeo, de nuestros más importantes constructores de la República.

“El periodo de análisis de esta investigación se sitúa entre 1776, con la aparición del primer impreso chileno del cual se tiene registro y 1817”. Así enmarca cronológicamente su investigación Roberto Osses, justo al terminar el proceso de Independencia en Chile, y precisamente antes de la llegada de nuevos insumos para el desarrollo de la imprenta y la tipografía. “Lo interesante —continúa— de estas fechas es que, al ser tan escasa la presencia de tipos de plomo en aquel entonces, ha bastado con estudiar solo algunos documentos para tener un panorama íntegro de los orígenes del arte tipográfico en el país.”

Por otra parte, uno de los puntos importantes para la Biblioteca Nacional es que la investigación fue realizada a partir de documentos que son parte del patrimonio bibliográfico, específicamente de la Sala Medina. Este espacio y sus tesoros bibliográficos fueron reunidos, a través de años de investigación, viajes y acopio, por el historiador José Toribio Medina, que donó a la Institución durante el año 1929. Pasaron a ser parte de la sala que lleva su nombre.

\* Subdirector de la Biblioteca Nacional de Chile.

Actualmente la colección reúne aproximadamente 45.000 ejemplares que se refieren fundamentalmente a temas relativos a la historia y la geografía iberoamericana. Temas que constituyen nuestra identidad—como los viajes de los descubridores, los primeros asentamientos coloniales, la imprenta, la inquisición—, y otros aspectos que van construyendo una imagen del continente y que forman parte de esta fuente de lectura e información americanas. Forman también parte de esta colección valiosos impresos europeos, entre los siglos XV y XVIII, los que dicen relación con la cultura americana, ya sea directa o indirectamente, como libros náuticos, geográficos, cosmogónicos y evangelizadores, desde la época del descubrimiento. En la sala Medina el lector se puede encontrar con una colección invaluable que ilustra y reconstituye nuestro continente y nuestra identidad con todas aquellas obras que hicieron a nuestros antepasados imaginar, soñar y construir todo un Nuevo Mundo.

Como decía anteriormente, la sala Medina fue una de las principales fuentes usadas por Roberto Osses: en ella el investigador, cuyo libro hoy hacemos público, se sumió en sus incunables, y en ediciones que aguardan su resurrección en la lectura y en la investigación. Es decir, en esa lectura activa que hace que las vetustas hojas hablen de un pasado que permanece, para explicar nuestro ser actual.

“La tipografía —afirma Osses en el prólogo de su obra— está encadenada al lenguaje en los libros, aunque la tipografía en sí también es un lenguaje. Uno que tiene sus propias reglas y modalidades”. Y podemos comprobar esta afirmación en los impresos claves de la historia de la imprenta chilena —temas centrales de este texto—, como el *Modo de ganar el Jubileo Santo*, de 1776, y la *Aurora de Chile*, de 1812, fundada por Fray Camilo Henríquez y nuestro primer periódico nacional. Un pormenorizado estudio, análisis y contextualización desarrollados en este volumen.

Por otra parte, habría que agregar que este es el segundo libro que publica Roberto Osses en Ediciones Biblioteca Nacional. El primero, además de ser también un libro precursor de la presente investigación, constituyó una factoría tipográfica. Es decir, el autor diseñó la tipografía denominada “Biblioteca”, producto de un extenso proyecto de creación artística y, a la vez, una investigación de carácter histórico que llevó a los actuales resultados de proveer una tipografía propia de la Institución. Después de meses de investigación en torno a los orígenes de la Biblioteca Nacional, y de un tiempo aun mayor de trabajo creativo, Roberto Osses junto a Diego Aravena, César Araya y Patricio González crearon una tipografía especial para nuestra Biblioteca. La fuente, de nombre “Biblioteca”, se utiliza desde hace casi dos años como tipografía oficial de la institución, tanto para las gráficas corporativas como para la colección de publicaciones que ha surgido bajo el sello de Ediciones Biblioteca Nacional. Y durante este año, en el aniversario 204 de esta Institución, la familia tipográfica completa quedó disponible para ser descargada por cualquier persona, a través de nuestra página web: [www.bibliotecanacional.cl](http://www.bibliotecanacional.cl).

Agradecemos una vez más, entonces, a Roberto Osses por este regalo a la cultura chilena, a la Biblioteca Nacional y a todos los involucrados con el proceso editorial, escritural y lector de Chile, y celebramos la aparición de este nuevo libro de Roberto, *Orígenes de la Tipografía en Chile*, su esmerada investigación y su aporte al conocimiento del soporte de la letra. Al final, ello hace los libros que, a su vez, nos hacen libres y racionantes.

Hay una observación de Borges sobre el libro que es muy significativa, en tanto objeto y su importancia en la sociedad: “de los diversos instrumentos del hombre —dice—, el más asombroso es, sin duda, el libro”; porque, en tanto otros —como el microscopio, el arado, la espada— son extensiones de su cuerpo, el libro es una extensión de la memoria y la imaginación.” La memoria tiene su depositario natural en el libro, quizá no tanto como objeto; dado que la idea de libro se ha materializado en distintos soportes y también en diferentes formas —según la Historia: infolios, rollos, tablet, pocket, etcétera—, y no sabemos qué depara el futuro a éste. En el interin, volvemos a la idea de Borges: el libro como extensión de la memoria y la imaginación. Y si pensamos la imaginación según el poeta Gerard de Nerval, como una forma de conocimiento, es también el libro una extensión de todos nuestros saberes acopiados, así como de nuestros sueños presentes y futuros.

## *Sobre Orígenes de las Tipografía en Chile de Roberto Osses*

Cristóbal Joannon \*

Si este libro se hubiera publicado antes de la era de los computadores, sería de un interés parcial; digamos, para especialistas. En esta Biblioteca sin duda que estaría ubicado en el mismo anaquel de los estudios sobre la historia de la imprenta en Chile. Pero los tiempos han cambiado: para bien o para mal, nos pasamos el día entero mirando textos en pantallas, y las expresiones “Arial”, “Times New Roman”, “cursivas”, “negritas”, etc., son globalmente familiares. Todos hemos aprendido—muchos de manera intuitiva— que un correo para pedir trabajo no puede estar en una tipografía gótica o sicodélica. Antiguamente estábamos condenados a la tipografía por *default* de la máquina de escribir que tuviéramos a mano. De manera que este libro no nos puede ser ajeno.

*Orígenes de la tipografía en Chile*, del tipógrafo profesional Roberto Osses, es un libro germinal sobre el tema —abordado desde un punto de vista técnico— y al mismo tiempo tiene cara de ser el último (al menos sobre el período estudiado). Algunos se preguntarán por qué. La razón es simple: el autor da el nombre del primer tipógrafo en Chile —un señor de apellido Gallardo— e identifica las tipografías empleadas en los primeros impresos de nuestro país y nos explica, pedagógicamente, por qué fueron esas las que se usaron. Emplea fuentes históricas como respaldo —no son pocos los cuentos sabrosos—, pero también lo demuestra milimétricamente con una serie de estudios morfológicos que solo un experto está en condiciones de hacer. Por si alguien tuviera dudas al respecto, el autor le destina un capítulo del libro a la reconstrucción exacta de las publicaciones investigadas, entre ellas el *Modo de ganar el Jubileo Santo*, de 1776, y la *Aurora de Chile*, de 1812 y años sucesivos. Para ello utiliza tipografías digitales equivalentes, de uso actual. A esto se le podría llamar, *cum grano salis*, una demostración científica. Un ejemplo, de la página 122:

Al comparar las tipografías de cuerpos más amplios presentes en la *Aurora* con catálogos tipográficos de la época, aparecen de inmediato rasgos representativos del trabajo de Richard Austin, y cuando contrastamos la portada del tomo 1 —que reúne las ediciones del primer año— con el muestrario de tipos de Fry and Steele publicado en 1795

\* Poeta, ensayista y editor. Dirige la colección de traducciones de Ediciones Tácitas. Es académico de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

en Londres, la semejanza se convierte en algo más, puesto que se trata de los mismos tipos móviles. El texto que dice “Aurora de Chile” está compuesto con la Four Lines Pica, de la fundición Fry and Steele, cuyo grabador de punzones era Richard Austin.

La pura identificación de los tipos es de un gran valor. Pero el libro es más que eso: es también un manual para comprender los elementos que componen una tipografía y sus principales líneas históricas. De paso, entrega datos que podrían ser bien acogidos por eruditos en la materia; por ejemplo, cuando se refiere a la diferencia no resuelta entre el punto Didot establecido en Francia en el siglo XVIII (0,376 milímetros), con el punto adoptado en Gran Bretaña y Estados Unidos (0,352 milímetros). Se trata de un detalle feliz, después de todo este libro también será leído por gente que *sabe* sobre el tema.

Ahora bien, el interés del autor va más allá de las identificaciones mencionadas. Leemos en la página 103: “Una historia de la tipografía es también una historia de las ideas”. En efecto, hay un clarísimo vaso comunicante entre la tipografía y la política, imprenta mediante. Así como Benjamin Franklin fue tipógrafo, también lo fue el revolucionario Luis Emilio Recabarren y Manuel José Gandarillas—uno de los líderes liberales de la Asamblea Constituyente de 1831. ¿Qué es lo primero que hacen los tiranos? Prohibir la libertad de expresión, esto es, detener las imprentas. ¿Qué es lo que hacen los políticos de fuste? Convencer, de manera oral y escrita.

Mientras leía este libro notable me acordé de los trabajos de Hans Blumenberg, el historiador de las ideas alemán, que le siguió las pistas a un conjunto de metáforas y anécdotas que han marcado el pulso de la cultura occidental (por ejemplo, la figura de la caverna o la idea del mundo como un libro que puede ser leído). Y me acordé también del famoso aforismo de Yuri Lotman, el lingüista ruso: “La historia intelectual de la humanidad puede considerarse una lucha por la memoria”.

Esta obra es parte de un proyecto más amplio, pero que apenas se menciona en el libro (supongo que por comprensibles razones de humildad). La tipografía empleada en él es la tipografía “Biblioteca”, creada por Roberto Osses junto a un equipo de colaboradores (Diego Aravena, César Araya y Patricio González). Para el diseño de esa tipografía —que es, a su modo, una síntesis histórica que incluye el examen detenido de las tipografías de las primeras publicaciones chilenas— la investigación llevada a cabo en este libro sirvió como inspiración para darle forma. Por ejemplo, en el uso de elegantes ligaduras; sin duda, una firma autoral de la fuente “Biblioteca”. Es lo que alguien llamaría un proyecto redondo.

## *Leer entre líneas*

Claudio Aguilera \*

Muchas gracias a Ediciones Biblioteca Nacional y a Roberto Osses por invitarme a presentar esta nueva obra dedicada al estudio de la tipografía en Chile.

Fue exactamente hace un año que nos reunimos en una sala Ercilla repleta para celebrar el nacimiento oficial de la fuente “Biblioteca”, realizada por Roberto y su equipo, e inspirada en las colecciones de esta bicentennial institución; una fuente que ha sido puesta a disposición de todos para su uso gratuito y que es, tanto a nivel nacional como internacional, un hito.

Cinematográficamente hablando, el libro que presentamos hoy podría considerarse una *precuella* del anterior. En *Orígenes de la tipografía en Chile*, Roberto Osses reconstruye la historia de los hombres y máquinas que crearon los primeros impresos chilenos, nos muestra sus esfuerzos por publicar en un país al que la imprenta llegó tardíamente, donde hacer libros, en un territorio fronterizo y militarizado como el nuestro, era siempre un gesto político.

¿Por qué sabemos tan poco de estos pioneros? ¿Por qué hemos dejado en el olvido a aquellos que dieron forma a testimonios fundamentales de nuestro pasado?

Paradójicamente, el nombre de quienes imprimieron no se imprimió. Sus gestos, temores, luchas y trabajo cotidiano quedaron sepultados en y por sus obras. Tal como desconocemos quiénes construyeron los palacios de la oligarquía y, hay que decirlo, también de este mismo edificio —llamado en su momento el palacio de los libros— apenas tenemos trazos, señas y pistas sobre la identidad de los trabajadores gráficos.

Lo que hace Roberto es, justamente, tomar estos vestigios impresos sobre el papel para intentar develar rutas, nombres y genealogías. Con intuición y pasión casi detectivesca, literalmente lee entre líneas para rastrear el recorrido de las letras y presentarnos una historia que perfectamente podría ser una película negra con escenas en Londres, Estados Unidos y París, sombríos conventos, largos viajes cruzando océanos tormentosos, tipógrafos pendencieros, ambición y disputas, batallas independentistas, historias de amor y traición, contrabandistas, sacerdotes, maestros y aprendices.

\* Jefe del Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional.

Las razones de este injusto olvido también son esbozadas por Osses al citar a Roger Chartier, para quien ha habido un injustificado y artificial divorcio entre el cuerpo y el alma del libro, entre su forma de producción y su contenido.

¿Pero, no comprendemos mejor el alcance de la *Aurora de Chile* cuando conocemos el contexto humano, comercial, técnico y cultural que permitió reunir en un solo lugar los componentes necesarios para su publicación?

La respuesta es un rotundo sí.

Al valorar las publicaciones impresas por el prestigio de sus autores, digamos, intelectuales, o por su relevancia histórica y literaria, hemos dejado de percibir, y disfrutar, no solo las tipografías utilizadas, sino también las ilustraciones, guardas, exlibris, encuadernaciones, diseños, que hacen tangible las ideas y hacen de un libro una experiencia sensorial completa.

Tal como ha señalado Bernardo Subercaseaux-y acertadamente cita Roberto en su libro-, la imprenta no solo fue una máquina para imprimir, fue un símbolo, se trataba de la máquina de la felicidad, “una máquina que vendría a restablecer la función más propia del ser humano, una función que se encontraba atrofiada por el peso de la larga noche colonial”.

Una máquina que ustedes pueden apreciar en este mismo edificio como un vestigio silencioso de la larga lucha por la libertad.

Volver a poner a la tipografía y a la imprenta, a sus trabajadores, sus técnicas, formas de trabajo, saberes y voluntades que se desarrollaron en torno a ella, en el centro de los procesos históricos y políticos en su más larga acepción, es uno de los aportes relevantes de las investigaciones que ha venido haciendo Roberto Osses. Labor que, lejos de quedarse anclada en el pasado, se vuelven gravitantes en la actualidad, cuando, por ejemplo, nos enteramos de la disolución y pérdida del patrimonio de la Sociedad de Tipógrafos de Chile, una de las más antiguas de América Latina.

Con esta labor, además, ha contribuido, sin duda, a que nuevas generaciones de diseñadores y de investigadores, y de diseñadores-investigadores, vuelvan a ver a la Biblioteca Nacional como un espacio que no solo conserva la memoria de un país, sino que también abre sus puertas para que esa memoria sea apropiada, reinterpretada, y, por lo tanto, cobre sentido en nuestro presente.

Por todo ello, saludo con alegría esta nueva publicación y el gran trabajo de Ediciones Biblioteca Nacional, que, fiel al sentido profundo de esta obra, ha realizado un libro de impecable factura, y que abre un espacio necesario para el rescate y reflexión sobre nuestro notable patrimonio gráfico.

## *Tres historias sobre los inicios de la tipografía en Chile*

Roberto Osses \*

Al igual que la sinopsis y el tráiler de una película, en donde la primera es más descriptiva y precisa, y la segunda se presenta como una especie de *collage* de cuadros exaltantes orientados a estremecer nuestro cuerpo desde el vientre, este texto busca que esa dualidad entremezclada exprese en las siguientes líneas la esencia de lo que las personas encontrarán cuando se dispongan a leer el libro *Orígenes de la Tipografía en Chile*, publicado recientemente por Ediciones Biblioteca Nacional.

La tipografía es una disciplina que estudia la expresión visual del lenguaje; las apariencias que puede adoptar un alfabeto y la manera en que dicho sistema se expresa en la comunicación. En el caso de esta investigación, se trata de las circunstancias materiales en las cuales surgieron los primeros impresos en la Colonia y los documentos esenciales del periodo de Independencia. Como el primer periódico, el primer libro o la primera Constitución de nuestro país.

El libro se divide esencialmente en tres partes. La primera trata del surgimiento de la tipografía en el mundo, con Johannes Gutenberg, de la llegada de este oficio a América, y de su fallida instalación en el Chile colonial. En la segunda se estudia en detalle el primer impreso tipográfico realizado en el país: el *Modo de ganar el Jubileo Santo* de 1776. Además se analizan otros documentos de la época para determinar cuáles fueron las fuentes tipográficas que se emplearon en su producción y cuáles fueron las condiciones contextuales en dicho proceso. En la tercera parte se aborda la instalación e implicancias de la tipografía en la Independencia, los primeros tipógrafos, y se lleva a cabo un examen minucioso de la *Aurora de Chile*, junto al estudio de otros impresos importantes del periodo.

*Orígenes de la Tipografía en Chile* no es un libro de historia, es más bien un libro de historias, en plural. Se construye en base a pequeños relatos que dan cuenta de cómo la tipografía actúa en nuestro entorno, de cómo interactuamos con ella y de cuánto nos cambia, sin que a veces siquiera podamos percatarnos. Por lo mismo, en vez de profundizar y detallar la descripción inicial de cada sección de la investigación, seleccionaré una historia de cada parte, para así expresar de forma más profunda la esencia de la obra y promover, por cierto, la valoración justa de la tipografía y su rol en la sociedad.

El primer relato nos lleva a Europa en la década de 1450, cuando los libros todavía se producían únicamente de forma manual, la caligrafía era el método por

\* Diseñador. Académico de la Universidad de Chile.



excelencia para poder escribir, y todo el proceso de producción era bastante lento. La velocidad de reproducción de las obras era premiosa y, por lo mismo, el valor de cada ejemplar era muy elevado. Cuando Gutenberg logró imprimir la Biblia causó un revuelo tremendo en la esfera social; primero, eso sí, el impacto lo recibió el propio creador de la impresión tipográfica, pues su entonces socio Johann Fust lo demandó y consiguió apropiarse de las maquinarias, herramientas e insumos del taller, dejando a Gutenberg en la ruina (como lamentablemente acabó sus últimos días). Al poco tiempo Fust viajó desde Alemania a Francia para vender algunos ejemplares de la Biblia recién impresa. Al llegar, fijó el precio de cada ejemplar en una veinteaava parte de lo que costaba un símil manuscrito, lo cual, sumado a la cantidad de copias y a la semejanza entre éstas, generó primero admiración, y luego, un profundo escepticismo en el público parisino. El comerciante fue encarcelado por las autoridades locales, bajo los cargos de magia oscura: nadie lograba explicarse cómo Fust había conseguido tales resultados. Fue un caos. Ante tales eventos, debió intervenir directamente el rey de Francia, lo cual evidencia el nivel de conmoción que generó el surgimiento de la impresión tipográfica en el mundo. Luis XI ordenó que Fust fuera puesto en libertad solo si revelaba el secreto de los medios que había empleado para conseguir tales resultados. Fust había usado tipografía.

La segunda historia apareció cuando me propuse descubrir cuáles habían sido los *tipos* de metal que se emplearon en la composición del primer impreso chileno. Cuando una persona con experiencia disciplinar observa detenidamente la fuente que se utilizó en el *Modo de ganar el Jubileo Santo* de 1776, es capaz de percibir, al menos en una primera instancia, que se trata de una tipografía que se clasifica dentro de un estilo conocido como garaldas. Esta definición nace de la mezcla entre los nombres de dos grandes figuras del periodo en que surgieron estas fuentes: el francés Claude Garamont y el italiano Aldo Manuzio. Desde una perspectiva más cercana al arte, Robert Bringhurst ha propuesto en su libro *Los elementos del estilo tipográfico* que, en vez de garaldas, podríamos decir que este grupo está conformado por dos estilos: renacentista y barroco. Mi primera sensación fue que estaba ante la obra de Garamont, pero al agudizar la mirada comencé a dudar y confundirme; me dije a mi mismo: es una fuente que parece ser de Garamont, pero puede no serlo; es como si alguien hubiera interpretado la obra del francés, para crear su propia tipografía. En ese momento la búsqueda me llevó a los Estados Unidos en la década de 1920. A fines del siglo XIX, muchas fundiciones tipográficas norteamericanas se reunieron para conformar un gran conglomerado conocido como la American Type Founders. La ATF se transformó en un referente del diseño y fundición de *tipos* en el mundo y continuó funcionando por varias décadas. En 1921 ingresó a trabajar la bibliotecaria Beatriz Becker, quien un año más tarde se casó con el tipógrafo norteamericano Frederic Warde, debido a lo cual cambió su apellido por el de su esposo. Un par de años después —con Bea-

trice Warde sumida profundamente en el mundo de la impresión con *tipos*- llegó de visita a los Estados Unidos una eminencia de la tipografía británica: Stanley Morison. Autor de varias publicaciones esenciales para el desarrollo de la disciplina, y creador -entre otras- de la fuente *Times*, que hoy todos conocemos. El matrimonio Warde invitó formalmente a Morison a compartir una cena en su hogar, pero el inglés no pudo asistir debido a su apretada agenda. Sin embargo, como gesto de gratitud, él les propuso que se trasladaran a Inglaterra para visitarlo y analizar la posibilidad de realizar algún proyecto conjunto. Los Warde viajaron a Europa en 1925 y comenzaron una relación profesional con Morison que alcanzó un giro inesperado. Beatrice Warde y Stanley Morison se enamoraron fulminantemente. Morison se separó de su esposa y Frederic Warde debió regresar solo a Norteamérica. La nueva pareja comenzó a trabajar en varios proyectos; en ese momento Morison publicaba una revista, importantísima hasta hoy para la historia de la tipografía, conocida como *The Fleuron*. En el quinto volumen, Beatrice Warde publicó un artículo de investigación que me ayudó a solucionar la encrucijada respecto de aquella fuente inspirada en el trabajo de Garamont. *The Garamond Types* es el nombre del texto escrito por Warde, quien, debido al machismo del medio, debió emplear el seudónimo de *Paul Beaujon*. La norteamericana relata que, a mediados del siglo XVII en París, las autoridades confiscaron las fuentes tipográficas e insumos de imprenta del sedanés Jean Jannon, quien se encontraba trabajando clandestinamente en la producción de textos protestantes. Los *tipos* de Jannon fueron almacenados en las bodegas de la Imprenta Real, en donde permanecieron durante siglos. Las fuentes del francés eran de estilo barroco, pero estaban manifiestamente basadas en los alfabetos renacentistas de Garamont. Como ya hemos visto, ambos estilos están considerados como pares de las garaldas, por tanto comparten una cierta esencia morfológica que puede llevar a confusiones. Fue en 1898 cuando, el entonces encargado de la Imprenta Nacional (como había pasado a llamarse la Imprenta Real), con el propósito de montar una exposición, retiró las fuentes de Jannon guardadas por siglos y atribuyó equivocadamente su autoría a Garamont. Esta confusión fue profundizada cuando se comenzaron a hacer nuevas fuentes inspiradas en estos tipos y solo terminó cuando Beatrice Warde aclaró el embrollo en *The Fleuron* N° V, en 1926. A su vez, sirvió para concluir que las fuentes del *Modo de ganar el Jubileo Santo* impreso en Santiago de Chile en 1776 son de origen francés.

La tercera y última historia comienza cuando, el 23 de noviembre de 1811, arribó al puerto de Valparaíso la fragata *Galloway*, proveniente de Nueva York. En este barco venían las armas que los patriotas habían comprado al norteamericano John Robert Livingston, para la lucha por la Independencia. Las armas y municiones eran de dos tipos; cañones, fusiles y balas, para la contienda cuerpo a cuerpo; una prensa y tipografía, para la batalla por las ideas. Los tipos de metal eran municiones culturales. Junto a estos insumos llegaron también tres especialistas,

encargados de enseñar el arte de la impresión tipográfica en nuestro territorio: Samuel Burr Johnston, Simon Garrison y William Burbidge, quienes se hicieron cargo de componer la *Aurora de Chile* desde febrero de 1812. El 4 de julio de ese mismo año, en el consulado de Norteamérica se realizó una fiesta para celebrar la independencia conseguida varias décadas atrás por los estadounidenses. En esta celebración todo marchaba bien, hasta el momento en que los excesos comenzaron a influir en los invitados, principalmente en los tres tipógrafos recién llegados a Chile. Los norteamericanos comenzaron a incomodar a las damas de la fiesta y, en vez de detenerse ante las advertencias del cónsul Poinsett, continuaron el fastidio, al punto que debieron ser expulsados a la calle. Insatisfechos con la expulsión, el trío volvió con mayor prepotencia a tratar de reingresar por la fuerza, situación que hizo que las autoridades emplearan métodos más duros. Los tipógrafos fueron repelidos a balazos, Burbidge cayó muerto y Johnston y Garrison fueron encarcelados durante casi un mes. Una de las grandes consecuencias de este hecho fue que, en esas semanas, la *Aurora de Chile* debió ser compuesta e impresa por un joven aprendiz chileno, de tan solo 17 años. Manuel José Gandarillas se hizo cargo de la Imprenta de Gobierno cuando los norteamericanos se encontraban encarcelados. Otro aspecto interesante de esta situación es que la experiencia de Gandarillas sería importante en el futuro, pues Manuel José se transformará en un personaje clave en el proceso constituyente producido a comienzos de la década de 1830 en nuestro país.

La pregunta que muchas personas me hacen es cómo surge el interés por un tema tan específico como la tipografía y qué tiene esta disciplina que cautiva de forma tan profunda a quienes se aproximan a contemplarla. Pienso que la respuesta a ambas interrogantes aparece de forma espontánea en las historias recién contadas. Seguramente el lector habrá notado que el primer relato se trata de magia, el segundo de amor y el tercero de muerte. Pues bien, eso tiene la tipografía: magia, amor, muerte, política, pasión; lo tiene todo. La tipografía tiene historia, este libro cuenta esa historia a través de historias, en plural.

# 110 AÑOS DEL NATALICIO DE ORESTE PLATH

*Karen Plath Müller Turina\**

\* Editora y consultora.

Oreste Plath, folclorólogo, un recopilador y estudioso de las tradiciones culturales de Chile, con 58 publicaciones. Testimonio de este enfrentar que casi duró 70 años, donde surgieron sus libros y artículos en los que barajó temas de Chile. Fue un fotógrafo del alma nacional, hombre múltiple, ensayista, cronista, gestor cultural, profesor.

## *Oreste Plath y su relación con la Biblioteca Nacional*

En 1928, Oreste Plath llegó por primera vez a la Biblioteca Nacional. Fue un investigador de asidua concurrencia por 68 años. Conocido por los funcionarios e intelectuales. Cuando algún periodista quería entrevistarle, lo buscaban en la sala de Referencias Críticas. Ahí, por muchos años recibió parte de su correspondencia. Sin equivocarme diría que fue su segunda casa.

Algunos de los amigos que lo visitaban en la sala de Referencias Críticas: Ariel Álvarez Gómez, Alicia Amor, Hermelo Arabena Williams, Braulio Arenas, Olga Arratia, Inés Bordes, Mario Cánepa Guzmán, Renato Cárdenas, Rolando Cárdenas, Antonio Cárdenas Tabies, José Francisco Carrión Canales, Cecilia Casanova. Tito Castillo Peralta, Martín Cerda, Mario Céspedes, Delia Domínguez, Julio Flores, Juan Florit, Juan Gana, Eugenio García Díaz, Jaime González Colville, Fernando González-Urizar, Sergio Hernández, Horacio Hernández Anderson, Carlos René Ibacache, Emma Jauch, Fernando Kri, Enrique Lafourcade, Ernesto Livacic Gazzano, Reynaldo Edmundo Marchant, Juan Antonio Massone, Eugenio Mimica Barassi, Amador Neghme, Enrique Neiman.

Los directores con que más vinculación tuvo fueron: Roque Esteban Scarpa, Juvencio Valle, Enrique Campos Menéndez, Marta Cruz-Coke Madrid.

En 1988 ofreció en la Biblioteca Nacional una charla sobre sus recuerdos de seis décadas. Parte de esos recuerdos se encuentra en un artículo escrito por Rubén Moure Jeraldo en el diario *Las Últimas Noticias*, jueves 1 de septiembre de 1988, titulado "Biblioteca Nacional. Oreste Plath: Recuerdos desde 1928".

La Biblioteca Nacional en 1994 le editó dos libros:

1.- *OLOGRAFÍAS. Libro para ver y crear*, Dirección Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Impreso en los Talleres de la Productora Andros Ltda., Santiago de Chile, 1994, 160 pp.

Escritores y pintores que figuran: Tatiana Álamos, Braulio Arenas, Julio Barrenechea, María Luisa Bombal, Daniel de la Vega, Hernán Díaz Arrieta, Delia Domín-

guez, Joaquín Edwards Bello, José Santos González Vera, Vicente Huidobro, Emma Jauch, Ricardo Latcham Alfaro, Pablo Neruda, Pedro Olmos, Fernando Onfray, Jenner Prieto, Manuel Rojas, Andrés Sabella, Roque Esteban Scarpa y Pepita Turina.

Algunas críticas sobre el libro OLOGRAFÍAS:

García-Díaz, Eugenio (1930-2014)

“Olografías” *Revista Occidente*, N° 353, Santiago, Chile, enero- marzo 1995, p. 54.

Muñoz Lagos Marino (1925)

“La amistad en imágenes”. Comenta “Olografías”]

Diario *El Magallanes*, Punta Arenas, Chile, 22/1/1995, p. 3.

Anónimo “Olografías de Oreste Plath” Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, viernes 10/2/1995, p. 39.

Anónimo “Obras recientes”. [Comenta “Folclor chileno”, “Alberto Rojas Jiménez” y “Olografías”] Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, miércoles 15/2/1995, p. 3.

Anónimo “Olografías de Oreste Plath” Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 19/2/1995, p. 39.

Montes, Hugo (1920) “Olografías” Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 25/3/1995, p. 39.

Rojas Valdebenito, Wellington (1951) “Las olografías de Oreste” *Renacer*, Angol, Chile, 31/3/1995, pp. 3 y 8.

Diario *La Tribuna*, Los Ángeles, Chile, 6/4/1995, p. 3.

Diario *La Prensa Austral*, 6/5/1995, p. 2.

Diario *El Divisadero* (suplemento), 27/10/1995, p. 4.

Anónimo “Un libro para ver y creer”. [“Olografías”] Diario *La Estrella de Arica*, 15/4/1995, p. A 18.

Anónimo “Olografías” Diario *La Mañana*, 16/4/1995/, p. 5.

Massone; Juan Antonio (1950) “Oreste Plath para ver y creer”. [“Olografías” y “Alberto Rojas Jiménez, se paseaba por el alba”] Diario *Atacama*, Copiapó, 3/5/1995, p. 23.

2.- ALBERTO ROJAS JIMÉNEZ, *SE PASEABA POR EL ALBA*, Colección Escritores de Chile, vol. VII, Recopilación y prólogo de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers B., Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1994, 281 pp. Se puede leer o descargar en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85412.html>

Algunas críticas sobre el libro ALBERTO ROJAS JIMÉNEZ, SE PASEABA POR EL ALBA

García-Díaz, Eugenio (1930-2014) "Oreste Plath. Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba", Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. *Revista Occidente*, N° 353, Santiago, Chile, enero-febrero-marzo 1995, p. 58.

Vera, Richard "Alberto Rojas Jiménez: un mito literario". Comenta "Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba", Diario *La Época*, Santiago, Chile, 13/1/1995, Cuerpo B, p. 14.

Anónimo "Alberto Rojas Jiménez, se paseaba por el alba", Diario *El Mercurio*, Revista de Libros, N° 300, Santiago, Chile, 5/2/1995.

Arraño, S. J., Alberto (1914-1998) "Alberto Rojas Jiménez", Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 5/2/1995, p. 17.

Palacios, José María (1928-2002) "Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba", Diario *La Segunda*, Santiago, Chile, 8/2/1995.

Anónimo "Volando viene Rojas Jiménez se paseaba por el alba", Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 13/2/1995, p. 37.

Arraño, S. J., Alberto (1914-1998) "Alberto Rojas Jiménez" Diario *La Prensa*, Curicó, 2/2/1995, p. 5.

Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, 5/2/1995, p. 17.

Diario *El Rancagüino*, Rancagua, 6/2/1995, p. 4.

Diario *El Día*, La Serena, 13/2/1995, p. 3.

Diario *La Tribuna*, Los Ángeles, 15/2/1995, p. 3.

Diario *El Mercurio*, Antofagasta, Chile, 22/2/1995, p. 3.

Diario *El Mercurio*, Calama, 22/2/1995, p. 3.

Diario *La Discusión*, Chillán, Chile, 2/3/1995, p. 3.

Diario *El Sur*, Concepción, 10/3/1995, p. 6.

- Anónimo “Obras recientes”. Comenta “Folclor chileno”, “Alberto Rojas Jiménez” y “Olografías”, Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 15/2/1995, p. 3.
- Arraño, s. j., Alberto (1914-1998) Los libros “Alberto Rojas Jiménez”, Diario *La Tribuna*, Los Ángeles, Chile, 15/2/1995, p. 3.
- Muñoz Lagos, Marino (1925) “El magnetismo de Rojas Jiménez”. Comenta “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *La Prensa Austral*, Punta Arenas, Chile, 16/2/1995, p. 2.
- Sánchez Latorre, Luis (1925-2007) “El regreso de Rojas Giménez”. Comenta “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *Las Últimas Noticias*, Santiago, Chile, 19/2/1995, p. 14.
- Anónimo “El regreso de Rojas Jiménez”, Diario *La Prensa* (Supl.), Curicó, Chile, 12/3/1995, p. 1.
- Garrido Rojas, José “El regreso de Alberto Rojas Jiménez: recopilación sobre un poema de Neruda”. “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *La Segunda*, Santiago, Chile, 8/5/1995, p. 42.
- Délano, Poli [Enrique Délano Falcón] (1936-2017) “Rojas Jiménez, un ‘poeta maldito’”. “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *La Nación*, Santiago, Chile, sábado 20/5/1995, p. 6.
- Muñoz Lagos, Marino (1925) “Recuerdo de dos poetas”. Comenta “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *La Prensa Austral*, Chile, jueves 25/5/1995, p. 2.
- Merino Reyes, Luis (1912-2011) “Rojas Jiménez, un soñador apresurado”, Diario *La Discusión de Chillán*, Chile, 4/6/1995, p. 2.
- Vial, Sara (1931-2016) “Alberto Rojas Jiménez viene volando”. “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *La Estrella* (Supl.), Valparaíso, Chile, 8/7/1995, pp. 8-9.
- Poblete Varas, Hernán (1919-2010) “Vuelve Rojas Jiménez”, Diario *La Segunda* (Supl.), Santiago, Chile, 9/7/1995, pp. 2-3.
- “Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba”, Diario *El Mercurio*, Revista de Libros, Santiago, Chile, 9/7/1995, p. 2.
- Anónimo “Publican un libro sobre el más grande poeta quillotano”. “Alberto Rojas Jiménez, se paseaba por el alba”, Diario *El Observador*, Quillota, Chile, 28/7/1995, p. 11.



En 1995 la Biblioteca Nacional realizó una exposición titulada CHILOÉ MUNDO FANTÁSTICO, basada en su libro *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Se exhibió en la Galería Azul (1 de septiembre al 30 de octubre). Investigación de Oreste Plath, ilustraciones por Omar Larraín Verdugo y Julio González Milla.

Se publicaron dos libros sobre esta exposición (una en color y otra en blanco y negro). Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1995, 53 pp.

El 21 de agosto de 1996, en un homenaje póstumo, en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, la Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Sra. Marta Cruz-Coke, anuncia que, a contar de esta fecha, la Sala de Bibliografía se llamará "Sala Oreste Plath, Bibliografía". En aquella ocasión la Biblioteca Nacional cumplía 183 años, y ese mismo día se descubrió la placa. En esta ceremonia hicieron uso de la palabra la señora Marta Cruz-Coke, Inés Valenzuela, Poli Délano y Jaime González Colville. Tiempo después, esta sala tuvo los nombres de: "Archivos Desclasificados de Pinochet", "Préstamo a Domicilio", "Referencias Críticas". Y en el 2016 se mandó a hacer una nueva placa, por desaparecer la anterior, dispuesta por el subdirector don Pedro Pablo Zegers Bachet. En una pequeña ceremonia pasó a llamarse "Sala Oreste Plath Ediciones Biblioteca Nacional".

La Biblioteca Nacional, en agosto de 2007, realiza una exposición-homenaje (6 al 31 de aquel mes) con motivo de los 100 años del natalicio del escritor chileno Oreste Plath (1907-1996), en el Café Bicentenario. Con 4 vitrinas de libros y objetos personales, como su máquina de escribir, su gorro de piel, algunas medallas. También, una Exposición de 6 paneles en la vitrina que mantiene la Biblioteca Nacional en el Metro de Santiago, Estación Santa Lucía (agosto 2007 - septiembre 2007), titulada "*Donde yo vaya aprendo. Oreste Plath*". Esta misma exposición se trasladó luego a la Estación Metro Parque O'Higgins (septiembre 2007 hasta enero 2008). La exposición se repuso una vez más en la Estación Metro Santa Lucía, entre febrero y el 20 marzo de 2008. La duración total de la muestra: 6 meses.

En 1997, en el libro póstumo *El Santiago que se fue. Apuntes de la memoria*-Editorial Grijalbo, 1997-, la Biblioteca Nacional (Archivo del Escritor) se encargó de transcribir todas las hojas sueltas del autor, para que se hiciera el libro. Es este el motivo que en todas las ediciones de Grijalbo (1ª 2ª y 3ª 1997, 1998, 1999, 2000, 2004) aparezca el logo de la Biblioteca Nacional. Escribió la introducción del libro don Pedro Pablo Zegers Blachet, Conservador del Archivo del Escritor, y el poeta Thomas Harris preparó la biografía de Oreste Plath.

## *Escritos en revistas de la Biblioteca Nacional*

Oreste Plath "Folklore alimentario. Pescados, mariscos y algáceas" Biblioteca Nacional, Ediciones de la revista *Mapocho*, Órgano de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional, tomo v, N° 1, de 1966. Santiago de Chile, pp. 76-88. Se puede leer o descargar en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9183.html>

Revista *Mapocho*, Revista de Humanidades, N° 62, segundo semestre, 2007, DIBAM, Ediciones de la Dirección de Biblioteca, Archivos y Museos, Andros Impresores, 512 pp. Homenaje de *Mapocho* en el centenario del natalicio de Oreste Plath. Los trabajos fueron cuatro:

"Siete postales de Oreste Plath (1907-2007)", Juan Antonio Massone, pp. 443-454.

"Impronta humana de Oreste Plath", Jaime González Colville, pp. 455-477.

"Oreste Plath en Madrid", Guillermo Carrasco Notario, pp. 479-488.

"La importancia de Valparaíso en la vida de Oreste Plath", Karen Plath Müller Turina, pp. 489-494.

De esta edición se hizo una separata titulada "Homenaje al centenario de Oreste Plath", revista *Mapocho*, Revista de Humanidades, N° 62, segundo semestre, 2007.

Revista *Patrimonio Cultural*, Revista de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago de Chile. Los siguientes tres artículos se publicaron póstumamente, crónicas extraídas del libro *El Santiago que se fue*. Apuntes de la memoria (póstumo), Editorial Grijalbo, 1997:

Oreste Plath, "Tito Mundt, viajero del día y de la noche", Año Número 13, trimestral, enero 1999, p. 15.

Oreste Plath, "Carlos Canut de Bon y su estirpe. Un romántico y auténtico bohemio", Año IV, Número 14, trimestral, mayo 1999, p. 27.

Oreste Plath, "Crónicas inolvidables. Restaurantes del cerro Santa Lucía y del cerro San Cristóbal", Año v, Número 17, trimestral, marzo 2000, p. 32.

Revista *Patrimonio de Chile*, N° 70, DIBAM, junio 2017. Le dedica una nota titulada "Aniversario de Oreste Plath", p. 14. "Opinión Oreste Plath y su interés por los juegos", p. 15.

## *Parte del material que se encuentra en la Biblioteca Nacional sobre Oreste Plath*

En este lugar patrimonial se puede encontrar mucho material relacionado con Oreste Plath. En la sección de MÚSICA Y MEDIOS MÚLTIPLES de la Biblioteca Nacional se conserva gran parte de los casetes autobiográficos de las conferencias de los escritores, las que se presentaban en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna antes de ser editadas con el título de *¿Quién es Quién en las Letras Chilenas?*, Editorial Nascimento, junto a la Agrupación de Amigos del Libro fundada por Oreste Plath.

BIBLIOTECA NACIONAL CHILE (consultar en [www.bncatalogo.cl](http://www.bncatalogo.cl))

TODOS LOS CAMPOS (1-1231 entradas, años 1929-2016).

AUTOR (1-1173 entradas, años 1929-2016). Aquí también se encuentran cartas, manuscritos y artículos disponibles en microfilm.

TÍTULO (1-477 entradas, años 1929-2012).

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL DE CHILE

[www.bibliotecanacionaldigital.cl](http://www.bibliotecanacionaldigital.cl) (382 resultados para su búsqueda)

En *Memoria Chilena*: Buscar en la entrada [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) y poner su nombre (115 documentos encontrados en su búsqueda).

En *Memoria Chilena* es bien importante la cantidad de artículos digitalizados de Oreste Plath publicados en la Revista *En Viaje* (Empresa de los Ferrocarriles del Estado).

Además de figurar en el libro *Índice General de la Revista En Viaje 1933-1973*, de Alarcón, Justo y otros, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Santiago de Chile, septiembre 1995. Figura Oreste en 74 páginas de este libro, realizado por funcionarios de la Biblioteca Nacional.

En *Memoria Chilena* se pueden leer y descargar 18 libros de Oreste Plath:

POETAS Y POESÍA DE CHILE

Antología, Talleres Gráficos “La Nación”, 1941, Santiago de Chile, 284 pp.

GRAFISMO ANIMALISTA EN EL HABLAR DEL PUEBLO CHILENO

Ensayo, Diario *La Tarde*, Santiago de Chile, 1941, 36 pp., Viñetas Penique.

MUSEOS Y ASPECTOS DEL FOLKLORE EN EL BRASIL

Presentación Leopoldo Pizarro, Jefe de la Sección de Prehistoria del Museo Histórico Nacional. Apartado del *Boletín de Educación Física* de la Universidad de Chile. Imprenta Chile, Santiago de Chile, 1945, 48 pp.

BARAJA DE CHILE

Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1946, 235 pp.

FOLKLORE CHILENO. ASPECTOS POPULARES INFANTILES

Tirada aparte de los *Anales de la Universidad de Chile*, 1º y 2º trimestres de 1945. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago de Chile 1946, 119 pp. ,más un índice.

JUEGOS Y DIVERSIONES DE LOS CHILENOS

Apartado del *Boletín de Educación Física* de la Universidad de Chile, Órgano del Instituto de Educación Física, Santiago de Chile, 1946, 68 pp.

FRASEOLOGÍA FOLKLÓRICA CHILENA EN LA ANATOMÍA Y PATOLOGÍA DEL INDIVIDUO

[Ensayo de antropología cultural]. Apartado la Revista *Médico-Asistencial*, Órgano Oficial de la Dirección General de Beneficencia y Asistencia Social, Santiago de Chile, junio 1950, 10 pp.

NUESTRO FOLKLORE, LOS INSECTOS Y OTROS ARTRÓPODOS PORTADORES DE ENFERMEDADES

Servicio Nacional de Salud, Sub-Departamento de Educación Sanitaria, Imprenta Central de Talleres de Abastecimiento, Santiago de Chile, 1956, 45 pp.

TUBERCULOSIS. HISTORIA Y FOLKLORE MÉDICO

Editado por el Servicio Nacional de Salud, Sección Educación para la Salud, Santiago de Chile, 1960, 37 pp. [Mimeografiado].

LA ALIMENTACIÓN Y LOS ALIMENTOS CHILENOS EN LA PAREMIOLOGÍA

Servicio Nacional de Salud, Editado por la Sección Educación para la Salud, Santiago de Chile, 1962, 47 pp. [Mimeografiado].

#### FOLKLORE CHILENO

Primera edición de folklore chileno, Ediciones PlaTur, Santiago de Chile, 1962, 376pp.

#### FOLKLORE RELIGIOSO CHILENO

Primera edición, Ediciones Pla Tur, Santiago de Chile, Imprenta de la Central de Talleres del s. n. s., Santiago de Chile, 1966, 232 pp.

#### ORESTE PLATH. FOLKLORE ALIMENTARIO. PESCADOS, MARISCOS Y ALGACEAS

Ediciones de la revista *Mapocho*, Órgano de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional, tomo V, N° 1, de 1966, Santiago de Chile, pp. 76-88.

#### ARTE TRADICIONAL DE CHILOÉ

Publicaciones del Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Escuela Lito, Tipográfica Salesiana, Santiago de Chile, 1973, 77 pp.

#### FOLKLORE MÉDICO CHILENO

Antropología y Salud, 1ª edición Editorial Nascimento, Impreso en los Talleres de la Editorial Nascimento s. A., Santiago de Chile, 1981, 331 pp.

#### GEOGRAFÍA DEL MITO Y LA LEYENDA CHILENOS

2ª edición, Editorial Nascimento, Impreso en los Talleres de la Editorial Nascimento s. a., Santiago de Chile, 1983, 448 pp.

#### APROXIMACIÓN HISTÓRICA FOLKLÓRICA DE LOS JUEGOS EN CHILE

1ª edición, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1986, 455 pp. Este libro se terminó de imprimir en el mes de agosto de 1986, en los talleres de la Librería y Editorial Nascimento, encontrándose la empresa en proceso de liquidación.

#### ALBERTO ROJAS JIMENEZ. SE PASEABA POR EL ALBA

Colección Escritores de Chile, vol. VII. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1994, 281 pp. Recopilación y prólogo de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers B., Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

## *Oreste Plath (1907-1996) César Octavio Müller Leiva*

Nació en Santiago de Chile, el 13 de agosto de 1907. Falleció en Santiago de Chile, el 24 de julio de 1996.

El 13 de agosto de 1996, sus cenizas fueron esparcidas en el Parque Nacional La Campana en Olmué, v Región (sector La Represa).

Sus padres nacen en Valparaíso: Pedro Jermán Müller Carmona (Valparaíso 1883-Rancagua 5 de junio 1925), y Haydeé Leiva Torres (Valparaíso 7/3/1885 - Santiago 29/6/1945). Contrajeron matrimonio en Chillán el 25 de diciembre de 1904.

Realizó sus estudios de manera intermitente. Cuando muy niño estudió en una escuelita frente al Fundo El Tejar de Chillán Viejo, propiedad de sus abuelos maternos. Estudio en el liceo José Víctorino Lastarria (Santiago).

En 1926 al iniciar su actividad literaria escribe en la revista *Don Fausto* (Santiago de Chile), con los seudónimos de “Dragón Rojo” y como “Octavio Müller Leiva” (*Don Fausto*, 1926), “Leo Tax” (Revista *Don Fausto*, 1926).

Entre los años 1927 y 1937 vive en la ciudad de Valparaíso.

Escribe como “Octavio Müller L.” (diario *La Estrella*, Valparaíso, 1927) y “Octavio Müller” (diario *La Estrella*, Valparaíso, 1928) y en el diario *Las Últimas Noticias* (Santiago, 1928).

Otras firmas en diferentes diarios y revistas fueron: “O. P.” - “P” - “OPE” - “O. Plath”. Y como: “O. Müller L.” - “Octavio Müller” - “Octavio Müller Leiva”. Nunca en sus firmas ocupó su primer nombre César.

Valparaíso fue la ciudad que él eligió para iniciar su vida laboral, en que creó su seudónimo, en que nació como escritor, publicó sus primeros poemas, su primer cuento (“La máscara del capitán Elkiman”), sus primeros libros, y las primeras y únicas revistas que dirigió.

Fundador y director de la revista mensual GONG. *Tablero de Arte y Literatura*. Se publicaron 12 números entre los años 1929-1931, en Valparaíso, Chile.

Fundador de la Revista *Puerto* en la ciudad de Valparaíso (1933).

Redactor jefe de la revista *FOLKLORE* de Valparaíso, Chile (1934).

Escribió su primer libro de versos en colaboración con Jacobo Danke (Juan Cabrera Pajarito), *POEMARIO*, Imprenta y Editorial Chile, Valparaíso Chile, 1929 s/p. Aquí apareció por primera vez su seudónimo de “Oreste Plath”.

Trabajó en Lima en la Radio Internacional (una voz peruana para toda América) como asesor literario y en comentarios radiales (1938).

Contrae nupcias en Lima, Perú, el 5 de febrero 1938 con Isabel Nicasi Muñoz (española, 1905 - Santiago de Chile, 28 de noviembre 1939).

En 1943 fue becado por el Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil y por la Oficina de Cooperación Intelectual de Chile para estudiar durante un año Letras Clásicas y Folklore, en la Universidad de Río de Janeiro y en la Escuela Nacional de Música. Llegó a Brasil el 17 de abril de 1943.

Algunos trabajos en relación con su estadía en Brasil fueron:

O PREGÃO CHILENO. [Pregones chilenos].

En portugués. *Separata da Revista Brasileira de Música*, vol. IX, Escola Nacional de Música, Ministerio da Educação, Imprensa Nacional de Río de Janeiro, Brasil, 1944, 9 pp.

LA BIBLIOTECONOMÍA EN EL BRASIL.

Presentación Héctor Fuenzalida. Tirada aparte de *Anales de la Universidad de Chile*, tercer y cuarto trimestre 1944, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1945, 28pp., más índice.

MUSEOS Y ASPECTOS DEL FOLKLORE EN EL BRASIL.

Presentación Leopoldo Pizarro, Jefe de la Sección de Prehistoria del Museo Histórico Nacional. Apartado del *Boletín de Educación Física* de la Universidad de Chile, Imprenta Chile, Santiago de Chile, 1945, 48 pp. Temas: Sobre el Museo Histórico Nacional, Museo de Bellas Artes, Museo Imperial, entre otros.

El 2 de febrero de 1945 contrae matrimonio con la escritora Pepita Turina (Josefa Alvina Turina Turina (Punta Arenas 1 de marzo de 1907 - Santiago 1 de marzo 1986). Ambos, viudos sin hijos. De esta unión, el 28 de marzo de 1946 nació la pareja de mellizos Karen Plath Müller Turina (hija) y Carol Plath Müller Turina (hijo). En sus hijos no quiso perder el "apellido" Plath y se los puso por segundo nombre.

Es importante la relación que tuvo con Carlos George-Nascimento (1885-1966) desde el año 1946, cuando le encargó un libro de versos de poetas chilenos seleccionados para los niños, preparando el libro *Luciérnaga*.

Después, la sucesión, desde el año 1969 editó sus obras, hasta el cierre en 1986, con el libro *Aproximación histórica-folklorica de los juegos en Chile*, 155 pp. Último libro que editó Nascimento, después de 40 años de haber editado el primer libro *Luciérnaga*. Dice en la última página: "Este libro se terminó de imprimir en

el mes de agosto de 1986, en los talleres de la Librería y Editorial Nascimento”, encontrándose la empresa en proceso de liquidación.

Hizo estudios especiales de folklore en Chile, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y Brasil.

Dictó conferencias en diferentes universidades, entre ellas: Universidad de San Marcos, Lima, Perú; Universidad de Montevideo, Uruguay; Universidad de Tucumán, Argentina; Universidad de Chile, Santiago de Chile; Universidad de Concepción, Chile; Universidad de Talca, Chile; Universidad Católica Blas Cañas, Santiago de Chile.

Por más de 10 años trabajó en la Dirección General de Beneficencia. Escribió 10 trabajos relacionados con el Servicio: “Alimentación y lenguaje popular” (1949), “Fraseología folklórica chilena en la anatomía y patología del individuo” (1950), “Chile, país del agua” (1955), “Nuestro folklore, los insectos y otros artrópodos portadores de enfermedades” (1956), “Antropología y salud” (1958), “Aspectos antropológicos en relación con la madre y el niño en Chile” (1960); “Tuberculosis, historia y folklore médico” (1960), “Aportaciones populares sobre el vino” (1960), “Odontología Folklórica” (1961), “La alimentación y los alimentos chilenos en la paremiología” (1962).

Fundó y presidió la Agrupación de Amigos del Libro (1976-1985).

Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua (1982).

Perteneció a la Unión de Artistas y Escritores de Valparaíso, Secretario de Finanzas (1933); Miembro del Departamento de Extensión Cultural de la Municipalidad de Valparaíso, Chile, Secretario (1936); Director Artístico de la Radio Internacional, en Lima, Perú (1938). Ingresa a la Sech (1939), siendo director de ella (1941-1942). Fue Secretario General de la Alianza de Intelectuales de Chile, Santiago de Chile (1941-1942); Socio Fundador, Miembro del Comité Directivo y Relacionador Público del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941); Secretario del Instituto de Arte Popular dependiente de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual (1942); Miembro Fundador de la Asociación Folklórica Chilena (1943); Miembro del Pen Club, Sección Chile (1945); Socio Correspondiente de la Asociación Folklórica Argentina, Buenos Aires, Argentina (1951).

Sus trabajos fueron publicados en 61 diferentes revistas que suman 561 artículos, entre ellas: revista *El Cabrito*, *Mampato*, *En Viaje*, *Atenea*, *Zig-Zag*, *Lecturas*, *Acción Social*, *Millantún*, *Hoy*, *Eva*, *Marina Mercante* (Valparaíso), *Nautilus* (Valparaíso), *Rutas*, *Vea*, *Occidente*, *Histonium* (Buenos Aires), *Saber Comer y vivir mejor*.

Y en 35 diferentes diarios, sumando 987 artículos. Algunos de ellos: *La Estrella* (Valparaíso) (446 artículos); *El Trabajo* (San Felipe, Chile); *La Unión* (Valparaíso); *El Mercurio* (Valparaíso); *El Mercurio* (Santiago); *La Nación*; *Las Últimas Noticias*; *La Tercera*.



De sus 58 obras publicadas, sus obras más leídas son: *Geografía del mito y la leyenda chilenos*, *Folclor lingüístico chileno*, *Folclor religioso chileno*, *Los juegos en Chile*, *Aproximación histórica folclórica*, *Folclor chileno*, *Folclor del carbón en la zona de Lota*, *El Santiago que se fue*. *Apuntes de la memoria*.

Hay libros que, dependiendo de la Editorial, han tenido pequeños cambios en el nombre de sus títulos.

## *Declaraciones del autor en relación con su trabajo*

Se reproducen algunas de estas:

- \* Donde yo vaya aprendo.
- \* Para conquistar el corazón de un pueblo, hay que vivir con el pueblo.
- \* Cuando me alejo del pueblo siento que me despueblo y cuando vuelvo a poblarme me rehumanizo.
- \* He vivido escarmenando y tejiendo a Chile con alucinante fervor.
- \* He sido un investigador viajero.
- \* De lo que yo escribo nada es inventado. Me acerco al pueblo y le saco su verdad.
- \* No se han hartado mis ojos de ver, ni me he cansado de contar la tierra y los hombres de Chile.
- \* El folklore va más allá de lo pintoresco y lo teatral: es una sonda que se lanza a una comunidad donde abundan los problemas sociales.
- \* El huaso es un hombre afirmado en la tierra.
- \* El roto chileno es el fundador de una nacionalidad audaz. El hombre que se agiganta en cualquier parte del país. Es hijo de la situación geográfica y su talón gitano y andaluz. La mezcla de español y araucano le han dado audacia, generosidad y picardía.
- \* Mi labranza diaria ha sido la lectura y la escritura. Le he dado todo el tiempo a mi disciplina. Amo el detalle con fervor y por eso he tratado de ser un escritor riguroso. Nada de mi obra ha sido repentino.

\* Me siento un trabajador de la cultura popular. He recogido lo que el pueblo maneja, entrega. Mis libros son sus expresiones. Me precio de haberle dado un interés solícito.

\* Mas que conservar las tradiciones de un pueblo, es importante recogerlas, describirlas y divulgarlas.

### *Lo que el autor contaba sobre su vida en sus inicios*

Mi niñez fue un continuo vagar por algunos países americanos y un oír hablar permanentemente de un país llamado Chile que se fue compenetrando en lo individual hasta tener un sentimiento de vigencias.

Regresé adolescente y nací a las letras en 1929. Me bauticé. Me puse óleo y crisma llamándome Orešte Plath.

Y fueron apareciendo mis libros. Pero, me di a recorrer el país y tuve encuentros humanos y geográficos.

La idealidad y la realidad me patrializaron.

Me puse a ver y valorar las normas propias del pueblo, los valores tradicionales, sus costumbres.

Interesado por el folklore me fui por los caminos del pueblo y a paso lento adquirí una experiencia.

Extracto de un discurso realizado por Orešte Plath en la ciudad de Chillán siendo Director del Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile (1968-1973)

Cuando tenía 7 años, empecé a escuchar con alegría la voz de una mujer. Ella me llevaba de la mano por los campos de una gran hacienda. De esa manera me regalaba la mejor sombra de los árboles, me hablaba de los animales que nos iban pasando y de los pájaros en vuelo por las cercanías.

Me hacía probar y desear el charquicán, el tomaticán, la cazuela de ave, el puchero, las empanadas de romaza, los pebres cuchareados o sopeados y las tortillas de rescoldo.

Los postres que me preparaban eran el arroz con leche que olía a canela y sabía a limón, cuándo mordía el trozo que servía de aliño, el mote con

huesillos, cuyo mote amarilleaba, como el choclo o los yuyos, el manjar blanco que me lo servía en una hoja de higuera, y los higos secos que me los rellenaba con nueces.

A esta mujer la veo charlando.

La recuerdo contando cuentos, consejas, leyendas.

Echando adivinanzas que eran difíciles y me daba por vencido, trabalenguas que me trababan o destrababan. Y retahilas que a ella la hacían reír y a mí desesperar.

Tenía una risa amplia, saludable.

Ella me concertó la primera entrevista con la Feria de Chillán. Ella dejó en mis oídos un murmullo cuál el momo-tombo de los caracoles marinos estableció un puente de unión y comprensión con el alma de la cultura material popular.

Esta mujer, fue mi primera profesora de folclore. Se llamaba Haydée y era mi "MADRE".

# UNA MANERA DE DECIR: SOBRE EL CARÁCTER ESENCIALMENTE PRAGMÁTICO DEL LENGUAJE\*

*Guillermo Soto\*\**

\* Discurso de incorporación como miembro de número a la Academia Chilena de la Lengua. 2017.

\*\* Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Señoras y señores académicos:

El agradecimiento constituye uno de los actos básicos de la vida social. En nuestra lengua y en nuestra cultura, con frecuencia bastan unas simples palabras para retribuir, como dice el diccionario, “el beneficio o favor que se nos ha hecho o ha querido hacer”. La expresión verbal vuelve manifiesto el sentimiento de estima que es condición de sinceridad del acto. Sin embargo, si esa expresión no está en sintonía con otras acciones, con cierta disposición favorable a quien agradecemos, es vacua. Y aunque el agradecimiento se vista de las palabras correctas, no cumple su función genuina. Porque ocurre normalmente en los actos lingüísticos que la forma se subordina a la intención, y que nuestro interlocutor reconoce esta intención interpretando las palabras en la trama de actos, pensamientos y emociones en que participan.

Yo agradezco a los miembros de número por haberme elegido y permitir, de este modo, que me incorpore a la Academia Chilena de la Lengua. Y en especial a su director, Alfredo Matus, y a los otros académicos que me propusieron a esta corporación. Siempre he visto en la falsa modestia un vicio tan reprochable como la presunción. No pecho de ella si reconozco que siento una suerte de temor reverencial ante quienes integran hoy y han integrado la Academia en el pasado; porque en ustedes, en esta pequeña comunidad histórica de la que forman parte, se ha concentrado, desde hace ya más de un siglo, una parte sustantiva del mejor conocimiento, el más logrado ejercicio y el mayor amor a nuestra lengua común. Toman un sentido muy preciso en mí las palabras atribuidas a Newton, y antes de él a Bernardo de Chartes: “somos como enanos sobre hombros de gigantes”, dicha en mi caso en estricta primera persona del singular. La frase no solo condensa el contraste entre la pequeñez de mis méritos y la importante contribución cultural que ha hecho a nuestro país esta Academia a la que con tanta generosidad me han invitado a unirme. Sintetiza también la relación que a lo largo de los años se va dando entre las generaciones que comparten una cultura y, consecuentemente, una tradición. Cultura y tradición que siempre son diversas, en disputa, y siempre se están recreando. Es precisamente sobre esos hombros, gigantes por el mérito de las obras de quienes nos han precedido, que los que venimos entrando somos capaces de otear el horizonte de lo nuevo.

Varios académicos han sido mis maestros. Unos directos, de palabra hablada; otros indirectos, conocidos gracias a esa segunda modalidad de nuestra lengua, esa invención prodigiosa que es la escritura. Mi primer curso de lingüística lo tomé de oyente, cuando era todavía un estudiante de derecho desilusionado de los códigos en una época oscura del país. José Luis Samaniego dictaba una clase repleta de alumnos en una sala fría y monjil en la que me entremetí sin tener total conciencia de que ese acto cambiaría mi vida. Más tarde, fui alumno de Alfredo Matus, Marcela Oyanedel, Juanita Marinkovic y Hugo Montes. También de aca-

démicos que ya no están, como Ernesto Livacic, maestro de recitación. Mi tesis de doctorado fue dirigida por César Hernández Alonso, académico correspondiente en España. De otros académicos he aprendido en el trato cotidiano en los pasillos universitarios y aún fuera de esos muros, porque como se desprende de las normas que Alfonso x dio a los estudios generales, allí donde se reúnen en una relación docente un profesor y un estudiante, sea cual fuere el lugar, hay universalidad. Y yo nunca he dejado de ser estudiante y espero nunca dejar de serlo. El oficio que he elegido para vivir, la enseñanza, sirve como ningún otro a este fin: *enseñando, aprendemos*.

Se me ha asignado el sillón N° 3, que ocupó hasta hace no mucho el recordado académico D. José Ricardo Morales Malva y es norma que quien se incorpora dedique unas palabras a su predecesor. Pero antes de hablar de él, quisiera recordar a los otros tres académicos que han ocupado este mismo sillón. Primero, a Miguel Luis Amunátegui Aldunate, el ministro de educación que, respondiendo a las luchas feministas de su tiempo -recordadas hasta hoy en el monumento de Samuel Román a las educadoras Antonia Tarragó e Isabel Le Brun en la Alameda de las Delicias-, dictó la norma que permitió que Eloísa Díaz fuera la primera mujer en graduarse de médico en Chile. A él le sucedió su sobrino Miguel Luis Amunátegui Reyes, notable filólogo que presidió durante 18 años la Academia Chilena y defendió la llamada ortografía casera, o chilena, que proponía una relación transparente entre el sistema sonoro, los fonemas, y el escrito, las letras, posición que contrastaba con la de quienes favorecían el imperio en Chile de la ortografía de la Real Academia<sup>1</sup>. Raúl Silva Castro, el tercer académico que ocupó esta silla, reprobó en su discurso de incorporación a quienes hacían, cito, “la policía del lenguaje en nombre de preceptos negativos y excluyentes” (1954, pág. 16), destacando que “no es la uniformidad la ley que persiste en el uso de la lengua” (pág. 3). Y criticando a José Joaquín de Mora, por considerar que censuraba in toto el habla chilena por no ajustarse a lo que él consideraba el español correcto, expuso, en ese mismo discurso, una idea de política lingüística que considero particularmente atinada para una lengua policéntrica y con una larga tradición escrita:

Mora es de los que barren para afuera en materias idiomáticas, y es obvio que la única política cuerda en ellas es barrer para adentro, es decir, acoger con simpatía las innovaciones útiles, mantener en vigencia el

1 Sabida es la larga polémica sobre la cuestión ortográfica en Chile. La postura de Amunátegui Reyes, favorable a la llamada ortografía racional, se expone en varios trabajos (1884, 1918, entre otros). Para una historia de esta discusión, que encuentra su primer antecedente en García del Río y Bello, en 1823, y que se extiende hasta el siglo xx, es recomendable la completa obra de Lidia Contreras (1993).

mayor número de voces que sea posible usar, y unir, en fin, en la síntesis de la lengua hablada hoy, lo mejor de ayer y de anteayer sin hacer ascos a nada que sirva para dar al ser que piensa y siente el medio adecuado para hacer comunicables sus pensares y sentires (pág. 16).

José Ricardo Morales Malva, de estirpe valenciana, llegó a nuestro país en el Winipeg, con el contingente de exiliados republicanos que, gracias a Pablo Neruda, hallaron en Chile el asilo contra la opresión que promete nuestro himno patrio. Había estudiado en la Universidad de Valencia, integrado el grupo de teatro universitario *El Búho*, escrito obras dramáticas y defendido la República. En nuestro país continuó sus estudios en la Universidad de Chile, donde fue también profesor en el antiguo Instituto Pedagógico de la Facultad de Filosofía y Humanidades, en la Facultad de Arquitectura y en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Teórico del arte, ensayista, dramaturgo, participó en la formación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y ha sido reconocido como precursor del teatro del absurdo, aunque él mismo prefiriera hablar de “teatro de la incertidumbre”. Junto a otros refugiados españoles, entre ellos Mauricio Amster y José Ferrater Mora, y a escritores chilenos como Manuel Rojas y José Santos González Vera, desarrolló desde 1941 hasta 1963 la editorial Cruz del Sur, un proyecto cultural con el que se buscaba el “hermanamiento de chilenos y españoles en función del idioma” (Ahumada y Godoy, 2002). Entre otros, la editorial publicó a Américo Castro, Pedro Salinas y Jorge Guillén; también, en varios volúmenes, las obras completas de Neruda<sup>2</sup>.

No conocí personalmente a Morales Malva. Una colega del Departamento de Lingüística de la Universidad de Chile, que había sido su alumna, me contó que sus clases en el Instituto Pedagógico a menudo terminaban en los jardines, porque el profesor, expulsado de la sala por los auxiliares, continuaba hablándoles de arte mientras iba entrando la noche. Otra vez la Universidad de Alfonso X: “Estudio es ayuntamiento de maestros et de escolares, que es fecho en algunt logar con voluntad et con entendimiento de aprender los saberes” (1807, pág. 340)<sup>3</sup>.

2 Breves semblanzas de Morales pueden encontrarse en las entrevistas que le hacen Ahumada y Godoy en 2002 e Iturra en 2004, y, particularmente, en el espléndido sitio sobre el autor que publicó en Internet el portal Memoria Chilena, en el que, además de una breve semblanza, se incluyen escritos, noticias de periódicos, imágenes y otra información pertinente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31491.html>

3 Partida Segunda, Título xxxi, Ley 1. Cito por la edición de 1807 publicada en Madrid por la Imprenta Real, accesible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1903> [21 de noviembre de 2016].

Se incorporó a la Academia en 1974 con un discurso cuyo título me parece que debió ser provocativo: *La disidencia del escritor. Una premeditación*.

Supe de José Ricardo Morales, quiero decir de su obra, gracias a un curso de posgrado sobre historia del español de Chile que dictaba el profesor Alfredo Matus. Uno de los requisitos de aprobación del ramo era la transcripción de documentos coloniales chilenos en el Archivo Nacional. Para ello, por supuesto, era necesario algún conocimiento práctico de paleografía, por lo que el libro de Morales, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (Siglos XVI y XVII)*, circuló fotocopiado entre los alumnos del curso, como era tan común en aquellos años. En el libro, Morales, a partir de cinco supuestos del barroco que exponía en el primer capítulo, interpretaba el estilo de la escritura de documentos chilenos de esos siglos. Se trataba para él, lo cito, de “[a]veriguar hasta qué punto la letra corresponde a los principios distintivos de su tiempo, estudiándola, en lo posible, con independencia de su valor textual” (1981 [1942], pág. 41). Una tarea “del mayor interés histórico, incluíble en el orden de las investigaciones morfológicas de la cultura”.

Su propuesta era que existía una “relación de semejanza” entre la escritura y las artes del período, tema al que dedicaba el segundo capítulo, donde ilustraba cómo los rasgos del barroco, a saber, unidad y confusión, infinitud, desmesuramiento e instrumentalidad, y dinamismo, se manifestaban en lo que llamó la morfología de la escritura. El tránsito de la escritura cortesana a la procesal y finalmente la encadenada, obedecía al contraste más amplio entre lo clásico y lo barroco. En sus palabras:

Componer con arreglo a un marco previo, al cual se conforma y limita, es una de las características más evidentes del autor clásico. Romper este marco es uno de los más señalables afanes del artista barroco (pág. 22).

Los estudiantes de lingüística, más interesados en la función práctica del libro como una herramienta que nos ayudaba a descifrar la escritura de los documentos, nos centrábamos en el tercer capítulo y en el cuarto, donde se caracterizaba la escritura de documentos típicos, se reproducían los originales, se los transcribía y, finalmente, se presentaban las abreviaturas más utilizadas en ellos. Sin embargo, la obra de Morales tenía una pretensión más alta: estilística, histórica, finalmente cultural. Con su ensayo *Arquitectónica* (1984 [1966]), expondría de modo más abarcador una reflexión sobre el arte, la cultura y el tiempo que acá aparecía circunscrita a una tarea menor: “el espíritu de la letra” (pág. 41), efectuada, no obstante, en la perspectiva trascendente del estilo de una época. Publicado recién en 1981 por el Departamento de Estudios Humanísticos, el libro corresponde a la tesis de grado que Morales defendió en 1942 en la entonces Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile.



Decía que conocí a Morales Malva en la Universidad; sin embargo, mi primer encuentro con él ocurrió mucho antes, en el colegio, a través de su versión de *La Celestina* de Fernando de Rojas, solo que entonces no supe que era Morales. La traducción, la adaptación y la edición suelen tener autores anónimos, al menos para los estudiantes de colegio. Ocurre muchas veces que somos ignorantes de la profundidad y la extensión en que la cultura resulta de una trama de labores silenciosas que se encadenan; un poco como un manglar que va surgiendo del entrecruce de múltiples raíces sumergidas que, progresivamente, van dando nacimiento a un ecosistema poblado de fauna y vegetación; un ambiente que nos limitamos a habitar, inconscientes de la urdimbre que sostiene la tierra que pisamos.

## 1. *Maneras de decir*

Quisiera partir con una anécdota familiar. Hace tres años, manejaba mi automóvil por la Plaza Italia con mis hijos, Pascal Guillermo y Rosario, entonces de 9 y 6 años, cada uno. De pronto, otro auto paró adelante. Se bajó de él un antiguo amigo de la Universidad, al que saludé efusivamente. “¿Quién es?”, preguntó mi hija. “Un amigo de la Universidad”, le contesté. “Papá, siempre te encuentras con amigos de la Universidad”, me respondió Rosario. Entonces, mi hijo, mirándola, corrigió: “No siempre Rosario; muchas veces sí, pero no siempre”. Mi hija, sin amilanarse por la precisión de su hermano mayor, retrucó: “Es una manera de decir”. En este breve intercambio mis hijos sintetizaban, me parece, las dos maneras de estudiar el lenguaje que han caracterizado a la lingüística contemporánea. Para mi hijo, el adverbio siempre debía interpretarse como un operador cuyo uso era correcto si y solo si era el caso que el evento sobre el que se aplicaba sucedía en todo tiempo. En otras palabras, concebía el lenguaje como un objeto formal de tipo lógico-matemático. Mi hija, por el contrario, entendía el lenguaje desde el uso, como un sistema flexible que permitía expresar, en cierto contexto, las intenciones de los hablantes: el adverbio *siempre* no debía interpretarse de modo literal, sino como la expresión de cierto énfasis del hablante: una manera de decir.

### 1.1 *Diminutivos*

El lenguaje coloquial abunda en estas maneras de decir. Consideremos, por ejemplo, los diminutivos, que como bien sabemos, muchas veces -la mayoría, según Amado Alonso (1937 [1935])- no comunican que algo sea realmente pequeño, o no comunican solo eso. Amunátegui Reyes, en su “lección sobre diminutivos”, precisaba que Bello, aunque los admitía, “vituperaba su prodigalidad” (1904, pág. 696),

tan típica, aunque de ningún modo exclusiva, de nuestra habla chilena. Como escribe el propio Amunátegui, citando extensamente a la Gramática académica de su época, los diminutivos pueden expresar tanto afecto positivo como negativo hacia las cosas de las que hablamos, las personas con quienes hablamos o la situación en que lo hacemos. El periódico popular chileno *La Cuarta* ha hecho del uso de los diminutivos un recurso para aproximarse al clima afectivo tan propio de la oralidad y despertar en el lector la emoción ante la noticia, como en esta triste oración: *Hasta que se disparó impactando en el pecho del pitufito*, esto, es, en el *pecho del niño*. Abundan en este medio los *Chilito*, *cortito*, *listito*, *la rayita*, *de entradita*, *niñitas*, *lolito* y aún otros que emplean sufijos menos comunes entre nosotros: *pequeñín*, *muchachines*, *mundillo* (Awad y Soto, 2001, págs. 53 y 54).

Sobre todo, usamos frecuentemente el diminutivo al dirigirnos al otro. Así, el *hermanito* puede ser pura emocionalidad expresada en la conversación fraternal; el *Sírvase un tecito*, la invitación cariñosa del dueño de casa a la forastera. Los diminutivos como expresión de atenuación y cortesía. Amado Alonso veía en estos diminutivos dirigidos al interlocutor, tan propios de lengua oral, una forma de acción; de allí que los llamara afectivo-activos (1937 [1935], pág. 49). No siempre, por supuesto, la afectividad será positiva: ahí *el hombrecito*, *la mujercita*, que en muchos contextos suenan tan despectivos. Un sufijo diminutivo puede especializarse en la evocación de afecto negativo: *reyezuelo*. Por supuesto, las palabras con diminutivo pueden lexicalizarse, perdiendo el sufijo, en mayor o menor grado, su significado: *Pásame el platillo*, *Tenía el bolsillo lleno de monedas*. Nuestras actuales *oveja* y *abeja* nos muestran vestigios de este proceso histórico; también *caudillo*. Ignorantes de la etimología, hablamos de la hermosa *ovejita* y la encantadora *abejita*. Aunque probablemente no del *caudillito*, a menos, quizás, que estemos ironizando.

Sincrónicamente, el diminutivo parece, por lo general, indicarle al oyente que existe cierta valoración subjetiva asociada a la expresión de su interlocutor. Y será lo que rodea al diminutivo: la palabra con que se asocia, el contexto discursivo, la situación en que estamos hablando, nuestras creencias compartidas, lo que nos guiará en la interpretación adecuada. La cosita puede ser hermosa, querible, o bien despreciable, insignificante. Todo depende del contexto. Y normalmente, sin necesidad de reflexionar, entendemos de inmediato la apreciación que se nos comunica, porque de algún modo esa valoración está ahí y solo nos hace falta cogerla.

Los versos de *La pajita*, de Gabriela Mistral (1989 [1924], pág. 141), que tan delicadamente musicalizó el grupo Inti Illimani, muestran la ternura que pueden condensar los diminutivos:

*Ésta que era una niña de cera;  
 pero no era una niña de cera,  
 era una gavilla parada en la era.  
 Pero no era una gavilla  
 sino la flor tiesa de la maravilla.  
 Tampoco era la flor sino que era  
 un rayito de sol pegado a la vidriera.  
 No era un rayito de sol siquiera:  
 una pajita dentro de mis ojitos era.*

*¡Alléguese a mirar cómo he perdido entera,  
 en este lagrimón, mi fiesta verdadera!*

Notablemente, en el poema de Mistral la expresión del tamaño y del afecto concurren en un mismo sufijo, como manifestación patente de la relación entre designación y connotación que se manifiesta en esa frase que popularizó un economista: lo pequeño es hermoso<sup>4</sup>. Es también delicado, adorable, podríamos añadir. El poema se cierra con un pareado en que, contrastando con los tiernos diminutivos de la estrofa, cae un rotundo e inesperado *lagrimón*. Porque hay también el afecto que expresan y evocan los aumentativos, aunque no entraré ahora en este tema.

## 1.2 Ironías

Las palabras significan en su contexto; antes, lo que hay es un potencial de significado; importante, por cierto, pues es lo convencional, aquello que el sistema nos entrega y forma una base común para la comunicación. Necesario, pero insuficiente. Para decirlo con las rotundas palabras de Ortega y Gasset: “En el diccionario las palabras son posibles significaciones, pero no dicen nada” (1983 [1957], pág. 242). La ironía nos muestra que el significado en el uso puede ser, en ocasiones, incluso el contrario del que convencionalmente atribuimos a la palabra. Un *¡Qué inteligente!*, dirigido a quien acaba de cometer una torpeza. El *¡Qué bonito!*, frente a la acción que reprobamos. La ironía tiene algo de crítica, dicen: una crítica fina que se distingue del sarcasmo. Dan Sperber y Deirdre Wilson (1981) han defendido la idea de que cuando ironizamos no estamos usando la oración que emitimos, sino mencionándola. Hacemos eco de lo que otro dijo, o pudo decir, para criticar el pensamiento que esa expresión, tomada literalmente, comunica: *Excelente la película*, le comentamos a nuestro amigo, saliendo de ver el bodrio

<sup>4</sup> Es el título de la colección de ensayos del economista Ernest Schumacher, publicada en 1973: *Small is beautiful: a study of economics as if people mattered*, Londres, Blond & Briggs.

que nos había recomendado con entusiasmo. La ironía representa otra voz, otro pensamiento, de un modo en que, distanciados de él, apreciamos sus defectos y limitaciones. No es extraño, entonces, que la crítica social y cultural haga uso de ella. La ironía, sin embargo, no siempre se limita a este primer movimiento: al mostrarnos desde otro ángulo el pensamiento ajeno, puede invitarnos a una reflexión más profunda sobre la base que es común a ese pensamiento y su crítica. Creo que gran parte de la obra de Jorge Luis Borges contiene esa invitación. Pensemos, por ejemplo, en su “Pierre Menard, autor del Quijote”. Lo cito:

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales -ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir- son descaradamente pragmáticas (1974 [1939], pág. 449).

Se ha dicho que el ironista finge ser otro que habla con alguien que podría tomar literalmente sus palabras (Clark y Gerrig, 1984). Así concebida, la ironía haría una distinción entre dos grupos: los que la entienden y los que no la entienden. Los primeros compartirían con el autor ciertas creencias, una aproximación a la realidad o cierta sagacidad que les permitiría comprender que están ante una ironía. Los segundos, en cambio, serían aquellos que son blanco de la ironía: los cándidos. Hace unos años —no sé si todavía hoy— estuvo de moda entre estudiantes de humanidades —y también entre profesores— intercambiar mensajes electrónicos plagados de faltas de ortografía. Por supuesto, nadie se escandalizaba ni nadie explicaba este juego en que, junto con ironizar la escritura de los no iniciados y el culto a la ortografía, exhibíamos con sutileza cuán pedantes podemos ser los

que nos dedicamos a estas cosas. Quevedo se burló de la inclinación culteranista en su poema satírico “Receta para hacer Soledades en un día”<sup>5</sup>:

*Quien quisiere ser culto en sólo un día,  
la jeri (aprenderá) gónza siguiente:  
fulgores, arrogar, joven, presiente,  
candor, construye, métrica armonía;*

*poco, mucho, si no, purpuracia,  
neutralidad, conculca, erige, mente,  
pulsa, ostenta, librar, adolescente,  
señas traslada, pira, frustra, arpía;*

*cede, impide, cisuras, petulante,  
palestra, liba, meta, argento, alterna,  
si bien disuelve émulo canoro.*

*Use mucho de líquido y de errante,  
su poco de nocturno y de caverna,  
anden listos livor, adunco y poro.*

*Que ya toda Castilla,  
con sola esta cartilla,  
se abrasa de poetas babilones,  
escribiendo sonetos confusiones;  
y en la Mancha, pastores y gañanes,  
atestadas de ajos las barrigas,  
hacen ya cultedades como migas.*

También el significado irónico puede irse fijando en las expresiones, convencionalizándose, y, con el correr del tiempo, eclipsar al original, perdiendo, de paso, el valor irónico, que supone precisamente el contraste entre lo que se dice y lo que se esperaría que se dijera. Es posible que algo así haya ido pasando con la expresión *para variar*, tan frecuente en la actualidad: *Para variar, llega tarde*, le dice el profesor al estudiante. Y de inmediato entendemos que ese estudiante normalmente llega tarde a clases: *siempre llega tarde*, diría mi hija Rosario. Pero si vemos más detenidamente la expresión, nos damos cuenta de que, de acuerdo con el significado convencional de las palabras, *para variar* significa literalmente

5 Cito según la edición de José Manuel Bleuca: Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Tomo III, págs. 227-228, Madrid, Castalia, 1971. Bleuca dice que el poema debió escribirse después de 1613.

todo lo contrario: que el estudiante haya llegado tarde sería una excepción. Por supuesto, esto último no es lo que el profesor quiso decir, pero creo que normalmente no percibimos ironía en este caso.

### ***1.3 Significado intencional***

El inventario de las maneras de decir no parece tener fin: podemos pedir preguntando: *¿Podrías abrir la puerta?* Incluso ordenar, como el jefe que le dice al subalterno: *¿Podrías preparar este informe para la tarde?* O exponer nuestra tesis en un argumento, como a menudo sucede cuando usamos preguntas retóricas. Se trata de una lista abierta. *¿Cómo clausurar las muchas maneras de pedirle algo al otro?: La puerta está abierta, Los burros tienen cola, Está entrando viento, Me encanta cuando no cierran la puerta al entrar.* Se ha escrito mucho sobre estas formas indirectas de actuar con el lenguaje, los famosos ‘actos de habla indirectos’ (Searle, 1975), que muestran que nuestra relación con los signos lingüísticos convencionales es flexible. Nuevamente, quiero destacar que, en estos casos, es la relación entre las palabras y lo que las rodea -las otras palabras que se dicen, las que se podrían haber dicho, la situación, la relación con el otro, la actividad que estamos desarrollando, la experiencia previa, lo que conocemos y creemos-, la que nos permite captar de inmediato el sentido de la expresión. En otras palabras, entender no tanto, o no solo, lo que se nos dijo, sino lo que se nos quiso decir, o, para ser más precisos: su significado intencional. Significado, en todo caso, que no se construye autónomamente, sino en interacción con el otro, con quien compartimos una actividad y una historia que nos permite atribuir sentido a las palabras.

### ***1.4 Implicaturas escalares***

Quisiera poner dos ejemplos más, un poco distintos, en cierto sentido más radicales, de esta relación que establecen las palabras, o incluso unidades menores que las palabras, con sus distintos contextos. Consideremos que alguien les dice *Tengo dos hijos*. Es una oración sencilla y todos parecemos entenderla sin problema alguno. *¿Pero qué sucedería si ustedes más tarde vieran llegar a esta misma persona con cuatro niños, diciéndoles les presento a mis hijos?* Creo que se sorprenderían: *¿no nos había dicho que tenía dos y ahora nos llega con cuatro?* Pero si nos detenemos un momento a reflexionar, veremos que el padre no faltó a la verdad con su primer enunciado: si es el caso que tiene cuatro hijos, es también el caso que tiene tres, dos y uno. El punto es que no hemos entendido de esa manera el enunciado y por eso nos sorprenden los otros dos hijos. Lo que entendimos fue algo como *Tengo solo, o no más, de dos hijos*. Como en un acto de prestidigitación, hemos hecho aparecer una restricción que no estaba literalmente en la frase original.

Se ha dicho que en casos como este, en que existe una escala ascendente -la que forman los números naturales, por supuesto-, el hablante se sitúa en la posición más alta en que puede estar sin dejar de decir la verdad. Entendemos que si nos dice que tiene dos hijos es porque no puede decirnos que tiene tres o más (Horn, 2004; Levinson, 2000). Por eso, cuando le preguntamos al estudiante *¿Cómo te fue en el curso?* y él nos responde *Pasé*, no esperamos que su nota haya sido sobresaliente. Si este análisis es correcto, normalmente interpretamos estas oraciones contra el trasfondo del modo en que pensamos que las personas operan al comunicarse. Y lo que es tanto o más importante: organizamos lo que decimos, asumiendo que nuestro oyente lo interpretará contra ese trasfondo. Como no se trata del significado estrictamente ligado a la oración en sí misma, esta interpretación, que han llamado *escalar*, puede cancelarse: *Solo podrán cursar Pragmática, los alumnos que hayan pasado Gramática II*. No excluimos de este grupo a quienes obtuvieron la nota máxima.

### 1.5 Coerción verbal

El último ejemplo que quiero traer a colación destaca en primer lugar la gran flexibilidad con que empleamos el lenguaje. Es tentadora la idea de pensar que la relación entre las palabras y las frases es equivalente a aquella que existe en esos juegos de construcción, como Lego o Meccano, en que a partir de la combinación de pequeñas piezas rígidas que se van interconectando, vamos formando figuras cada vez más complejas. Las ideas de articulación y composicionalidad del lenguaje apuntan a una concepción de este tipo. Producir oraciones equivaldría a jugar cierta arte combinatoria formal desde unidades pequeñas como los sufijos o los prefijos, hasta extensas oraciones que nadie nunca produjo antes en la Tierra. Pero en un sistema de este tipo si dos piezas no encajan, no pueden unirse -a menos, claro, que se ponga una tercera que lo permita-. Las piezas del lenguaje, sin embargo, parecen tener una adaptabilidad, o flexibilidad, de la que carece Lego.

Consideremos el verbo *terminar*. De acuerdo con su significado convencional, uno solo puede terminar procesos que se despliegan en el tiempo: *terminar de comer*, *terminar de beber*, *terminar de jugar*. En rigor, no podemos terminar objetos: podemos terminar de hacerlos, claro, pero ahí se trata de *Terminar de pintar un cuadro*, por ejemplo, o *Terminar de preparar un guiso*. Y sin embargo, podemos decir frases como *Terminé el libro*, combinando el verbo con una frase nominal que designa un objeto. No hay problema alguno, porque es evidente que nuestro interlocutor entenderá que terminé de realizar algún proceso relacionado con el libro. Normalmente, de leerlo, claro; pero si habla Vargas Llosa con su editor, podrá comunicarle que terminó de escribirlo. O, si es un encuadernador, quizás de empastarlo. O si estamos en el mundo distópico de *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury, de quemarlo o de memorizarlo, según quién hable con quién.



Lo importante es que se interprete que, implícitamente, se comunica un proceso, una situación que se despliega en el tiempo. Esta interpretación se da no solo cuando combinamos *terminar* con frases que designan objetos, también cuando lo hacemos con verbos que denotan convencionalmente acciones que pensamos, en la práctica, como instantáneas. De este modo, cuando escuchamos *Terminé de saltar*, pensamos típicamente que el hablante terminó de dar una serie de saltos, esto es, una serie de acciones que se despliega en el tiempo: el *saltar* instantáneo del diccionario, “salvar de un salto un espacio o distancia”, se ha transformado en el durativo *dar saltos*. Nuevamente, la prestidigitación en el lenguaje.

Una importante contribución del siglo xx al estudio lingüístico fue proponer que los verbos podían clasificarse de acuerdo con la manera en que estructuraban su tiempo interno (Vendler, 1957; Comrie, 1976; Smith, 1997). Estos esquemas verbales, o aspectos de situación, son gramaticalmente relevantes porque se asocian con otras unidades que afectan a los verbos o con las que los verbos se combinan. Por ejemplo, los complementos temporales con preposición *en*, como *en una tarde*, se combinan canónicamente con verbos, o predicados, cerrados; esto es, con verbos que designan procesos con un punto de término específico. Una frase como *Pintar el cuadro* corresponde a un predicado con un final específico: se termina de pintar cuando el cuadro está pintado; en cambio, *Pintar*, así a secas, no tiene fin natural. Por eso es tan natural decir *Pintó el cuadro en una tarde*, mientras que *Pintó en una tarde* nos suena raro. El presente progresivo, *está pintando*, se combina naturalmente con procesos que tienen cierta duración. Con estados, es decir, con situaciones que no progresan en el tiempo, resulta extraño: *Estoy siendo doctor*. Sin embargo, incluso oraciones como esta última pueden ser admisibles en cierta situación. Imaginen a un padre que conversa con su hijo doctor, quien le aconseja que se someta a una operación. Durante el diálogo, frente a la porfía del padre, el médico puede decirle: *Hazme caso, no te hablo como hijo, en este momento estoy siendo doctor*. Los cambios pueden ser más sutiles: el verbo *ganar* designa un cambio de estado que no tiene duración en sí mismo; se trata de un logro, es decir, un evento puntual, instantáneo. No obstante, empleado en la perífrasis progresiva, *ganar* ya no es ganar, sino algo como *ir primero o estar por ganar*: *Elaine Thompson está ganando la carrera*. El empleo de la perífrasis, que exige un verbo durativo, fuerza que *ganar* cambie el esquema que tiene en la lengua. Un proceso, hasta cierto punto, inverso al del verbo estativo *conocer*, que usado en pretérito perfecto simple puede comportarse como un logro, esto es, un cambio de estado que marca el inicio de *conocer*: *La conocí cuando era niño*; fenómeno que ya había observado Bello en su Gramática (1951 [1847]).

La maleabilidad del significado esquemático, o aspectual, que poseen convencionalmente los verbos es pan de cada día en el habla cotidiana. El espectador que le comenta a su amigo *¡Corrió en 9.58!* sabe que este entenderá que se refiere a correr una longitud determinada: los 100 metros planos, en este caso: el récord



que estableció Usain Bolt el 16 de agosto de 2009. El enamorado que le dice a su mujer *Te estoy amando cada día más*, reinterpreta *amar*, normalmente un estado, como si fuese una actividad incremental (cfr. Croft, 1998). ¿Pero no es así cuando se trata de la mujer que amamos? Un amor dinámico, no estático, que va creciendo con el tiempo. El uso no canónico muestra de excelente modo la intención que tiene el enamorado al proferir la oración. Y estas cosas hay que decirlas, porque, como escribe Ortega y Gasset: “el amor de los amantes, que vive en miradas, que vive en caricias, vive más que todo eso en conversación, en diálogo sin fin” (1983 [1957], pág. 233).

El poeta puede tomar esta propiedad de los verbos y, con ella, mostrarnos que las cosas pueden ser de otra manera: que lo convencional no es lo indiscutible. También cuando se trata de otro tipo de amor. “Masa”, uno de los poemas que César Vallejo escribió sobre la guerra civil española y que se reunieron en *España, aparta de mí este cáliz*, es un claro ejemplo de ello (1988 [1939], pág. 475):

*Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: “¡No mueras, te amo tanto!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Se le acercaron dos y repitiéronle:  
“¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,  
clamando “¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Le rodearon millones de individuos,  
con un ruego común: “¡Quédate, hermano!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar...*

No pretendo fijar un sentido específico al mundo que se evoca con ese cadáver que sigue muriendo tras haber ya muerto y al que le van hablando, con amor de hermano, cada vez más hombres. Sin embargo, creo que es evidente que el poema nos evoca, en plena guerra civil, un mundo más humano y solidario,

en que el amor fraterno, el amor de todos por un solo hombre, puede superar incluso la muerte.

## 2. *La naturaleza radicalmente pragmática del lenguaje*

He sostenido la idea de que el lenguaje, cumpliendo una función comunicativa, no es simplemente una herramienta autosuficiente que se puede tomar y usar para fines preestablecidos. En su uso, el lenguaje está íntimamente vinculado a la trama de acciones, situaciones, emociones, conocimientos y creencias en que participan los hablantes. En los casos que revisé, el significado no es algo que esté antes del acto de hablar con alguien en una situación determinada: aparece en el decir. Las palabras pueden significar en este decir, incluso lo contrario de lo que ordena el diccionario; los verbos pueden modificar los significados esquemáticos, gramaticales, que tienen convencionalmente, para adaptarse al contorno particular en que son dichos. Se ha hablado del giro pragmático para referirse a esta manera de concebir al lenguaje como uso, como acción fusionada con su contexto. En las ciencias cognitivas se llama *cognición situada* a la perspectiva de análisis que sostiene que “las mentes individuales usualmente operan en ambientes que estructuran, dirigen y apoyan los procesos cognitivos” (Seifert, 1999, pág. 767). El lenguaje es un proceso radicalmente situado. Es también distribuido: surge de la actividad conjunta de quienes participan de la enunciación.

### 2.1 *Lo pragmático en la diacronía*

El lenguaje es pragmático no solo desde una perspectiva sincrónica: el significado en el uso puede ir sedimentándose hasta integrarse al acervo lingüístico, aunque en ese proceso el significado original mismo se vaya modificando, quizás abstra- yendo o reduciendo, para quedar en ese potencial más o menos definido que es el significado convencional. Los estudios de gramaticalización nos muestran que esto sucede no solo con el vocabulario, como hemos visto brevísimamente, sino también con la gramática. El *cantabimus* del latín clásico fue siendo sustituido por el *cantare habemus*, originalmente una construcción obligativa, que vino a parar en nuestro *cantaremos*. Nada extraño, porque las obligaciones se relacionan con actos futuros, pero nada necesario tampoco. Hoy *cantaremos* y *vamos* a cantar coexisten como expresión de futuro e incluso parece que esta última expresión es la más común entre nosotros. No es este tampoco un cambio que nos parezca absurdo: cuando decimos que vamos a algún lugar, nuestra intención anticipa ya la meta que alcanzaremos. El inglés y el francés son muestra de que

esta relación entre el movimiento intencional y lo futuro no ha sido solo una idea de los hispanohablantes. De la comparación de diversas lenguas, pertenecientes a distintas familias, se ha concluido que, con frecuencia, verbos de obligación, volición o movimiento pueden pasar a expresar intención y, finalmente, tiempo futuro, a través de un proceso de gramaticalización que tiene su origen precisamente en el uso concreto, intencionado, y en las inferencias que hacen los hablantes al comunicarse (Bybee *et al.*, 1994).

El uso, el discurso, es de este modo el origen del sistema convencional: la lengua. Y la lengua misma es lenguaje en potencia, una posibilidad que se actualiza en un uso que no es simple aplicación de símbolos y reglas. Paul Hopper acuñó hace unos años la expresión *gramática emergente* con el fin de “sugerir que la estructura, o la regularidad, surge del discurso y está moldeada por el discurso tanto como ella moldea al discurso en un proceso continuo” (pág. 142). La gramática, y más ampliamente la lengua, son, en este sentido, emergentes: un continuo hacerse en el uso.

## 2.2 La falacia de la intencionalidad

Si bien he planteado que existe continuidad entre el lenguaje cotidiano y el literario, que el escritor emplea recursos y procedimientos que ya están en el habla común, no quiero dejar de reconocer la diferencia específica que tiene la comunicación literaria respecto de la cotidiana. Coseriu ha afirmado que “el lenguaje poético no puede interpretarse como reducción del lenguaje a una supuesta «función poética»” (1979 [1968], pág. 182), y ha añadido que “la poesía (la «literatura» como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje” (págs. 182-183): el lenguaje absoluto, lo ha llamado. Sin embargo, como dice el propio Coseriu, aunque en el texto literario reconozcamos la mayor riqueza de relaciones semánticas internas y externas y, consecuentemente, una evocación más compleja, es precisamente esa naturaleza absoluta la que lo distingue del lenguaje cotidiano, que siempre existe en la comunicación con otro: “a diferencia de la poesía [ ], el lenguaje, también como creación primaria, está siempre dirigido hacia otros(s) sujeto(s)” (pág. 185). Por eso, en contraposición con el habla cotidiana, en la lectura literaria no buscamos recuperar la intención comunicativa del autor, sino sentir e interpretar el mundo que se nos muestra. La ausencia del autor, lejos de dificultar la comprensión, nos permite compenetrarnos con la obra, sumergirnos en ella, como en ese cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”. Esta diferencia implica, también, que el lenguaje cotidiano, particularmente en su forma oral, debe ser estudiado en sí mismo, porque su organización obedece, en gran medida, a esta condición básica de alteridad que lo funda.

Los estudios literarios son conscientes de la distancia significativa que hay entre el autor y su obra. De ahí que en la crítica anglosajona, Wimsatt y Beardsley (1946) acuñaran la expresión *falacia intencional*, proponiendo una distinción equivalente a la de Coseriu entre el lenguaje literario y el cotidiano:

La poesía tiene éxito porque la totalidad o la mayor parte de lo que se dice o implica es relevante; lo que es irrelevante ha sido excluido, como los grumos de un pudín y los desperfectos de la maquinaria. En este aspecto, la poesía difiere de los mensajes prácticos, que tienen éxito si y sólo si inferimos correctamente la intención (págs. 469-470).

También apuntan en este sentido, las famosas distinciones que establece Barthes en su "Introduction à l'analyse structurale des récits" de 1966: "quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien es" (pág. 20).

Me parece que esta diferencia respecto del habla cotidiana no es, en todo caso, exclusiva del lenguaje literario: aparece allí donde el lenguaje se distancia de su autor y, en consecuencia, el producto lingüístico, el artefacto, pasa a ser un objeto cultural o socialmente relevante que perdura más allá de su contexto de producción. No esperamos de las leyes que se las interprete solo considerando la intención original del legislador, pues el sentido de las normas cambia con la sociedad que estas regulan. Tampoco reducimos el sentido de los ensayos o los trabajos disciplinarios a lo que quiso decirnos su autor, aunque tampoco desechemos su intención. La cuestión del tiempo resulta aquí crítica: aquel que separa al texto de su autor, por cierto, pero también el tiempo del que disponemos los intérpretes para volver a voluntad sobre una obra que permanece, incluso cuando parte importante del contexto en que se originó ha cambiado significativamente. Se trata, por supuesto, de las posibilidades de la escritura y la forma especial en que se articulan en ella la configuración verbal del texto y los distintos contextos en que se escribe y lee una obra. Un fenómeno que se ha venido complejizando, diversificando, con las nuevas tecnologías de la información, pero que encuentra sus antecedentes aun antes de la invención de la escritura, en mitos, narraciones populares, normas tradicionales y otros productos verbales que no se desvanecen en la fugacidad de la conversación.

### 2.3 La lingüística del decir

El giro pragmático en la lingüística (que, por supuesto, no es absoluto y coexiste con otras formas de concebir la disciplina) fue anticipado por la filosofía del lenguaje; particularmente por la filosofía anglosajona, que ha tenido una gran influencia en la lingüística contemporánea. Sin embargo, en el ámbito hispánico, esta concepción dinámica, situada, comunicativa, del lenguaje, que lo ve en su hacerse, ya había sido propuesta, de algún modo, por Ortega y Gasset en un espléndido ensayo publicado hace más de medio siglo: “El decir de la gente: la lengua. Hacia una nueva lingüística”. Lo cito:

Pero ¿de dónde viene a la palabra, al lenguaje eso que le falta para cumplir la función que le suele ser atribuida, a saber, significar, tener sentido? Pues no le viene de otras palabras, no le viene de nada de lo que hasta ahora se ha llamado lenguaje y que es lo que aparece disecado en el vocabulario y la gramática, sino de fuera de él, de los seres humanos que lo emplean, que lo dicen en una determinada situación (1983 [1957], págs. 244-245).

Y unas páginas más adelante:

[E]so que llama lengua no existe en rigor, es una figura utópica y artificial creada por la lingüística misma. En efecto, la lengua no es nunca “hecho” por la sencilla razón de que no está nunca “hecha”, sino que está siempre haciéndose y deshaciéndose, o, dicho en otros términos, es una creación permanente y una incesante destrucción (pág. 247).

Ortega nos pide en ese texto de otro siglo una nueva lingüística, orientada a una “teoría del decir, de los decires” (pág. 250), que arranque de la naturaleza dicente del ser humano y estudie el lenguaje en su génesis, atendiendo al “choque fecundo del decir con el habla” (pág. 253), esto es, al desajuste entre la acción concreta del sujeto y el lenguaje común, las estructuras convencionales que compartimos. Pensó que la estilística cumpliría esa función, pero creo que diez lustros después ha sido la lingüística pragmática la que ha ido, sin mencionar su nombre, cumpliendo esa tarea<sup>6</sup>.

6 Por lingüística pragmática quiero dar a entender el conjunto de corrientes que adoptan una perspectiva de análisis lingüístico centrada en el uso. Incluyo aquí no solo a la pragmalingüística o la pragmática tradicional, sino también a la lingüística cognitiva y gran parte de la lingüística funcional actual, y, por supuesto, a lingüística del texto y el análisis (crítico) del discurso, que, como afirma García Agustín (2000), entroncan con la reflexión de Ortega.

### 3. *Dos cuestiones de lingüística aplicada*

Por ser este el discurso de incorporación a una institución preocupada de las políticas lingüísticas en Chile, no quisiera concluir sin hacer una breve mención a dos fenómenos de la vida social en que es relevante esta concepción del lenguaje, y en los que una lingüística pragmática, una lingüística del decir, como quería Ortega, tiene mucho que contribuir.

#### 3.1 *El enfoque comunicativo en la educación*

En primer lugar, la educación. En las últimas décadas, en varios países hispanoamericanos el curso de español, o castellano, ha adoptado explícitamente un enfoque llamado comunicativo. Los objetivos fundamentales de la educación básica y media en Chile, publicados en 2009, plantean que en el llamado sector de lenguaje y comunicación “[l]a propuesta formativa [...] apunta hacia el desarrollo de las competencias comunicativas requeridas por los estudiantes para su desarrollo integral” (pág. 37)<sup>7</sup>. En el mismo sentido, el Real Decreto de 2007 que establece las enseñanzas obligatorias mínimas para la educación secundaria española, declara como objetivo “el desarrollo de la competencia comunicativa, es decir, un conjunto de conocimientos sobre la lengua y de procedimientos de uso que son necesarios para interactuar satisfactoriamente en diferentes ámbitos sociales” (pág. 730)<sup>8</sup>. Otros currículos, o bases curriculares, o programas, vienen a decir lo mismo. Al menos en el caso de Chile, que es el que conozco algo, este enfoque, que ha venido implementándose con modificaciones mayores o menores desde la década de 1990, implicó la inclusión en la enseñanza de una amplia variedad de distintas manifestaciones comunicativas del lenguaje: se consideraron muy diversos géneros discursivos, no solo los literarios; se estudió el lenguaje como acción; se visibilizaron el sexismo y otras formas de discriminación en el lenguaje; se dio énfasis al estudio de la argumentación, y se puso en un lugar de privilegio, que más tarde se moderó, a los medios de comunicación de masas, entre otras innovaciones. El objetivo evidente era acercar el lenguaje a la vida de los estudiantes; hacer, como suele decirse, que su aprendizaje fuera significativo y preparara a los alumnos para la vida social, política, académica y laboral.

7 Ministerio de Educación, 2009, *Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Básica y Media*, Santiago de Chile.

8 Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria, BOE, 2007.

Aun cuando la adopción de un enfoque comunicativo parece, a primera vista, concordante con lo que he expuesto, tengo la impresión de que este cambio vino acompañado de otro mayor del que ha sido, por así decirlo, sirviente y que ha condicionado su ejecución. La noción de competencia comunicativa, ya problemática, vino aparejada a la de estándares e indicadores, de pruebas censales y objetivas cuyos resultados castigan o premian a las escuelas, orientando consecuentemente la enseñanza hacia aquello que se evalúa. El ideal mismo de la escuela como una comunidad de aprendizaje fue sustituido por el de la organización efectiva. Probablemente ayudaron a esto tanto el afán porque la enseñanza y el aprendizaje fueran eficientes y provechosos, como el prurito por la medición, los incentivos y la objetividad a todo precio, que ha invadido tantos campos. Y en este *lecho de Procasto* en que terminamos transformando la enseñanza, el lenguaje también fue cercenado. Para muchos, la comunicación se redujo a lo que tiene de inmediata y utilitaria: la comunicación como transmisión de información de un emisor a un receptor para lograr un objetivo. La lectura pasó a ser una competencia que depende de ciertas habilidades generales, independientes de lo que se lee. “Lo importante es que lean”, ha llegado a decirse, como si todos los libros fueran equivalentes. Poco hay de auténticamente pragmático en estas maneras de concebir la comunicación y la lectura, que las ven como actividades autónomas, unidireccionales y desligadas de la densa trama que constituye nuestro manglar cultural. En vez de ello, quisiera pensar que la comunicación es básicamente, como dice Bruno Bara, “una actividad social que obedece al esfuerzo combinado de al menos dos participantes que consciente e intencionalmente cooperan para construir juntos el significado de su interacción” (2001, pág. 1); dos o más participantes, añadiría, que actúan en una situación dada, en un contexto ya cargado de sentido y de historia, y cuya conducta comunicativa incluye actos no necesariamente conscientes, sino también automáticos (Garrod y Pickering, 2004). La comunicación supone, como ha señalado recientemente el filósofo Charles Taylor (2016), cierto grado de comunión: una zona espacial y temporal, cargada de historia, afectos, hábitos y sentidos comunes, en que las personas se encuentran<sup>9</sup>.

En parte, estos cambios se han morigerado en los últimos años: en la enseñanza secundaria ya no hablamos de “Lenguaje y comunicación”, sino de “Lengua y literatura”; hay una creciente conciencia de los daños que generan las evaluaciones masivas; se ha reconocido, al menos en el papel, que comunicación y cultura van de la mano y que hay que darles a los estudiantes la oportunidad de leer obras literarias relevantes y complejas. No obstante, soy cauto en esta materia: tengo la

9 Cierta grado de comunión, esto es, de “participación en lo común”, no una comunión absoluta. ¿Qué sentido tendría la comunicación humana y qué sentido el lenguaje si fuésemos parte de un mismo cuerpo?

impresión de que la visión reduccionista de la comunicación —que encuentra su expresión más radical en la idea de que esta consiste en procesos de codificación y decodificación que operan con independencia de la situación comunicativa, del contexto social y cognitivo, de la historia y la cultura— es funcional al actual clima de época. Un tiempo en que las humanidades van siendo acorraladas por una visión que, a falta de mejor nombre, se ha denominado tecnocrática y que concibe a la educación, en primerísimo lugar, como una industria dedicada a la formación estandarizada de técnicos y profesionales con competencias adecuadas para la vida laboral. No tengo tiempo acá para desarrollar mi visión sobre esta cuestión que considero, sin embargo, de la mayor importancia. Sí quiero reiterar que, a mi juicio, una lingüística del decir, una lingüística pragmática, no debería apartarse de las humanidades ni debería reemplazar la muchas veces ardua interpretación, por la aparentemente simple decodificación.

### ***3.2 Los trastornos pragmáticos***

El segundo aspecto que estimo relevante tratar, aunque sea muy brevemente, es la situación de quienes presentan trastornos en el uso comunicativo del lenguaje. La pragmática clínica ha tenido un importante desarrollo en los últimos años indagando en problemas que, durante su desarrollo o por causas sobrevinientes en la adultez, aquejan a distintas personas<sup>10</sup>. En particular, quienes tienen síndrome de Asperger suelen presentar grandes dificultades para entender los usos indirectos del lenguaje, las metáforas, las ironías e, incluso, como hemos observado en estudios realizados con colegas y estudiantes, para comprender las expresiones idiomáticas y adecuar los significados convencionales de los verbos a contextos anómalos. Estas dificultades se suman a problemas de interacción social en un sentido más amplio. Algo semejante ocurre con autistas de alto funcionamiento, pacientes con lesiones de hemisferio derecho y quienes padecen de esquizofrenia, entre otros.

En estos casos, personas que no parecen presentar problemas en el manejo del componente propiamente estructural del lenguaje fallan al momento de reconocer la intención comunicativa del hablante, específicamente en aquellas situaciones en que el significado lingüístico convencional y la información contextual se relacionan de forma atípica. Un ejemplo, tomado del *Protocolo para la Evaluación de la Comunicación de Montréal* (Ferrerres *et al.*, 2007), bastará para ilustrar el

10 No puedo dejar de agradecer al Estado de Chile, que con dos proyectos Fondecyt (1110525 y 1140733) ha financiado mis investigaciones sobre trastornos pragmáticos. El enfoque que he expuesto en mi discurso no habría sido posible sin este apoyo. Para una introducción a la pragmática clínica, puede consultarse Cummings (2014).



fenómeno. El protocolo contiene una sección de preguntas destinadas a evaluar la comprensión de peticiones indirectas, tales como la siguiente:

Juan está en su habitación escuchando música a un volumen muy alto. Su padre le dice: “Juan, me duele la cabeza”. ¿Qué piensas que quiere decir el padre de Juan?

Por supuesto, el padre, al expresar *que le duele la cabeza*, le pide indirectamente a Juan que baje el volumen de la música. En adultos con síndrome de Asperger, sin embargo, es posible encontrar respuestas como *quiere decir que le duele la cabeza*, o, en caso de que se entienda que hay un significado más allá de lo literal, quiere decir que no quiere escuchar música (Murray et al., 2015).

Se han propuesto diversas explicaciones, no necesariamente excluyentes, para este trastorno comunicativo; entre ellas, la dificultad para atribuir creencias, deseos e intenciones a otros; también cierta deficiencia en la integración de información de distinto origen, o en el rescate de lo nuclear del discurso. Como puede advertirse, estas explicaciones se centran en distintos aspectos del decir. El estudio de los trastornos pragmáticos es relevante tanto para su mejor evaluación y tratamiento, como para una mayor conciencia de los problemas que aquejan a quienes los padecen y, consecuentemente, para el desarrollo de ambientes no discriminatorios que favorezcan la comunicación. Contribuye, también, a una mejor comprensión del lenguaje en uso y del modo en que se articulan los componentes verbales y no verbales del decir.

## Conclusión

En mi discurso he sostenido que el lenguaje es ante todo una actividad humana imbricada en la cultura, o, más bien, indisociable de ella. Son los hombres y las mujeres quienes, en su interacción, van construyendo el lenguaje a partir de su decir en determinadas situaciones. Ciertamente, este decir se construye desde un acervo lingüístico compartido en que se ha ido sedimentando el quehacer humano: ese tesoro léxico y gramatical que constituyen las lenguas. Sin embargo, las reglas y los significados convencionales del lenguaje no existen, en principio, fuera de la actividad comunicativa humana, que es, finalmente, el alfa y el omega de una lengua que está en continuo hacerse. Como escribió el lingüista y antropólogo-

go estadounidense Edward Sapir, “ninguna lengua es tiránicamente consistente” y “todas las gramáticas gotean” (1921, pág. 39). No se trata este de un defecto, sino, me parece, de una propiedad constitutiva del sistema lingüístico: las lenguas no son perfectas precisamente porque son parte de una historia que nunca termina; una historia en la que los seres humanos, como los animales dicentes que somos, siempre estamos buscando nuevas maneras de decir.

## *Agradecimientos*

No puedo despedirme sin agradecer a quienes me han permitido estar aquí hoy. Por cierto, a los académicos de número; a los actuales, en primer lugar, y a los que se han ido, como dije al comienzo. Muy particularmente, por supuesto, a quienes fueron mis profesores. También debo agradecerles a mis otros maestros de la Universidad, especialmente a dos que ya no están entre nosotros: Jorge Ibarra y Aura Bocaz, de quienes fui ayudante y quienes me mostraron, de distinto modo y en distintos momentos, el fascinante mundo de la lingüística y me condujeron por él, como los pedagogos dedicados que eran. Si gracias a Ibarra conocí la tradición lingüística hispánica (¡cuánto admiraba a su querido Menéndez Pidal!), Bocaz me introdujo en la psicolingüística y me mostró la línea, entonces emergente, de la lingüística cognitiva y su rica exploración del lenguaje como fenómeno no solo formal sino semántico, corpóreo, situado, en fin, radicalmente pragmático. Quisiera que estuvieran aquí. No puedo no mencionar al recordado Carlos Zenteno, amigo entrañable con quien podíamos conversar por horas sobre las propiedades semánticas, pragmáticas y discursivas de tal o cual construcción gramatical. Placeres de otra época en que publicábamos menos, pero reflexionábamos, creo, mucho más. En toda nómina corremos el riesgo de olvidar algún nombre: es un tópico. Quiero expresar mi profundo agradecimiento a todos mis profesores universitarios, los de aula, los de pasillo y los de patio. También, por supuesto, a mis alumnos, especialmente a quienes fueron mis tesisistas, algunos de los cuales son ahora mis colegas. ¡Cuánto orgullo siento de verlos ir llegando más allá de donde yo llegué! Creo que dos profesores de mi colegio estarían felices de verme acá: el querido profesor Vicuña, quien ya no está entre nosotros, admirador de la literatura española medieval, y Gilberto Reyes, apasionado de las letras latinoamericanas. Gracias. Por supuesto, agradezco también a mi compañera de estos años de madurez, Marcela, síntesis de la mujer sabia; a mis hijos, que me enseñan día a día también de lenguaje, y a mi Pamela, hermana de sangre y de espíritu. Mis padres siempre incentivaron en mí el ejercicio de la razón, la lectura y el amor por el lenguaje y por el estudio. Tengo el recuerdo que de pequeño todo

debía justificarse argumentadamente, incluso el sentido de las palabras. Soy resultado de las largas sobremesas familiares de los domingos, de las divagaciones léxicas y los juegos lingüísticos de mi padre, y de los cuentos nocturnos, el amor por el arte y los razonamientos cartesianos de mi madre. Gracias.

## *Bibliografía*

Ahumada, Haydeé, y Godoy, Eduardo, 2002, “Un dramaturgo al trasluz, José Ricardo Morales”, *Revista Chilena de Literatura*, 60, págs. 125-137.

Alonso, Amado, 1937 [1935], “Noción, emoción y fantasía en los diminutivos”, en *El artículo y el diminutivo*, págs. 35-63, Santiago, Universidad de Chile.

Amunátegui Reyes, Miguel Luis, 1884, “La cuestión ortográfica: artículos para dilucidarla”, *Anales de la Universidad de Chile*, págs. 483-488.

Amunátegui Reyes, Miguel Luis, 1904, “Una lección sobre diminutivos”, *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 114, págs. 695-718.

Amunátegui Reyes, Miguel Luis, 1918, *La reforma ortográfica: ante nuestros poderes públicos, ante la Real Academia Española i ante el buen sentido*, Santiago de Chile, Minerva.

Awad, Isabel y Guillermo Soto, 2001, “Popularidad de La Cuarta: la clave está en el lenguaje”, *Cuadernos de Información*, 14, págs. 48-62.

Bara, Bruno, 2001, *Cognitive pragmatics. The mental processes of communication*, Cambridge, Ma., y Londres, The MIT Press.

Barthes, Roland, 1966, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communications*, 8, págs. 1-27.

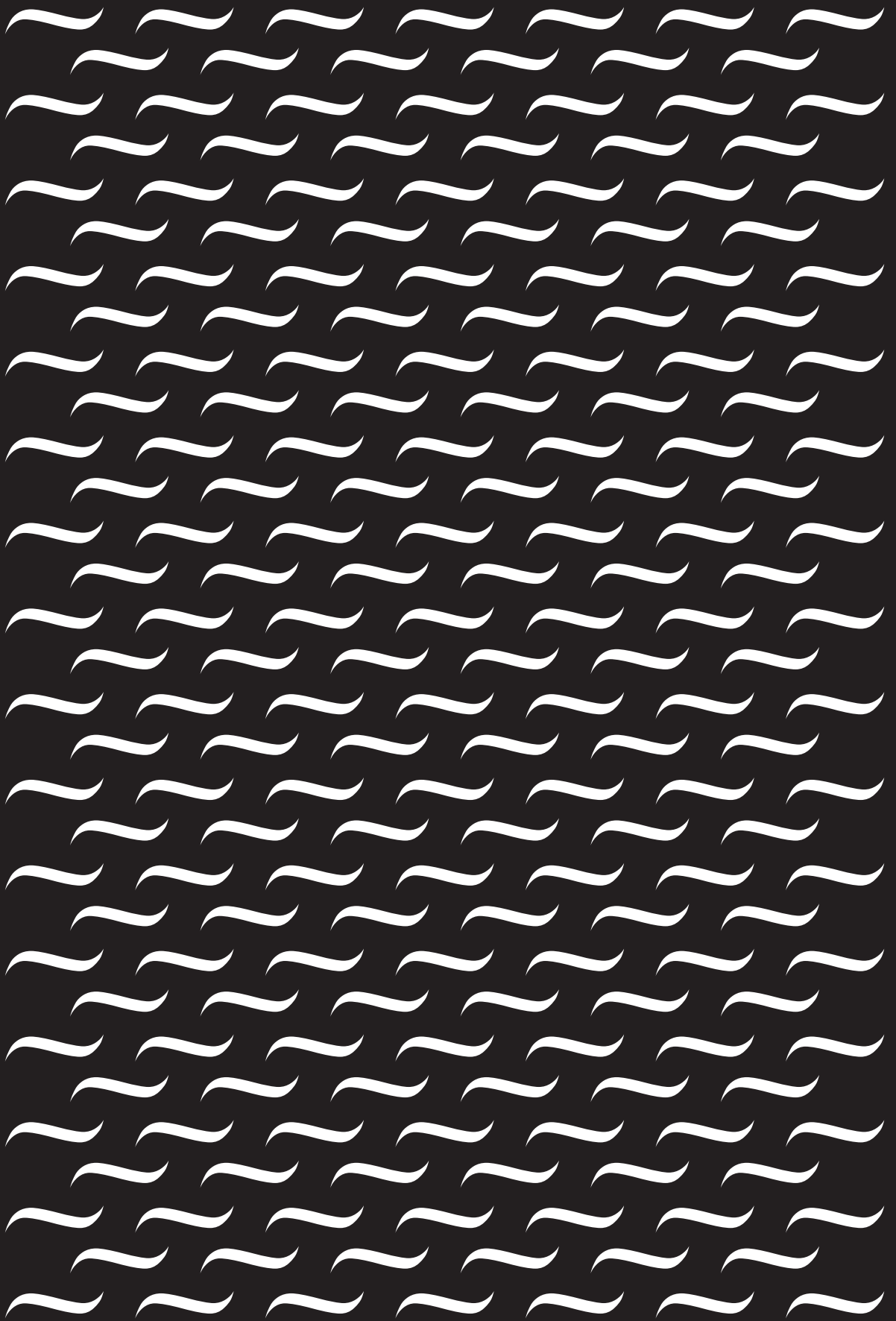
Bello, Andrés, 1951 [1847], *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, en *Obras completas de Don Andrés Bello*, vol. IV, Caracas, Ministerio de Educación.

Borges, Jorge Luis, 1974 [1939], “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras Completas*, págs. 444-450, Buenos Aires, Emecé.

Bybee, Joan, Revere Perkins y William Pagliuca, 1994, *The evolution of grammar. Tense, aspect and modality in the languages of the world*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

- Clark, Herbert, y Richard Gerrig, 1984, "On the pretense theory of irony", *Journal of Experimental Psychology*, 113, 1, págs. 121-126.
- Comrie, Bernard, 1976, *Aspect. An introduction to the study of verbal aspect and related problems*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Contreras, Lidia, 1993, *Historia de las ideas ortográficas en Chile*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.
- Coseriu, Eugenio, 1979 [1968], "Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'", *Lingüística Española Actual*, 1, 1, págs. 181-186.
- Croft, William, 1998, "The structure of events and the structure of language", en *Michael Tomasello, ed., The new psychology of language. Cognitive and functional approaches to language structure*, págs. 67-92, Mahwah, New Jersey y Londres, Lawrence Erlbaum Associates.
- Cummings, Louise, 2014, *Pragmatic disorders*, Nottingham, Springer.
- Ferreres, Aldo, Valeria Abusamra, Macarena Martínez-Cuitiño, Bernardette Ska, Hélène Côté e Yves Joannette, 2007, *Protocolo para la Evaluación de la Comunicación de Montréal (MEC)*, Buenos Aires, Neuropsi.
- García Agustín, Óscar, 2000, "La teoría del decir: la nueva lingüística según Ortega y Gasset", *Cuadernos de Investigación Filológica*, xxvi, págs. 69-80.
- Garrod, Simon y Martin J. Pickering, 2004, "Why is conversation so easy?", *Trends in Cognitive Science*, 8, págs. 8-11.
- Hopper, Paul, 1987, "Emergent grammar", *Proceedings of the Thirteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, págs. 139-157.
- Horn, Laurence, 2004, "Implicature", en *Laurence Horn y Gregory Ward, eds., The handbook of pragmatics*, págs. 3-28, Oxford, Blackwell.
- Iturra, Roberto, 2004, "Sobre el dramaturgo José Ricardo Morales", *Literatura y lingüística*, 15, págs. 347-358.
- Levinson, Stephen, 2000, *Presumptive meanings: the theory of generalized conversational implicature*, Cambridge, Ma., MIT Press.
- Ministerio de Educación, 2009, *Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Básica y Media*, Santiago de Chile.
- Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, "Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria", *Boletín Oficial del Estado*, 5 de enero, págs. 677-773.
- Mistral, Gabriela, 1989 [1924], *Ternura*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- Morales, José Ricardo, 1981 [1912], *Estilo y paleografía de los documentos chilenos* (Siglos XVI y XVII), Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos.
- Morales, José Ricardo, 1984 [1966], *Arquitectónica*, Segunda edición, Santiago de Chile, Universidad del Bío Bío.
- Morales, José Ricardo, 1974, “La disidencia del escritor. Una premeditación”, *Boletín de la Academia Chilena*, 64, págs. 37-60.
- Murray, Constanza, Anita Tobar, Fanny Villablanca y Guillermo Soto, 2015, “El componente pragmático en adultos con síndrome de Asperger: actos de habla indirectos, metáforas y coerción aspectual”, RLA, *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 53, 1, págs. 35-58.
- Ortega y Gasset, José, 1983 [1957], “El decir de la gente: la lengua. Hacia una nueva lingüística”, en *Obras completas*, volumen VII, págs. 233-258, Madrid, Alianza Editorial y Revista de Occidente.
- Quevedo, Francisco de, 1971 [1613 p], *Obra poética*, tomo III, págs. 227-228, Madrid, Castalia.
- Sapir, Edward, 1921, *Language. An introduction to the study of language*, Harcourt, Brace and Company.
- Searle, John, 1975, “Indirect Speech Acts”, en *Peter Cole y Jerry L. Morgan, eds., Syntax and semantics*, vol. 3, Speech acts, págs. 59-92, Nueva York, Academic Press.
- Seifert, Colleen, 1999, “Situated cognition and learning”, en *Robert A. Wilson y Frank C. Keil, eds., The MIT encyclopedia of the cognitive sciences*, págs. 767-769, Cambridge, Ma., y Londres, The MIT Press.
- Silva Castro, Raúl, 1954, “Discurso de incorporación a la Academia Chilena”, *Boletín de la Academia Chilena*, tomo XV, cuaderno XIV, págs. 1-20.
- Smith, Carlota, 1997, *The parameter of aspect*, segunda edición, Dordrecht, Kluwer.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson, 1981, “Irony and the use-mention distinction”, en *Peter Cole, ed., Radical Pragmatics*, págs. 295-318, Nueva York, Academic Press.
- Taylor, Charles, 2016, *The language animal: the full shape of the human linguistic capacity*, Cambridge, Ma., Harvard University Press.
- Vallejo, César, España, 1988 [1939], Aparta de mí este cáliz, en *Obra poética*, págs. 449-486, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Vendler, Zenon, 1957, “Verbs and times”, *The Philosophical Review*, LXVI, págs. 143-160.
- Wimsatt, William K. y Monroe C. Beardsley, 1946, “The intentional fallacy”, *Sewanee Review*, 54, págs. 468-488.



**DE PUÑO Y LETRA**





DE PUÑO Y LETRA es un regalo para el lector que, desde sus inicios, Ediciones Biblioteca Nacional incluye en sus publicaciones. Consiste en una selección de documentos manuscritos y originales de los autores, o relacionados con ellos y que forman parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional. Desde el actual número de *Mapocho*, incluiremos “De puño y letra” como una sección más de la revista, con el fin de enraizar aun más su pertenencia con el patrimonio que custodia nuestra Institución.

Para este número, Claudia Tapia Roi, encargada del Archivo del Escritor, realizó una selección de originales manuscritos y mecanografiados con correcciones de los autores —pertenecientes a este Archivo—, relacionados con el poeta, escritor y folclorólogo Oreste Plath, nacido en Santiago de Chile un 13 de agosto de 1907. Con lo cual conmemoramos 110 años de su nacimiento. Por otra parte, se incluyen fragmentos de la autora de *Montaña adentro*, Marta Brunet, Premio Nacional de literatura en 1961. Nacida en 1897, en Santiago, falleció en 1967, en Montevideo, Uruguay, por lo que también conmemoramos en esta sección 120 años del nacimiento y 50 de la partida de una de las mayores narradoras de nuestro país.



288-1  
1026792

Folklore Alimentario  
de Chile

Geografía Gastronómica  
de Chile

Estudios antropológicos de la  
alimentación chilena

Este libro que parece para algunos  
no es para todos  
No falta ni sobra nada  
está solamente lo que el autor quiere  
estudiar

No es para la cocina de casa  
pero una <sup>intelectual</sup> ~~cozinha~~ <sup>ama</sup> ~~cozinha~~ de casa  
puede encontrar much de interés

No es un libro para hacer ~~juicio~~  
~~de recetas~~ ~~juicio~~ con las recetas para a  
pasar, pero si es un <sup>informante</sup> ~~interesante~~ <sup>informante</sup>  
de la cocina ~~chilena~~ nacional

Es un libro chileno, preparados con ~~frutales~~  
espiritu <sup>comparación</sup> latinoamericanos. Es un estudio  
re-juicio de la cocina que se convierte en un  
reflejo de la cocina continental

Mucho de lo plato "tradicional" <sup>en estos</sup> ~~de estos~~  
la influencia de las cocinas <sup>comparación</sup> ~~comparación~~  
~~de estos~~ colonizadoras: los quehan  
primero, lo <sup>comparación</sup> ~~comparación~~ después

Ideas sobre el pan en el pueblo chileno.

Originalmente, el pan era de un color verde oscuro, luego evolucionó a un color pardo claro, para convertirse, por último, en un producto totalmente blanco que al presente es el más aceptado. Algunos psicólogos creen que la impopularidad del pan moreno entre la mayoría de las poblaciones se deriva más bien de cierta xenofobia que del propio sabor y cualidades para conservarse. Antiguamente, cuando más bajo era el nivel social del individuo, más moreno era el pan que consumía.

A lo largo de toda Chile, se habla de pan especial y pan corriente, considerando en esta clasificación a la calidad de la harina e ingredientes en general, como igualmente a la forma que se les da a éstos y la diferencia de precios.

En la actualidad, se habla de pan blanco, de pan de lujo y de pan negro. Por la harina que se emplee, se habla de pan blanco, pan centeno, candéal, integral. Todos estos panes son industriales, ~~de fábrica~~ *de panadería*

Estos ostentan variados nombres, algunos conservan simplemente el nombre de una antigua panadería o pastelería que los fabrica, como Pan Vital ~~o Pan Salvata~~.

Estos panes, fábriles son de variadas formas, ya ~~redondas~~ *redondas* circulares, *óvalos*, *cuadrados*, *rectangulares*, *triangulares*, *trapezoidales*, *trapezoidales* y también formas de pájaros, peces y *espigas* (?)

Lucean decoraciones, *gruesas*, *señales*, *punteados*, *perforaciones*, *líneas*, *cuadros* y dibujos de espigas *o con algún símbolo que sea*

Hay panes que se ~~denominan~~ *denominan* a los clientes llamados Pedro e Juan, *por la generalidad de los* se ~~denota~~ *denota* una celiza especial que ostenta el nombre de estos dos santos el día de ellos. Igs ~~referencias~~ *referencias* en otros años obsequiaban a sus ~~caserías~~ *caserías* estas celizas, cuando el cliente se ~~denota~~ *denota* con algunas de estas ~~palabras~~ *palabras de momias*

Entre las modalidades de algunas panaderías está el cambiar veces de ~~apuro~~ *apuro* por celizas, es decir, se juntan tantas comprobantes de venta y se canjean por ~~una~~ *una* celiza.

Se establecen otras divisiones entre ~~casero~~ *casero* y ~~del campo~~ *del campo*. El casero se realiza de en casa, sin levadura, con grasa, chicharrones o simplemente una tortilla que se hace al rescoldo, a la ceniza caliente. El pan ~~casero~~ *casero* es el conocido por pan amasado o la tortilla, el que se vende por las calles o si se quiere el que se ~~vende~~ *vende* de puerta a puerta. Este pan ~~casero~~ *casero* hace su salida a media tarde. Recorre ~~la calle~~ *la calle* en canasta que porta un Tortillero o también un Hallullero. Su anuncio o grito es: "¡ El Tortillero, calientitas las tortillas! " ¡ De rescoldo calientitas caserita" o "¡ Hallullas, llevo caserita." Este vendedor es un tanto necherniego y su farel ~~parpadea~~ *parpadea* tanto en la calle capitulina como en la de provincia. Otra veces es una mujer y se habla de la Tortillera, esta se establece en una esquina y exhibe sus pequeñas e gigantes tortillas ~~como adorno~~ *como adorno* en una cama cubierta de tapas.

El pan campesino es ~~horneado~~ *horneado*, también se llama pan chileno, aunque tiene varios nombres propios, ya sea por su calidad, ya vaya dirigido para patrones o para trabajadores.

El pan campesino es el que se hornea en el campo ~~en los fundos o haciendas para el consumo de las casacas o para los trabajadores. El que se entrega a los campesinos se llama galleta que puede ser de medio kilo o de un kilo.~~

En muchas casas de campo se ~~hace~~ *hace* amasa para la venta, y cuando éste está listo





MARTA BRUNET

C A R T E L.

2

Juguetes descosidos, con paja y aserrín viéndoseles lamentablemente y la chatarra torcida y sin color.

Así las palabras, viejas y abiertas por la mano violenta y o suave de la desilusión o la costumbre y sin sentido por la voz que hacia allá o acá la lanza al fin indiferentemente.

Y sin Necesidad de Babel, las palabras caen en el ~~XXXXXX~~ oído que no comprende, que no comprende porqué el juguete roto y vacío no tiene eco y nada significa.

Pero subitamente, venido de no se sabe dónde y contradictoriamente nuestro y ajeno, nos llega el Milagrero de las palabras.

Son su dominio y cada una conoce su rol en bien o en mal. Van a su zaga, maravilladas y sumisas, agrupándose a su voluntad, con la fina orquestación de los sonidos, con la varillita de virtud de las imágenes, con la red del interés aprisionando los hechos, con las piedras preciosas de las ideas y facetas cambiantes y sorpresivas.

Y cómo el Milagrero sabe el conjuro de tanta divina cosa, mucho extraordinario de su paso hemos de aguardar. Qué ya sabemos algo suyo en este orden de lo inesperado es hecho cierto. Qué una palabra - la más agujereada y sin nada adentro de nuestra juguetería mísera - ha tornado por su gracia al pretigio antiguo.

Muy blanco y muy puro sobre azul, colgado de estoperoles brillantes como estrellas nuestras, un cartel flamea ahora a la vista de todos, para el goce de todos, con la palabra bienhallada exacta de su justo contenido cordial. A su lado hay un nombre. Dice el cartel:

D'HALMAR: AMIGO.

*Marta Brunet.*

*Santiago de Chile,  
Julio de 1934.*

*hinda: no le comento el "desafío a duelo" de Carlos, pues ya se  
arregló todo. Quiero que calga hoy esta. — ya ve Ud. como  
están estos hombres.*

C 675

Santiago, 28 de Noviembre de 1951.

Mi Gabriela querida: Recibí ayer su tarjetita. Gracias. Yo sabía que las cartas antiguas estaban relegadas en algún rincón. Jamás he dejado de escribirle una vez por semana y seguiré siendo con todo cariño "su correspondiente".- Anteayer le mandé dos Ercillas y un ZigZag. Algunos recortes de la polémica de Alone-Prendez; que sigue en el de hoy y que creo, es terrible lo que le dice Alone a Carlos... Esto me entristece, créame. Son los dos mis amigos. Carlos desde toda la vida y por él puedo decir que es un hombre Oniño.. Porfiado, terco, pero bueno y franco como el pan, como el surco. Sé que todo esto lo hace sufrir en el fondo y le quita tiempo para ganarse el pan y a él no le pagan por escribir en el ZigZag. En cambio Alone recibe por cada contestación dinero. Anoche hablé con él y le dije que por favor no siguiera; además ha molestado a la Sociedad de Escritores que es la única Entidad sería que se preocupa de dar premios a los articulistas, cuentistas, novelistas y poetas. Reconozco que el último fallo fué equivocado, debió preferirse otra novela "Hijo de ladrón" que le envío mañana para que opine sobre ella. Crudísima, el ambiente relajado de nuestro país. Se desarrolla en las cárceles, pero aún no lo termino. No puedo opinar. Tiene partes bellísimas y otras horribles de cruda. A mí me dá asco leer ciertas cosas. Es un documento del pueblo chileno, ese que dice Miti de Gonzalez que está tan perfeccionado....

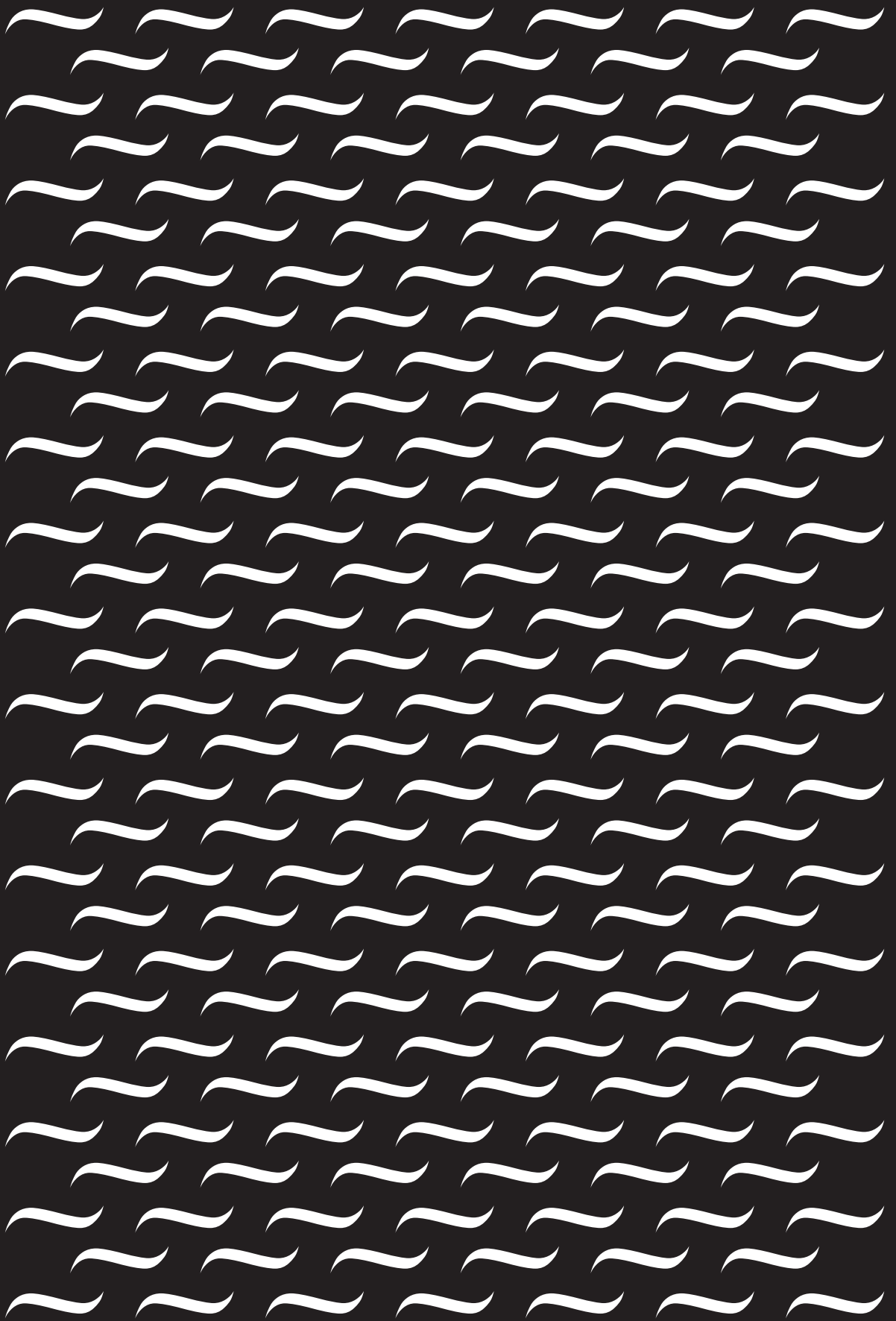
Me encantó la idea suya de mandar, pero muy pronto conviene que sea, un artículo de mensaje a los chilenos. Todos o casi todos se lo merecen. El ZigZag está a disposición suya y pagándole muy bien.. Hablé con su director, amigo mío Raúl Aldunate y me dijo que le escribiría, rogándole cooperar con él. Mándelo luego, pero a mi dirección, pues siempre es mejor que yo le vigile estas cosas personalmente. Tenga confianza en mí.. Me alegro que haya nombrado a Tomic su representante. Es uno de los valores muertos de nuestro suelo.. AA juzgar por los discursos que le he oído. El otro día del homenaje llegó y nos entregó su cable, del que estábamos felices, pues se leyó en el homenaje mismo. Aparte le mandé recortes de la velada que fué muy simpática y la presentación que hizo Cabrera Mendez (que pertenece a la Sociedad de Escritores y es Sub-Director de El Mercurio) fué magnífica una conferencia espléndida. Trataré de conseguirle copia.

Aún no me contesta nada referente a los dineros del ZigZag. Qué ha de terminado? Y del Premio? No sé aún cuánto arrojó la colecta que se hizo para su biblioteca. Acabo de llamar a don Juan Antonio Irribarren y me dice que todavía no se sabe el monto, por cuanto en las provincias no han enviado todos los datos exactos. Pienso que será bastante, pero no se organizó muy bien esta colecta.

El 4, es decir la próxima semana será la entrega oficial de su premio en el Teatro Municipal. Me parece que será designada para representar la Sociedad, junta con Meza Fuentes que dirá un discurso. Le mandaré toda clase de noticias. A los muchachos de la Universidad de Chile debe mandarles un recado, aunque sea pequeñito, después del inmenso derroche de cariño que le hicieron en el Estadio Nacional, ante ochenta mil personas. No lo olvide.. Le escribió a Germán Picó Cañas, Ministro de Hacienda? Esa tarjeta de agradecimiento la debe. Tampoco lo olvide, pues ha sido muy generoso. Gracias por todas sus gentilezas con la Sociedad. La dirección de ella es: Agustinas 925, 6º piso.-

El otro día después del homenaje, tuvimos una comida en su honor, más bien diré, en su recuerdo, aquí en mi casa. Resultó simpatiquísima y me dicen que hoy salen unas fotos en el ZigZag. Se las mandaré. Brindamos por Ud y se quedaron hasta las cuatro de la mañana. Estuvo también además de los Directores de la Sociedad, el Sub-Secretario Arriagada, el que escribió el artículo sobre Ud. en el ZigZag que le envié anteayer.

Linda, querida, cúdense mucho ese corazón, cariños de todos, un abrazo de su amiga y admiradora,





# RESEÑAS

# OBRA NARRATIVA

*Marta Brunet*

Novelas. Tomo I. Edición crítica de Natalia Cisterna. Ediciones Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2014, 955 pp.

Las Ediciones Universidad Alberto Hurtado en su encomiable y necesaria Biblioteca de Chile, con la cual ha proyectado el rescate de la obra literaria de insignes escritores chilenos ya discontinuados en la editoriales comerciales, comenzó el año 2014 la publicación de la *Obra narrativa* de Marta Brunet. Comenzó por sus novelas, y ahora a los cuarenta años de su nacimiento y a los cincuenta años de su muerte, edita el segundo tomo, dedicado a la reunión de sus cuentos, también completos.

Las ediciones se presentan muy bien cuidadas, atractivas gráficamente, y a pesar de su voluminosidad se dejan leer fácilmente. En el primer tomo, donde se reúnen, como decíamos, sus novelas, y que ahora reseñaremos, la edición crítica está a cargo de Natalia Cisterna, Doctora en Literatura, con mención en Literatura Latinoamericana y Chilena que se ha especializado en las áreas de Literatura latinoamericana contemporánea, Literatura de mujeres latinoamericanas y en Teoría Crítica Latinoamericana. La publicación es prologada por Lorena Amaro Castro, y, además incluye una historia del texto y sus criterios editoriales, preparado por Natalia Cisterna Jara, y un dossier sobre diversas obras y aspectos de Brunet: “Apunte sobre *María Nadie* de Marta Brunet” de Grínor Rojo; “Teatralidad del género. Inquietud del sexo. En torno a Amasijo, de Marta Brunet”, de Kemy Oyarzún; una completa y rigurosa cronología contextualizadora de la vida y obra de Brunet elaborada por Ángeles Pérez y una pertinente bibliografía de y sobre la autora en cuestión.

El resultado es la posibilidad para el lector interesado, y el que incluso la “descubre”, de tener acceso a uno de los proyectos narrativos más prolíficos y también heterogéneos —aunque no por eso menos verosímil en su construcción— de la prosa de ficción chilena del siglo xx y de la actividad intelectual de una mujer integrante de los círculos letrados y creativos, así como también académicos de la primera mitad del siglo pasado, en un momento donde aun el campo cultural santiaguino vivía una situación de conflicto o pugna de la mujer en su papel intelectual. Brunet fue, sin duda, una adelantada a su tiempo, o, más, como Gabriela Mistral o María Luisa Bombal; una escritora que abrió y desbrozó caminos en la época bastante enrevesados para el género, y no solo practicó la creación literaria en Chile, sino además dirigió y editó revistas, escribió columna en la prensa, integró círculos letrados y artísticos y, también, se integró a la academia en la Universidad de Chile. A esto, como decíamos anteriormente, como Mistral y, de alguna manera más informal, María Luisa Bombal, Brunet fue una embajadora cultural de Chile, desde su cargo de cónsul en Buenos Aires.

“El objetivo de Biblioteca Chilena —explican los editores— es fomentar la lectura, valoración y difusión de los autores fundamentales del canon nacional, abriendo de este modo nuevas formas de apropiarse culturalmente de un conjunto de obras literarias en las que se despliega una versión relevante de la identidad y paisaje simbólico que denominamos Chile”.

Efectivamente, a través de los estudios críticos redactados especialmente para cada edición por un académico que entrega una valoración y una interpretación global de los textos, la historia de los textos y sus criterios editoriales, la obra misma, un dossier con artículos considerados por los editores relevantes en relación a la obra u obras incluidos en cada volumen, un cuadro cronológico contextualizador tanto histórica como culturalmente y una necesaria como abarcadora bibliografía de y sobre la autora, estamos con todo esto ante una batería de herramientas que efectivamente permiten fomentar la relectura. Es decir, ampliar los horizontes de la recepción que dista del momento de publicarse este proyecto llamado “Biblioteca chilena” al momento aparentemente pretérito de las primeras ediciones de las obras y sus respectivas relecturas. De esta manera, y con la incorporación de nuevas y pertinentes teorías para enfrentar los textos siempre en proceso de transformación, vamos viendo la ampliación del horizonte de expectativas que cada texto nos abre, y cómo nos habla desde el hoy de su recepción. Además cada académico nos habla de un momento de ese devenir textual y da cuenta como la maquinaria textual sigue funcionando y, al establecer relaciones con los contextos, cómo sigue abriendo y produciendo sentidos.

Así vemos como el propósito final —declarado en las páginas pósticas a cada libro— de esta “Biblioteca chilena”: “conectar a las instituciones académicas con la comunidad, para animar [...] un diálogo a largo plazo y consecuencias fecundas al poner nuevamente en el tapete la tradición literaria de nuestro país” se cumple a cabalidad y de una manera que efectivamente vincula ambos mundos (culturales) que a veces por motivos totalmente extraliterarios y artísticos se desvinculan con una preocupante facilidad. Es decir, creemos necesario ver, también, en proyectos de esta índole, no solo un gesto cultural, sino también *político* y creativo dentro del campo cultural y su desplazamiento de fuerzas e intereses.

Se duplica esta declaración e intención de principios en el caso que ahora nos preocupa, justamente por ser Marta Brunet una autora de las características identitarias más arriba expuestas: una escritora no solo prolífica en su obra narrativa (ocho novelas, nueve libros de cuentos) sino también una intelectual que participa con conciencia de su tiempo (la modernidad de los años 20) y de las problemáticas sociales y políticas del mismo, una época donde los sectores desposeídos eran o estaban abismantemente pauperizados y un conflictivo lugar que ocupaba la mujer en la sociedad toda, pero sobre todo en el ámbito cultural, para qué decir del literario y académico. Hablar, como lo hicimos más arriba, de una triada tan consciente no solo de su producción literaria sino de su situación artística, como Brunet, Mistral y Bombal nos habla de este instalarse como pionera(s) dentro de nuestro campo literario y cultural en su activismo y protagonismo dentro del mismo, a contrapelo de una crítica canónica patriarcal y parcial.

Como decíamos este proyecto de *Obras Completas* de Marta Brunet (también poeta, ensayista, antologadora, columnista, cronista, académica) comienza por sus novelas, que citaremos en su primera edición: para que el lector de esta reseña sepa cuál es la versión definitiva de ellas es importante que se remita a la información consignada a pie de página en el “pórtico” de cada novela incluida en el volumen respectivo: *Montaña adentro*, Santiago de Chile, Nascimento, 1923; *Bestia dañina*, Santiago de Chile, Nascimento, 1926; *María Rosa, Flor de Quillén*, Santiago de Chile, Edit. La Novela Nueva, 1929; *Bienvenido*, Santiago de Chile, Nascimento, 1939; *Humo hacia el sur*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946; *La mampara*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946; *María Nadie*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957 y Amasijo, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966.

Es importante detenerse un momento en la Introducción a este Volumen I de la obra completa de Brunet, “‘En un país de silencio’: Narrativa de Marta Brunet” de Lorena Amaro Castro, ya que en él se intenta instalar una nueva recepción de la autora, dentro de una lectura moderna o posmoderna, que a partir de la reflexión de Ángel Rama de 1967, cuando él llamaba *haragana* a la insistencia de la crítica de la época en calificar invariablemente de “criollistas” los textos de Brunet, sobre todos aquellos que no “lograban alzarse por sobre la consideración del asunto rural de los primeros y más famosos relatos de esta autora (*Montaña adentro, Bestia dañina, María Rosa, flor del Quillén*) e intentaba ir más allá de, la que nos dice Amaro Castro, “mezquindad de una crítica construida bajo parámetros canónicos”, la naturalista, como un continuum histórico de los parámetros europeos, abriendo así un nuevo horizonte lector que subrayó “la presencia de la mujer y su aprendizaje en el mundo adulto. (Ángel Rama: “La condición humana de la mujer”. (En: *Marta Brunet. Soledad de la sangre*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, p. 10). La lectura de Rama constituye así un aje que transita de la recepción criollista / naturalista a la aparición en su recepción de rasgos feministas en sus textos.

Es, en este punto, y el aporte que suma Amaro Castro en su prólogo, cuando afirma, parafraseando a Rama, que quedarse en estos dos aspectos también constituiría una forma de *haraganería* lectora, puesto que es el vuelco dado por la crítica de los últimos quince años, ya sea en Chile como en el extranjero, la que impele a pensar o repensar con una nitidez mayor, nuevos aciertos en la obra ahora, sobre todo, vinculados más allá del asunto campesino o del asunto de la condición de la mujer: “con la construcción de las identidades en el marco de las modernizaciones nacionales, a partir de las últimas décadas del siglo XIX” (Bernardo Subercaseaux, Jorge Larraín, Grínor Rojo).

Lo interesante —y que se agradece— tanto en el prólogo de Lorena Amaro, como en los textos del dossier citados al comienzo de esta reseña, es que a pesar de los múltiples y abarcantes aspectos de cuestiones teóricas y de análisis hechos bajo el prisma de nuevas lecturas que recusan y, a la vez, retoman otras anteriores,

para ampliar el horizonte de lecturas de Brunet, lo hacen de forma *amable* y considerada para el lector, que no sale de la lectura del aparato teórico y contextualizador de esta cuidada y notable edición crítica de Natalia Cisterna, abrumado de metalenguaje crítico e información histórica, sino al contrario, más ilustrado e incluso, entusiasmado por regresar —si ya la ha leído— o ingresar por primera vez a la obra de una de las mejores y más significativas escritoras del aparentemente lejano siglo xx, pero que nos sigue hablando de nosotros, ahora, en el XXI, que se introduce en sí mismo a grandes pasos —y a veces desiguales—, pero que debe llevar consigo aquellas lecturas que nos siguen más que como ecos, como presencias para comprender mejor ciertas tesituras, identidades y textualidades.

*Thomas Harris E.*



# SIMONE DE BEAUVOIR EN SUS DESVELOOS. LECTURAS FEMINISTAS

*Olga Grau D.* (Coord.)  
Santiago de Chile, LOM, 2016, 224 pp.\*

\* Una versión anterior de la presente reseña fue leída como parte de la mesa de presentación del libro *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*, realizada el día jueves 24 de Noviembre de 2016, en la Sala Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile. Me gusta pensar que en esta reseña se ha podido recoger, al menos en parte, el espíritu que animó esa primera lectura.



La publicación de *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas* tiene una historia que excede sus propias páginas, y que se extiende como una red de encuentros, propuestas, intercambios y amores que reverberan en la voz de las autoras de este libro y en los distintos recorridos que han enfrentado los textos que lo conforman.

Los artículos que forman parte de este libro surgieron a partir del desarrollo de un proyecto Fondecyt llevado a cabo entre los años 2010 y 2012; muchos de ellos tuvieron antes otras formas y llegaron hasta nosotras a través de conferencias, congresos, seminarios y encuentros en distintos espacios ligados a la filosofía, los estudios de género, el feminismo y la disidencia sexual. Para mí, las historias que tejen esta red/libro se ponen de manifiesto a través de sensaciones que sobrepasan el hecho de la lectura y comprometen distintas maneras de dejarse afectar, planteándonos una serie de preguntas sobre cuáles son los lugares desde los que podemos acercarnos a la obra de Simone de Beauvoir aquí, en el Sur, y desde dónde nos habla su voz, mediada por la escritura, preguntas y miradas que la tensionan desde este libro, y que son propuestas por sus autoras.

Leer *Simone de Beauvoir en sus desvelos* me hizo pensar en las clases de las profesoras Olga Grau y Valentina Buló, que tanto disfruté en los años 2013 y 2015. Me hizo pensar en la primera vez que vi a Alejandra Castillo y la escuché leer una ponencia con esa voz con la que lee, siempre cargada de una potencia que te deja sin palabras. El texto era “El feminismo no es un humanismo”; sin duda, algo muy apropiado para pensar, considerando las preocupaciones de Simone de Beauvoir. Leer este libro también hizo que me acordara de las intervenciones de Vero en el curso de Cristóbal Durán, en el que fuimos compañeras el 2014, y de su amor por Blanchot y sus preguntas en torno a la relación entre filosofía y literatura. En último lugar -quizás el recuerdo más entrañable, por todo lo que ha significado en estos años desde los sentidos de la amistad y por las repercusiones que ella ha tenido en mis propios quehaceres como feminista-, esta lectura me hizo recordar el día en que conocí a Gilda Luongo, el año 2011, en un panel sobre sexualidad e infancia que formó parte del Tercer circuito de disidencia sexual de la cuds, y que se llamaba “No hay respeto”. Ese día Gilda leyó “¿Cuál sexo de la infancia?”, texto que es parte de *Simone de Beauvoir en sus desvelos*.

Mientras leía los artículos que conforman esta colección de miradas sobre Simone de Beauvoir, pude sentir que desde ellos se desprendían voces familiares que me envolvieron. Fue interesante leer imaginando una voz que no es la propia y que podía poner a cada texto unos énfasis, pausas y puntos de tensión que no eran necesariamente míos, y que me hacían imaginar que, en realidad, más que en una lectora, al acercarme a este libro me estaba transformando en oyente. Este gesto da cuenta del despliegue de la escena local de un pensamiento feminista del que las autoras de este libro han venido siendo una parte fundamental, desde

hace años. La posibilidad de reconocer su voz y sus formas de escribir y leer para comunicar nuevas ideas, es un testimonio que pone en evidencia la importancia no solo de este libro colectivo que las une, sino también de sus constantes aportes como investigadoras desde la filosofía, el feminismo, la literatura y la historia.

¿Cómo leer los textos que componen este libro sin implicarse, sin imaginar puntos de encuentro, sin trocar la lectura en una experiencia cargada de sensaciones, de voces, de disputas, de recuerdos, de esperanzas y de afectos? ¿Cómo construir una mirada que nos permita acercarnos a las voces de Elsa, Verónica, Olga, Gilda y Alejandra, sin exponer aspectos íntimos, si cada texto del libro nos llega cargado de miradas que la propia Simone de Beauvoir definiría como surgidas de la vida “de carne y hueso”? ¿Cómo no decir la cercanía, la rabia, las urgencias, las incomodidades, los miedos, los sueños compartidos, y otras tantas cosas que desde las distancias con Simone comienzan a levantarse, a partir de las lecturas que estas autoras proponen en torno a sus obras? ¿Cómo no pensar también en las diferencias, en eso que nos separa y que nos hace mirar desde otros lugares e imaginar salidas alternativas a las preocupaciones que nos comparte Simone de Beauvoir?

### *Las disciplinas nos expulsan, la intimidad se desborda, la urgencia nos convoca*

Creo que hay tres conceptos fundamentales que atraviesan los textos que las autoras de *Simone de Beauvoir en sus desvelos* nos ofrecen como posibilidad para acercarnos, desde una perspectiva feminista, a la escritura de Simone de Beauvoir. Se trata de las nociones de conocimiento, intimidad y urgencia, las cuales siempre debemos imaginar como espacios de disputa que se articulan de manera difusa y entrecruzada.

Una mirada conjunta de estos tres elementos fundamentales de la escritura de Simone de Beauvoir —y que se desprende de las miradas que sobre ella nos ofrecen las autoras de este libro— nos ubica en la densidad de un pensamiento feminista y político de doble anclaje, que, así como imagina ficciones que se articulan como “métodos de indagación filosófica”<sup>1</sup> y que buscan narrar, a través de novelas, las historias de personajes que tensionan las prescripciones de su época y hacen es-

1 Olga Grau, “La ambigua escritura de Simone de Beauvoir”, *Simone de Beauvoir en sus desvelos*, Santiago de Chile, Lom, 2016, p. 27.

tallar las normas a partir de la exposición de la “particularidad de la experiencia vivida”<sup>2</sup>, expone también la intimidad, las memorias y la propia vida de su autora. Lo hace a través de ejercicios escriturales de carácter autobiográfico que desbordan los mandatos impuestos a las mujeres e interrogan el cuerpo, las normas de la sexualidad, la maternidad, los afectos y el amor.

Las características que adquiere el quehacer intelectual de Simone de Beauvoir marcan a fuego su obra y resaltan la indudable actualidad de sus preocupaciones políticas. ¿No seguimos acaso pensando —y luchando— en torno a la urgente necesidad de liberarnos de esos supuestos destinos biológicos que son la familia, la maternidad y la heterosexualidad obligatoria, y que se imponen en nuestras sociedades hetero-blanco-patriarcales como camino para la realización, la felicidad y la salud? ¿No nos urge repensar los privilegios y las posibilidades de articulación de los espacios de enunciación, si de verdad queremos pensar en una política de transformación social radical? ¿No nos hace falta hablar un poco más desde el pudor, desde la incomodidad, desde la rabia y desde un lugar expuesto?

Expulsadas de las disciplinas tradicionales de un saber que se imagina a sí mismo como algo lineal, progresivo y desapegado de la experiencia, no es raro que, desde distintos horizontes ligados al pensamiento feminista, la ficción y las escrituras con vocación autobiográfica hayan surgido como una posibilidad de reapropiar y tensionar aquellas formas del conocimiento que se quieren libres de todo pliegue y siempre transparentes. No debiera extrañarnos, entonces, que en las lecturas feministas sobre la obra de Beauvoir que nos ofrecen las autoras de *Simone de Beauvoir en sus desvelos*, las preguntas en torno a la potencia de las escrituras de las *mujeres* -imaginadas como parte del conjunto de sujetos que se reconocen fuera de lugar en la tirantez de las normas identitarias- se estructuren horizontes imaginarios urgentes y utópicos, a partir de los cuales es posible soñar con el surgimiento y la activación de nuevas luchas epistemológicas, capaces de remover los cimientos que hasta ahora han venido a dar cuerpo a aquellas nociones que sustentan los sentidos del reconocimiento, lo vivible y la libertad.

Las escrituras feministas con vocación autobiográfica que surgen de la pluma de Simone de Beauvoir, y que las autoras del libro que hoy nos convoca intentan rescatar, dan cuenta de una actitud crítica que, pese a las distancias y el paso de los años, tiene la potencia de seguir movilizándonos y de propiciar el desarrollo de nuevos ejes de reflexión en torno a los procesos de articulación de los conocimientos, a la fuerza de lo íntimo y a la importancia del despliegue de la experiencia como espacio desde donde disputar aquello que podemos reconocer como real, posible y deseable.

2 Simone de Beauvoir, *Final de cuentas*, p.139, citado por Olga Grau en el texto “La ambigua escritura...”, *op cit.* p. 19.

A través de la visibilización de la experiencia, la intimidad y la urgencia, se pone también en escena la necesidad de disputar los espacios de enunciación de los saberes y los conocimientos hegemónicos, construyendo nuevos registros de habla desde los que la diferencia es articulada como un lugar primordial, a la hora de preguntar sobre las posibilidades de reconocimiento que configuran los ejes de la existencia de quienes alzan la voz y levantan las plumas para descorrer los mantos normativos que sostienen las narraciones de lo universal y lo fácilmente reconocible.

Las revisiones críticas de la escritura de Beauvoir contenidas en los textos que conforman el libro *Simone de Beauvoir en sus desvelos*, nos invitan a ensayar distintos modos para desmontar los mandatos de lo decible, los contextos binarios del género y los horizontes culturales restrictivos que limitan nuestros deseos. Las posibilidades de lectura ofrecidas por este libro se lanzan a la tarea de dejar entrever las bases y las omisiones sobre las que han sido erigidas las restricciones que nos configuran dentro de los mandatos de lo social, interrogando cuáles son los gestos capaces de desafiarlos y las potencias que podrían llegar a desanudar aquello que se encuentra inmóvil o que aparece como insuperable.

Como feministas, y como lectoras de otras feministas que escriben, no podemos pasar por alto nuestras historias y los gestos de localización desde los cuales nos inscribimos y nos configuramos como sujetos. Estos puntos, que posibilitan el surgimiento de espacios de fuga en los horizontes de inteligibilidad y comprensión, así como también los despliegues de una imaginación alternativa en la que las figuraciones se vuelven armas de transformación colectiva y puentes que nos conectan con otras, nos invitan a levantar la voz desde el deseo de contar “incluso aquellas experiencias que no deben ser dichas, narradas, escritas”, es decir, nos impulsan a desatar las amarras que sujetan el famoso dicho feminista *lo personal es político* sin saber hasta dónde puede llevarnos este gesto de apertura, puesto que, tal como dice la escritora neuquina Valeria Flores, “no sabemos lo que puede una escritura” y, por lo tanto, no podemos prever las fuerzas que se liberan una vez que se da rienda suelta a las letras y nos dejamos invadir por los torbellinos que desata su potencia.

*Panchiba F. Barrientos*



# LOS CÁLICES VACÍOS\*

*Delmira Agustini*

Prólogo de Ignacio Bajter. Epílogo de Idea Vilariño.

Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2017, 156 pp.

\* Esta reseña es parte de la investigación del proyecto FONDECYT iniciación n°111 50061: "Poéticas de las post-vanguardias: poesía, artes y redes en Chile y Perú, entre los años 1930 y 1950" (2015-2018)

*Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;  
Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales*

(“La Musa”)

*Los cálices vacíos*, uno de los libros fundamentales de la poeta uruguaya Delmira Agustini, publicado por primera vez en 2013, ha sido reeditado este año por Ediciones Universidad Diego Portales, como parte de su colección Poesía Iberoamericana. Doble acierto si pensamos que, con esta publicación, Agustini es ya la tercera mujer que aparece bajo este sello editorial, junto con Gabriela Mistral (*Desolación*) e Idea Vilariño (*Poemas de amor*).

Sobre Delmira Agustini se ha dicho tanto: que fue una voz en la poesía hispanoamericana que nunca se había oído; una de las primeras mujeres relevantes del modernismo hispanoamericano; invocada por Mistral en su discurso de Montevideo el 38<sup>o</sup>; que después de publicar *Los cálices vacíos*, dice Ana Peluffo citando a Emir Rodríguez Monegal, las mujeres “decentes” se apartaban de ella por la sexualidad explícita de sus poemas; que era una “obsesa sexual” o “pitonisa en celo”; que se la adjetivaba como “viril” (lo señala Roberto Meza Fuentes, y es citado por Ignacio Bajter en el prólogo a esta edición). También se tienen noticias sobre aspectos llamativos de su biografía, como que tenía una muñeca que siempre estuvo en su cuarto, presente en los registros fotográficos de la escritora. Asimismo fueron conocidos públicamente los detalles sobre su muerte, comidillo para la prensa de la época, ya que la poeta es asesinada por su ex-marido, quien luego se suicida: en la escena del crimen encuentran el cuerpo de ella sobre el de él.

Se sabe que se escribió con Darío a quien confiesa su emoción luego de leer “Sinfonía gris”<sup>1</sup>. Y que Unamuno alabó su poesía, siendo tal vez una de las primeras escritoras femeninas en lograr cierto éxito editorial y renombre dentro de las renovadas letras hispánicas; y que Julio Herrera y Reissig la llamó “La Nueva musa de América”, tal como lo señala el investigador Ignacio Bajter en el prólogo de esta publicación, en donde también alude al importante influjo que tuvo la poética de Baudelaire en la poeta (II).

En esta introducción a la poesía de Agustini, titulada “El templo de lo raro”, Bajter principalmente alude a la biografía de Agustini y a la eterna relación entre la vida, el autor y la producción de poesía, más aún si esta es mujer y ha tenido una

1 Ana Peluffo señala en su artículo “El intento de disociarse culturalmente de la obra de sus colegas masculinos queda desmentido en su correspondencia con Rubén Darío cuando Agustini se autoproclama lectora de Verlaine y Villaespesa y cuando dice que lloró de emoción al leer, “entre una muñeca y un dulce”, su “Sinfonía en gris” (Visca 46)” (133).

muerte trágica (por motivos amorosos); como si fuera una película biográfica, en donde el final será trágico pero la obra perdurará, a pesar del carácter extraordinario que exhibe la protagonista para la época en la que le tocó vivir. Aquí, poco se alude al campo cultural y a las estrategias de Agustini para ocupar un lugar dentro del *establishment* poético siendo mujer a principios del siglo XX, valiéndose de la escritura de poesía, campo netamente masculino para los modernistas y adquiriendo un nombre y una fama más allá de Uruguay. Agustini, apodada “La Nena” por sus contemporáneos, pareciera jugar con esta imagen y despiñar, al mismo tiempo que atraer, seguramente a muchos de sus lectores con este comportamiento ambivalente entre ser la niña y la mujer que escribe sobre sus experiencias amorosas desde la sensualidad vampiresca y desatada.

No obstante, este prólogo aporta varios datos interesantes, así como certeros análisis sobre las poéticas de *Los cálices vacíos* y la imaginería que envuelve a este modernismo. Sin embargo, a veces se queda en el anecdotario o la imagen: “Ella misma debió pasar a la historia flotando como la Ofelia de Millais” (13), reforzando así el estereotipo de la mujer poeta, *femme fatale*, loca, inubicable, en lugar de consignarla como una poeta fundacional para las letras hispanoamericanas.

“En seis o siete años de escritura renovó la lírica hispanoamericana y creó la portentosa imagen femenina que reverberaría en otras mujeres: en Gabriela Mistral, en Alfonsina Storni, en Juana de Ibarobourou” (14), señala Bajter. Afirmación con la que estoy de acuerdo, pero la pregunta sería ¿Cómo Agustini logra renovar la poesía de esos años? Una primera respuesta sería ver cómo la leyeron en su momento, Mistral la cita en su discurso de Montevideo, como se señaló más arriba. Años antes Alfonsina Storni había publicado en su artículo “Las poetisas americanas” (1919), lo siguiente: “Empezaremos por el Uruguay: tiene este a Delmira Agustini, tan ampliamente difundida y comentada como poco comprendida. Delmira Agustini, con toda la apariencia verbal de una fuerte sensualidad femenina, es profundamente espiritualista... toda su obra expresa una naturaleza vigorosa y profunda, pero cuya finalidad es sorprender al espíritu...” (70-71)<sup>2</sup>. Porque la particularidad y diferencia de la poesía de Agustini no es solamente llevar el “maldito sello de lo raro” (Bajter 14) sino que son sus lecturas, su subversión, el uso de su figura, cuerpo e imágenes explícitas en sus poemas, los elementos que hacen que la sujeto poética que se muestra aquí sea una mujer deseante, que habla explícitamente de cuerpo y de deseo, que se refiere al (los) amantes que ha tenido, se transforma en vampiro y al mismo tiempo le habla directamente a la musa, interpeándola en varios de sus poemas.

2 “Las poetisas americanas”. *La Nota*, 18 de julio 1919. *Alfonsina Storni. Un libro quemado*, Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2014.



Hay una escena, que recoge Lorena Garrido, que muestra la importancia de los nexos culturales en los que se inscribe Agustini:

El año 1938 el Ministro de Educación de Uruguay organizó un curso de verano llamado “Curso sudamericano de vacaciones” en la Universidad de Montevideo. A una de las sesiones fueron invitadas las mayores exponentes de la poesía del cono sur de ese momento: Juana de Ibarbourou, de Uruguay; Alfonsina Storni, de Argentina y Gabriela Mistral, de Chile, para hablar de su labor poética y explicar cómo escribían sus versos. En su discurso, Mistral nombra y entrega un lugar fundamental en su poética a algunas de sus antecesoras, como Agustini, además de Eugenia Vaz de Ferreira: “Me siento como una acumulación de hablas reunidas. Apenas llevo el acento individual, la voz que lleva un nombre solo”<sup>3</sup>.

Estos hechos y gestos nos hablan del campo cultural en el que la poeta se sitúa: el contexto montevidiano de comienzos del siglo veinte; las redes con otros poetas que ella sostiene, entre ellos con Darío; los lectores que ella tenía, todos estos hechos a los que alude Bajter en el prólogo citado. Sin embargo, se extraña un mayor análisis de estos hechos, también en la relectura de sus textos ya que, como se señaló anteriormente, pervive en ese texto la tentación del lugar común, es decir, leer la obra de Agustini excesivamente cerca de su biografía y viceversa, de tal manera que hace prevalecer la anécdota, las huellas de esa vida “rara”, como dice el título del prólogo, antes que en su poética. A riesgo de ser excesivamente simple en su afán de difusión, la contextualización del prólogo está correctamente fechada y documentada, pero no se mencionan casi ninguna de las escrituras críticas en torno a Agustini, entre ellas los trabajos de Sylvia Molloy, Tania Diz, Alicia Salomone, Lucía Puppo, Tina Escaja, Gwen Kirkpatrick, por nombrar algunas o, que han aportado a la re-interpretación de esta obra, incorporando los conceptos de campo cultural, *habitus*, y de performance de género, como estrategias no solamente discursivas de las que Agustini se habría valido para entrar a un campo hegemónicamente masculino y donde solo se aceptaban ciertas poéticas femeninas dentro de ese contexto. Agustini subvierte performáticamente esas categorías y logra entrar desde una subjetividad femenina al lugar que hasta ese entonces había ocupado el poeta. Asimismo, habría sido interesante incorporar a la discusión para la entrada a la lectura de esta poeta, sus cartas, y tal vez algu-

3 Lorena Garrido, «Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista», *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28: 34-39 [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=90](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=90)

nos de sus poemas publicados póstumamente, los que, sin duda, considero como un importante aporte para ampliar el estudio en torno a Agustini y su poética<sup>4</sup>. Si bien hacia el final del prólogo, sí se alude el importante influjo que esta poeta tuvo en sus casi contemporáneas, Mistral, Storni y Juana de Ibarborou, citando el encuentro entre estas tres poetas, el cual es analizado en el artículo de Garrido<sup>5</sup>.

Los siguientes versos del poema “Mis amores”, publicado póstumamente, son citados por Idea Vilariño en el epílogo a esta edición:

*¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!  
Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos;  
De todas las cabezas, yo quiero tu cabeza;  
De todos esos ojos, ¡tus ojos solos quiero!*<sup>6</sup>

Vilariño, acude a ellos a modo de ejemplo para justamente referirse al deseo, la pasión y el cuerpo que Agustini nombra una y otra vez “de nostalgias de la posesión, de profundas pulsiones frustradas” (153). Poema que es también citado en diversos de los estudios señalados, por exhibir a una sujeto poética que se muestra explícitamente deseante del cuerpo masculino, un deseo de posesión, al mismo tiempo que retoma de particular forma el mito de Salomé, así como también pasa a hacer una enumeración de amantes que la hablante ha poseído, a partir de señalar las distintas partes de estos cuerpos.

*Los cálices vacíos* son un conjunto de poemas que, reflejan tal como si fueran fanales, unos ojos que contienen poemas e imágenes encerradas en ellos. Imágenes y visiones únicas, trabajadas como esas reliquias religiosas coloniales, pero pobladas de imágenes que más que paganas son carnales de cuerpos propios y

4 Recomiendo para quienes quisieran consultar los materiales disponibles del catálogo del archivo Delmira Agustini, visitar el sitio de la Biblioteca Nacional de Uruguay la descripción del [http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/973/1/guia\\_de\\_archivo\\_de\\_la\\_coleccion\\_delmira\\_agustini.pdf](http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/973/1/guia_de_archivo_de_la_coleccion_delmira_agustini.pdf)

5 En este sentido, resulta interesante recordar el gesto de Mistral hacia Agustini, quien en esa ocasión va a visitar la tumba de Agustini y se fotografía junto a ella. Este dato es recogido en el periódico *La Mañana* de Montevideo, el 5 de marzo de 1938. El recorte se puede ver digitalizado en <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-146527.html>

6 Sus poemas póstumos son recogidos en *El rosario de Eros* (1924), así como también varios textos inéditos son incorporados en la edición uruguaya de Martha Canfield, *Poesía completa / Delmira Agustín*, Sevilla, Fundación BBVA, 2009.

ajenos, haciendo explícito el deseo con una voz que se la ha leído similar a una mística Santa Teresa de la Cruz o Sor Juana.

Cálices vacíos, es decir solo formas y vacías de significado, fragmentados, porcionados, es en ellos o desde ellos, donde la sujeto poética empoderada, entrega fracciones de visiones, de momentos, de goces carnales a veces disfrazados de un gozo atravesado por la espiritualidad y el misticismo.

Son dos cosas, las que, a mi juicio, abren este volumen de poesía al que llamaría fundacional en la poesía hispanoamericana y, por cierto, en la poesía publicada por mujeres en la primera mitad del siglo xx. Una es el "Pórtico" de Darío, publicado por primera vez en 1912 e incorporado en la edición original de *Los cálices vacíos*, y quien con este gesto da un espaldarazo a Delmira y su poesía erótica, la cual asimila con el erotismo místico, el éxtasis de Santa Teresa, acaso como una estrategia para posicionarla en algún lugar legible para aquellos años. Dice Darío: "Y es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto, fantasía, de ahí las cualidades de esta deliciosa musa".

Una de las particularidades de este libro es que es Agustini quien selecciona los poemas, es decir, es el libro también una antología auto-escogida y editada, donde entre sus poemas incluye uno llamado "Al lector" donde dice: "Y me seduce el declarar que si mis anteriores libros han sido sinceros y poco meditados, estos Cálices vacíos, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero, el menos meditado... Y el más querido" (66). Este poemario contiene textos que lo ofrendan como "A Eros", poemas como "Tu boca", "En tus ojos", los que claramente ponen al sujeto poético femenino en el lugar del actante, del deseante y que alude a ese otro, creemos un hombre, que no es necesariamente amado, pero sí deseado.

*Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;  
Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales;  
En su boca, una fruta perfumada y bermeja  
Que destile más miel que los rubios panales..  
Y que vibre, y desmaye, y llore, y rujá, y cante,  
Y sea águila, tigre, paloma en un instante...*

("Tu boca" III).

Entre los textos críticos sobre la obra de Agustini destaca el ya referido, "De Todas Las Cabezas Quiero Tu Cabeza": Figuraciones de la "Femme Fatale" en Delmira Agustini", en estese sintetiza en parte cómo ha sido esta recepción, como puede leerse en la siguiente cita:<sup>7</sup>

En el marco de recepción y consumo dentro del que circulan los poemas de Agustini, se alude constantemente al "milagro" que significó la aparición de esta autora en la república de las letras. Se la ve como una pionera o visionaria que no escribe en diálogo con la tradición poética sino desde un vacío cultural en el que la escritura ocurre desprendida del acto de la lectura. Más que como una intelectual o como una consumidora voraz de textos se la piensa como una niña o una Santa Teresa que teatraliza en su poesía un histerismo místico en una época en que ya empezaban a circular las teorías sobre la histeria femenina desarrolladas por Sigmund Freud (131).

Por otra parte, en el mismo artículo se alude a una de las biografías de Agustini, en donde al visitar su biblioteca una vez ella muerta, la biógrafa se sorprende al no encontrar muchos libros "serios" pero sí, "Caperucita Roja", los cuentos de Andersen y las "Aventuras de Robinson Crusoe"<sup>8</sup>. Asimismo, Peluffo señala que más allá de leer la biografía y obra de Agustini como el reflejo de la primera en su poesía, le parece interesante "más bien sugerir que la poesía de Agustini apela por momentos a un lector masculino que ve a la *femme fatale* como una versión finisecular de la *dominatrix*" (140), lo que se puede leer en algunas de las cartas que sus lectores le enviaban a Delmira A<sup>9</sup>.

7 Artículo publicado en *Chasqui*, Vol. 34, No. 2 (Nov., 2005), pp. 131-144.

8 En la misma sección del biógrafo Benvenuto llamada "Los libros que se conservan y que he podido ver", Peluffo destaca que más adelante en la sección sí encuentra otros textos tales como los "Cuentos fantásticos de E.T.A.Hoffmann, el Manual de literatura de Estrada y libros de cuentos de Andersen, entre otros. Citado en Peluffo, 132.

9 En el artículo citado, Ana Peluffo reproduce una de las cartas que un lector de Delmira Agustini le enviara a la escritora luego de leer su poema "Serpentina". "... uno de los admiradores de la poeta, que responde al seudónimo de 'Manino' y que no conocía a la autora más que por fotografías y cartas le escribe en 1914 un poema erótico inspirado en "Serpentina" que empieza así:

*Quiero ser tu fakir, glauca serpiente  
El fakir que te esconda entre su pecho.  
Quiero ser arenal del blando lecho  
donde glise y ondula tu corriente. (Visca 53) (140).*

Citado por Peluffo, de Sergio Arturo Visca, Delmira Agustini. *Correspondencia íntima*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969.

Otra importante estudiosa de la obra de Agustini, Tina Escaja, en “(Auto) Creación y revisionismo en «Los cálices vacíos» de Delmira Agustini”, señala que la publicación de *Los cálices vacíos* demuestra una “voluntad unitaria” por parte de la poeta, al mismo tiempo que los poemas se hallan poblados de imágenes que hablan de la fragmentación, y así Escaja se refiere también a cómo el cuerpo propio y el amado son nombrados fragmentariamente numerosas veces, como un ejercicio, por un lado, de autoafirmación de la subjetividad femenina, y en el caso del cuerpo del amado, estas porciones se transforman en sinédoques del hombre deseado, pero objetizado, hecho que, a mi juicio, constituye otro rasgo inédito en la poesía latinoamericana de principios de siglo XX, escrita por una mujer<sup>10</sup>. Por esta razón, quizás en una edición futura, sería importante incluir el recuento erótico-amoroso de “Mis amores” o un poema como “Serpentina”, del cual cito un extracto: *Mi cuerpo es una cinta de delicia, / Glisa y ondula como una caricia... / Si así sueño mi carne, así es mi mente: / un cuerpo largo, largo de serpiente (196)*.

En este poema podemos ver cómo los efluvios físicos (lágrimas, llagas, sangre, signos de la manifestación corporal de lo místico), aquí son subvertidos por Agustini para mostrar un éxtasis erótico, que es puramente carnal. También resulta importante tomar en cuenta otros datos del periodo y su contexto: el nacimiento del sufragio femenino en Inglaterra, las primeras publicaciones de Freud y sus teorías: el creciente uso de la hipnosis en las terapias, la aparición de la histeria, los sueños, la necrofilia. También la herencia del decadentismo francés, el cual es retomado por el modernismo hispanoamericano.

Si, por una parte, creo que es muy relevante valorar la edición misma que Agustini hiciera en vida de sus poemas, al reeditar íntegramente *Los cálices vacíos*, por otra parte, creo que es menester atender al archivo de Agustini, y a su riqueza para incorporar nuevas y futuras lecturas sobre y dentro su obra, las que podrían continuarse luego de la llegada de *Los cálices vacíos* a Chile, gracias a Ediciones UDP. En este sentido es que prescindir de textos como “Mis amores”, “Serpentina”, “Arabesco”, entre otros, parece, a mi juicio, la pérdida de una oportunidad de incorporar poemas con lecturas actualizadas, como las que se han comentado brevemente. Dicho lo anterior, sigue siendo destacable la importancia de este libro, deponerlo al alcance de cualquier lector, tanto como un material para enseñanza, lectura y sobre todo para ampliar el canon de escritoras mujeres de principios del siglo XX, en donde se exhibe poesía, erotismo, desenfado y, como dijeron mis estudiantes, “empoderamiento” de esta mujer, algo que como muchos señalaron en su momento fue “inédito”. Incito, entonces, a todas y todos los lectores a adentrarse en la obra de Agustini, un éxtasis compartido entre quienes se han iniciado ya en su poesía.

10 El artículo completo se puede encontrar en Cervantes Virtual, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Por último y sin desmerecer la cuidadosa factura de la edición de UDP, su importante rol de difusión de la poesía iberoamericana, aunque el formato se hace un poco grande para algunos, se destaca sin duda la relevancia de tener en librerías chilenas a una poeta fundacional quien abre una importante ruta en la escritura de mujeres, como lo es Delmira Agustini. Poeta que en palabras de Idea Vilariño “se anima a incorporar a su escritura el cuerpo erótico y a nombrarlo con todas las palabras” (149).

De este modo, Delmira Agustini no solo renueva la escritura de poesía desde el modernismo en América Latina, sino que ocupa el lugar de la mujer, haciendo una performance del género desde su espacio, jugando con roles en la escritura que hacen confundirse al lector con la figura de quien escribe, y quien habla, modelando personificaciones que van desde la infantilizada nena, la *femme fatale*, la *dominatrix*, la vampiro, hasta resignificar íconos femeninos como Salomé (figura retomada en el modernismo y prerrafaelistas). Ya sea para hablarle directamente a los amantes : *Imanes de mis brazos, panales de mi entraña, / Como a invisible abismo se inclinan a mi lecho*<sup>11</sup> o bien para invocar a la musa: *Y que vibre, y desmaye, y lllore, y ruja, y cante, / Y sea águila, tigre, paloma en un instante* (“La musa”).

*Macarena Urzúa Opazo*

11 Fragmento de “Mis amores”, en “Otros poemas”, *Delmira Agustini. Poesía completa*, edición de Martha L. Canfield., Sevilla, Fundación BBVA, 2009: 186-188.



# POEMAS DE AMOR

*Idea Vilariño*

Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2015, 95 pp.



*Nada de cruces. No morí en la paz de ningún señor.*

Idea Vilariño<sup>1</sup>

En 1957, Idea Vilariño publicó la primera edición de *Poemas de amor*. Según comenta Ángel Rama, “fue un mínimo y brevísimo cuaderno escrito a mano por la autora en reducida tirada”.<sup>2</sup> A ésta, siguieron otra edición del año siguiente —considerada por la autora la primera, porque tuvo mayor difusión— y luego otra en 1964. Ambas mantuvieron la forma de manuscrito. Luego, por cierto, vinieron varias más.

La selección, con o sin dedicatoria y “engrosada en sucesivas ediciones, prácticamente hasta la muerte, en 2009, de Idea Vilariño” —como comenta Milagros Abalo en el prólogo a esta edición— está dedicada a Juan Carlos Onetti. En 1991, María Ester Gilio, periodista uruguaya, conversaba con Onetti sobre estos *Poemas de amor*: él, mientras hojeaba el libro —luego de decir que de los poemas que Vilariño le había dedicado, se quedaría con “Ya no”—, señaló:

[...]lo único que no me gusta de esta edición es que ya no me la dedica[...] No me interesan las explicaciones racionales. Me interesa que ya no estoy más allí”.<sup>3</sup>

Cabría preguntarse, si es que alguna vez realmente estuvo.

En el prólogo a la edición de Lumen de 1984, Nora Catelli sitúa la poesía de Vilariño dentro de un momento de menor beligerancia en los modos de apropiación de los espacios para la poesía escrita por mujeres. La tensión del trabajo con un yo “al que le caben únicamente las particularidades de género excluyente” cuya única forma de asumir lo humano es “a costa del abandono femenino”<sup>4</sup> ya había sido, de algún modo conquistado. Ibarborou, Mistral, Agustini y Storni, habían enfrentado la tensión “entre el polo ‘natural’ de la tradición poética[...]y el polo de un género que no puede invocar para sí mismo la representación de lo ‘universal humano”<sup>5</sup>, convirtiendo esa invocación en el asunto y, en ocasiones, el detonante

1 Leila Guerriero, *Plano Americano* (“Idea Vilariño, Esa mujer”), Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013, pág. 76.

2 Judy Berry-Bravo, *Idea Vilariño poesía y crítica*, Montevideo, Editorial Banda Oriental, 1999, pág. 123.

3 Guerriero, *op. cit.*, pág. 67.

4 Nora Catelli, “Prólogo”, Idea Vilariño, *Poemas de amor. Nocturnos*, España, Lumen, 1984, pág. 10.

5 *Ibid.*

del poema. Vilariño, quizás con cierta distancia, continúa esa tradición y hace de su poesía “una apropiación de zonas vedadas”.<sup>6</sup>

Para Vilariño “un poema es un franco hecho sonoro —sonidos, timbres, estructuras, ritmos. O no es”.<sup>7</sup> Según ella misma cuenta, empezó a escribir antes de saber escribir e incluso con palabras que no entendía, pero cuyo sonido le cautivaba. Escribir fue, a lo largo de su vida, “lo más privado, auténtico, desgarrado, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitud literaria”.<sup>8</sup> Como señala Rosario Peyrou, sus poemas tienen un erotismo delicado, no por eso menos fuerte o audaz, en cualquier caso, se trata de palabras...

Nunca antes usadas en el lenguaje amoroso femenino. Y justamente son esas palabras tan cuidadosamente elegidas las que transmiten esa impresión de verdad, de ausencia de afeites que deja su poesía.<sup>9</sup>

Estos *Poemas de amor* son negaciones, son distancias (elegidas o impuestas), son reiteraciones. Son la soledad de quedarse y la soledad de irse. Son “canciones murmuradas”<sup>10</sup> en las que la negación actúa como rebeldía, donde el paso del tiempo se detiene, se estira, vuelve sobre sí mismo y se aleja a un tiempo que no fue. Donde el hastío se mezcla con la esperanza, con la felicidad o, más bien, con la ilusión de la felicidad que o nunca llegó o nunca se quedó. Son esperas, largas e interminables esperas donde el que llega no lo hace más que para —como estaba previsto— irse nuevamente. Son rutinas interrumpidas, son la misma casa y los mismos libros pero que no son ni la misma casa, ni los mismos libros. Son dicotomías intercaladas. Son reflejos en el espejo que no se ven o que nunca se borraron. Son dominación encubierta bajo signos de sumisión, quizás también, aceptación de la realidad, experimentación con sus bordes, con los bordes del otro y con los propios. Son la búsqueda de un testigo, búsqueda de exactitud y búsqueda de límites. Son vacilación, demora, contradicción y duda. Son ejercicios de control: ejercerlo, cederlo y, en el trance, dejarse aplastar, para luego recobrarlo:

Son pocos los temas de la poesía de Idea Vilariño: una sed de absoluto que se sabe perdida, la conciencia de la muerte, la finitud del amor,

6 *Ibíd.*, pág. 13.

7 Idea Vilariño en entrevista con Jorge Albistur, citado por Guerriero, *op. cit.*, pág. 63.

8 Berry-Bravo, *op. cit.*, pág. 27.

9 Rosario Peyrou, en el prólogo de *Vuelo Ciego*, España, Visor, 2004; citado por Guerriero, *op. cit.*, pág. 64.

10 Catelli, *op. cit.*, pág. 12.

la intensidad de algunas rebeldías y la intensidad también del deseo, pero sobre todo, la terca actitud ética de mirar esos límites con valor, de no engañarse.<sup>11</sup>

*Eso es todo. El amor / dónde estuvo / cómo era / por qué entre tantas  
noches no hubo nunca / una noche un amor / un amor / una noche de  
amor / una palabra.*<sup>12</sup>

Por eso quizás Vilariño editaba, agregaba y quitaba poemas en las varias ediciones de este libro. Tener el control, cederlo, recobrarlo. Escribir poemas, dedicarlos, borrarlos. Sea como sea, Idea Vilariño —como dijo su único marido, Jorge Liberati—, fue mucho más que las dos semanas con Onetti, y quizás estos poemas, dedicados, pisoteados, recobrados son solo un ejercicio. Después de todo, el amor, es solo una palabra y los poemas, un “franco hecho sonoro”.

*-¿Cuál es tu lema?*

*-Ninguno. Pero podría ser ¿Para qué?.*<sup>13</sup>

*Daniela Schütte González*

11 Ana Inés Larre Borges, citada por Guerriero, *op. cit.*, pág. 60.

12 Idea Vilariño, “El amor”, *Poemas de amor*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales,

13 Guerriero, *op. cit.*, pág. 50.

# ESCRITORAS CHILENAS DEL SIGLO XIX. SU INCURSIÓN PIONERA EN LA ESFERA PÚBLICA Y EL CAMPO CULTURAL

*Joyce Contreras Villalobos, Damaris Landeros Tiznado, Carla Ulloa Inostroza*  
Chile, RIL Editores, 2017, 207 pp.

El libro *Escritoras chilenas del siglo XIX* nos presenta una cartografía del campo cultural de este período, destacando la labor intelectual de un grupo de siete autoras, a saber: Mercedes Marín, Carmen Arriagada, Rosario Orrego, Lucrecia Undurraga, Maipina de la Barra, Martina Barros y Amelia Solar. Cada una de ellas es estudiada individualmente bajo el amparo de un artículo monográfico que permite conocer la vida de cada autora, junto con su accionar literario e intelectual. Lo interesante del formato del libro es que, con el gesto de compilar estos estudios, se consigue una apuesta dialógica que compara el legado de las siete autoras entre sí, sus vicisitudes y disputas, logros y esmeros. En otras palabras, se orquestran siete voces femeninas distintas con el fin de armar un mapa de la emergente producción escrita de mujeres en el siglo XIX.

El telón de fondo de cada capítulo del libro es el discurso social de la época, destacando claramente el rol de la hegemonía patriarcal del discurso como principal escollo a la labor intelectual de estas autoras. De esa manera, se promueve una reflexión sobre aquellas estrategias escriturales y de posicionamiento que debieron desarrollar las escritoras para poder barajar los límites que se les imponían a sus obras y, así, figurar como discursividades aceptables y legítimas. Las autoras del libro que presentamos van destacando estas estrategias; por ejemplo, la técnica del seudónimo utilizada por Rosario Orrego, Carmen Arriagada y Mercedes Marín, con los siguientes seudónimos respectivos: “Una Madre”, “Una del mismo sexo” y “Una Señora Chilena”. Este recurso fue muy utilizado en el período, y con ello se enmascaraban en un nombre falso que les abría el camino a sus primeras publicaciones.

Otra de las tretas que desarrollaron estas escritoras -y que son puestas bajo lupa en esta investigación- es la utilización de géneros literarios menores, como la carta, las memorias de viaje, prospectos, artículos, reseñas y distintas colaboraciones periodísticas, entre otros. Sin menoscabo de que algunas se hayan atrevido a incursionar exitosamente en géneros mayores asociados a la autoría masculina- como la poesía y la novela, e incluso, en conferencias de alto nivel científico y académico-, en el libro se enfatiza la importancia de adscribirse a géneros menos consagrados. Acotando allí, no un gesto de poca ambición, apadrinaje o de autocensura, sino que, por el contrario, una clara maniobra para poder publicar sus escritos y difundir sus ideas. Con todo, la decisión de escribir, dentro de una forma textual u otra, es clave para la aceptabilidad de sus textos, entendiendo el contexto epocal que las acoge.

Además de estos recursos, se subraya también el de ampararse bajo semánticas establecidas y legítimas, como la propia de la Iglesia Católica y la de la patria, a través de las cuales encuentran el camino para esbozar una nueva silueta del sujeto femenino, una que contemplara sus derechos ciudadanos, sociales, educativos y políticos. Como explica Carla Ulloa:

La estrategia posible en la época por tanto era la de argumentar en el tono conciliatorio entre religión y ciencia, entre ideología cristiana y derechos de las mujeres (122).

En esta línea, se destaca, por ejemplo, la poesía patriótica de Mercedes Marín, con la que contribuye al proyecto de edificación nacional, al mismo tiempo que abre el camino a la aceptación e incluso reconocimiento de una mujer en el campo literario en formación. Por otro lado, se distinguen las formas en que estas autoras combinan hábilmente en sus escritos ideologías rupturistas con la imagen de mujer aceptada por la sociedad, esto es, de acuerdo a los valores de madre y protectora del hogar. Tal es el caso de Rosario Orrego, quien defiende la idea de la educación de la mujer y en su poema *La instrucción de la mujer* conjuga este ideal, apoyándose en el importante rol de la mujer como gestora de la patria, desde el espacio privado del núcleo familiar. Así también, encontramos en el argumento de Maipina de la Barra a favor de la formación y del trabajo asalariado de la mujer, un guiño rupturista, pero guarecido en un discurso conciliador:

Cuando el esposo está enfermo o abrumado de trabajo, para ayudarle, cuando falta para suplirle, ¿no podría la mujer hallar algunas horas que dedicar a los trabajos lucrativos para que sus hijos no carecieran de lo necesario y para que la enfermedad o la muerte del padre no fuera la ruina familiar? (138).

En suma, estas y otras estrategias son detalladamente analizadas por las autoras del libro, problematizando así la difícil inserción de las escritoras en el campo cultural del período. Como explica Contreras:

Estas tretas del débil fueron comunes a las escrituras de mujeres latinoamericanas, sobre todo las del siglo XIX, y les permitieron a estas creadoras instalarse en territorios vedados para la presencia femenina, como la prensa o la literatura, resquebrajando así, sutilmente, a través del propio ejercicio escritural, una longeva hegemonía masculina en el dominio de la letra (Contreras, 2016:55).

En cuanto a esto, destacamos la importancia de la perspectiva de género en esta investigación, ya que sin ella estos recursos recién mencionados no habrían pasado de ser considerados más que simples escaramuzas de un grupo de señoras

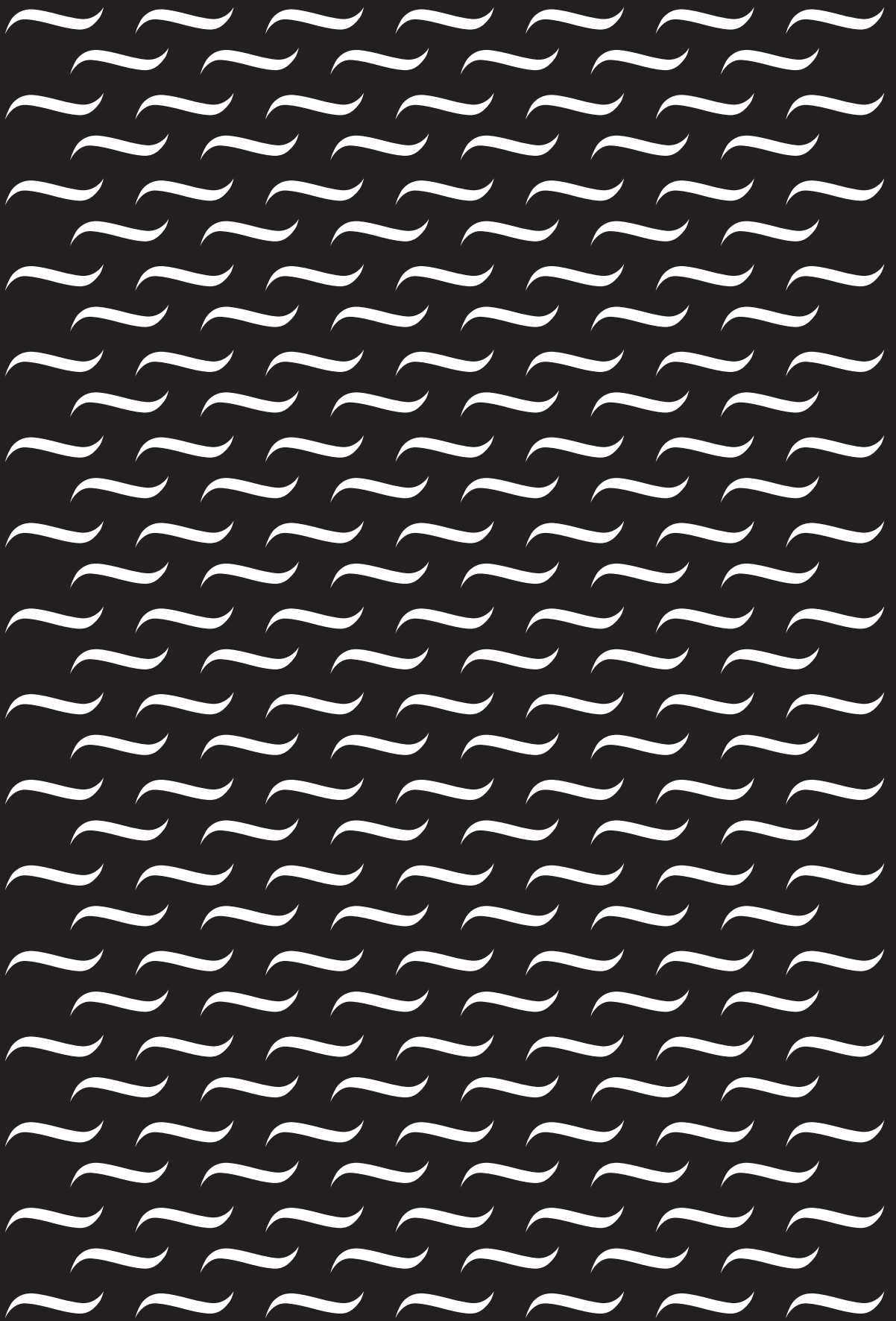
letradas que incursionaban caprichosamente en el campo intelectual. Leer este libro desde la actualidad nos obliga a observar y apreciar el gran esfuerzo que las mujeres del siglo XIX tuvieron que desarrollar para poder traspasar la barrera del espacio privado, e ingresar a la esfera pública. Aquí, el hecho de que sean en su mayoría mujeres de la aristocracia no pasó más allá de ser un *plus*, en tanto que, si bien poseían una formación privilegiada, aún les afectaba mucho el peso de lo político, es decir, qué estaba permitido para la mujer en el espacio público. En este sentido, en el camino literario e intelectual de las mujeres estudiadas en el *corpus*, la aristocracia y la educación funcionaron como herramientas privilegiadas para buscar puntos de fuga respecto a un extendido patriarcado. Del mismo modo, y como comentario personal, sorprende leer y darse cuenta de la actualidad de muchas de sus reflexiones sobre igualdad genérico-sexual, educación, política, maternidad, ciudadanía, religión. Entre otros, y a pesar de los enormes procesos y luchas sociales que nos median.

Vemos en esta investigación la preocupación de situar, caracterizar y ejemplificar, por un lado, lo restringido del campo de producción simbólica de estas autoras, y por otro, los modos en los que estas soslayaron la norma e incluso persuadieron sobre sus cometidos, que hoy podríamos considerar plenamente como feministas. Por ejemplo: la educación de las señoritas, el sufragio femenino, el trabajo asalariado de las mujeres, entre otros. Como explica Contreras:

Estas letradas estaban conscientes de que la desigualdad que afectaba al sexo femenino no era algo natural, inmutable, que se presentara en forma de esencia, sino que dependía de un complejo entramado discursivo-cultural que se perpetuaba a través de prácticas sociales (Contreras, 2016: 62).

De este modo, la inserción gradual de cada una de estas autoras en el campo intelectual y literario fue de la mano con la problematización y cuestionamiento de una serie de temáticas relevantes para la lucha de la mujer. Por lo tanto, todas ellas se mueven en dos terrenos, en los que la literatura o el arte masculino no siempre han estado necesariamente relacionados, estos son: la política y el género. Y aquí radica su valor. Las pugnas por la escritura literaria y periodística de estas autoras en el ámbito público se enreda y entrama solidariamente con la lucha por los derechos sociales y políticos propios de las mujeres del siglo XIX, y ninguna de ambas esferas es dejada a un lado por estas investigadoras del siglo XXI, las que se sienten convocadas a estudiar y trabajar exhaustivamente un pasado borroso de nuestra historia literaria e intelectual, desde una decidida mirada genérico-sexual.

*Sandra Navarret Barriá*





**POLÍTICAS Y NORMAS  
EDITORIALES**

## *Política editorial*

*Mapocho* nace en 1963 y es una publicación semestral dependiente de Ediciones Biblioteca Nacional. Acercando la literatura con las artes, la filosofía con las ciencias sociales, la revista publica artículos, reseñas o testimonios que busquen arrojar luces sobre tópicos diversos. *Mapocho* se concibe como un espacio abierto, libre, plural, que permite la convergencia de modalidades discursivas muy distintas, desde artículos más literarios o sensibles a las afecciones del alma hasta otros más impersonales o cercanos a las criticidades o positividads propias de las disciplinas científicas. Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

## *Normas editoriales*

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos “códices” que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulan a la publicación deben ser necesariamente inéditos.
2. Todos los textos serán evaluados por el consejo editorial.
3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página. Al término del texto, ordenada alfabéticamente, se deberá incluir la lista total de las referencias que ha venido mencionando al pie.
4. Los títulos de libros o de obras en general deben ir con letra cursiva (itálica), mientras que los artículos de revistas o capítulos de libros deben ir entre comillas.

5. Las referencias bibliográficas incluidas a pie página deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: autor, título del libro (artículo o capítulo de libro), lugar, editorial, fecha y página (s). Ejemplo de libro: Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 347. Ejemplo de artículo o capítulo de libro: Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1980, p. 20.
6. Cuando las referencias se repitan, el autor deberá emplear la nomenclatura clásica contemplada para distintos casos (Op. cit., Idem., etcétera).
7. Las citas deben ir entre comillas redondas, y la cita dentro de la cita debe ir entre comillas simples. El uso de cursivas se reserva solo para destacados del autor y para citas de textos poéticos. Ni el uso de negritas ni tampoco el de subrayados forman parte del estilo de la revista.
8. El cuerpo del texto es punto 11, interlineado simple, con sangría entre cada párrafo, salvo aquel que comience el texto o sea subcapítulo del mismo. Las citas que se desprenden del texto por su extensión y que se constituyen en un párrafo aparte deben ir con sangría y sin comillas. Las notas a pie de página deben ir en punto 9. El nombre del autor se debe poner inmediatamente bajo el título del texto.
9. El autor debe consignar título, grado académico u otra identificación pertinente, además de su adscripción institucional. Esta información debe ir a pie de página, antes de las notas numeradas, y precedida por un asterisco.
10. Las reseñas de libros deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: título de la obra, nombre del autor, lugar, editorial, fecha y número de páginas. El autor de la reseña debe poner su nombre y apellido al final de la reseña.
11. El autor debe enviar textos en archivos que se puedan intervenir o que sean modificables en su formato.



## COLOFÓN

*Mapocho* 82 incluye en este número el Dossier: Recorridos y miradas sobre la mujer, que publica un artículo sobre Violeta Parra, el ensayo de escritoras chilenas del siglo XIX, la vigencia de Simone de Beauvoir y otros temas atinentes. En Humanidades destacan las conversaciones entre Enrique Lihn y Pedro Lastra. La sección Testimonio se refiere al Archivo de Literatura Oral y se incorpora la nueva sección De Puño y Letra donde se reproducen manuscritos de Oreste Plath y Marta Brunet. El texto fue compuesto con la familia tipográfica *Biblioteca*, desarrollada por Roberto Osses junto a Diego Aravena, César Araya y Patricio González, y para los títulos se utilizó *Amster* de Francisco Gálvez. La forma de este colofón está inspirada en el trabajo que Mauricio Amster realizó en la obra *Impresos Chilenos 1776-1818* (1963). Es un homenaje a su contribución al desarrollo del diseño y la producción editorial de nuestro país. Esta edición consta de 500 ejemplares y fue impresa en LOM Ediciones. Santiago de Chile, diciembre de 2017.





✧ **DOSSIER: RECORRIDOS Y MIRADAS SOBRE LA MUJER** ¶ LA TARDANZA Y LA CERTEZA DEL AMOR: LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO EN VIOLETA PARRA *Maximiliano Salinas C.* ¶ REFLEXIONES EN TORNO A LA MUJER EN TRES ENSAYISTAS CHILENAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX *Joyce Contreras Villalobos* ¶ PRÁCTICAS LECTORAS OCIOSAS EN INÉS ECHEVERRÍA BELLO *Damaris Landeros Tiznado* ¶ HACIA LA AUTOCONCIENCIA DE LAS UNIVERSIDADES. UN ENFOQUE FILOSÓFICO-POLÍTICO DE LAS VIOLENCIAS DE GÉNERO *Olga Grau* ¶ ¡PERO ENTONCES SIMONE DE BEAUVOIR ES UNA VIEJA! *Verónica González Pereira* ¶ LA POSICIÓN DISYUNTA O EL AMOR EN ALAIN BADIOU *Alejandra Castillo* ¶ REVOLUCIÓN, UNA TRAGEDIA DE MASAS. MITO, CRISTIANDAD E INDUSTRIA CULTURAL EN LAS MUJERES DEL CINE DE EMILIO FERNÁNDEZ *Mónica González HUMANIDADES* ¶ (DE) CONSTRUYENDO EL FOLCLOR: HISTORIA DE SU CONCEPTUALIZACIÓN EN LA ACADEMIA UNIVERSITARIA CHILENA DURANTE EL SIGLO XX *Karen Donoso Fritz / Carolina Tapia Valenzuela* ¶ GRABADOS DE LA LIRA POPULAR. LOS FUNERALES DE SU SANTIDAD *Vicente Plaza* ¶ LA VITALIDAD DE LO HUMANO EN *CONVERSACIONES CON ENRIQUE LIHN* DE PEDRO LASTRA *Mariela Fuentes Leal* ¶ LA VOZ DEL PADRE Y LAS TRADUCCIONES DE LOS HIJOS. VÍCTOR HUGO Y JOSÉ MARTÍ ANTE LAS ISLAS *Alejandro Fielbaum S.* **TESTIMONIOS** ¶ PATRIMONIO INMATERIAL. RETROSPECTIVA HISTÓRICA Y DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS EN LA INSTITUCIONALIDAD PÚBLICA *Mauricio Rojas Alcayaga* ¶ CELEBRACIÓN DE LOS VEINTICINCO AÑOS DEL ARCHIVO DE LITERATURA ORAL Y TRADICIONES POPULARES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. *DISCURSO DE M. Cristina Mateluna* ¶ MICAELA NAVARRETE Y EL ARCHIVO DE LITERATURA ORAL Y TRADICIONES POPULARES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL *Carolina Tapia Valenzuela* ¶ PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ORÍGENES DE LA TIPOGRAFÍA EN CHILE. IMPRESOS DE LA COLONIA Y LA INDEPENDENCIA* DE ROBERTO OSSÉS *Pedro Pablo Zegers B. / Cristóbal Joannon / Claudio Aguilera / Roberto Osses* ¶ 110 AÑOS DEL NATALICIO DE ORESTE PLATH *Karen Plath Müller Turina* ¶ UNA MANERA DE DECIR: SOBRE EL CARÁCTER ESENCIALMENTE PRAGMÁTICO DEL LENGUAJE *Guillermo Soto* **DE PUÑO Y LETRA** ¶ ORESTE PLATH / MARTA BRUNET **RESEÑAS** ¶ MARTA BRUNET, OBRA NARRATIVA. NOVELAS. TOMO I. *Thomas Harris E.* ¶ SIMONE DE BEAUVOIR EN SUS DESVELOS. LECTURAS FEMINISTAS. OLGA GRAU D. (COORD.) *Panchiba F. Barrientos* ¶ LOS CÁLCICES VACÍOS. DELMIRA AGUSTINI *Macarena Urzúa Opazo* ¶ POEMAS DE AMOR. IDEA VILARIÑO *Daniela Schütte González* ¶ ESCRITORAS CHILENAS DEL SIGLO XIX. SU INCURSIÓN PIONERA EN LA ESFERA PÚBLICA Y EL CAMPO CULTURAL. JOYCE CONTRERAS VILLALOBOS, DAMARIS LANDEROS TIZNADO, CARLA ULLOA INOSTROZA *Sandra Navarrete Barría* ✧