



Marco Chandía Araya

IMAGINARIOS DEL ESPACIO URBANO-PORTEÑO DEL PACÍFICO SUR ÚLTIMO

El Valparaíso posthumboltiano hasta la crónica urbana
(1800-1920)



edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

REVISÃO: Marco Chandía Araya

Apoio:



Catalogación internacional en datos de publicación (CIP) (eDOC BRASIL)

C454i Chandía Araya, Marco.
Imaginarios del Espacio Urbano-Porteño del Pacífico Sur Último
[libro electrónico] / Marco Chandía Araya. – Rio de Janeiro: Edições
Makunaima, 2024.

Formato: PDF
Requisitos del sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acceso: World Wide Web
Incluye bibliografía
ISBN 978-65-87-250-49-6

1. Pacífico Sur Último – Cultura. 2. Pruebas. I. Título.
CDD 801

Preparado por Mauricio Amormino Júnior – CRB6/2422

Marco Chandía Araya

IMAGINARIOS DEL ESPACIO URBANO- -PORTEÑO DEL PACÍFICO SUR ÚLTIMO

Del Valparaíso posthumboltiano hasta la crónica
urbana (1800-1920)

2024



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

PRÓLOGO	7
COTIDIANEIDAD POPULAR PORTEÑA Y ESPIONAJE IMPERIAL DECIMONÓNICO	11
MANIFESTACIONES TEMPRANAS EN EL IMAGINARIO DE VALPARAÍSO	53
CULTURA POPULAR URBANA-PORTEÑA Y LOS APORTES DE MIJAÍL BAJTÍN	85
RUBÉN DARÍO EN VALPARAÍSO. CONTRADICCIONES DE LA MODERNIZACIÓN EN EL PACÍFICO SUR ÚLTIMO	103
JOAQUÍN EDWARDS BELLO Y VALPARAÍSO: MUNDOS FANTASMAS EN LA CRÓNICA URBANA MODERNA	117
BIBLIOGRAFÍA	160
SOBRE EL AUTOR	165

Prólogo

6

Proponemos la existencia de la cultura del Pacífico Sur Último. Rasgos históricos que han generado una identidad particular ligada a la presencia inconmensurable del mar, en cuanto espacio porteño, han favorecido el surgimiento de una comunidad transnacional, portadora de elementos básicos que conforman toda cultura y, en particular, la de esta lonja pacífico. Factores que responden sobre todo a intereses hegemónicos dentro del proceso modernizador, hicieron que esta cultura quedara invisibilizada, no obstante, subsistiendo/resistiendo en y desde su cotidianeidad.

La cultura porteña que recorre esta frontera subpanameña, presenta un modo de habitar que se construye en la entrañable relación que establece con el/la mar y de la cual surge un sujeto-identidad popular-porteño. Dan cuenta de ello expresiones especialmente estético-literarias plasmadas ya desde los relatos de viaje iniciados luego de 1800 hasta la emergencia de la crónica urbana, hasta 1920. Se crea, entonces, el *corpus* de esta *poética de la frontera*: un discurso simbólico que trasluce la historia de una tensa sobrevivencia. Un modo de ser que define tanto la irresuelta heterogeneidad como la desigualdad que marcó el momento inaugural del proceso modernizador latinoamericano. Es una cultura, por tanto, contrahegemónica; enfrentada al embate civilizador que desde la metrópoli se impuso primero desde Madrid y Lisboa, luego, desde la nación moderna, que homogeneizó desde las capitales y ya, a comienzos del 1900, desde el *eje rioplatense*, núcleo que impulsa la apertura del Canal de Panamá, en 1914. Configurándose, así, en esta escalada de occidentalización cultural, el epicentro de la ciudad-puerto, capital

moderna y principal centro urbano del Atlántico Sur. Un proyecto geopolítico desde donde la elite impone sobre el resto su modelo de urbanización letrada que socava y despoja el acervo de las culturas rurales y populares que subsisten fuera de ese radio inexpugnable.

Por eso, el reclamo es válido. Porque nos obliga a hurgar en el pasado para encontrar respuestas que expliquen y fortalezcan el presente. Con la diferencia, eso sí, de que aquí no hay a quién cuestionar, ya que, como zona de desastre, quedó desolada, representada en el cronotopo de lo que *fue y ya no es*. Valparaíso representa el puerto fantasma que reivindica su presencia histórica a través de la ausencia, evocando su pasado desde el naufragio, quedando, en definitiva, para utilizar el término de Benjamín, como *ruina*. Como un universo fragmentado que contiene una verdad histórica catastrófica y secreta que necesita ser desvelada, porque en su interior están las claves escondidas y aprisionadas por el tiempo de la cultura. Al liberar esa “aura” oculta que esconde el tiempo, esta región recupera su espesor cultural y con ello restituye su carácter identitario. Es decir, la postura ideológica con la que reafirma su ingreso, no sólo al sistema mundial, que lo expolió sistemáticamente, sino, y en particular, también, definen su ingreso o no a este latinoamericanismo de dudosa integración. Las culturas populares que habitan este territorio recuperan el potencial histórico que les permite compensar su exclusión, y, al mismo tiempo, si les conviene, integrarse activamente al proceso histórico que se desarrolla en y sobre el presente regional.

Con todo, lo que importa ahora es no dejar el conflicto en la mera impugnación. Necesitamos de los imaginarios a fin de construir el discurso estético-literario con el cual armar una poética de esta cultura. Las escrituras, por eso, no pueden ser sino un ejercicio alusivo y sugerente capaz de tensionar el referente, de afectar la realidad y que, como actividad particular del lenguaje, renueve la experiencia a fin de obtener una poética de la épica cotidiana. Un

Canto a una porteñidad, acá, como prueba concreta de resistencia y apuesta unívoca de rehumanización del espacio, es su origen, razón y consecuencia.

En el intento de configurar dicha *poética*, trabajamos con algunos textos iniciales, principalmente, los de las primeras oleadas posthumbolteanas (el relato de ‘a bordo’) hasta las crónicas de Joaquín Edwards Bello, no descuidando la experiencia vital, intelectual y creativa que dejara Rubén Darío durante su breve, pero determinante paso por Valparaíso, y con él, las bases del modernismo hispanoamericano.

8 El primer ensayo que conforma el presente texto intenta demostrar, a ojos de los *viajados*, el mundo de la vida cotidiana del Valparaíso del 1800, y que es cuando es posible ya constituir la primera imagen plasmada del puerto y sus costumbres. El relato de viaje del explorador europeo postindependentista aporta con un inicial registro escritural en el que deviene una primera impresión no obstante exótica y, por tanto, excluyente, trascendental en la edificación de esta poética. Esto tanto porque responde a un inaugural enfoque discursivo ante la nación emergente como porque deja entrever el capital cultural de este universo históricamente invisibilizado por el neocolonialismo.

Luego, en el proceso histórico creativo, surgen las manifestaciones que harán una inflexión en el relato. Donde la mirada de ‘a bordo’, distante y preconceptuosa, desembarca, pisa tierra y avanza entre los habitantes, aunque sin necesariamente establecer contacto con la población de base. Sin embargo, en el plano escritural, se trata, sin duda alguna, de un ejercicio escritural histórico. Hacemos un repaso de estas manifestaciones a partir de tres momentos que construyen una imagen del puerto. Desde el relato de viaje, el gesto modernista y la narrativa del naturalismo, todos previos a una creación estético-literaria mayor, enseñan en su mirada un modo de habitar porteño que permite configurar una cultura en conflicto con

Occidente. Los pasajes de estas manifestaciones no pueden leerse aislados de esa *poética* del habitar, sino como parte integral de un discurso de frontera que se pronuncia contra el olvido y a favor de la sobrevivencia histórica de estos espacios comunitarios.

Reforzamos, luego, la existencia de este mundo plasmado a partir de las ideas de Bajtín, basándonos en la era remota, en la *primitiva vecindad*, que permite no sólo comprender este mundo popular que resiste, crea y sobrevive, sino, también, ofrecer, a partir de la materialidad del cuerpo, una alternativa rehumanizadora contra la aniquilación del sistema civilizatorio.

Seguimos con la figura de Rubén Darío. La primera de las tres estadias vitales y creativas que emprende desde su natural Metapa, es en Valparaíso. Entre 1886 y 1889 transcurre la experiencia que marca no sólo al joven tropical, sino también a la estética modernista. El triunfalismo que ostenta la elite santiaguina y el fortalecimiento del Estado-nación chileno luego de ganar la Guerra del Pacífico, evidencian en el poeta la profunda desigualdad social. Desde el periodismo que le permite comer va macerando su creación poética y a su vez redefiniendo el espíritu moderno dentro de la contradictoria modernización regional. Este escenario se lo ofrece Valparaíso, donde nace “El fardo”, cuento incluido en *Azul...*, y a través del cual Darío afianza su carácter como poeta adulto. El capitalismo acelerado que ingresa por los puertos y la transformación interior que sufre el poeta quedarían retratados críticamente en el relato.

Para terminar, analizamos la crónica urbana y la importancia que, como discurso moderno, tuvo en la conformación de la *comunidad imaginaria*, que entonces se estaba llevando a cabo, de manera especial, para este ensayo, en el bullente Valparaíso. Es acá donde cobra relevancia la personalidad y genio creativo de Joaquín Edwards Bello, pues, fue en sus incontables crónicas donde plasmó un puerto que *fue y que ya no era*. Representa, así, la figura del náufrago que, desde su pulsión escritural buscará recuperar el

imaginario perdido de Valparaíso. Y, en ese intento, lo que surge es la imagen de una ciudad contradictoria, que se mueve entre la tradición popular y la modernización acelerada que recalaba sin cesar. Edwards Bello resiente ese fenómeno conflictivo, lo registra y lo vive como algo personal. De ahí que sus crónicas constituyan un patrimonio de la memoria histórica porteña de un valor incalculable.

Finalmente, deseo agradecer la confianza y el apoyo que me han venido brindado de manera permanente la Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP) como la Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP), de la Universidade Federal do Pará (UFPA).

Belém do Pará, mayo de 2024.

Cotidianeidad popular porteña y espionaje imperial decimonónico. Relato de *a bordo* de un Valparaíso encubierto¹

Cuenta la historia que hace quinientos años, el explorador, gobernante y conquistador español, Vasco Núñez de Balboa, asentado en Santa María la Antigua de Darién, oyó por primera vez que más al sur habría otro mar, un mar donde —según reza la leyenda acuñada por los indígenas de esta comarca caribeña— sus habitantes eran tan ricos como el oro que poseían. Oído esto, Balboa emprende, a través del Istmo de Panamá, la más reveladora travesía que llegará a ser, sin duda alguna, después de la hazaña de Colón, el hecho más importante de la conquista. De este modo, se escribe el primer avistamiento del Mar del Sur, de las aguas del hasta entonces desconocido Océano Pacífico. Con este hallazgo de Balboa, se abre, así, otro capítulo dentro de la empresa expansionista europea; se ensancha el área incorporando todo un mundo que será revelador tanto para la historia del descubrimiento y la conquista española cuanto para las culturas que habitaban estas costas, las que, por cierto, poco o ningún oro tendrían. No al menos como lo reseñaban los relatos prehispánicos ni como lo esperaban el explorador y su gente. De aquí, entonces, surge la primera imagen sobre la realidad sociocultural de este espacio, la que vendrá siendo plasmada a lo largo de los siglos, por viajeros y expedicionarios, en testimonios, cartas y crónicas del imaginario del Nuevo Mundo. Un *corpus* donde

11

¹ Publicado originalmente en *Revista Estudios Hemisféricos y Polares Volumen 4*, n. 4, oct/dic, 2013.

quedan inscritas las descripciones impresionistas iniciales del otro mar, del Mar del Sur.

Un extenso y rico material da testimonio de ello². Se trata en general de escritos cuya función era establecer relaciones de servicio, o sea, dar cuenta sobre lo visto y lo vivido en tierras descubiertas. En este contexto, vale destacar también el valioso aporte que hizo tanto la vieja y sobre todo la nueva novela histórica, género que deconstruyó el discurso y la visión canónicos que regía sobre el momento inicial, el primer contacto, el origen del encuentro/desencuentro entre Occidente y América.

Sin embargo, no es éste el tema del presente ensayo. Pese a su innegable atractivo, no es por aquí donde conseguiríamos develar el imaginario de una posible poética de la frontera urbana, porteña y popular del Pacífico sur que intentamos constituir. Las razones son varias y todas tienen que ver tanto con el referente como con el discurso de enunciación. No hay, en este primer contacto, una relación entre texto y referente más allá de lo estrictamente funcional e instrumental. Esta relación más cercana se produce en textos posteriores y en los primeros escritores criollos, que es cuando la literatura se *espacializa*: se torna espacial, a partir del siglo XVII, sumando a esa nueva actitud frente al paisaje las impresiones subjetivas que provocan la vida circundante, el entorno. Como señala Núñez (1990, p. X), “Hasta entonces ‘la crónica’ había captado lo sucedido en el tiempo, la experiencia temporal, lo que acaecía en esa deslumbrante gesta de la conquista del Nuevo Mundo”. Sucede, entonces, que comienza a dominar la reflexión sobre la realidad circundante y no tanto sobre el “suceso” [marcas suyas]. Pero, como

12

² El relato de viaje es el primero de los tres momentos escriturales, instancias discursivas con las que se configuraría una *poética del habitar porteño*. El segundo lo compone la literatura costumbrista y el tercero y principal, el proceso que se abre con las vanguardias y la creación literaria contemporánea. Siendo esta la primera impresión, resulta crucial para este propósito.

vemos, una transformación que se comienza a dar recién desde el siglo XVII en adelante, con una generación de escritores de un nuevo ciclo *espacial*; viajeros que ya no sólo narran como cronistas, sino también describen sus propias apreciaciones. Esto es que describen bajo el concepto de viaje y no ya de crónica.

Digamos que, desde estas obras, del 1600 al 1800, se produce toda una transformación en la literatura colonial que va a estar dada entre la crónica de Indias y una nueva sensibilidad, a partir del viaje de Alejandro de Humboldt, como una segunda colonización, pero con caracteres completamente distintos a la primera. Dos siglos resumibles dentro de un relato que va a atender no sólo la circunstancia temporal, sino también la espacial. Escritores que van a ensayar una nueva forma de escribir a través, por ejemplo, de la presentación de escenarios, costumbres y situaciones humanas y sociales, “superando el mero relato de sucesos y acaeceres personales dominantes entre los anteriores cronistas”. Pareciera que se empanan ya del espíritu de época, atienden al suceder y a lo acontecido, “es un viajero que muestra una visión más reposada y enriquecida por las variadas facetas del marco geográfico” (Núñez, p. XI).

13

De esta forma, a partir de la incorporación de otros motivos artísticos, la literatura de viaje se verá aún más enriquecida, adquire solvencia y atractivo estético y afirma su autonomía de género histórico-literario. Como señala Núñez, guiados por la curiosidad y el interés, los viajeros europeos no españoles empiezan a recorrer tierras americanas a partir del siglo XVIII, que es cuando ya se advierte suficientemente deslindado el género de viajes” (p. XI). Al ser un escritor viajero, atenderá la realidad física y tangible más que a lo suyo propio; contiene un testimonio del entorno, mientras que la crónica de antaño es testimonio, pero del suceder o del devenir histórico (Núñez, XIII). Ya no se narra sobre sucesos bélicos y hazañas gallardas, ahora prima la experiencia viajera, que sin ser aún

la del marinero es la de los panoramas³. Son viajeros que estudiarán aquello que se mueve, y lo harán bajo otra óptica, otro interés, otra estética. Un examen imbuido por la Ilustración, la exactitud, la ciencia, el análisis exhaustivo y la especulación capital.

14 Todo lo cual, entonces, permite establecer una distancia entre ese primer momento escritural y el que vendrá a darse en los albores del 1800, tanto porque coincide con la primera expedición de Humboldt hacia América del Sur como porque, y esto es clave, el escenario está ya tensionado por los primeros influjos modernizadores, representados principalmente por las incipientes tendencias independentistas y la consecuente conformación de los Estados-nacionales. Esta realidad será el espacio sociocultural latinoamericano desde donde emergerá un imaginario capaz de conformar una poética. Pero no sólo porque el referente ha adquirido —o estaba recién haciéndose de— un carácter identitario propio, sino también porque la literatura comienza a armarse de herramientas que le permitirán una relación más iluminadora respecto al referente y, en consecuencia, hará que la imaginación aumente, como diría Bachelard (1991, p. 33), los valores de esa realidad.

Estos escenarios, así, adquieren un sentido distinto, en base a la refundación de una nueva mirada a cargo de la oleada expansionista que miró y registró a sus habitantes: los viajados. En este orden de situaciones, se halla esta extensa literatura de viaje, registrada en diarios, memorias, crónicas, tratados. Digamos que los géneros se repiten en otras naciones, y esto porque suele usarse esta zona del Pacífico sur último como un puro referente, pero que, en el contexto del albor postindependentista que envolvía a nuestras naciones, en los relatos irán quedando plasmadas claras diferencias entre lo bárbaro y lo civilizado. El viaje de lado a lado, siendo uno y el mismo

3 El panorama es una ficción de viaje, transcurre en absoluta quietud, el cuerpo del viajero pareciera estarse quieto ya que son los paisajes, con todo su contenido, los que se mueven (Kohan, 2007, p. 13-16).

recorrido, hace sin embargo que el ojo imperial con el que se mira, le impregne todo tipo de comparaciones. En las descripciones de las formas de habitar el espacio porteño, el prejuicio occidental establecerá claras distinciones entre aquellos que pueden ya ser parte del mundo civilizado y los que siguen aún inmersos en su apremiante salvajismo. Esto será esencial en la mirada de *a bordo*, porque en los relatos, siempre descriptivos y llenos de colorido, quedará latente, en esa mirada encubierta, propia de la visión expansionista, el afán que moverá a estos nuevos visitantes europeos, que no es otro que el de expandir el capital a escala mundial. Pero también, y de aquí nuestras mejores utilidades, en estos relatos sobre las costumbres locales, se va dando cuenta de la existencia de un mundo otro que, en su modo de usar el espacio costero, en su modo de habitarlo, permite configurar una cultura popular, una cosmovisión alternativa que ya no es la indígena pura ni tampoco un pueblo de blancos civilizados. Es decir, en otros términos, por debajo de este reprochable prejuicio eurocéntrico se nos brinda el primer bosquejo de una sociedad marcadamente heterogénea que habita estos puertos, imagen representativa de la primera transculturación latinoamericana. La nuestra es una lectura sobre un discurso indirecto que apunta a recuperar aquello que va quedando, el mundo de la vida cotidiana de estos sujetos, y que en su conjunto irá a constituir este universo socio-cultural de carácter urbano, porteño y popular⁴. Como los episodios que apunta en su diario Mary Graham desde que llega y se asienta en una casa que alquila en el entonces, y todavía actual, sector el

15

4 Adjetivaciones indisociables para comprender el fenómeno propuesto. *Urbano*, porque deja de ser ya el espacio rural y asume a su modo la lógica de la ciudad moderna; *porteño*, ya que su desarrollo está estrechamente ligado al trabajo marítimo, la pesca, pero sobre todo la estiba y desestiba que genera la modernización de los puertos a mediados del siglo XIX; y *popular*, puesto que refrenda y promueve en su relación con el pasado la restitución del ciclo vital hombre-mundo, esto por medio de un cuerpo festivo que engulle, bebe, copula, obra, corea, nace y muere (Bajtín, 1989).

Almendral, de Valparaíso. De las costumbres de la sociedad porteña, una de las primeras cosas que le llama la atención es el consumo del mate. Escribe el 10 de mayo de 1822 (Graham, 1992, p. 48-49):

16

Este es el gran lujo de los chilenos, tanto hombres como mujeres. Lo primero en la mañana, es el mate; lo primero después de la siesta de la tarde, es también el mate. Todavía no lo he probado, y me halaga muy poco la idea de usar el mismo tubo del que se han servido una docena de persona [dos meses después, el 8 de junio, dice:] Fui a hacerle una visita a la esposa del propietario de mi casa, que me tenía muy convidada a ir a tomar mate con ella, pero hasta hoy me lo impedía el temor de tener que usar la bombilla, o tubo que sirve para chupar el mate y que pasa por boca de toda la concurrencia. Me resolví, sin embargo, a desechar esta preocupación [...] Una de las amigas de la señora bajó entonces del estrado y se sentó en el borde de la plataforma, delante de un ancho brasero con carbones encendidos, en el cual había una tetera de cobre llena de agua hirviendo. Se le pasaron los útiles necesarios, empezó por cebar la taza con los ingredientes acostumbrados, vertió sobre ellos el agua hirviendo, se llevó la bombilla a los labios y después de chupar el mate me lo ofreció a mí; pasó largo rato antes de que pudiese decidirme a probar el hirviente brebaje que, si bien es más áspero que el té, me pareció muy agradable. En cuanto concluí mi taza, volviéronla a llenar al instante y se la pasaron a otra persona, y de esta manera se siguió hasta que todos se hubieron servido: dos tazas con sus bombillas circularon entre toda la concurrencia.

Otro que también se refiere a este hábito del consumo de la yerba del Paraguay, es el capitán Longeville Vowell. Pese a que en su libro son escasas las referencias a las costumbres locales, puesto que lo suyo es narrar la hazaña del Pacífico, de las revueltas independentistas, igual deja ver algunos retazos de vida cotidiana. Re-

firiendo al mate, primero hace una observación bastante particular sobre nuestra sociedad.

En verdad que en cualquiera nación de Sud-América la conversación con las mujeres es con mucho preferible a la de los hombres. Últimamente, algunas familias que se preciaban de seguir los modales ingleses han comenzado a dar reuniones para tomar el té, pero pasarán muchos años todavía antes de que abandonen por completo el uso del mate y de la bombilla [...] El mate circula de mano en mano entre todos los presentes, y no es raro que el criado negro que los presenta, lo pruebe primero para ver si está bastante dulce, antes de ofrecerlo. La infusión se toma siempre tan caliente que hace daño a la dentadura, pero se considera altamente impolítico dejar que se enfríe (Longeville Vowell, 1968, p. 81-82).

17

Lo primero que hay que destacar acá tiene que ver con el plano discursivo y la efectividad que tiene este en la construcción de un mundo no antes descrito. A medida que los observadores van dando cuenta de la realidad, irán al mismo tiempo construyendo una idea de ella, la van dejando inscrita a través de un lenguaje que ciertamente no es el de sus habitantes. La narración descriptiva y detallista de los sucesos, al nombrarlos desde un lenguaje universal (originalmente en inglés), los reducen a simples hechos típicos, como si fuera todo un accionar mecánico y previamente planificado, y por lo mismo, situándolos en un plano distinto al real y concreto en que se desarrollan. Les sustraen de toda espontaneidad y naturalidad propias de estos actos insertos en los hábitos de esta sociedad. Al usar términos como ‘infusión’ o ‘hirviente brebaje’, como definición conceptual unívoca, universalizan cada elemento y de este modo ejercen un dominio sobre las cosas y los acontecimientos. Graham, además le adhiere la cualidad de ser el ‘gran lujo de los chilenos’, luego el

proceso completo en que se van nombrado cada una de los pasos: bajar al ‘estrado’ y sentarse al borde de la ‘plataforma’, se le pasan los ‘útiles necesarios’, etc., demuestran esa brecha que hay entre el lenguaje escrito y la oralidad y los sucesos, aún más acentuados en este tipo de relatos tan puntillistas. Lo cierto es que, primero, queda la inquietud de que si en verdad estas gentes conciben o no el mate como un brebaje lujoso (en el sentido amplio), cuando es parte de su cotidianeidad. Luego, todo el protocolo en que se halla el ‘estrado’ y la ‘plataforma’, también queda, de un lado, la inscripción de simples cosas a términos léxicos precisos, y de otro, a un hábito que pierde el carácter de ritual para convertirse, bajo la lógica occidental de quien ve y describe, en una empresa cuyo fin pareciera no ser el proceso, sino el producto: tomar el brebaje. Podemos extender esto y asumir que desde la lógica capital el proceso efectivamente se invisibiliza, queda obnubilado ante la presencia del producto, producto que no existe sin el proceso, proceso que no es otra cosa que la participación manual del hombre... su historia. Todos, aquí, son partes del mismo hecho. Un asunto que se inicia en la invitación hecha a la inglesa —y a la que no accederá sino después de dos meses— y cuyo sentido pleno se alcanza en el momento mismo de la reunión: la charla trivial de mujeres distendidas, hasta el consumo último del mate. Una charla que, como señala el marinero inglés, resulta más grata con mujeres que con hombres. Habría varias hipótesis a este respecto. Se nos ocurre, por ahora, el diálogo, por lo general, más abierto el de las mujeres, en comparación con uno más receloso, el de los hombres, sobre todo frente a un oficial de la Real Marina Inglesa. Con todo, estos breves episodios dan valiosas pistas para descifrar no sólo la mirada extranjera, sino también la forma de ser de esta sociedad porteña y su cultura.

Tema aparte es lo que hemos enfatizado de estas citas. Para decirlo en breve, cuando Mary Graham se rehúsa a aceptar la invitación, por parecerle extraño y poco saludable el hecho de compartir

la misma bombilla, lo que quiere destacar es que hay-otro-modo de hacerlo, o, mejor dicho, no-es-este el modo de hacerlo, existe una forma, la civilizada, que, sin duda, evitaría infecciones y no atentaría contra la privacidad y el pudor individual. Más a ella que Longeville Vowell, quien parece asumirlo con naturalidad no ausente del reparo del 'criado negro' quien lo 'prueba primero', a modo de conejillo de indias, pero no para medir, curiosamente, su calor, sino su dulzura. Siendo que su principal preocupación no es la del criado y ni siquiera que el calor del mate pone en juego la dentadura, sino lo *impolítico* que significa salirse de la norma ahí impuesta: beber todos a un mismo ritmo que impida el enfriamiento del brebaje. Eso parece ser lo que más preocupa al inglés: quedar bien, la actitud políticamente correcta, propia de un civilizado ante otros que apenas lo están siendo, y si es que lo llegan a ser; y que, de serlo, lo serán en la medida que 'abandonen por completo el uso del mate y de la bombilla', para que eventualmente adopten el del uso del té. Ambos productos de consumo masivo representan cada uno un estadio, y el paso de uno a otro significará el salto de la barbarie a la civilización. Pero no por sí mismos, o sea, por el producto en tanto mate o té, sino en cuanto al modo de consumirlo. Uno es colectivo y comunitario, el otro, en cambio, particular e individual. Nos damos cuenta con esto que la lógica global de mercado se viene dando de mucho antes que se instale institucionalmente, estos sutiles e incluso bienintencionados comentarios van promoviendo, desde el plano doméstico y cotidiano mismo, las claves con que operará el capital años después. Son, en efecto, misioneros de otra conquista.

Entonces, volviendo al inglés, en este acto de acatar, está dando una muestra y una enseñanza de civilización, que estaría dada en no salirse de la norma impuesta, de un hecho homogéneo. Son sujetos que promoverán siempre el orden de lo político, no de lo diferente, sino de lo uniforme. Por último, digamos que todo esto responde a un propósito que no es para nada casual. Como dice Jean

Franco (1979, p. 34): estos episodios al “encarnar el progreso de un modo explícito, es obviamente importante que su superioridad aparezca como natural”. Pese a que el estudio de Franco se centra en la zona atlántica y andina argentina, permite percibir claras semejanzas con lo que aquí señalamos. Haciendo una comparación entre unos y otros, señala (Franco, 1979, p. 37-41):

los gauchos los superan en los trabajos propios de la pampa, pero el viajero, fácilmente, se nota la ventaja en cuanto a modales, pues él es el que establece la norma por medio de la cual son juzgados los ‘bárbaros’. Más aún, él tiene la ventaja de ser el observador, una posición que es importante que no abandone demasiado rápido, para volverse un participante [Quizá por esta razón John Miers, agrega Franco] gustaba de apartarse físicamente de otros viajeros y hasta de su gente. Y como representante de una cultura individualista, rechazaba la chupada comunal de mate, con particular vehemencia [marcas suyas].

20

Pero lo que en verdad nos dejan estos valiosos registros, es que hay allí un sentido de colectividad, comunitarismo y adhesión intrínsecos de una sociedad que, precisamente, por eso, por distribuir así el mate (y la comida y la pesca y el alcohol y la salud y el cuidado de los niños y las dichas y las desdichas, así como el respeto mutuo en los espacios de esparcimiento: integradores, amables, cotidianos y carentes de gravedad), ha logrado mantener viva una cultura que se resiste, pero que también propone otro modo de llevar la vida. Esta ha sido la fórmula o la táctica de pervivencia de una sociedad que se autoconstruye desde adentro⁵. Este ofrecimiento, limpio y

5 Una sociedad, dice de Certeau (2000, p. 26) que privilegia el aparato productor va a contar siempre con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella. Son “el arte débil”, *tácticas*, furtivas y azarasas, pero poderosamente subversivas insertas en una sociedad mecanizada que, como diría Foucault, *vigilan y castigan*. No obstante, la habilidad con que

claro, no está, por cierto, expresamente dicho en la literatura de *a bordo*, no está directamente expresado, y acaso sugerido, en los episodios narrados de estos ingleses, franceses, alemanes, más que de soslayo, porque lo suyo es describir para criticar, corregir, ayudar en el último impulso para que estas naciones en ciernes logren, por fin, el anhelado progreso y de paso, o conjuntamente, cumplir sus particulares propósitos que no son sino lucrativos. Aquí el germen de los acaudalados europeos que han hecho su fortuna en este clima posthumboltiano.

Para este primer repertorio discursivo vamos a recoger este concepto, según la cual los viajeros del siglo XIX, en el proceso de expansión capitalista europeo, habrían hecho suya la imagen que reinventa Humboldt de América del Sur a partir de sus viajes y escritos a la región a inicios del ochocientos. Con la apertura del capital a escala mundial, reconstruye una imagen ideológica de América. La hazaña de Humboldt tiene una envergadura épica cuyo rasgo esencial es la creación. Su viaje es la creación de un nuevo relato. Inventa, o reinventa, una nueva América, la que la elite, justamente, requería para reafirmar su identidad (Pratt, 1997, p. 198-205). Para M. P. Daniello, por su parte, lo relevante es saber cómo el alemán se posiciona ante el imaginario hasta entonces existente acerca de América. Luego de un proceso dialógico, logra crear una renovada y potente imagen de este espacio que se instalará como referente obligado para el nuevo imaginario que iba a reconstruirse posteriormente. Uno de estos cambios tiene que ver con rebatir aquella idea clásica colombina sobre una naturaleza exuberante habitada por un “buen salvaje” (Daniello, 2011, p. 16). A partir de la idea de

21

estas sociedades marginales hacen suyas las tácticas subversivas no es gratuita: la adquieren como prácticas milenarias a partir un vigoroso saber ancestral. En efecto, se trata de un capital cultural de carácter popular cuyo elemento determinante es la relación indisoluble, recíproca, entre hombre y naturaleza.

Naturaleza salvaje y gigantesca, Humboldt reinventa esta América, en primer lugar, y, sobre todo, como naturaleza. “No la naturaleza accesible, recolectable, reconocible, categorizable de los linneanos, sino una naturaleza impresionante, extraordinaria, un espectáculo capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humanos”. Porque no es naturaleza muerta; es naturaleza viva: “dotada de fuerzas vitales” (2011, p. 18-19).

22 Estamos, entonces, frente a una concepción de naturaleza nueva, primordial, intemporal y no reclamada, una naturaleza que, como tal, oculta un insospechado poder frente al ojo humano. El hombre no es capaz de comprenderla, al revés: se ve disminuido y cercado ante ella, porque posee un ser, una entidad que despertará las pasiones y desafiará los poderes de la percepción (Pratt, p. 215). Es una naturaleza —como dice Daniello— que es “vista por sí misma” (p. 20). Su exuberancia, salvajismo y fertilidad le hacen huidiza y, en consecuencia, todavía imposible de ser sometida por la mano del hombre. Un hombre tranquilo y triste, como indiferente al trabajo, incluso poco curioso⁶. Es decir, un hombre inmerso aún, desde este principio racional, en ese estado de postración que le impide progresar, develar el misterio, las fuerzas ocultas que envuelven a la naturaleza para dominarla.

De este modo, pues, y bajo esta renovada concepción del espacio natural, los resultados de los exámenes de Humboldt van a operar en las décadas inmediatamente posteriores a las proclamas independentistas, como un redescubrimiento que resaltarán las potencialidades económicas que el dueño de casa no ha sido capaz de explotar (Pratt, p. 230). Lo que de cierta forma legítima toda intervención europea posterior, desde las civilizatorias hasta las puramente capitalistas. El viaje de Humboldt abre, así, las puertas

6 Franco (1979, p. 38), opone este rasgo a la mirada acuciosa del viajero. La observación “se convierte no sólo en la señal de una inteligencia superior, sino también en un atributo de mentalidad progresista”.

para que las oleadas intervencionistas intenten someter y explotar la realidad americana. “Pisándole los talones a Humboldt, una multitud de viajeros europeos bajó a América del Sur” (Pratt, p. 254). Sirve de base este esfuerzo reinterpretativo suyo para la llegada extranjera que, avivada por un cientificismo propio de época, ingresará en este oportunismo comercial sin precedentes. Si bien, América había sido descubierta, se mantuvo hasta entonces desconocida. Esa era la tónica que azuzó a estas gentes representativas de toda la sociedad europea. Pero no sólo la revelación humboldtiana atrajo a este nuevo viajero: sin duda, las revoluciones y la escalada del capital, aunque en cierta forma no se avinieron en un principio con los valores básicos del germano, en su condición de hombre de ciencias, de un sujeto apasionado por la estética, en fin, un humanista y no un mercader o mercenario, ayudaron no obstante a impulsar esta transformadora inmigración euroimperialista. Digamos que, aunque no estaba en su intención, sus resultados terminaron siendo muy auspiciosos para unos pocos y, es cierto, muy enriquecedores para el mundo científico, centrado principalmente en este territorio americano. A decir verdad, la pasión científica y estética del alemán, aunque rivaliza, como dice Pratt (p. 197-200), con los intereses capitales de estos nuevos viajeros, no es por eso menos cierto que en su reinención funda una nueva “zona de contacto”, que la ambición mercantil de estos aventureros aprovechará para explotar la riqueza de una naturaleza todavía primigenia.

Es así, entonces, como aparece, de 1820 en adelante, una oleada de viajeros que reinventan una América, la *suya*, y no la de Humboldt ni la de los criollos, con la que legitimarán el viaje y lo plasmarán en un *corpus* literario distinto al entonces visto. Pratt, distingue de estos viajeros y exploradores dos grupos y en consecuencia dos discursos. Al primero le llama la “vanguardia capitalista”, ingleses, en su mayoría, que veían el viaje como “alegoría del ansia del progreso”. En este primer grupo, el relato colonial, que resalta-

ba lo edénico y pastoril de las Américas, será reemplazado por una visión modernizante y codiciosa sobre el espacio, aquello que Pratt denomina la “ensoñación industrial” (p. 250).

Mi presencia en la ciudad causó sensación, pues reinaba una agitación febril debido a las noticias llegadas sobre nuevas y riquísimas minas argentíferas descubiertas. Apenas cinco meses antes me había dirigido a Copiapó con sólo 200 pesos en el bolsillo, y ahora regresaba millonario, según la opinión de los demás (Treutler, 1958, p. 147).

24 En tanto que al segundo le denomina las “exploradoras sociales” (Pratt, p. 250), mujeres que, dueñas de un cierto temple filantrópico y etnográfico, estaban menos interesadas en hacer riqueza que en inmiscuirse en la vida social y política de estas nuevas repúblicas. Graham, refiriéndose a unos cónsules americanos en Valparaíso, dice (1992, p. 33):

En una palabra, sólo puedo considerarlos como aventureros cuyo único objetivo ha sido acumular fortunas en estas ricas provincias, sin tener la filantropía ni las caballerosas finalidades que han acompañado a las expectativas de ventajas personales de muchos de sus compañeros de labor en la gran lucha por la independencia.

Aunque el patrón es el mismo, o sea, la intervención imperial del capitalismo mundial, Pratt distingue claras diferencias entre uno y otro grupo. Diferencias que, por cierto, la misma Mrs. Graham se preocupa de dejar claras. Hay en estas mujeres burguesas un nuevo perfil que esbozan en su literatura de viaje, es otra cara de lo que la crítica canadiense llama la “reinención de América” (p. 272). Podemos señalar que un rasgo importante que separa a éstas de los

capitalistas es la relación y contacto directo que mantienen con la sociedad de base, lo que permite, evidentemente, dar cuenta de manera más explícita del mundo de vida cotidiana que se iba fraguando al albor de las repúblicas. Vemos que a través de sus ojos imperiales van develándose (como el pasaje del mate) los espacios privados, los interiores de las casas y, con ello, los modos de habitar con que estos hombres, mujeres y niños iban construyendo su identidad, todo esto, claro, oblicuamente, porque no estaba en su ánimo, ni mucho menos, construir una imagen justa de las sociedades esquivas al desarrollo que ellas mismas representaban y promovían. Para ellas, “la identidad en la zona de contacto reside en su sentido de independencia personal, propiedad y autoridad social, y no en la erudición científica, la supervivencia o las aventuras” (Pratt, p. 278).

Por eso, quizás, otro rasgo particular de estas visitadoras sociales decimonónicas es que son testigos predilectos de los dramas políticos que marcaban el convulsionado escenario postindependen-
 25
 tista, y no porque los explotadores capitalistas, al estar inmersos en sus asuntos de negocios, no los vieran (muchas de sus relaciones las mantenían con agentes políticos, como con Portales, por ejemplo), sino por sus propios intereses, por su formación intelectual, o porque, simplemente, venían a eso, a ver, como veedores o garantes, el desarrollo político latinoamericano interno. Las observaciones de Graham sobre San Martín hablan por sí solas (Graham, p. 71). Esto porque, como mujeres, en el contexto criollo-machista, y sin ser comparsa de sus maridos, logran entrar al mundo político concediéndoles ciertas libertades que al hombre le estaban algo vetadas. Y es que tampoco hablamos de cualquier mujer o esposa, estamos frente a Mary Graham y Flora Tristán, las figuras más relevantes que forman este segundo grupo de escritoras-exploradoras de viaje.

Para el primer grupo, ya no importa, como decíamos, colonizar y evangelizar sobre un territorio idílico en consonancia con su salvaje habitante, ahora las cosas estaban dadas para la explotación.

26 Había que meter mano sobre una naturaleza que había dejado de ser impenetrable o a la que se le debía dejar de ver desde una mirada contemplativa o estética. De la misión evangelizadora se pasa a la misión civilizadora. La figura, primero, de clérigo, y después, de científico humboldtiano, son reemplazadas por la del ingeniero en minas, el agrimensor contratado por una compañía inglesa, el accionista. Casi con el mismo convencimiento que tuvo tres siglos atrás el monje, el capitalista asume esa tarea como una necesidad, como un “evento moral e históricamente inevitable” (Pratt, p. 298). Y el primer y principal objetivo de esta tarea épica era el viaje, ya considerado un triunfo en sí mismo, parte necesaria del plan empresarial. Luego, vendrá la superación de los inconvenientes. Por cierto, en esta literatura, la sociedad de los viajados es “codificada como un conjunto de obstáculos logísticos para el avance de los europeos” (Pratt, p. 300). Aunque, por lo general, la clase aristocrática es elogiada por su hospitalidad, a la sociedad en su conjunto, al revés, se le reprocha su retraso, su indolencia y, sobre todo, su incapacidad para explotar lo explotable, los recursos naturales.

Por eso, pues, América del Sur pasará a ser el escenario del trabajo y la eficiencia y donde se pondrá a prueba la materialización del progreso, en especial, para este grupo, el progreso industrial. De ahí que se aboquen a modernizar puertos y minas, construir ferrocarriles y carreteras y, particularmente los ingleses, a innovar en el ámbito bursátil, influyendo fuertemente en el desarrollo de las economías locales (sin duda aquí el germen de la hegemonía salitrera del Norte Grande, la plata del Norte Chico y el carbón del sur), pero también los bancos, el crédito, la Bolsa. En consecuencia, si para los primeros exploradores su intervención estaba centrada en el sujeto indiano, en redimirlo, colonizarlo, asimilarlo; en éstos su esfuerzo se enfocará en el territorio en tanto tierra explotable. No la naturaleza como hábitat, como un sistema medioambiental, e incluso aquel estéticamente exótico, ese que la sapiencia de Humboldt vindicó,

sino, por el contrario, todo eso había desaparecido y en su lugar la mirada espectacular y estetizante de Humboldt reducía ahora la tierra a cerros, en cuyo interior aguardaban minas para ser explotadas; a mares que requerían la construcción de muelles y aduanas para el albergue de vapores de todo el mundo; a campos que había que trazar para instalar líneas férreas y carreteras, y, por último, a ciudades con calles pavimentadas porque ahí iban a comenzar a operar bancos, almacenes, oficinas de créditos hipotecarios, que ayudarían a solventar y movilizar la empresa que estaba recién llevándose a cabo de manera acelerada (Romero, 2011, p. 173).

Es, precisamente, esto lo que asombra, concretizado ya varias décadas más tarde, sobre la ciudad de Valparaíso, al alemán Paul Treutler. Después de ausentarse un largo período, debido al trabajo minero que lo mantenía ocupado tanto en el norte como en el sur del país, este comerciante anota así su reencuentro con la ciudad, en el año 1863:

27

¡Qué inmensos progresos había hecho Valparaíso en los últimos años! Se había construido un hermoso muelle de embarque, al lado del cual se levantaba el magnífico edificio de la Bolsa, con las oficinas del capitán de puerto y de los funcionarios de Aduana. En el puerto se habían construido grandes diques; estaban terminados los amplios almacenes de la Aduana. En la Plaza del Orden, que antes estaba rodeada de edificios inaparentes, se encontraban ahora grandes construcciones (Treutler, 1958, p. 560-561).

La sorpresa de Treutler se da porque la ciudad que había dejado una década antes, cuando bajaba del Phoenix, que lo había traído desde las costas de Hamburgo, ya no era lo misma. Frente a sus ojos se hallaba una imagen distinta del puerto. Sin duda, la de una ciudad moderna. Aunque en realidad, una parte importante poco

o nada había cambiado, excepto, quizás, por el crecimiento explosivo de su población (cada vez más mísera, sufriendo y no siendo, en general, favorecida por esta modernización), los cambios, a juicio suyo, afectaban más bien en la planicie, principalmente, en torno a la bahía y sus alrededores. En esta reseña vemos cómo, con asombro y admiración, Treutler describe hermosas, magníficas, amplias, excelentes construcciones que le daban a la ciudad un rostro distinto, muy similar acaso a cualquier puerto europeo. En el fondo, lo que Treutler veía en Valparaíso —o, mejor dicho, en una parte de él— era lo que en sus años de ausencia no había visto en ninguna otra ciudad chilena: un continuo proceso de transformación hacia una incipiente modernización de expansión y de crecimiento urbanos. Así lo nota también Vicente Pérez Rosales en sus *Recuerdos del pasado*: “ningún pueblo de los conocidos ha aventajado a Valparaíso ni en la rapidez de su crecimiento ni en su importancia relativa sobre las aguas de los mares occidentales” (2007, p. 45-46). La ciudad-puerto estaba siendo, a ojos vista, la concreción real del ideario planteado décadas atrás a partir del impulso de la vanguardia capitalista.

Dicho esto, vamos a poner a la vista una serie de pasajes extraídos de distintos textos sobre la literatura de viaje y de exploraciones que van contribuyendo, a partir de lo que dicen, a crear este primer imaginario de la poética de la frontera. Una primera etapa que, por ser de *a bordo*, es distante, pero no lo suficiente como para no poder extraer de ahí una versión, acaso un borroso bosquejo, sesgado y lleno de prejuicios, de cómo este pueblo habitaba los puertos y caletas en las orillas del mar chileno. Para la ocasión, y de acuerdo con el aporte de Pratt, en cuanto a los dos grupos de escritores-viajeros, nos parece apropiado separar estas descripciones en base a esta taxonomía que en el fondo apunta a dos miradas distintas, sin prejuicio, claro, que a ratos se topen. Una es exterior, pública, espacial; la otra es íntima, privada, social. La de los vanguardistas configura el imaginario urbano-porteño desde

dos momentos, ambos desde afuera, pero uno más distante que el otro. El primer momento es el, literalmente, de a bordo, ese que sin bajarse aún del transatlántico plasma la primera imagen de estas costas. El otro, es el momento en tierra, cuando el viajero ya ha desembarcado y comienza a mirar el puerto desde el muelle mismo o bien internado en el espacio urbano. Es esta, a diferencia de la primera, una mirada en recorrido, caminando y en cuyo caminar se produce, en varios casos, una inflexión en el relato: muchos viajeros pasan del encantamiento al desengaño, o viceversa. En tierra se contrasta o se reafirma o definitivamente se concretiza la mirada de *a bordo* que, como tal, será siempre impresionista⁷. Es pausada, acuciosa y, en consecuencia, termina siendo la percepción que queda, finalmente, plasmada. Ya no está el ansia de llegar, la inquietud de quien después de meses percibe tierra. En este segundo instante terrenal, la impresión primera se materializa y trasciende en el texto. En general, es aquí, en este proceso, en que se describe el proyecto material, la modernización y el progreso tangible.

29

Ahora bien, en el caso de la segunda mirada, a cargo de las exploradoras sociales, lo que narra lo hace desde adentro, ingresa al mundo familiar, cruza el umbral y se adentra en el hogar, en los espacios de la cotidianeidad. Suceden casos en que esas exploradoras hacen valiosos aportes respecto a la mirada modernizadora y en que, a su vez, los capitalistas también se inmiscuyen en espacios más íntimos. No obstante, en cada momento prima siempre un grupo distinto. Con todo, lo que se obtiene es una versión más integral de la realidad sociocultural al unir el espacio físico con el humano. Son mundos que a veces se avienen y otras se contrastan. Esto se da, sobre todo, en Valparaíso, puerto principal, que siendo moderno, alberga a una población aún al margen de este proceso civilizatorio. Y es aquí donde nos interesa poner el ojo, justamente en estas discrepancias,

7 El cuadro de Manet. Impresión: sol naciente (1872-1873), resulta un caso egregio.

porque son ranuras por donde furtivamente podemos ir viendo el desarrollo autoconstructivo de una cultura urbana, porteña y popular. Para la ocasión, expongamos la primera mirada de a bordo sobre Valparaíso. Casi sin excepción, los relatos sufren una notable inflexión: pasan del encantamiento a la desilusión. Antes de que terminara el día 28 de abril del año 1822, Mary Graham escribe en su diario (1992, p. 3):

No puedo concebir espectáculo más glorioso que la vista de los Andes, los que divisamos esta mañana, al despuntar el alba, cuando íbamos acercándonos a tierra: como si surgieran del seno del mismo océano, sus cumbres, eternamente nevadas, brillaban con toda la majestad de la luz, mucho antes de que se iluminara la tierra; súbitamente apareció el sol detrás de ellas, y antes de divisar la costa, navegamos todavía algunas horas.

30

El relato de la inglesa se antepone a todo discurso de a bordo, que cuando mira lo que percibe es el puerto o la configuración brumosa de la imagen que debe despertar todo acercamiento a un puerto como el de Valparaíso. Graham se detiene antes y lo que ve es el fondo, es decir, la cordillera de los Andes. Su mirada no es el detalle predispuesto, sino el extremo opuesto al mar donde navega. Es, entonces, una mirada de conjunto, panorámica, abarcadora. Absoluta. Encierra en un todo el espacio que trasciende el puerto mismo y los cerros de atrás, y de más atrás, hasta perderse en el contacto incomparable del macizo andino, maravilloso. Así, pues, en este pasaje, el puerto es sólo parte de la llanura angosta y cercada, propia de este país. Se confirma, de esta manera, aquello que apuntamos más atrás del puerto, en cuanto espacio fronterizo que abre y cierra, porque ante la inconmensurable sierra nevada no es sino a través de él por donde abrirse (y cerrarse) al mundo. Los Andes representan la pared infranqueable, aquel límite natural que no admite apertura

porque es protección, vigilia, defensa pétrea.

Lo cierto es que de estos escritores-viajeros, Graham es la única que repara en la lontananza porque empina la mirada por sobre el espacio construido, aquel que el ansia de progreso busca hallar sin distracción, con la mirada puesta en el principio y fin del viaje: la materialidad industrial. La inglesa, en cambio, como sin importarle el puerto, se regocija en el espectáculo natural que ofrece al amanecer la cordillera de los Andes centrales. Y es una mirada de este tipo, altiva, que no sólo inaugura, sin duda, el mejor y más difundido relato de viaje que se haya escrito sobre el Chile postindependentista, y de todas maneras la imagen más despierta del Valparaíso de entonces, toda vez que no hay que olvidar que la recalada del Doris al puerto es casi azarosa⁸, sino también, por su enfoque, todavía humboldtiano.

Todo esto permite armar un cuadro bien distinto al de los otros viajeros. De partida, su venida no es para hacer riqueza (no olvidemos que es cronista e historiadora, además de interesarse por la pintura y el dibujo), y por tanto, no es la del viajero ansioso que viene cegado por ese afán materialista; su llegada no es optimista, al contrario, es triste, la de la viuda triste; tal vez por eso también lo de su mirada más espacial y no reducida; mira la cima y no la tierra, la *subterra*, donde se halla el mineral. Busca el consuelo en lo trascendente y no en las cosas. Entonces, este mismo recobrar fuerzas, que no es más que vivir el duelo, es el estado anímico con el que escribirá su Diario, diario de vida que no llama ‘testigo’, ‘andanza’,

31

⁸ Azar que se confunde con el romanticismo que envuelve toda la historia. En efecto, el motivo principal del desembarco en Valparaíso es porque Thomas Graham muere en brazos de María, su esposa, al cruzar el Cabo de Hornos. Habiendo rechazado las proposiciones de seguir de largo para el debido entierro del comandante de la Real Marina Británica, opta por quedarse en Valparaíso “para recobrar sus fuerzas quebrantadas por el sufrimiento”. Período que se prolongó por casi un año (Graham, p. 100).

‘campana’, ni siquiera ‘viaje’, sino ‘residencia’. Construye la imagen de esta ciudad en el proceso de recuperación anímico, el que no podrá superar si no es residiendo. Eso va quedando plasmado en sus notas. A un mes de dejar Chile, y después de estar viviendo nueve meses en tierras nacionales, el 1 de enero de 1823, escribe (p. 284): “Esta bella y fresca mañana me ha despertado a la vida, a la esperanza, a la incertidumbre de que, suceda lo que suceda, este año no puede ser tan funesto como el pasado. No tengo ya nada que perder, y sí, algo que ganar en cada pequeño goce que me depara la suerte”.

32 Pero, no podemos atribuirle todo al garbo de la mujer, de una viajera que ya había visitado la India, Italia, y que luego partiría a recorrer Brasil; también nos parece justo otorgarle una cuota importante de valor al espacio social que la alberga en esas circunstancias. Valparaíso, el puerto y su gente la sanan. Aunque ella no lo diga, nos aventuramos a decir que fueron contactos humanos —como el del mate— los que le ayudaron e hicieron posible que terminara escribiendo lo que acabamos de apuntar. Las relaciones sociales, formales, las de carácter oficial, a excepción de Lord Cochrane o Zanteno, como las de la burguesía local, en general, le parecen aburridas y carentes de atractivos, en cambio, las que establece con la sociedad de base, digamos, con el pueblo mismo, son las que más le llaman su atención y, por tanto, las que más vivamente relata. Por eso su obra resulta esencial para reconstruir la imagen de los habitantes porteños. Por otra parte, esto no sólo la conecta con la sensibilidad humboldtiana en cuanto a entender la naturaleza americana desde la estética de los sublimes; también nos ofrece la posibilidad de la mirada espacial íntegra, donde el puerto, la bahía y todo el litoral no se pueden comprender sin el espacio natural que los respalda. Los Andes, entonces, recobran el valor histórico trascendental que ha tenido para los antiguos pueblos que habitaron el territorio. Y, entonces, frente a esta milenaria majestuosidad, el valle y la costa, con su puerto de arribo, sus diques, sus dársenas, boyas y puentecitos,

aparecen diminutos, quedan reducidos a lo ínfimo e intrascendente, de alguna manera al reflejo fiel que le compete como construcción de la modernización local.

Dijimos que Mrs. Graham es la única que posa la vista allá, al otro lado, en el trasfondo cordillerano, porque el resto, a medida que se acerca, y antes incluso de mirar la bahía, la anhelada bahía, donde más tarde pondrán los pies, lo que ve serán las embarcaciones que adornan el espacio porteño. La impresión es inmediata tanto porque icómo no asombrarse con la variopinta figura de decenas de vapores con sus respectivas banderas!, como porque al extranjero le producía más que asombro seguridad ver barcos de sus naciones y de otras vecinas. Confianza de que el puerto es visitado y que, para tanto desembarco, no debía menos que hallarse frente a una construcción moderna. Es el alivio que produce en el explorador encontrarse con su mundo y así reconocerse universal, y desde ahí reducir al otro, a lo desconocido. De este modo, se abre un nuevo microrrelato compuesto por los pasajes que describen esa imagen flotante. La primera, a propósito, la ofrece la misma Mary Graham (Calderón y Schlotfeldt, 2001, p. 59).

33

Al largar hoy el ancla, lo primero que vi fue el bergantín chileno Galvarino, que antes fuera [...] británico [...] Hemos encontrado al Blossom, de la armada de Su Majestad [...] Se hallan también aquí los buques de los Estados Unidos, el Franklin y la Constellation. Otro viajero describe que La bahía de Valparaíso nunca tenía al ancla menos de sesenta o más buques, aparte de un par de centenares de lanchas y botes de carrera.

Y Poeppig, agrega (1960, p. 65-66):

El sitio que largamos primero el ancla [...] se encontraba en la

boca misma de la bahía, entre el hermoso buque de línea británico ‘Warspite’ y el buque mexicano ‘Asia’, un par de colosos, al lado de los cuales nuestro ‘Gulnare’ parecía muy poca cosa. En apretadas filas se encontraban más de 80 embarcaciones de todos los desplazamientos frente a nosotros, dedicadas a los múltiples trabajos que transmiten al interior de un puerto marítimo con gran movimiento una imagen atrayente de la actividad humana.

34 Con todo, podríamos aventurar que entre los años 1820-1825, cuando recién comienza la oleada capitalista, se hallaban en el puerto de Valparaíso en promedio 50 a 80 barcos de varias nacionalidades. Basta conocer, así sea en fotos, la bahía del principal puerto chileno para hacernos de la deslumbrante imagen que causa ver en espacio tan reducido tal cantidad de vapores. Mas, esto es sólo el principio. La verdad comienza en tierra. Acá se comienza a configurar, definitivamente, la imagen que para muchos viajeros pasa del asombro a la total decepción. “Nos encontrábamos en la meta de un viaje marítimo ininterrumpido de 110 días, pues estábamos avistando Valparaíso” (Poeppig, p. 47). Escribe el zoólogo alemán, quien, a medida que se acerca a la bahía, va pasando curiosamente de una frustración inicial a un paulatino encantamiento, y viceversa. Se lee que (p. 51):

dispuesto el ánimo a descender al jardín siempre verde de América, a una segunda Sicilia, en los colores más brillantes. Solicitamente la fantasía se apodera de esta engañadora imagen [pues] la ingrata tierra sólo es capaz de alimentar arbustos con ramas leñosas y hojas grises. Las profundas quebradas oscuras que descienden desde la cima de los cerros hasta el mar [y] parecen no contener arroyos alimentadores, ya que sus paredes verticales son aún más desnudas que el resto del paisaje.

Nótese aquí la visión botánica y urbanística que opera. No

obstante, esta percepción va cambiando a medida que el Baltimore atraca en la bahía. Lo mismo le sucede al capitán inglés Longeville Vowell (1968, p. 37-40):

Fondeamos en la bahía de Valparaíso hacia fines de junio de 1822 [...] La vista que se ofrece al entrar a bahía de Valparaíso no corresponde de modo alguno al nombre de la ciudad. Los altos cerros de que está rodeada de los costados sud y del oriente, son casi estériles y parecen inadecuados para el cultivo, sin producir otra cosa que pasto oscuro y espinoso [...] Hay numerosas quebradas, que se internan bastante en la montaña y por las cuales descienden corrientes de agua [...] Todas las quebradas están densamente pobladas, especialmente por lavanderas, gremio que abunda notablemente en Valparaíso [...] forman también extensos barrios, que abrigan una población numerosa, en su mayoría la clase baja. Los ranchos o cabañas más pequeños esparcidos en las laderas de los cerros son innumerables.

35

Pero todavía más explícitas son las palabras con las que describe Walpone este proceso de ingreso, de desembarco. Los ojos que antes miraron con asombro la cantidad de vapores adornando la hermosa bahía, ahora adquieren, en palabras de este teniente inglés, un tono crítico sin ninguna clase de contemplación.

Hay pocos lugares que produzcan en el recién llegado una impresión tan profunda de fealdad como Valparaíso [...] Después de un largo viaje por mar, cualquiera tierra parece encantadora a los ojos del navegante, pero, en esta ocasión, sus efectos fracasaron [...] La costa forma un anfiteatro que alcanza de 800 a 1.000 pies de altura y que no presenta belleza alguna, ni de forma ni de color (Calderón y Schlotfeldt, p. 199).

Pero si las palabras del oficial inglés, carentes de toda sutileza por el grado de objetividad contra el espacio feo y decepcionante, nos resultan demasiado sinceras para ser ciertas, cuestión que, claro, no está lejos de la verdad, las del marino estadounidense Ruschenberger, no lo hacen nada de mal, aunque, es cierto, termina desmintiendo, o, más bien, morigerando la triste y lamentable realidad por la gracia humana, representada por el baile de la mujer porteña.

36

Aquellos que durante el viaje al ‘Valle del Paraíso’, habían formado sus conceptos de antemano y creado en la imaginación un retrato del lugar por descripción escrita, sintieron a primera vista hundírseles el corazón de desengaño. ‘¡Este es el famoso valle del Paraíso! ¡Es este el lugar que tantas veces durante nuestro viaje hemos oído elogiar como una escena de placeres!’ exclamaban unos, ‘no tengo la menor gana de bajar a tierra en un sitio de un tal aspecto [...] ibasta del Pacífico!’ Tales eran las observaciones que hacían aquellos que jamás habían valseado con las hermosas chilenas, ni probado la hospitalidad del país (Calderón y Schlotfeldt, p. 136) [marcas suyas].

No obstante, está además la paradoja del desencanto asociada al nombre que remite inexcusablemente al ideal del Paraíso⁹, elemento que, como vemos, a partir de la mirada occidental, estaría lejos de serlo. Escribe Farquhar Mathison, viajero inglés:

Valparaíso es un puerto de mar desaseado, formado por pequeñas casas de barro, raras veces de más de un piso, y situado en la ladera de un cerro que baja en declive al mar. El paisaje de los

9 Es común creer que el nombre de la ciudad se deba a lo paradisiaco que pueda tener, en contraste con Santiago o ciudades interiores, cuando lo cierto es que el nombre deviene del homenaje que le dio Juan de Saavedra, su “descubridor” (1536), a su ciudad natal, Valparaíso, en Cuenca, España. De ahí, una equívoca pero comprensible comparación.

alrededores es árido [...] carece siempre de atractivos. Cómo un nombre que traducido literalmente, significa ‘Valle del Paraíso’, pudo aplicársele [...] (Calderón y Schlotfeldt, p. 77-78) [marcas tuyas].

Por eso que para Poeppig (p. 78): “De ninguna manera Valparaíso corresponde a las expectativas que se podrían cifrar en atención a lo que parece prometer su bello nombre. El sitio mismo es el menos adecuado para construir una ciudad destinada a concentrar el comercio marítimo de un gran país”. Cuestión que ratifica un marino ruso: “La estancia en Valparaíso no fue muy larga, pues, a pesar del extravagante nombre ostentado por la ciudad, estoy convencido de que éste sólo puede haber sido dado por personas que todavía sufrían los devastadores efectos de las arenas de Atacama” (Calderón y Schlotfeldt, p. 160).

37

Pero, no todo es decepción. Contrario a la visión pesimista por objetiva y prejuiciosa, sin duda, se halla esta, de Antoine Moerenhout, comerciante y viajero francés (Calderón y Schlotfeldt, p. 124-126):

Las cabañas muestran las lacras de la miseria, lo que afecta de una manera penosa la sensibilidad del viajero que viene de Europa y le angustia el corazón. Esta impresión desaparece a medida que se conoce mejor su topografía. Pronto se descubre un tipo de vida agradable, y placentero en el Cerro Alegre, entre los chalets elegantes contruidos por los ingleses, a medio camino de la calle principal que serpentea a pie de las quebradas con una doble fila de hermosas construcciones [...] lo que de sobremanera impresiona al desembarcar en Valparaíso es este delicioso paraje, formado por ese gusto pródigo que caracteriza a los ingleses [...] Valparaíso debe ser considerado el puerto más importante del Océano Pacífico y seguramente esto irá en aumento a medida que progresen los reglamentos de aduanas y las facilidades de tránsito.

En general, la crítica se enfoca primero en lo más obvio, aquello que se ve y que, no cabe duda, es lo inmediato: el aspecto físico, la geografía. Centrados los ojos imperiales en las evidentes quebradas y en la aridez de sus tierras. El ambiente que se pinta entonces es parco, poco frondoso, casi desértico y, lo peor, quebrado de lado a lado por pendientes, oscuras zonas que impiden la intromisión del ojo espía¹⁰. De aquí que se acuda a ellas, para dar cuenta. De pintoresca la quebrada se convierte en ominosa realidad. Escribe Radiguet: “Aun hace pocos años la orgía descarada vociferaba ahí sin temor. Más de un cadáver encontrado en el fondo [...] le había hecho comprender [a la policía] lo que costaba someter esos barrios malditos a la acción de la fuerza pública” (Calderón y Schlotfeldt, p. 199). Y, luego, Walpone agrega:

38

Si se sube por estas quebradas y se ven las multitudes que viven en ellas, uno se asombra de oír que Valparaíso contiene 40.000 habitantes. Las casas de este barrio [...] son muy curiosas. Parecen demasiado pequeñas para los mortales de mediana estatura [...] Valparaíso es, por cierto, el agujero más horrible de las costas del mundo [...] (Calderón y Schlotfeldt, p. 200).

Pero como siempre, hay excepciones que confirman la regla. Tal es el caso de Bladh: “Aquí se encuentra una región romántica,

¹⁰ A propósito, la quebrada, como espacio social característico en Valparaíso, de todas maneras, permite una reconstrucción simbólica, una suerte de *poética de la quebrada* que diera cuenta de ese modo de habitarlas, y que aquí se cruza con este habitar porteño. Ver, de Patricio Aeschlimann. *Valparaíso de la cintura hacia arriba* (Santiago: Ril, 2011). Crónicas que retratan la cotidianidad de quienes habitan este espacio ubicado sobre el camino Cintura, arteria que corta transversalmente parte de los cerros porteños. Dice en su presentación: “Este conjunto de crónicas nos recuerda que Valparaíso no sólo es una postal de escaleras y ascensores. Existe otro Valparaíso, uno que no se difunde, pero que porfiadamente existe. Un Valparaíso que existe en los cerros y las quebradas de la ciudad puerto...”.

donde casas y jardines alternan desde el valle profundo hasta el cerro más alto, con una hermosa vista sobre el puerto y el mar [...] lo que dio a este suburbio un aspecto agradable y semi europeo” (Calderón y Schlotfeldt, p. 80-81). Algo similar, pero no desde abajo, sino, interesante, desde arriba, porque no llega en barco sino por tierra, desde Santiago, es lo que cuenta Schmidtmeier, por el año 1824. Dice que “Valparaíso queda inmediatamente debajo de los cerros ya descritos y a lo largo de la costa de una de las bahías más grandes y hermosas de Chile” (Calderón y Schlotfeldt, p. 133).

En la reconstrucción de este imaginario social, que surge de la inmersión de estos espías extranjeros, y desde donde nosotros vamos armando el primer bosquejo de esta cultura urbana, porteña y popular, saltan a la vista los elementos comparativos que se instalan entre los distintos espacios. El principal está dado entre el estímulo de lo civilizado y el reproche ante el retraso. Desde el componente étnico, serán los grupos ‘más blancos’ (u homogéneos) quienes estén más cerca del modelo civilizatorio, mientras que las sociedades más diversas y plurales, no sólo están más lejos, sino que lo rehúyen. Valparaíso queda retratado en sus dos formas. Una sociedad propensa a la asimilación foránea y al lujo, y otra, vulgar, peligrosa, condenable. Un Valparaíso es el europeizado.

39

Uno recorre la única calle que conduce al mercado y a ambos lados hay tiendas llenas con los productos de la industria europea [...] Alternan con las grandes bodegas de las casas comerciales británicas de primer rango y con las tabernas de los marineros, de las que salen sonidos que también se podrían escuchar en Londres o Hamburgo (Poepig, p. 69).

Cuestión con la que concuerdan unos austriacos: “Sus brillantes y espaciosas tiendas en que se pueden satisfacer todos los deseos del lujo, el extranjero se creará fácilmente transportado a una ciudad

de la Alemania septentrional. Nada recuerda ahí la patria de los araucanos [...]” (Calderón y Schlotfeldt, p. 242). La misma impresión tiene Mrs. Graham. Era esta una ciudad que ofrecía espacios para viajeros como ella. Dice que desde

la apertura del puerto, las tiendas para la venta al detalle de toda clase de artículos europeos son tan comunes en Valparaíso, como en cualquier ciudad semejante de Inglaterra [...] En ellas se encuentran comúnmente sedas de China, Francia e Italia, telas de algodón de Gran Bretaña; rosarios, amuletos y cristalería de Alemania (Graham, p. 18-24).

40 De este modo, la elite les resulta hospitalaria, en su forma aristocrática; el resto, o sea, la mayoría, el pueblo, aunque no se muestra hostil, se le achaca su incapacidad frente a la producción. Se desprecian sus deficiencias reduciéndolas a un conjunto de “obstáculos logísticos” (Pratt, p. 235) con el cual se legitima toda intervención. Una empresa civilizadora que intenta transformar estos puertos, los menos blanqueados, en un escenario de trabajo y eficiencia. Y todo cuanto no se someta a este principio regido por la lógica del capital es, en consecuencia, un estorbo que se precisa reformar, reprimir o, derechamente, exterminar. De esta manera, la visión de los viajeros responde al paradigma eurocéntrico, correctivo, y cuando no, en el caso de un Valparaíso, estimulante, “esta joven y próspera nación puede llegar a ser mucho” (Poeppig, p. 88), o Mrs. Graham, que, frente a los buenos modales, señala, “con seguridad estas cualidades les servirán para formar un hermoso pueblo, una nación que llegará a ser algo” (p. 45). En cualquier caso, no dejan de ser miradas superficiales y pintoresquistas respecto a los viajados. Reflejo tanto de la intención como de la incapacidad para dar cuenta de la verdadera y profunda realidad del espacio y su habitante. Pero, también, hay aquí los estímulos hacia la conformación de una tem-

prana nación; la fórmula político-institucional moderna desde donde se fueron cimentando las bases de una homogeneidad que ha venido sistemáticamente ocultando relaciones de dominación y exclusión.

La heterogeneidad se sanciona. La población y sus hábitos, donde, creemos, queda definitivamente configurada la cosmovisión popular del puerto, está ampliamente difundida en estos textos. Dice un viajero, en 1821, que aparte de los marinos, agentes de comercio y hombres de negocios, el resto de la población está

formada por gentes de clase inferior y de las últimas del pueblo [...] individuos acostumbrados al robo, y hasta asesinos, sin temor a Dios ni a los hombres [...] Sus hábitos feroces y su vida vagabunda se han incrementado mucho por el estado de perturbación del país durante la guerra de la revolución (Calderón y Schlotfeldt, p. 77-79).

41

Por otro lado, J. A. Moerenhout anota que esta gente

cuando termina el trabajo no piensan sino en divertirse, por lo cual Valparaíso más parece una factoría extranjera que una ciudad chilena, es una especie de zona neutral, torre de babel, donde en la misma casa se escucha a veces conversar en 10 lenguas diversas [...] El pueblo es muy hospitalario y recibe a los extranjeros con gran cariño, atención y un abandono que a veces parece demasiado fácil [...] Valparaíso es, en verdad, dentro de la república chilena, una pequeña república donde cada cual vive como quiere; sin contradicciones, de una manera más libre que en cualquier país del mundo (Calderón y Schlotfeldt, p. 126).

Pero, serán las apreciaciones contra las clases populares donde de verdad se cumple tanto la mirada inquisidora del ojo imperial como el diseño del universo porteño que buscamos reconstruir.

Walpone es uno de los viajeros que más critica al mundo popular, al punto de caer incluso en directas descalificaciones raciales. Se halla en sus *Visiones* quizás los pasajes más insultantes escritos contra la población pobre de Valparaíso:

42

Dado el carácter cosmopolita de la población —formados por las escorias de todas las naciones— las calles, hasta hace poco, eran inseguras durante la noche, y algunas eran peligrosas hasta el día. Los asesinatos eran frecuentes y rara vez sancionados [...] Don Diego Portales [...] al ser designado gobernador, procedió con todas sus energías a limpiar estos establos de Augias [...] Valparaíso tiene numerosas casas de diversión de todas las categorías, excepto buenas, algunas se componen meramente de unos postes que soportan toldos erigidos allí en días de fiesta cuando todo el vecindario se reúne para divertirse [...] Entramos a la Chingana, un centro de diversiones nocturnas de la clase baja, muy al estilo de hops en Inglaterra. Vale la pena ver una vez la manera salvaje de beber y las danzas nacionales. La Chingana se efectúa en el patio rodeado de corredores de la casa; hay mesas servidas con chicha, mosto y aguardiente, galletas y pan [...] El baile favorito es la zamacueca [...] La música es lenta y consiste en la constante repetición de un compás. Los versos los supongo muy maliciosos y no podrán ser incluidos aquí [...] Una mujer y un hombre salen a bailar, es decir, cualquier pareja de entre la reunión que desee exhibirse (Calderón y Schlotfeldt, p. 201-207)¹¹.

11 Si retomamos las figuras centrales que definen el mundo popular desde la lógica con que Bajtín estudia las ideas de primitiva vecindad (Bajtín, 1989, p. 237-238) y carnaval, en que, sabemos, predomina el restablecimiento integral del cuerpo humano, por donde se manifiesta y construye una identidad forjada en la materialidad grotesca de la carne. En Bajtín (1990, p. 355), hallaremos sentido a estas imágenes que emanan de las descripciones que los extranjeros hacen de las costumbres y comportamientos de esta sociedad porteña. En general, las visiones se centran en expresiones del cuerpo referidas al amor, a la fiesta y al banquete. Todo, por cierto, en

Luego de describir en detalle el baile, pero siempre con ese tono distante y de extrañeza, agrega:

Parece ser una actitud favorita del hombre la de inclinarse hacia adelante, levantando cierta parte del cuerpo como invitando al puntapié; esto y un movimiento horizontal de sus caderas hacen que su acentuación sea más bien vulgar que agradable y graciosa. Sin embargo, el baile de la mujer es diferente y es bonito cuando es bien ejecutado [...] Estos bailes duran hasta la medianoche, sucediéndose una pareja tras la otra, aumentando cada vez más el regocijo y el clamor de los coros. A esas horas el licor ya ha hecho sentir de lleno sus efectos. Los domingos y noches de fiesta son las grandes ocasiones [...] La taberna que frecuentan es generalmente inadecuada para la gente tranquila [...] Los alrededores de Valparaíso están habitados por los residuos de la población. De éstos, los hombres del campo, cuyo oficio los trae a la ciudad, generalmente malgastan sus salarios ganados con tanta dificultad, en el juego, la bebida y toda clase de vicio (Calderón y Schlotfeldt, p. 108).

43

El recorrido del desembarco que inicia el viajero termina en el contacto con el viajado. Ve revelarse su cuerpo en plenitud. Lo que aporta el último dato para configurar el imaginario del mundo popular. Por una parte, el máximo acercamiento entre estos dos mundos y, por tanto, una ubicación privilegiada de los ojos imperiales, que ven

un estado anímico exaltado, grotesco, notoriamente más apasionado que racional. Lo que se describe es un cuerpo desenfrenado e incontinente que desde el razonamiento lógico occidental es el reflejo directo de un retraso cultural, en tanto que desde un paradigma, digamos, bajtiniano, no es más que una forma otra cómo una sociedad se autodefine no sólo cuestionando el monologismo eurocéntrico, sino, también, y más importante, proponiendo una cosmovisión alternativa que promueve a partir del cuerpo relaciones más libres, desjerarquizadas, horizontales, comunitarias y afectivas (Chandía Araya, 2013, p. 215-219).

desde primera fila estas conductas sociales y que, al exotizarlas, las desprecian; por otra, que en este proceso cercanía/lejanía, las obras no sólo dejan clara la postura jerárquica sobre el mundo porteño popular, sino que en este acercamiento nos ofrece una imagen de primera mano sobre esta sociedad, de donde adquirimos la primera impresión de una realidad que el discurso escritural hará poético.

44 En este contexto de vitalidad corporal, destacamos dos elementos que establecen una relación recíproca entre el espacio porteño, como lugar habitable, como frontera urbana y las exenciones del cuerpo mismo. Recobra el sentido primitivo para reencontrarse con la materialidad, el suelo, la tierra, y por extensión, con los placeres que produce el baile, la comida y la bebida. El espacio se funde con el cuerpo exaltado. Hombre y puerto constituyen una figura donde no hay recato ni privaciones, puesto que lo que rige no es la racionalidad restrictiva que excluye el cuerpo en tanto animalidad sino la voluntad pura del deseo. Una de estas expresiones se halla, por ejemplo, en la costumbre de dormir al aire libre. Es curioso, pero aparentemente cierto, que la gente de las clases populares prefiera pasar la noche en la calle que en sus casas, y seguramente, no por falta de implementos y, ni siquiera, lo sabemos, de ahí la curiosidad, del calor que no suele ser como para tanto. Lo cierto es que, como dice Graham, pese a que las casas cuentan con un “sitio de descanso nada despreciable para el marido y la mujer [...] los hombres pasan la mayor parte de la noche durmiendo al aire libre envueltos en sus ponchos como es costumbre en el país” (Graham, p. 38). Poeppig también hará lo suyo, diciendo que (1960, p. 107-111):

Los campesinos, en quienes la limpieza no es una virtud especial, están obligados a dormir en verano fuera de sus ranchos, y por la misma razón el viajero se cuidará de no levantar su campamento nocturno en el corredor de una casa de campo [...] Sólo el chileno de las clases populares conserva fielmente sus costumbres nacio-

nales. Con alegre bullicio [...] Canta, guitarra en mano, alguna tonada burlona nacional, trotando detrás de la tropilla, con el mejor buen humor. El camino lo conduce frente a una chingana, como se las encuentra en todas partes del arrabal. Y rara vez un chileno de esa clase pasará sin apearse [...] De una naturaleza mucho más brutal, beben pronto, y a menudo la tranquila escena se verá interrumpida por una lucha seria.

Está dicho, además del descampado está la chingana como lugar de encuentro, como espacio de resignificación social, donde se llevarán a cabo las principales manifestaciones del cuerpo, desde comer, beber, bailar hasta, por cierto, las relaciones de tipo sexuales. Julian Mellet (1959, p. 82), a propósito, escribe que los habitantes del sector el Almendral, en Valparaíso, “No tienen muy buenas costumbres, especialmente las mujeres; con excepción de las de rango distinguido o que han recibido educación, son muy inclinadas a la diversión”. Pero, será Mary Graham, como exploradora social que es, quien aporte más detalles a este respecto, tratando siempre de ser más ecuánime que otros, en especial que los hombres, marinos compatriotas suyos, sobre todo. Relatando una festividad religiosa, narra (1992, p. 60-69):

45

El chileno es alegre y de buen humor [...] Desde luego no sé cómo me hubiera atrevido, de otra manera, a entrar a una venta o negocio de licores, como lo hice hoy [...] Cuando entramos en una sala muy grande, rodeadas de bancos en tres de sus costados y con un brasero en el centro, vi que el cuarto costado había una mesa cubierta de jarros y botellas que contenía licores de variadas clases, rodeados de vasos de diferentes tamaños [...] Algunos parroquianos comenzaron a pedir variados guisos¹²; otros,

12 La comida que conoce Graham es “Las carnes de buey, de cordero y de chanco [...] todas excelentes, pero el burdo método de cortarlas ofende

vino; unos cuantos, refrescos y biscochos, música y cigarros [...] Entonces aparecieron unas cuantas muchachas de buen aspecto que llevaban guitarra y entraron a las salas en que se pedía música. Muy pronto oí cantos y música de baile y entonces con la satisfacción de ver a todos alegres y contentos, me retiré de aquel sitio, persuadida de que el regocijo sería aún mayor en la tarde, y que los bailes que he visto a menudo entre la gente ordinaria en las más bajas tabernas, cuando he pasado en la noche por el Almendral, son los mismos que se ven aquí [en el Barrio puerto].

46

Pero, quien parece quedarse a la fiesta es Mellet, porque aporta detalles que Mrs. Graham no conoce, aunque sí sospecha. Digamos, que la prudencia inglesa, la decencia de la viuda no permitieron que estuviera más rato en aquel regocijo indecente y relatara lo que el francés hace. Dice Mellet, de lo que pudo haber sucedido al interior de esa chingana horas más tarde, en que se adueña de la fiesta, nada menos que la cueca, la que el viajero describe así (1959, p. 80-81):

una danza muy animada y muy lasciva que se baila mucho y se llama lariate (?) [...] Los hombres se colocan frente a frente de las mujeres y los espectadores forman un círculo alrededor de los bailadores y de los tocadores: uno de esos espectadores o de los bailarines canta una canción cuyo estribillo es repetido y seguido de palmoteos de manos; los bailarines entonces con los brazos semilevantados, saltan, giran se mueven para atrás y adelante, se aproximan a dos pies los unos de los otros y retroceden caden-

la vista y el gusto de un inglés”. Otra comida que destaca es el charquicán. “Consiste el charquicán en carne fresca de buey muy hervida, pedazos de charqui o carne seca de buey, rebanadas de lengua seca, y tomates, calabazas, papas, y otras legumbres cocidas en la misma fuente. La dueña de casa comenzó inmediatamente a comer en la fuente con los dedos, invitándonos a que hiciéramos lo mismo (Graham, p. 25).

ciosamente hasta que el son del instrumento o tono de las voces les advierte que deben acercarse; entonces se golpean el vientre los unos a los otros, tres o cuatro veces seguidas, y se alejan saltando, para hacer los mismos movimientos, con modales muy lascivos e indecentes regulados por el son de los instrumentos: de cuando en cuando entrelazan los brazos, dan varias vueltas, continuándose en golpearse el vientre y dándose besos, pero sin perder la cadencia.

La ciudad-puerto subpanameña, y chilena, en particular, como espacio fronterizo, ha mantenido en su desarrollo histórico y social una relación conflictiva, de encuentro y desencuentro, con la metrópoli. La primera y principal tensión es aquella que mantiene cualquier periferia respecto al centro regido por la Europa occidental, pero también está aquella que sostiene a partir de los procesos modernizadores con respecto al eje rioplatense. Pero hay aun otra, la relación dialéctica local que reproduce todo el conflicto universal, esa que se da entre el centralismo criollo y un movimiento centrífugo que no sólo debe resistírsele, sino que, además, desde esa resistencia, crear lógicas nuevas de sobrevivencia. Se trata de una relación de dominación/subordinación que desde la reformulación de los Estados-naciones se mantiene al interior mismo de nuestros países, entre la ciudad capital y las provincias, en especial las que son puertos, no por ser las únicas que sufren el influjo y descuido capitalino, sino porque desde su condición estratégica que le brinda el mar, como entrada y salida al mundo, proponen modos de habitar el espacio, formas de atenuar la embestida capitalista, una modernidad alternativa, en fin, un modo que estará siempre subvirtiendo el modelo que directamente le quiere imponer la ciudad capital.

En este sentido, la hegemonía santiaguina sigue siendo un problema fundamental de la integración nacional. Pero, se trata de un centralismo que involucra también a Valparaíso. No se puede ha-

cer una distinción tajante entre capital y puerto, cuando los separan apenas unos kilómetros, aunque sí, y pese a eso, hay diferencias que marcan la historia y por ende las relaciones entre Santiago y Valparaíso. Mary Graham percibe esa diferencia haciendo notar detalles que separan ambos modos de vida. Un dato no menor es que recién al cuarto mes en Chile decide visitar la capital. El viaje demora tres días. Al llegar es recibida por la familia Pérez-Cotapos, en cuya casa aloja. Aquí narra el banquete, muy similar a cualquier cena chilena: abundantes platos, “aunque demasiado cargados al ajo y de aceite” (p. 105). Un primer dato que no coincide plenamente con lo que narra del puerto: “A juzgar por lo que hoy he visto podría decir que los chilenos comen mucho, especialmente dulces, pero son muy parcos en la bebida” (p. 106). Hay que precisar, sí, que donde come es en la mesa de esta familia, patriotas influyentes, amigos de los Carrera, etc. Situación que además se dio en familias de similar rango en Valparaíso. Pero da la impresión de que en el puerto, el contacto con el mundo popular es más directo, y hasta inevitable, en cambio, en la capital, para conocer a estas clases, hay que acudir a ellas. Graham lo hará. Su trabajo exploratorio no lo abandona nunca. Aunque antes relata (con algún tedio) los hábitos de sus anfitriones. Después de la cena “todo pasó más o menos como en una casa inglesa [...] los jóvenes se entretuvieron en danzar [...] la conversación general o particular, se hace sin ceremoniosa afectación y a media voz” (p. 107). Luego comienza el baile, “un minué, que se parece, en verdad, al solemne y majestuoso minué que hemos visto en Europa. Es grave, sin duda, pero incorrecto y descuidado; no hay en él elegancia, finura, nada [...] después se bailan alemandas, cuadrillas y danzas españolas” (p. 108). En fin, esa es la fiesta que recibe a la inglesa. Un remedo algo burdo de la moda parisina o londinense. Rasgo que no es casual. Se vuelve sobre el tópico de lo espurio, o de un cierto modelo reproductivo típico (Subercaseaux, 1991, p. 221-223).

Las diferencias y el mundo más real comienzan a darse en la calle, una vez que Mrs. Graham sale de la casa, una inmensa casa que describe detalladamente y tras la cual dice que “está amoblada con lujo, pero sin elegancia” (p. 108), lo que hay, todo bello y lujoso pero “no son precisamente los que hoy día se usan en París o en Londres; estuvieron allá de moda hace un siglo o poco más” (p. 109). Síntoma, claro, de la reproducción. Un siglo desfasado. Mucha riqueza, pero sin estilo, *un estilo de lo que no tiene estilo*. Porque, pese al desfase temporal y al evidente mal gusto, y aquí la clave: “hacen un lucidísimo papel en esta apartada tierra del continente austral” (p. 110).

En realidad, más allá de insistir en nimiedades, importa notar la diferencia que la viajera señala entre la tertulia y la chingana, dos espacios sociales que representan dos mundos disímiles, uno que sigue reproduciendo la moda europea, el otro que se comienza a constituir a partir de sus manifestaciones: el mundo de la cultura popular que definirá la identidad del tipo chileno. De la tertulia destaca la belleza de la mujer: “jamás había visto tantas mujeres hermosas en un solo día como aquí, en el día de hoy” (p. 110). El modelo que resalta Graham es el de mujeres de ojos “azules o negros; hermosos dientes” y un “sonrosado color de tez” (p. 111). Bellas, “lindas criaturas dotadas de tantos atractivos” pero —se queja— con “una voz desapacible y áspera y observé cierta tumefacción en el cuello de algunas, lo que indica de que el bocio es frecuente en Chile” (p. 112).

Sin proponérselo, los relatos de Mary Graham van aportando detalles que insisten entre el carácter espurio de la refinada sociedad capitalina. Poniendo a la mujer como figura metonímica, representa esa doble faceta entre la apariencia externa, estéticamente bella, en cuanto se asimila al ideal europeo, y la reveladora verdad interior: ‘desapacible’ y ‘áspera’. Para ella, lamentable; para nosotros, la admisión de una valiosa realidad. Identidad que esta sociedad pareciera no terminar nunca de hallar, contrario a las clases populares que en sus expresiones culturales van decantando el perfil identitario

que mantendrán y con el cual conformarán la base de la sociedad chilena. En síntesis, el viaje de la inglesa a la capital de Chile no sirve tanto para ver qué tan popular es el santiaguino como para darse cuenta de que, en efecto, las urbes capitales, como asentamientos de la cultura de elite, conforman un extraño modelo que resulta grotesco por imitativo, carente de originalidad, una modernidad epidérmica cuya alma se debatía entre el rancio aliento colonial y la farsa europeísta. En esta encrucijada de apariencias está Santiago, ya que, sin mediar, ha montado sobre la ciudad colonial la moda europea. Santiago, no teniendo puerto para orearse ha tenido que crecer sobre un vaho que es la mezcla entre el guano de caballo y la loción inglesa.

50 En tanto, que el cambio vertiginoso de Valparaíso no le dio tiempo para que mantuviera por tanto tiempo los residuos coloniales. La brisa marina es soplo purificante. Aquí la modernización fue más acelerada y, por lo mismo, también fue un proceso más acorde a las transformaciones globales. Esto tuvo varias consecuencias directas. Lo que al cabo construyó la imagen de un Valparaíso aventurero, vertiginoso, abierto. Pero, también, la de una ciudad dislocada, frente a los aterrados ojos de la elite; un conglomerado social heterogéneo y confuso. Grafica esto Sarmiento:

Este contraste de edificios tan píos y de gusto tan moderno, formando calles tan inmundas y descuidadas, me sugiere la idea de una perceptible imagen de la civilización europea y la rudeza inculta de nuestra América [...] Valparaíso es una anomalía en América, una ciudad sin plan y sin forma, es un verdadero camarón echando patas y antenas en todas direcciones [...] Valparaíso, en fin, tan diferente física y moralmente de las regulares y monótonas ciudades americanas, cortadas todas en ángulos rectos por las calles paralelas que en encontrados sentidos la cruzan, es la Europa acabada de desembarcar y botada en desorden en la playa, es una burla hecha a la profusión de tierras del continen-

te; es una parodia que remeda el exceso de población de otros países; es la miseria con los atavíos de la opulencia; el combate de las costumbres nuevas con las añejas; la invasión lenta, pero irresistible de la civilización y de los hábitos europeos. Valparaíso es una belleza y una monstruosidad, un jardín sin verdura, una playa poblada, un desembarcadero y no un puerto; la puerta de Chile y el gran emporio de su comercio (Calderón y Schlotfeldt, p. 172-173).

Dentro de toda esta vorágine urbana moderna está el germen de la cultura popular que nos ofrece la posibilidad de rescatar un habitar y con él construir la poética de la frontera que nos hemos propuesto. Como se ha dicho, no es una sociedad que se margina del proceso modernizador, antes, al contrario: admite los influjos, pero los resignifica. Les da otro valor con el que arma una cosmovisión *otra*, contrahegemónica, subversiva, pero sobre todo propositiva, capaz de ofrecer formas de vida más humanizadoras. Esta es gente que vista desde los ojos imperiales, y a pesar de toda la carga negativa que puede acarrear una mirada como esta: prejuiciosa, lejana, correctiva, se va a mostrar siempre dispuesta a la vida. Posee una capacidad asombrosa de sobrevivencia, mantiene tácticas milenarias de relaciones sociales, desarrolla hábitos profundos de hermandad, y además no deja nunca el contacto con la modernidad. Se mantiene porque conoce el influjo y es popular porque no abandona jamás sus raíces. Se construye y se autoconstruye permanentemente. La suya es una identidad histórica y relacional, y por tanto, invulnerable e irreductible al más feroz de los intereses mercantilistas. Creemos que esto no es pintoresquismo ni un inocuo impulso folclórico que haya simpatías con las clases populares de los puertos. Es el develamiento de un universo que requiere ser conocido con entereza porque al visibilizarlo así se puede rescatar y, en consecuencia, preservar para reproducir, usar, como lo que es: un verdadero capital sociocultural.

Además, que no somos nosotros quienes primero hablamos de ellos; son los mismos capitalistas y exploradoras sociales del siglo XIX quienes nos los presentan. Son ellos los que en sus notas de viajes nos han puesto frente a los ojos a una sociedad que, en sus formas grotescas, obscenas, hospitalarias, en fin, en su modo desenvuelto de habitar el puerto, esconden una verdadera cultura popular. “Valparaíso, dice Poeppig (p. 85), se caracteriza muy en especial por su pobreza en atracciones, a la que se agregan su desaseo y miseria”. A ello se le debe agregar sus “costumbres groseras e inmorales de todos los puertos del Pacífico [...] Todo lo cual hace comprensible que el goce sensual de la vida se encuentre entre ellos a la orden del día, exteriorizándose a veces de una manera un poco loca” (p. 86-88). Debe ser esta locura la que le permite avanzar y mantenerse así proponiendo una identidad alternativa al modelo hegemónico occidental. Una actitud vital con la que ha sido capaz de enfrentar los embates de todo tipo, desde la potente inmigración extranjera (no siempre armoniosa, a veces violenta), la pobreza, las catástrofes, terremotos, temporales, incendios, enfermedades. “En casos como estos, se despierta en el hombre cierta propensión a ver bajo un aspecto cómico sus infortunios. Más de una vez me sorprendí durante el camino sonriéndome al descubrir no sé qué imaginarias semejanzas entre la vida y las escenas que me rodeaban [...]” (Graham, 1992, p. 275-276). Hay un momento en que se juntan tres fenómenos: el terremoto, un incendio y el temporal de lluvia, con robos incluidos. Una fuerte lluvia, dice Graham, que “causó grandes perjuicios a los objetos que quedaron en la intemperie después del terremoto y que puso en estado miserable los infelices campamentos de los cerros” (p. 256). Sin embargo, “el pueblo se alegra, porque cree que la lluvia extinguirá el fuego que causa los maremotos [...]” (p. 257).

Manifestaciones tempranas en el imaginario de Valparaíso. En el contexto de una *Cultura Porteña Del Pacífico Sur*¹

Valparaíso, ciudad-puerto no-capital del eje geográfico² del Pacífico Sur Último que se extiende sobre el litoral subpanameño, nace del encuentro con Occidente³. El contacto produjo una forma de estar-en-el-mundo, es decir, generó una cultura y una identidad de tipo urbana, porteña y popular⁴. Reúne las experiencias y prácticas que desarrolla el hombre asentado en un lugar determinado, e, por tanto, es un fenómeno socioespacial que en su cotidianeidad se reconstruye permanentemente.

53

1 Parte de un proyecto de investigación mayor que busca configurar una *poética de la frontera subpanameña* desde la propuesta de una cultura porteña del Pacífico Sur Último.

2 Parto de la hipótesis de que es posible trasladar la figura de ciudad-puerto hacia una más compleja de eje o núcleo espacial, esto es: instancias culturales que agrupan espacios urbano-porteños con denominadores comunes y que, al girar la mirada hacia este foco integrador, adquiere, el espacio, mayor complejidad. Avanza de la particularidad a una (sub) zona de integración abarcadora. Esta reconfiguración espacial que va de la imposición geopolítica oficial (ciudad-país) a la propuesta geocultural alternativa, y cuyo fin último será la postulación de una *cultura porteña del Pacífico Sur*, restituye el valor del habitar humano, reconoce el capital heterogéneo que conforma el conjunto y rescata la presencia de un sujeto y una identidad propios.

3 La lonja es toda la amplia zona costera que baja del Pacífico colombiano hasta la Patagonia chilena. Es la *frontera de la frontera* que obtiene su valor de la relación entrañable que establece con el omnipresente mar. El mar aquí es todo, es el *actante dador* que determina la identidad del sujeto que lo habita, al modo como se entienden los pueblos amazónicos o andinos, donde el río o la cordillera son más que accidentes geográficos: generan cultura.

4 Ver nota 4 del primer artículo.

Un *estar siendo* que desde la epistemología venida de la antropología filosófica responde a dos matrices arquetípicas: a la hoguera (*focus*: luz y calor)⁵, que evoca la memoria de la estirpe extinta, y al flujo acelerado, propio de la metrópoli global. Uno reestablece la unidad entre hombre y naturaleza, en la medida que mantiene los lazos indisolubles con el pasado remoto; el otro, debido al continuo fluido urbano, opera a la inversa: saca del medio al hombre, dejando sólo un lugar vacío. Mientras el primero promueve prácticas humanizadoras, el segundo las borra o desvirtúa⁶.

54

Por eso, Valparaíso, la ciudad-puerto o el núcleo espacial de esta *cultura porteña*, no responde ni a una ni a otra matriz en la realidad, sino a la tensión que se da en medio de estos dos marcos expositivos, en el conflicto intermedio y real que asume la experiencia urbana. Un espacio que no es neutro ni inocuo, puesto que el sentido verdadero, ahí donde se juega el valor último como espacio del habitar, está dado por la distancia que el sujeto asume respecto a estas matrices: más acá o más allá del *focus* determinará finalmente el carácter de su habitar, y, de la ciudad, su trascendentalidad.

Pero en nuestro contexto regional es posible aplicar también,

5 Elemento simbólico-real que deviene del fuego sagrado que venera al *pater familias* y de donde surge el primer sentido religioso mediante la experiencia de la muerte. Ocupaba un lugar central en el lar. Un fuego que no se debe extinguir. Hoguera extinguida y familia extinguida son sinónimo. Por eso, la familia, el lar, y por extensión, la ciudad, no nacen de una consanguineidad, sino de una ligazón (o re-ligión) basada en adorar al mismo dios, en recordar en común al mismo *pater* (De Coulanges, 2007, p. 31-38). También en el mito-poema mapuche: “La primera escuela/ de mi raza/ es el fogón/ en medio de la ruka/ donde arde la historia de mi pueblo” (Huenún, 2008, p. 104).

6 Un escenario urbano “generalizado”, indistinto, recorrido y dominado a merced del flujo incesante, donde se perdió el apego a todo límite interior, de barrio o referencial, aplacando, así, el diálogo con ese *focus* y donde desaparece el espacio umbral o intersticial, que distingue un “adentro” de un “afuera” (Mongin, 2006, p. 19-20).

dentro de esta dinámica, un segundo modelo epistemológico, de carácter sociohistórico, que visibiliza aún más este fenómeno. Como el primer acercamiento, se basa igual en esquemas referenciales, pero que al considerar la experiencia histórica, ofrece un patrón más asequible y cercano a la realidad, y sobre todo, porque sitúa el hecho urbano dentro del proceso modernizador, siempre complejo y contradictorio. Me refiero a las dicotomías campo/ciudad, público/privado y centro/periferia. De modo que la ciudad refleja así una acción (*algo que se hace*), posible de estudiar en base a estos dos ejes de pensamiento (el filosófico y el histórico), que se va a ver representada en imaginarios, en una *poética*, es decir, en un discurso estético-literario, que vendrá a ser el tercer y último marco de comprensión que vamos a aplicar acá, en esta revisita a Valparaíso.

Haremos primero el abordaje culturalista para terminar con el de la creación literaria.

55

En los antecedentes históricos de toda ciudad se halla el campo: instante previo que acoge a la urbe⁷. El campo, en su desarrollo interno y de la mano de la tecnología, engendra este arquetipo para crear con él, en armonía, un habitar moderno en transición. La ciudad no se impone sobre el campo: se implanta, se arraiga, se confunde gradualmente, generando un espacio *otro* de reciprocidad mutua⁸. Toma aquello que le brindan tanto los

7 Tanto *campo y ciudad* no son acá particularidades, más bien referentes que aglutinan otras realidades. Campo es un modo de decir también universo rural, estadio oral, premodernidad. La ciudad es el producto moderno afectado por la dialéctica entre el pasado del campo y el impulso acelerado que representa la imagen de la megalópolis: la hiperrealidad de la hipermodernidad de la posciudad...

8 La casa, con su habitante, se *implantan* en la naturaleza, no se imponen. Los mecanismos de industrialización, por ejemplo, anulan y dominan el espacio con fines instrumentales, no establecen relaciones armónicas. Estos, al contrario, al implantarse se-hacen-planta, conviven con/en el medio (Spengler, 1943, p. 35; Chueca Goitia, 1968, p. 38).

remanentes del pasado inmediato como los influjos de la metrópoli, para conseguir, en un incesante ejercicio selectivo, la forma de un híbrido que sin abandonar la historia incorpore nuevas condiciones de habitabilidad⁹. Pero, sabemos, se trata siempre de una relativa armonía: de un espacio en diálogo abierto entre aquello que le antecede y aquello que le puede surtir lo nuevo y desconocido. Este será, entonces, el arreglo entre el campo y la *polis*, el primero que nos acerque al tipo de ciudad que nos interesa.

56 El segundo, vendrá del movimiento o del acto relacional que produce el habitante dentro del universo espacial público/privado; aquel que, mediado por el umbral, por el intersticio elemental del dinamismo cotidiano, crea el habitar. La ciudad, así como no es puro espacio público, tampoco es pura privacidad. O, de otro modo: al no ser un conjunto de casas, solamente, tampoco se ciñe al espacio abierto del *ágora*. Es casa como es plaza, es intimidad como es sociabilidad. Responde, en el fondo, al encuentro/desencuentro, permanente y dinámico, de sus habitantes. Ahí se construye la ciudad, en ese cruce, en ese espacio umbral que vulnera ambos mundos: el mundo de la plaza, de todos y para todos; y el de la casa, íntimo y privado, exclusivo del núcleo familiar. Así, si nuestra ciudad no se puede entender sin el campo y sin la metrópoli, sino como un producto de entre ambos, tampoco se puede concebir pues sin la tensión, y no la síntesis, de la activa confluencia entre el *ágora* y el interior de la casa. La ciudad no se vive entre cuatro paredes como tampoco se vive fuera de ellas, a la intemperie del espacio abierto por excelencia: la plaza pública¹⁰.

9 Distinto al modo como irrumpe la ciudad industrializada que, al *imponerse* y no *implantarse*, establece una jerarquía violenta y despreciativa sobre el espacio natural que ocupa. Al explotar el medio, niega el referente campo y avanza hacia un vivir no *con* sino *contra* la aldea, la que, para los fines mercantilistas, queda reducida a paisaje.

10 Podría pensarse que el peristilo islámico, el jardín cerrado o el patio al fondo del interior de la casa, suplen esta necesidad. Pero creemos que no;

Contra la tendencia de entender el contacto con Occidente como el de un movimiento unilateral, en que lo foráneo se impone sobre un receptor local pasivo, incapaz de resignificar el influjo, interés, por último, la dicotomía centro/periferia para desmentirlo, afirmando que, sin dejar de reconocer el valor siempre relativo del arribo europeo, la cultura popular que habita estos ejes porteños es inherentemente contrahegemónica y que la relación que establece con el poder central es la de una pugna en la que se miden fuerzas centrípetas y centrífugas¹¹.

Siendo así, las fuerzas que mueven a este universo de doble frontera se reintensifican. Se produce una fricción entre un modo de “vivir porteño” que resiste y subvierte el orden, y una embestida —la de la modernización del siglo XIX sobre las incipientes naciones latinoamericanas— que con todo su poderío busca imponer la lógica de Occidente. Entra primero por los puertos y desde ahí avanza ha-

57

que son sólo soluciones aparentes, falsas y engañosas. Distorsionan el verdadero valor del habitar, ya que la ciudad no se vive sino es en el contacto real y concreto que genera el conflicto entre lo abierto y lo cerrado, entre lo de uno y lo de todos, entre la plaza y la intimidad del hogar familiar. En consecuencia, estos modelos son experiencias urbanas incompletas, carentes del acto efectivo del vivir la ciudad y, por tanto, no generan las condiciones necesarias para que el sujeto modele su identidad ciudadana que es relacional. Un caso egregio de este fenómeno lo representa, en la literatura chilena, gran parte de la narrativa de José Donoso, y de manera ejemplar su cuento “Paseo” (Donoso, 1983).

11 No olvidemos que son básicamente indo-africanos y que, al imponérsele el modelo de vida occidental, propio del período expansivo, pasó a ser “zona de contacto” (Pratt, 1997, p. 26-27), es decir, un universo que conoció ya la transculturación y el impacto y grado de tensión que le produjo el choque. Esto no es exclusivo del Pacífico. Afecta también la costa atlántica, como en Brasil y en ciertos grupos afros e indígenas uruguayos (charrúas) de la Región de la Plata y todas las etnias presentes a lo largo de la costa argentina. Sin embargo, como ya veremos, este proceso urbano modernizador es más acelerado que el del Pacífico Sur. En cualquier caso, la clave está en ver toda esta realidad dentro de una dialéctica radical e irresuelta.

cia las emergentes ciudades del territorio nacional. En el horizonte histórico, es posible abordar esta irrupción a partir de la figura de la triple metrópoli. Aquella venida con la modernidad en el primer viaje imperialista y cuyos centros son Madrid y Lisboa, la primera. Aquella que presiona desde los centros capitales, sobre todo después de los procesos postindependentistas, que es cuando, desde Bogotá, Quito, Lima y Santiago, respectivamente, se comienzan a generar estrategias homogeneizadoras que buscan someter a sus comarcas, provincias y puertos, la segunda. Y la tercera, aquella que teniendo como hito la apertura del Canal de Panamá, en 1914, modela el *eje rioplatense* que responde a la estructura ciudad-puerto, capital moderna y principal centro urbano del Atlántico Sur. Sobre este escenario atlántico, regido por Río de Janeiro (y São Paulo), Montevideo y Buenos Aires, se autoerige un paradigma de modernización regional que fruto de las condiciones socioeconómicas que ahí y a lo largo de todo el siglo XX se generan, forja una elite metropolitana que frente a los problemas que atañen a la compleja realidad regional, intentará responder a partir de su propio y particular desarrollo urbano. Esto hace que se instale un latinoamericanismo que no incluye —o lo hace sólo en el discurso, pero no en la práctica— universos como el subpanameño.

El Canal de Panamá marca sólo un hecho puntual: divide los doscientos años de supremacía suratlántica entre el siglo XIX y el XX. Porque el cuño riverplatensista de corte cultural surge en el postindependentismo, con las *Silvas* de Bello¹², aunque su acta de fundación será la lectura de *La utopía de América* que hace

12 Para Bello antes que la política estaba la independencia espiritual. De ahí que exhorte, en sus *Silvas americanas* (“Alocución a la poesía”, 1823, y “Silva a la agricultura de la zona tórrida”, 1826), a que deje “ya la culta Europa” y busque en *esta orilla del Atlántico el aire salubre* de que gusta su “nativa rustiquez”. El caraqueño es, pues, lumbrera que prenderá en otros próceres: hombres magistrales, salvadores de pueblos, conductores de espíritu... (Henríquez Ureña, 1978, p. 33-34; Bello, 2001) [énfasis mío].

Henríquez Ureña a la academia en la Universidad de La Plata, en 1922. Aquí se inaugura una corriente de pensamiento guiada por los principales ensayistas que comienzan desde el recién inaugurado oficio literario a pensar una idea moderna sobre América Latina. Es un latinoamericanismo, sin embargo, que excluye por inclusión; cae en la fórmula de la *inclusión simbólica por la exclusión concreta*. Se trata, con todo, de un fervor¹³ a causa del apogeo que vive entonces la costa atlántica. En Romero (1976), Rama (1984) y Sarlo (1988), referentes ineludibles, el Pacífico Sur parece sobrevolar: está, pero no está¹⁴.

Y la razón principal de su ausencia responde sobre todo a criterios económicos, antes que culturales. Romero y Rama son los que mejor han dado cuenta de la importancia que tuvo esta zona del Atlántico en los procesos de modernización. Sin desconocer los márgenes, sus análisis apuntan a explicar el porqué de esta desigualdad que ha regido los destinos de América del Sur. Ambos coinciden en que este núcleo capital liderado por una elite modernizadora concentró el poder político y económico de la región y que desde un

59

13 Aunque Mariátegui no le llama así (“fervor”) sino “delirante optimismo”. Con sabia ironía, el amauta hacía ver, en el sexto de sus siete ensayos, cómo la Lima moderna embestida de ese delirio se creía o sentía seguir “a prisa el camino de Buenos Aires o de Río de Janeiro” (Mariátegui, 2005, p. 217).

14 En efecto, ni *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, ni *La ciudad letrada*, ni *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, que, qué duda cabe, hablan de América Latina, hacen mención, si es que acaso de pasada, a esta zona. Lo que nos lleva a pensar que, así como existe una cultura porteña del Pacífico Sur, existe del mismo modo, pero con características bien distintas, una cultura suratlántica que, reconoce incluso Rama: “tiene una dominante pampeana, urbanizada, agrícola-ganadera, inmigratoria e industrializada, dentro de cánones modernizadores. Cultura suratlántica y de ningún modo cultura del cono sur, para deslindar nítidamente los núcleos cercanos, emparentados pero diferenciables claramente, como son el paraguay-guaraní y el chileno-araucano” (Rama, 1979, s.num.) [énfasis mío].

perfil mercantil y burgués ejerció influencia sobre el resto del área latinoamericana¹⁵. Y que, en consecuencia, esa “tesonera urbanización de la cultura”, ese consumo múltiple de culturas rurales y esa generalizada alfabetización lo que hizo fue arrinconar y quitarles todo valor a las culturas populares.

O sea, que la *ciudad letrada* no es sólo “la ciudad bastión”, “la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras”, “la sede administrativa”, “el cogollo” o “anillo urbano”, “agresivo y redentorista”, que “rigió y condujo” el destino de un subcontinente (Rama, 1984, p. 24-25), sino que, y por lo mismo, es la causa del aniquilamiento económico y cultural del que ha sido víctima la múltiple y diversa sociedad que no se hallaba dentro de —y por tanto se hallaban contra— ese radio inexpugnable. Como sucede, entre otras, con la zona que aquí trabajamos.

60

Esto comprueba la existencia de una tradición, de un canon crítico a favor de un sector que pareció estar ajeno y distante a la noción de frontera latinoamericana, y, cuando no, fue siempre menos real y concreto que libresco y discursivo. Todo lo cual hace que se conozca en los estudios culturales centrados en la ciudad latinoamericana y en la literatura que de ésta se hace cargo, sólo parte del problema. Tanto porque, como se dijo, la triada asimila al resto, como porque al ser parcial oblitera un referente tan importante como este.

De modo que estos tres núcleos de poder acá revisados funcionan, a su modo, como una escalada de occidentalización cultural en que si bien, es verdad, hacen de esta zona la puerta de ingreso del cosmopolitismo, no es menos cierto tampoco que con su entrada construyen estrategias de dominación que en todas sus formas socavan el desarrollo de estos puertos. Aparte de empobrecerlos, descuidan el espesor de un capital sociocultural que atizado por la dialéctica del influjo y la resistencia ha sido capaz de proponer, bajo

15 Rama, 1984, p. 221, y Romero, 2001, p. 9.

condiciones de sobrevivencia precaria, un —aunque difuso y no del todo formulado— proyecto histórico latente en las clases populares de la región.

Por eso que es válido el reclamo. Porque nos pone, como al arqueólogo, a hurgar sobre el pasado para hallar las respuestas que expliquen y potencien el presente. Con la diferencia, eso sí, que aquí no hay a quién interrogar ya que, como zona de desastre, quedó desolada: el cronotopo de lo *que fue y que ya no es*. Representa una suerte de puerto fantasma que reclama su presencia histórica a través de la ausencia, evocando su pasado desde el naufragio, quedando, en fin, y para usar un término de Benjamin, como *ruina*. Como un universo fragmentado que encierra una catastrófica y secreta verdad histórica que se precisa desentrañar porque en él —dice el alemán— están las claves ocultas y aprisionadas por el tiempo de la cultura (1990, p. 214). Al liberarse esa “aura” oculta que el tiempo esconde —función que le cabe al *corpus* literario y en parte a los pasajes que acá vamos a revisar—, esta zona infamada recupera un espesor cultural que parecía perdido y que al traerlo de vuelta hace que estos espacios sociales retomen el carácter crítico, la postura ideológica con la que vuelvan a replantearse una vez más su entrada ya no sólo al sistema mundial, el que le ha expoliado constantemente, sino, y particularmente, también, definir su ingreso o no a este latinoamericanismo de dudosa integración. Las culturas populares blancas y mestizas pobres, indígenas y negras que habitan este territorio recobran el potencial histórico que les permite resarcir su exclusión y, de paso, si les parece, también, integrarse activamente al proceso que se viene pronunciando en y sobre el presente latinoamericano.

Dicho esto, lo que importa ahora es no dejar el conflicto en la mera impugnación. El hallazgo tiene sentido si, y sólo si, avanzamos hacia el segundo y el más importante de los ejes que sostienen este estudio: la configuración de un proyecto que abarque la dimensión simbólica de toda esta compleja realidad, acá resumida en Valpa-

raíso. Una expresión del arte que construya con los recursos aquí recogidos, con el conjunto de manifestaciones, saberes y prácticas que emanan de la cotidianeidad, un discurso estético-literario con el que sea posible armar una poética¹⁶, una poética de la frontera subpanameña, el imaginario de la cultura porteña del Pacífico Sur.

Pero para eso las formas escriturales¹⁷ aquí recogidas no deben ser simples relatos que, como un espejo, vengan a ser el reflejo especular de esa realidad (Pizarro, 1985, p. 19), sino el ejercicio de escrituras con “méritos” literarios que conflictúen el referente, que a partir de los recursos estéticos a mano aludan, sugieran e iluminen este universo. De haber, como la hay, una literatura de esta zona, debe ser un arte capaz de afectar el valor de la realidad; un acto creativo que exalte el mundo referido a una dimensión real-simbólica que renueve la experiencia: de acto banal la eleve a gesto épico. De este modo, sería posible hablar, pues, de una *poética de la épica cotidiana* y no de una abstracción pura, evitando caer en idealizaciones esencializantes, ni menos de una —eso que según Cornejo realizan las tendencias *post*—: *estética de la miseria*¹⁸, sino, y aquí el mayor de los esfuerzos, de un “canto a una porteñidad toda” que es prueba concreta de resistencia histórica y apuesta unívoca hacia una

62

16 “Digo poema para toda a literatura, no sólo en el sentido estricto habitual para la ‘poesía’, por oposición a la novela [sino], en lo que concierne a la relación entre el poema, un pensamiento del poema y esta actividad particular del lenguaje que consiste en renovar la experiencia” (Meschonnic, 2010, p. XVIII).

17 *Escritura*, “atendiendo por tal no simplemente un texto o una mera suma de textos, sino un todo textual, un conjunto de instancias, pliegues o niveles significantes internamente solidarios entre sí, tributarios de un mismo movimiento de sentido discursivo” (Morales, 2012, p. 48).

18 Opto “por reconocer que el posestructuralismo nos ha dotado de instrumentos críticos más finos e iluminadores, pero también: [...] por enfatizar que nada es tan desdichado como el propósito de encajar [...] en los parámetros *post* mediante algo así como la estetización de un mundo de injusticias y miserias atroces” (Cornejo Polar, 2003, p. 9).

rehumanización del espacio. Este es su origen, razón y consecuencia.

Por eso, si lo que define a esta realidad es la dialéctica irresuelta de embates y resistencias culturales disímiles, la producción literaria que la plasme debe necesariamente hacerse desde un ejercicio autodefinitorio, igualmente marcado por los quiebres e inflexiones que se dan dentro del proceso. Es, pues, un relato que asume con vigor todo el conflicto; no sin ser, por eso, ajeno, como creación del arte, al *continuum* de la historia de nuestra literatura; ni tampoco, como manifestación estética, sujeta a factores histórico-culturales, con una autonomía que no sea relativa. El recorte literario (pasajes narrativos) y espacial (Valparaíso) que en esta oportunidad analizamos, rinde cuenta, a su modo, del desarrollo de un período de creación estética del subcontinente, pero que bien representa el conjunto de modulaciones e inflexiones que marcan el intrincado devenir de nuestras letras.

63

Producción más compleja cuanto más heterogénea la realidad que representa. Una multi inter pluri cultura que exige ser reconstruida bajo las mismas condiciones que definen el referente, tanto en el plano de la producción misma como al interior de cada una de las instancias involucradas (Cornejo Polar, 2003, p. 67-70). La obra responde al reflejo de una resonancia recíproca entre ambos universos, ya que si el mundo popular se apropia y resiste a partir de una postura contrahegemónica, estos modos literarios suyos, que han corrido la misma suerte (el desprecio del canon central, la escasa circulación y, por tanto, la casi nula presencia en los ámbitos lectores), transitarán el, si no único, más factible camino para ellos posible: el de una literatura subversiva que resemantiza y reconstruye otras versiones más acorde a su propia realidad. Hacen de la escritura aquello que De Certeau llama “el arte del débil”: *tácticas*, furtivas y azarasas, pero potencialmente sediciosas insertas en una sociedad mecanizada que *vigila y castiga* (2000, p. 26). Porque una sociedad que privilegia el aparato productor va a contar siem-

pre —dice él— con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella. Lo cual supone que en esta dinámica la recepción escritural-lectora no es nunca pasiva: implica un complejo proceso de reformulación y resignificación, siempre ligado a un previo ejercicio de asimilación y descarte.

El repaso histórico, la persistencia de la memoria, el reclamo por lo propio, los usos de las prácticas tradicionales (ligadas al cuerpo, a la oralidad, al dolor, a la fiesta) de un hombre integrado abiertamente al medio, son representaciones estéticas de actos subversivos que impugnan esos modos de vida de la ciudad del flujo. Alcanzando, de este modo, significados propios que lejos de ser meros variantes del sistema hegemónico, se convierten en sutiles y contundentes procedimientos que trastocan el orden de lo recibido.

64 Dicho esto, lo que viene es asumir sólo una parte del problema. Intentaremos, desde algunas manifestaciones escriturales, representativas del período previo a una narrativa capaz de cumplir, como señala Cándido, una “función total”, mostrar tres tempranas imágenes de Valparaíso. La primera, propia del relato de viaje, que la otorga Mary Graham en su *Diario de mi residencia en Chile en 1822*; la segunda, de 1888, de la escritura modernista que ofrece Rubén Darío en su cuento “El fardo”, de *Azul...*; y por último, la que nos dejara José Santos González Vera en *Una mujer*, novela breve de 1923.

Hemos optado por este recorte espaciotemporal y estético-literario porque perseguimos en este artículo tres objetivos específicos: el primero es dar cuenta de un imaginario porteño de carácter popular que sin estar del todo revelado se deja ver de manera sombría, oblicua o ineludiblemente presente, dependiendo del punto de hablada, en cada una de estas manifestaciones escriturales. El segundo es demostrar que se cumpliría el principio básico de un habitar porteño, es decir, habría en estos pasajes una demostración que el espacio y quien lo habita, configuran una unidad que refleja ese modo-de-estar, de usar y, en consecuencia, afecta al referente como a quien lo ocupa. Valparaíso, en

este sentido, crea identidad, construye un sujeto, afecta la personalidad de quien lo reside. Una experiencia transformadora, por lo general de crecimiento. Y tercero y último, elegimos tres fechas que a su vez revelan tres discursos, pero también tres momentos históricos que determinan la cultura porteña de Valparaíso. La obra de Graham inscribe la primera mirada posthumboltiana que asume un contacto con el viajado. En tanto que el cuento de Darío y la experiencia misma del nicaragüense en Valparaíso, muestran esa primera tensión con el influjo modernizador. “El fardo” y otras crónicas rubendarianas pueden ser vistas como una primera denuncia contra el capital que hace del puerto la ciudad que es, y por tanto también, la inauguración de un relato modernista y con él el oficio de escritor moderno afectado por la lógica del dinero. Discurso y experiencia que habían comenzado poco antes con Martí en Nueva York. Finalmente, *Una mujer*, sin lograr zafarse aún del cepo naturalista, de la descripción y el detalle puntillistas, descubre el interior de un personaje que se irá transformando conforme habita el y en el puerto. Esto como antesala a la literatura que vendrá luego con Manuel Rojas y que es donde se puede comenzar a hablar ya de una obra estética de mayores libertades, adopciones y rupturas que le dan vuelos universales¹⁹.

65

Importa, por eso, entender esto en el sentido de un *continuum*, donde no hay islas ni figuras adánicas sino una tradición deudora siempre de las manifestaciones previas. Lo que se dice de Valparaíso en el *Diario* de Mrs. Graham no puede no estar presente en el discurso narrativo último de Valparaíso y, por extensión, de la zona cultural porteña que más arriba hemos delimitado. Lo mismo corre para las otras obras incluidas y no incluidas en este escueto recorte demostrativo.

19 Proceso que comenzaría con *Lanchas en la bahía* (1932), se consagra con *Hijo de ladrón* (1951) y comienza su peregrinar a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX y lo que vino después. Son muchas las obras. Las que caben en este momento previo entre el siglo XIX y 1951, y la literatura actual.

De hecho, el escenario social que encuentra la inglesa una vez que recalca, en 1822, en el *Doris*, es ya el de un Valparaíso tensionado por los primeros influjos modernizadores, marcado por el postindependentismo y los esfuerzos por la instalación del Estado-nación chileno²⁰. En este clima emerge el primer bosquejo del imaginario porteño. No porque en los viajeros haya existido el interés por plasmar esa cultura entendida como tal, es decir, como una cosmovisión que en la realidad construye un sujeto y una identidad, sino por el puro poder jerarquizante que en su pintoresquismo niega y reduce al otro. Un prejuicio que se va construyendo a partir de dos momentos sucesivos: la llegada al puerto y la primera impresión de abordó, y el desembarco y el ingreso gradual hacia la realidad social. La primera, al ser de abordó, es lejana y llena de suposiciones; en su mayoría resaltando la fealdad, sequedad, pobreza, inhabitabilidad del puerto. En la segunda los prejuicios se confirman. Salvo escasa excepciones, el juicio es negativo contra el habitante. Vive mal, habita las quebradas, bebe, baila y come con un apego a la fiesta que en esa lógica occidental no es sino un obstáculo hacia una supuesta próspera nación.

El puerto, el muelle con su ajetreo y su mundillo, se va hacien-

20 Hacia 1820 aparece una oleada de viajeros que reinventan América con el cual legitiman el viaje expansionista. Pratt distingue de ellos a la “vanguardia capitalista”, que veían el viaje como “alegoría del ansia del progreso” y de “ensoñación industrial” y a las “exploradoras sociales” (Pratt, 1997, p. 250), mujeres dueñas de un cierto temple filantrópico y etnográfico. Aunque el patrón es el mismo: la intervención imperial del capitalismo mundial, se pueden diferenciar por las labores que realizan, las que van quedando en sus relatos. Si los capitalistas estaban interesados en extraer las riquezas de la tierra, las mujeres lo estaban en inmiscuirse en la sociedad de base. Por eso que, para el caso, resulta valiosa la obra de Graham, porque en su propósito traspasa el umbral, se adentra en el hogar y habla desde el espacio irrealizado de la cotidianeidad; y así, con el retrato exterior del explotador, se obtiene la versión integral de esa cultura porteña: los mundos públicos y privados.

do diminuto ante ese ojo imperial que no logra ver ni comprender esa lógica que casi setenta años después recogerá Rubén Darío en su cuento “El fardo”²¹.

En todas esas décadas, Valparaíso ha crecido y llegado a ser el mayor puerto del Pacífico Sur. Es, sin duda, el principal escenario moderno de todo este litoral. Las dársenas y boyas son ahora vapores que en su carga y descarga instalan bruscamente la modernización en la ciudad y el país. En esa dinámica arriba, desde Nicaragua, el indio Darío. Su llegada es la parte inaugural de un viaje *hacia la modernidad*²², un circuito que nace en Metapa y concluye en París. Llega en 1886 y se va en 1889. Una estadía que no le resultó fácil, como no le puede resultar fácil a un poeta venido de la zona tórrida a ese Chile triunfalista que acababa de ganar la Guerra del Pacífico. Tiene sus amigos y contactos con la oligarquía, es cierto, que le permiten sobrevivir entre el aprecio y el desprecio, producto del conocimiento y de la ignorancia ante este joven que llega a nado²³. Al clima mo-

67

21 Aparece en *Revista de Artes y Letras*, Santiago, abril de 1887. La edición que aquí uso es de 1994.

22 A causa de una desilusión amorosa Darío decide emigrar. Fue Juan Cañas, general y poeta salvadoreño, quien le dice “Vete a Chile. Es el país a donde debes ir. —Pero, don Juan, ¿cómo me voy a ir a Chile si no tengo los recursos necesarios? —Vete a nado, aunque te ahogues en el camino”. Llevaba como único dinero unos pocos paquetes de soles peruanos y como única esperanza dos cartas que me diera el general Cañas (Darío, 1991, p. 21).

23 Se puede decir que el encuentro del joven poeta con estos señores crea, dice Rojo, una comedia de equivocaciones donde no calzan anfitriones y visita. ¿Es ese el poeta que esperan? ¿Son estos los caballeros que, para él, lo esperan? A ellos “admira y execra”, en ellos está lo “que desea y de la cual abomina”. Es el Chile que el poeta necesita, pero no necesariamente gusta. Lo cierto, es que Darío al compararse con este séquito aristocrático reparará en su magra condición, en su insignificancia. Aparece, con esto, un cierto tipo de intelectual latinoamericano moderno que, aunque no proviene ya de esa oligarquía, tampoco logra desprenderse de su tutela material e ideológica que ellas ejercen y ejercerán sobre él

dernizador que le recibe se suma la ambigüedad y el contraste, el deber y el querer, propios del oficio del escritor moderno y factores determinantes en su creación en Chile y, en particular, en *Azul...*²⁴.

El escenario que se nos presenta en el “El fardo” está regido desde el principio por la presencia dominante de la naturaleza representada por el mar y el espacio porteño. El ambiente del claroscuro que genera el atardecer de un día asoleado permite acentuar el dinamismo marino, como un ente vivo, en incesante movimiento. Ya no hay trabajadores, la faena ha terminado y lo que queda es la soledad. “Ya el muelle fiscal iba quedando en quietud”. En una transitoria quietud que pronto el dinamismo moderno volverá sobre él una y otra vez. Es en este lapsus, regido por la imperturbable animosidad del mar consigo mismo, que Darío inserta la trágica historia de tío Lucas, el viejo pescador. Descansaba solo, y triste mirando el mar, reponiéndose con su pie estropeado “al subir una barrica a un carretón”. Lo que no impidió su ausencia “aunque cojín cojeando, había trabajado todo el día” (1994, p. 85). Otra vez el movimiento, el juego de palabras que permite la construcción rítmica y con ella la imagen de la voluntad que busca sobreponerse frente a la agresión metálica.

El narrador irrumpe la escena de reposo contemplativo interpelando con uso abarcador y que trasciende —con la fórmula impersonal ‘se’— al sujeto porque incluye el acto humano que se quiere rescatar. “¡Eh, tío Lucas! ¿Se descansa?” (p. 86). En el diálogo que se abre surge otra vez aquel aspecto de la verdad y la sabiduría. El mundo se detiene porque por medio de la memoria hace su asomo la muerte. La historia fatal de tío Lucas. Los sucesos se van dando sin mucho detalle y dejando espacios para una imaginación que sólo va trayendo el presagio de la desgracia. Cada escena acarrea a

(Rojó, 2011, p. 162-165).

24 “Darío es el ‘iniciador’ del modernismo y *Azul...* es su cabeza de serie [y en el que queda ya inscrita] la condición ambigua y frágil del artista latinoamericano en la modernidad” (Rojó, p. 174-175).

otra que se presume más desastrosa. Hasta la mayor de todas las tragedias: la muerte del hijo. Impulsada por la oprobiosa realidad coronada entonces la miseria del hambre.

Entremedio está el triunfo de la vida sobre la muerte: “El muchacho era muy honrado y muy de trabajo. Se quiso ponerlo a la escuela desde grandecito; pero ilos miserables no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuartucho!”²⁵. Así y todo, el proceso vital no se detiene, se prescinde de la instrucción para adquirir otra y porque apremia el hambre de una mujer —su madre— “que llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundación” (1994, p. 87). La vida por sobre todo. La imagen que viene a intensificar todo el proceso cuyo destino es fatal es el de una realidad devastada, ruinoso, que duele y que agobia. Se recurre a toda suerte de figuras para plasmar las consecuencias del inframundo que deja el imperio de la máquina. Son bocas hambrientas, cuerpos fríos, harapientos. Adversidad contra la cual se debe luchar para subvertir la aplastante deshumanización.

69

Surgen, así, los oficios que servirán como herramienta con la cual ingresar y maniobrar la producción estratificada, y así ir construyendo modos de vida moderna que permitan ganar un espacio para el surgimiento del nuevo hombre urbano. El muchacho pudo ser herrero, un vecino “quiso enseñarle su industria”. Pero enferma, decae. La vida del personaje de esta historia intercalada es la del proceso dialéctico vital. Se levanta y cae. “¡Ah, estuvo muy enfermo! Pero no murió. ¡No murió! Y eso que vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartaladas, viejas, feas, en la callejuela inmunda de las mujeres perdidas, hedionda a

25 Este simple dato marca una diferencia fundamental en lo que representa la figura del modernismo de Darío respecto a la versión de la realidad que manejaba la oligarquía chilena. Así, se constatan dos visiones de mundo: la de un Orrego Luco en *Casa grande* (1901), y la de Darío a partir de un espacio de figura fronteriza, como es tío Lucas.

todas horas, alumbrada de noche por los escasos faroles [...]”. Por eso no muere, porque la miseria le da al hombre esa fuerza donde la lucha es a muerte. Pero también sigue vivo porque la vida porteña lo levanta. “¡Sí!, entre la podredumbre, al estrépito de las fiestas tunantescas [...] y el ruido de los marineros que llegan al burdel [...], el chico vivió, y pronto estuvo sano y en pie” (p. 88).

Pero a los quince años se hace pescador como su padre. Y ahí el destino. En la primera juventud de descubrir el mundo sigue a su padre. La edad de oro llega con la oferta ineludible de asumir el aciago oficio heredado. Y entonces el desenlace. “Padre e hijo, en la pequeña embarcación, sufría el mar la locura de la ola y del viento”. El hombre entregado al dinamismo de la vida moderna, al marasmo fluctuante donde hay ambigüedad e incertidumbre. “Difícil era llegar a tierra” [...] Ellos salieron sólo magullados” (p. 88). Otra vez el triunfo del hombre sobre lo incierto representado por el oscilante dinamismo del mar y el viento. Movimiento moderno que da vértigo. El relato avanza así, intensifica sucesos para poner en tensión la ansiedad del lector que espera el desenlace que es la muerte. No puede ser otra. Está enunciada en el primer contacto entre narrador y personaje, inmerso en aquel paraje porteño.

La vida transcurre así. Con las vicisitudes normales de hombre de mar. Se revela el cotidiano, el trabajo, la casa, la comida, “los zapatos groseros y pesados que se quitaban al comenzar la tarea, tirándolos en un rincón de la lancha” (p. 89). Es un ir y venir en el trajín de la carga y descarga, y donde el hombre va dejando su vida, lenta, imperceptiblemente. Está aquí presente, en “El fardo”, la intensa experiencia moderna llena de sentido vital, de aprendizajes y errores, de impulsos de un espíritu en un hombre joven que crece en el trabajo, con el del viejo que sólo sigue su destino. “Enseñaba, adiestraba, dirigía al hijo, con su modo, con sus bruscas palabras de obrero viejo y de padre encariñado” (p. 89).

Y entonces, la muerte otra vez, y ahora para siempre. “Era un

bello día de luz clara, de sol de oro”. Debajo en el muelle “rodaban los carros sobre rieles, crujían las poleas, chocaban las cadenas. Era la gran confusión del trabajo que da vértigo”. Un concierto de situaciones que recrean la vida moderna en su máxima vitalidad. “[E]l son del hierro, traqueteos por doquiera”. Entonces, aparece el fardo. Con sonido de “matraca” metálica, “garfios” y “plomos de sonda”, emerge el gigante, el monstruo. “Era el más grande de todos, ancho, gordo y oloroso a brea. Venía en el fondo de la lancha”. No había sido aún percibido, pero hace su asomo. “Era algo como todos los prosaicos de la importación envueltos en lona y fajados con correas de hierros”. La mercancía importada que mata. Un paquete envuelto en “cintas de hierro” apretadas; “y en las entrañas tendría el monstruo, cuando menos, linones y percales” (p. 89-90).

La juventud cuyo impulso es arrebatado por la intromisión deviene aquí en muerte trágica, bajo este pesado bulto de ropa fina traída del extranjero. La vida queda aplastada por el peso de los artículos suntuarios de moda. La visión antagónica entre el lujo que acabada de ser desembarcado y la “cosa horrible”, “el muchacho destrozado”, que es la muerte. La muerte joven. Expresión absoluta de esa realidad degradada. “El fardo, el grueso fardo, se zafó del lazo, como de un collar holgado saca un perro la cabeza, y cayó sobre el hijo del tío Lucas” (p. 90-91). Las cosas se zafan. Hasta lo más seguro en este oficio de fuerza y destreza se desata, *todo lo sólido se desvanece en el aire*, como el fardo que amarrado por el mismo muchacho se zafa y le mata.

Hasta aquí el relato. Queda el dejo del dolor y la pérdida. “Me despedí del viejo lanchero, y a pasos elásticos dejé el muelle [...] y haciendo filosofía con toda la cachaza de un poeta [...]” (p. 91).

Lo real entra aquí, porque, como dice Rama, es capaz de transmutarse y universalizarse mediante códigos que permiten re-finar y ennoblecer artísticamente cualquier referente. Un referente

como este que revela ese “gran movimiento de liquidación social” y saturado de ese pragmatismo depredador. Este relato, entonces, es manifestación de una conciencia que ha recorrido estrictamente los límites del encierro del reconocimiento del mundo circundante, como territorio ajeno y hostil (Rama, 1970, p. 111). Darío, de este modo, hace lo que le toca: producir una literatura del presente, de un presente que [...] podía no gustarle demasiado, cuya representación realista rehuía, pero del que sus libros entregaban pese a todo un testimonio genuino” (Rojo, p. 180). Comunican esa visión de vida devorada por el mundo burgués, el capital modernizador que, paradójicamente, aplasta, con el lujo moderno, la vida.

72 Esta es la denuncia en el “El fardo”, que, como en las crónicas de Martí, resulta del análisis de esa realidad embellecida en que el hombre se desvanece, se confunde y es reemplazado por el acero de la máquina incesante²⁶. Pero, también, están los otros escritos de Darío donde, sin dejar el gesto modernista, lo usa como arma contra el despecho que recibe de la oligarquía criolla. Eso le hizo probar el sabor del encomio, pero también la ocasión para practicar una suerte de *venganza imaginaria*, que mantuvo siempre. Como en la crónica “Historia de un sobretodo”, una incorporación del dinamismo de la vida moderna.

Es el invierno de 1887, en Valparaíso. Por la calle del Cabo hay gran animación. Mucha mujer bonita va por el asfalto de las aceras, cerca de los grandes almacenes, con las manos metidas en espesos manguitos. Mucho dependiente del comercio, mucho corredor, va que vuela, enfundado en su sobretodo. Hace un frío que muerde hasta los huesos” (Calderón y Schlotfeldt, 2001, p. 309).

26 Martí es quien primero revela ese contraste moderno. En “Escenas neoyorquinas”, “El puente de Brooklyn” o “Fiestas de la Estatua de la Libertad”, cambio y simultaneidad son ya elementos determinantes de esta ciudad estadounidense (Martí, 2002).

Aquí subvierte y a la vez dignifica su condición de escritor pobre, de empleado despreciado por sus patrones. “Yo voy tiritando bajo mi chaqueta de verano, sufriendo el encarnizamiento del aire helado que reconoce en mí a un hijo del trópico” (2001, p. 310). La subversión es por medio del dinero ganado que le permite adquirir la mercancía. “[...] he cobrado mi sueldo de *El Herald*o, que me ha pagado Enrique Valdés Vergara, un hombrecito firme y terco...”. Con el sueldo, el trabajo hecho metal, el oficio escritural de cronista, la profesionalización materializada en soles guardados en el bolsillo avanza digno, pero entumido como “hijo del trópico”. “¡Mi amigo, lo primero, comprarse un sobretodo! [...] ¿Qué me importa que no lleve mi sombrero la marca de Pinuad? Yo no soy un Cousiño, ni un Edwards”. Los conoce a todos, porque para ellos trabaja. Son ellos lo que le dan, sin saberlo, sin quererlo, sin importarles, eso con el cual adquiere el bien de uso y con el que llega a Verlaine. Es el símbolo de la fraternidad, el obsequio que estrecha la distancia de lo real y acerca al Poeta al Poeta. “Jesucristo, cerca de la mitad de mi sueldo; pero es demasiado tentadora la obra, y demasiado locuaz el dependiente” (p. 311). La mercancía le seduce. Y a través de ella viaja y se *venga*. “Puede escribir Darío, con ira y resentimiento no disimulados”. Porque por más que quieran sus *anfitriones*, no es el “criado más, que sirve sólo para el ornamento y el decoro de las clases poderosas” (Rojo, p. 167). De ellas se burla, a ellas ataca, por ellas se eleva y se empina sobre los apremios de una gozosa vida chilena que para él estaba vetada. Pero, retomando lo de Juan Cañas, *nada* y no se ahoga en las turbulentas y ambiguas aguas del clima social chileno. El nado se hace vuelo que alcanza la altura suficiente para cruzar en 1889 la Cordillera y emprender el viaje celestial que lo llevará de Buenos Aires al mundo.

Frente a una realidad en descomposición dejemos claro que es la de una burguesía como la chilena y no la de la realidad del mundo

popular porteño. Ellos le dan el *quid*, el soporte para construir sus relatos de la primera versión rubendariana del modernismo. Sin ser la sociedad porteña y su cultura los beneficios del proceso modernizador que irrumpe Valparaíso, ya que como el hijo de tío Lucas, y él mismo, como funcionario escritor que le trabaja a la oligarquía porteña, la padecen, no cae en ellas sin embargo el estado degradante de la descomposición social. En sentido faustiano, no son ellas las que han perdido la decencia sino, al revés: la burguesía, la que *ha vendido su alma*. Al contrario, la comunidad porteña aparece en los relatos de Darío como el quizá único componente que ha sido capaz de resignificarse a través del impulso vital extraído de su larga historia de sobrevivencia precaria. Digamos, le sobrevive a esa aplastante maquinaria que es entonces el capital moderno que le golpea, pero no le aniquila.

74

Al leer *Una mujer* (1923), de José Santos González Vera, se establece una relación con los elementos que componen el eje argumentativo de *Lanchas en la bahía* (1932), novela de Manuel Rojas. Ambas cuentan la historia de un muchacho que llega a Valparaíso y que en él vivirá una serie de desventuras que lo irán convirtiendo en un sujeto con un grado cada vez mayor de conciencia. Sin embargo, el proceso de crecimiento y el modo de tratar a los personajes serán los que marcarán una diferencia considerable entre la novela de uno y otro escritor; y lo que en definitiva hará que la primera naufrague aún en un realismo naturalista, aunque acercándose a su desenlace, y que la otra asuma ya rasgos propios que separan ese determinismo con la nueva literatura. Digamos que *Una mujer* irá produciendo un quiebre con el período anterior y a la vez abriendo una nueva modulación que pocos años después Rojas hará suya en su narrativa. La clave está en el tratamiento psicológico de sus personajes y en el salto que produce la figura del narrador. Por eso que resulta interesante esta novela de González Vera: porque clausura un período y da cuenta de un proceso previo que responde a un *continuum* de una tradición

narrativa de Valparaíso. De un imaginario que no deja nada fuera.

“Habíanme expulsado del trabajo y andaba por las calles sin esperanza de hallar otra colocación. La ciudad [Santiago] comenzó a disgustarme y, además, estaba harto de vivir como una planta” (González Vera, 1996, p. 67). Emigra. Un vecino cariñoso le metió en su bolsillo una recomendación. El tren le condujo a Valparaíso... Hay aquí en el viaje toda una descripción sobre el paisaje rural y que funciona como antesala del escenario que se abre de súbito y en el que se desenvuelve *Una mujer*. “El ferrocarril trepidó, bordeando la masa de agua palpitante, y se detuvo [...] Junto al puerto el agua entrechocaba los botes y, más adentro, los buques se mecían en el bailoteo lento y rítmico” (p. 68). De esta forma comienza a suscitarse la peregrinación del personaje, en esa detención y apertura que representa la estación de trenes adentrada al puerto. Pero aquí lo importante: no es la descripción del espacio por sí mismo, sino la relación que establece con quien lo habita. Una relación intimista que afecta su personalidad; el interior de este muchacho que llega huyendo al puerto por quedar desempleado, por el hastío que le producía la capital, por el principio ético de no-ser-planta, y sobre todo, porque se va detrás de un amor no correspondido. En este sentido, su llegada estará atravesada por el motivo del viaje. Una ciudad que deberá brindarle trabajo, bienestar y la sensación real de sentirse útil, es decir, sujeto. Era o debía ser, Valparaíso, el lugar de las oportunidades. Las que no estaban a la mano: había que creárselas. Y esa es una de las características principales que definen a estos personajes iniciantes: son buscadores de vida. Está presente en el héroe de *Una mujer*, como lo estará en Eugenio, de *Lanchas*, y en Aniceto Hevia, en *Hijo de ladrón* (1951).

75

En la primera parte de la novela se narra el escenario porteño en la medida que se transita y conoce. Es la impresión ineludible frente al ajetreo y colorido del puerto de los años veinte, que es cuando, no olvidemos, se acaba de inaugurar el Canal de Panamá (1914). “La

casa buscada hallábase en la parte más alta del Cerro Cordillera [...] Al cuarto de hora ya estaba instalado junto a una mesa de centro, bebiendo té” (p. 69). Este destino, es decir, esta casa donde llega y se instala, no es casual: es la nota en el papel que metiera en su bolsillo ese vecino cariñoso. Una recomendación. Es importante reparar en este hecho. Recomendar significa un depósito esencial de confianza. No sólo que el anfitrión reciba a un perfecto desconocido, sino que, según cuenta el mismo personaje, apenas conoce a este vecino. “La señora me interrogó sobre el pariente que me recomendaba y su familia. Le di todos los pormenores posibles, pocos, pues apenas lo conocía” (p. 70). Todo lo cual nos pone en evidencia una actitud clave que nos quiere dar a conocer González Vera, y que es aquella de la solidaridad, pero de una solidaridad universal, sin miramientos, basada esencialmente en la confianza común entre los hombres. El vecino es cualquier vecino, el muchacho que parte es cualquier joven que busca mejores condiciones de vida. La importancia no recae en ellos específicamente, en cuanto a seres individuales, sino en tanto sujetos parte de una comunidad fraterna²⁷.

Pero esto no es todo. La recomendación no sólo manifiesta la generosidad de un pueblo. En *Una mujer* es esencial para que el personaje pueda comenzar a moverse. Sin este dato crucial su vida porteña hubiese sido un peregrinar sin sentido, de algún modo no habría sido vida, y, por tanto, no habría *habitado*. Requería asentarse en esta casa pobre para comenzar a moverse y desde ahí iniciar su recorrido hacia la concreción como persona. Por cierto, su estadía no fue fácil. Con una dueña de casa histérica, esforzada e infiel con su marido; y éste, un veterano del 78, enfermo, sin trabajo y profundamente decepcionado de la guerra. “Lo que lo enfurecía era que las salitreras resultaron más clavos que beneficios. En ellas los pobres

27 Consecuencia de su ideología anarquista que lo emparenta con Rojas (Soria, comp. *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*, Santiago, 2005).

[...] morían como moscas, sin amparo, olvidados” (p. 71). Así, quien le alimenta en la realidad es la mujer, Domitila.

Para comer este puchero, mascar este pan y beber este trago de té, trabajo de sirvienta en un almacén próximo. Trabajo como esclava y debo, además, sufrir los manotazos de todos. Sepa que es bastante sacrificio mantener a este viejo flojo. Es vergonzoso que usted coma lo que tanto me cuesta. ¿Cuándo se va? ¿Cuándo se va? ¿Cuándo se va? (p. 79).

Hasta que se va. Pero no porque las lucubraciones suyas respecto a las miradas de Domitila se hayan hecho realidad. Siempre tuvo cama y comida, y sin reproches. Se va porque sigue a María Dolores, muchachita que había sido casi su novia en Santiago. Cuando la encuentra, y después de unos días de visitarla, surge la posibilidad de mudarse a la misma casa-pensión donde vive la joven. Este cambio, que al principio le resulta halagüeño, será el peregrinaje al infortunio. “Descendía con ánimo alegre. Ya en el plan, me encaminé hacia el lugar donde debía vivir María” (p. 72). Hay aquí ya una primera marca que define la ciudad-puerto como espacio urbano de resistencia. Nos referimos al tránsito que realiza el protagonista (subir antes a casa de Domitila y ahora al de María Dolores), y por el cual queda demostrada una primera condición de habitabilidad. Hablo del ascenso/descenso al cerro, mediado por el trayecto por el plan.

Dijimos que la ciudad-puerto sin haberse entregado al flujo de la indistinción tampoco mantiene intacto el rito del *focus*: se crea en esa tensión. Agreguemos, pues, que, desde el punto de vista del enunciado, se sitúan como espacios en que, a partir del recorrido que realiza quien la habita, se resisten aún a admitir la *intransitividad* como categoría ineludible que afecta a la ciudad del flujo por antonomasia. Uso *intransitividad* como uso *continuo*, es decir, un

movimiento urbano cuyo tránsito es inadvertido: se pasa de un lugar a otro sin advertencia. Esto porque al ser el lugar del flujo ya no hay fragmentación ni quiebre. Se cruza un puente, se pasa una arteria, se recorren bares, como actos imperceptibles, y por tanto, es como si no se transitaran, o peor, no existieran. En el Valparaíso de *Una mujer*, en este caso, aún es posible el recorrido, se resiste a la indiferenciación. En la ciudad del flujo acelerado, en la *posciudad* de Mongin, no. No se distinguen los quiebres porque estamos frente a una ciudad que promueve lo continuo, la intransitividad por lo transitivo, de transitar, de ir de un lugar a otro, lo que es pasear, construirse un itinerario, es ya casi imposible. Porque, aun cuando la práctica de pasear sea una experiencia banal, intrascendente, “conllea siempre lo inesperado, la indeterminación y lo insólito” (Mongin, 2006, p. 72). Lo intransitivo, al revés, expresa acciones o hechos que no transitan: que no salen del sujeto activo para ir a recaer a otro que —morfosintácticamente hablando— es el *complemento directo*, en quien recae la acción del verbo. Caminar puede ser transitivo como intransitivo. Es intransitivo cuando se camina por algo, digamos, de manera instrumental: por salud, por ahorrar dinero, por obligación. En cambio, es transitivo cuando tiene valor de paseo, cuya acción recae en el hecho mismo y no en el acto mecánico, cuando tiene sentido de viaje y lo que éste conllea.

Es transitivo, al fin, cuando el protagonista cuenta que “Íbamos por calles estrechas”, “Empezamos a trepar por una callejuela empinada que torcía a derecha e izquierda”, “Con las piernas un tanto vencidas, continué subiendo”, etc. “De repente surgían callejas que en pasos más se precipitaban al mar; otras se interrumpían, sin que faltaran las que doblaban bruscamente, acaso detenidas por una roca oculta” (p. 72). Si en la ciudad del flujo este acto queda sólo en el *caminar*, ya que el verbo no hace referencia a ningún objeto; la acción termina en él mismo, no pasa a un complemento. En el recorrido descrito, en cambio, la acción de caminar trasciende el

sujeto que camina: pasa a los complementos “calles estrechas”, “callejuela empinada...”, “con las piernas un tanto vencidas”, “precipitaban”, “interrumpían”, “doblaban”. Ellos reciben la acción de caminar, y quien lo hace, al distinguir sus diferencias, sus recodos, sus quiebres, sus desniveles, mantiene una actitud distinta frente al espacio que habita: decide el rumbo, se detiene, toma un atajo, se asombra, se pierde, se resiste a seguir la linealidad del urbanismo impuesto. Incluso cuando después de su llegada donde Domitila, baja a conocer el puerto. “Deseoso de curiosar, me fui al puerto. Atravesé calles brillantes, estrechas, y luego estuve en el muelle [...] Después anduve sin objeto [...] Volví al cerro” (p. 70).

Acá, espacio y sujeto se conjugan, se confunden. No es el tobogán de la caída libre. No es el recorrido a través de la fibra óptica cuyo objeto es llegar y multiplicarse infinitamente. Es un viaje centrado en el tránsito como proceso con un principio, pero con un fin insospechado (*andar sin objeto*) y cuyo sujeto es consciente y responsable de su experiencia recorrida. Por eso que homologamos intransitividad urbana a continuidad y transitividad a discontinuidad. Aquí se percibe aún el espacio fragmentado y heterogéneo que presenta la ciudad antes de hacerse al flujo, a la indeterminación, a lo indistinto y a lo predecible. Si no percibimos los pliegues de la ciudad es que estamos transitando un espacio continuo, dentro de la homogeneidad de la megalópolis. Valparaíso mantiene, de este modo, la heterogeneidad propia de un sujeto y de un espacio que se resisten a la nulidad.

Este movimiento no sólo define un tipo de ciudad y, en consecuencia, un modo de habitarla, sino que además da cuenta, porque va unido, del proceso interior que afecta al protagonista. Cuando va cegado donde su amante, cuando vuelve derrotado, cuando sube, baja, camina plano. En cada uno de ellos se manifiesta una experiencia vital. El amor, la casa de acogida, las oportunidades en el plan de conseguir trabajo. Le dan todos a la obra y al escenario en

que se desenvuelve, un carácter o espesor social.

Retomemos ese arriba/abajo. Arriba está el cerro, abajo está el mar. Arriba está la casa, el descanso, la quietud y la intimidad del hogar. Abajo, el plan y el puerto. O sea, en la planicie de la ciudad se desarrolla lo opuesto a lo de arriba. Aquí está el trabajo, los negocios, la faena portuaria. No se descansa; se produce. Es el espacio del día, del día en cuanto trabajo, no en cuanto diversión (porque la diversión, en esta lógica porteña, no es descanso ni familia ni quietud: es-parte-del-trabajo. La fiesta comparte con el trabajo, es indisoluble del universo laboral). Entonces, decimos, que *el abajo* es el espacio de la luz de día avivada por el bullicio urbano, el que en el puerto se acentúa aún más. Por tanto, *el arriba* representa la familia y la intimidad del *focus*; *el abajo* representa el *ágora*, la comunidad porteña y la vida pública donde se encuentran unos con otros. Lo íntimo queda en el descanso nocturno y en el hogar; lo público en cambio se desarrolla *abajo*, en el espacio abierto y agitado, entre colegas y desconocidos. Es el lugar de las oportunidades. También del consumo, del roce y de las diferencias de clase, porque aquí se halla la sociedad en plenitud. En el cerro habita el sector comunitario, colectivo, horizontal. En el plan se dan las distinciones jerárquicas.

80

Volvamos a la novela. Al testimonio vital del personaje que conoce en esa mujer un mundo. Porque eso es ella para él: la apertura a un universo femenino. “María Dolores, joven de dulce sonrisa, con rostro moreno e iluminado por una esencia interior” (p. 72). Todos estos acercamientos a María Dolores revelan simultáneamente tres femémonos. Uno, el carácter festivo y locuaz de esta joven que viniendo de Santiago encuentra en Valparaíso el espacio del divertimento. Se rodea de amigos, asiste a fiestas, recibe visitas. Una mujer con pocas complejidades y dispuesta en todo momento a no dejar pasar ese universo de novedades que el puerto le ofrecía. Dos, la personalidad contrapuesta del muchacho que narra su peregrinar porteño. Contrario a ella, lo define una personalidad grave

y compleja que no responde sino a sus convicciones ideológicas de corriente anárquica. Lee, critica, cuestiona a la sociedad y también a ella, su frivolidad, y la de sus amigos.

Casi todos eran abasteros y carniceros, como yo era lector y, además, me reunía con abstemios, ácratas en cualquier grado, que discutían de problemas trascendentes, subestimaba a cuántos limitábanse a desempeñar un oficio o empleo. El que bebieran era el primer estigma de degeneración. Tenía a los presentes por hombres amasados con tontería. Reían con estruendo, hablaban con la voz. Eran bárbaros (p. 82-83).

No obstante, la ama. O cree amarla. Porque mucho de lo que dice son más bien construcciones propias. Proyecciones personales. Él llega a Valparaíso porque, en verdad, se va detrás de ella. Ella que en Santiago jamás fue su novia. Apenas y acaso una amiga querida. Entonces, sus conflictos interiores responden a esas incertidumbres tuyas. A inseguridades que pareciera no ser capaz de esclarecer. Y tres, el contexto socioeconómico del Valparaíso de entonces sufrido por el cierre de las salitreras y la consecuente migración en masa a las grandes ciudades, donde no hay trabajo, se sufre hambre, hay hacinamiento.

81

...el buen Joaquín quejábase de que yo hubiera venido en mal tiempo. En otro ya estaría empleado [...]. Las industrias languidecían. Las máquinas estaban dominadas por un sueño sin variante. Los patrones tenían el gesto afeado. Las calles congestionadas de obreros con las piernas flojas y los brazos en abandono (p. 78-79).

Esto, sin duda alguna, profundiza la tragedia del joven anarquista toda vez que a María Dolores parece no sólo no afectarle,

sino que vive el fenómeno como un espectáculo ante un escenario colmado de nuevos sucesos.

María Dolores es así para él, *María y dolores*, la imagen díp-tica de la salvación y de la desventura. Concretamente, la coprotago-nista es una mujer que gusta de jugar con los hombres, los encanta, los seduce. Su pasión es proporcional al dolor del joven, que la ama y la desprecia. Entonces, si bien la aventura de seguirla a Valparaíso está marcada por el motivo del amor, en el desarrollo de la novela no es éste el eje principal, o al menos no el único, sino dar cuenta de las personalidades antagónicas de sus protagonistas. Donde no hay ya juicios de valor, sino mera exposición. Una neutralidad que asombra. De ahí que no podamos decir aquí que es una relación de corte amoroso. *Una mujer* habla de un aprendizaje vital en medio de todas las vicisitudes que ofrece una ciudad como Valparaíso. El puer-
to no es acá el escenario típico del amor. Es el espacio adverso que pone a prueba la entereza del joven protagonista. Y a través del cual se redime como hombre, porque crece a partir de las desventuras, profundas y humillantes desventuras, que le brinda María Dolores:

82

Necesitaba tenerla al alcance de mi voz. No sabía precisamente por qué ocupaba tanto sitio en mi vida [...] ¿Por qué un ser cono-cido apenas, sin forzarnos, ni pedir, asume tal poder en el alma de uno? [...] Al quedar solos cambiamos una que otra mirada. Hallábame diluido. Mirándola iba, poco a poco, perdiendo la noción de mi existencia [...] María Dolores reía el día entero y respondía graciosamente a las preguntas [...] Cierta mañana fui más temprano que de costumbre. María Dolores yacía aún en cama, pero no sola [...] Pero lo cierto es que ella jugaba con su amante, manoteando y riendo bajo las sábanas, con una natu-ralidad virginal [...] Una sensación humillante me envolvía [...] Mi opositor era el maldito de su amante, sujeto huesudo [...], tirando abajo, no más interesante que una hoja de diario usada.

No sabría individualizarlo [...] de carácter anodino [...] El remedio era no verla [...] Sentíame gobernado por unos celos locos contra cualquiera que se le aproximase. No obstante, yo ni siquiera la había besado” (p. 72-74).

En una prosa cuya sintaxis resulta demasiado depurada y la mirada a trechos largos inmersa aún en el relato de un naturalismo apremiante, preconceptuoso, determinista, la novela sigue la línea del desenlace previsto. “La indiferencia espontánea que María Dolores siente por mí ha ido sepultando, reduciendo a nada, nuestra amistad [...] Yo mismo me veo más y más despreciable. Me repugno corporalmente por ser adamado, frágil y apenas impulsivo” (p. 99-100).

Hasta que, lo esperado se consuma. Un día María Dolores sale y llega al amanecer oliendo a alcohol. Manchada su ropa de

83

Eso me causó desesperación y proferí palabras sarcásticas y crueles [...] Ella corrió al aparador, cogió una taza y la disparó contra mí, gritando: ¡Aprende, imbécil! ¿Hasta cuándo quieres que te soporte? ¿Con qué derecho te ocupas de lo que haga? ¿Debo quererte a la fuerza? Es necesario que los sepas. ¡Te aborrezco! Sí; te odio, te odio porque eres egoísta, *porque te falta no sé qué para ser hombre*. No quiero oírte ni verte nunca más [...] (p. 101) [énfasis mío).

Así concluye la novela. Con más incertezas que certezas, deja abierta la posibilidad de un análisis psicológico interior de un ser que, si bien no se muestra en plenitud, revela, como ningún otro, su proceso vital. Con todo, si algo le falta para ser hombre es porque está-en-camino-de-serlo. Un tránsito que recorrerá en ese habitar en y con Valparaíso. Un espacio relacional, de carácter hu-

manizador que defiende y resiste como su principal capital cultural de larga tradición histórica, cultural y literaria.

Cultura popular urbana-porteña y los aportes de Mijaíl Bajtín¹

Bajtín observa en la obra del renacentista F. Rabelais la presencia de un nuevo hombre que en su resurgimiento desligado de las ataduras del medievo y de las estratificaciones ideológicas de las clases dominantes, propone la recuperación de una cultura popular cuyos orígenes están indisolublemente unidos a la antigua vecindad del estadio agrícola, donde cuerpo-naturaleza aún no se separan. Este nuevo orden basado en la era remota permite no sólo comprender el mundo popular que resiste en la frontera de las ciudades-puertos del Pacífico Sur Último, sino, también, ofrecer una alternativa rehumanizadora contra la aniquilación del sistema imperante.

85

(Chandía Araya, 2020, p. 19).

La amplitud de los estudios culturales permite hoy acercarse con mayor claridad a una noción sobre cultura popular. Crea un campo de disputas donde sufre una resemantización adquiriendo lo popular un especial valor. Valor, sin embargo, aún insuficiente para abordar la realidad que sobrevive en ciudades-puertos ubicadas en la lonja del Pacífico Sur Último, desde Buenaventura hasta la Patagonia chilena².

1 Adaptado del capítulo del libro *Bakhtin dialogado...*, orgs. Favio Marques de Souza e outros (2020).

2 Buenaventura, Esmeraldas, Guayaquil, Chimbote, El Callao, Valparaíso, Talcahuano y Punta Arenas componen espacios representativos de un universo de resistencia ligado a un habitar porteño y de donde surge una *poética de la frontera subpanameña*.

Será, pues, desde la idea de cronotopo rabelesiano de Bajtín, que resulta plausible proponer un marco teórico que permita delimitar dicho concepto. En principio, como fenómeno móvil y en un diálogo tenso y permanente con los sectores hegemónicos que no desaparecen, según Bajtín, bajo el paradigma moderno, ya que se transforma adaptándose dúctilmente. Desde una interacción conflictiva con el poder, lo popular hace suya una forma de vida resistente y subversiva frente al racionalismo monolítico occidental. Se contrapone frontalmente proponiendo, en América Latina, un *ethos* otro que desde la diferencia rescata el pasado para aportar una alternativa en desarrollo.

86

Pero, como no existe una esencia, sino una realización real y concreta, la vida popular se llevará a cabo en el espacio-tiempo de la plaza pública del puerto. Su cosmovisión no recobra su sentido sino en el cronotopo del ágora, en que la plaza funciona como epitome de las representaciones del mundo popular porteño.

Para Mongin (2006, p. 100), siguiendo a Arendt, se trata de una puesta en escena “común” que permite que todo ciudadano multiplique las ocasiones de adquirir la “gloria inmortal”, ligada a la acción y, por eso mismo, de hacerse ver por los demás, en palabra y en acto, a fin de distinguirse. La pertenencia a un mismo cuerpo da lugar de compartir, en el intercambio de palabras, algo inmaterial que no tiene necesidad de inscribirse en un lugar preciso.

Es posible, así, definir su situación contextual. Su relación con otros elementos de la realidad concreta. Su movilidad y acción resistente dentro del ámbito social. Incluso, su condición dialógica. Su permanente apertura al cambio y a la innovación sin poner en juego aquello que la mantiene y que al cabo resulta irreducible: su inconclusión. Sus múltiples y variadas manifestaciones que no han podido ser del todo sometidas al pintoresquismo reduccionista y negador. Existe hoy una respuesta a lo que es la cultura popular porteña desde la calle, donde recobra vida y acción: en la plaza del

pueblo. Siendo así: ¿De dónde emerge esa fortaleza intrínseca que la crea y la recrea, la impulsa y la conserva? De las “Cuestiones últimas” que elabora Bajtín en su *Teoría y la estética de la novela*. Desde su trabajo sobre François Rabelais abre una vía que nos sirve para estudiar esta cultura popular porteña.

Se intentará vincular el cronotopo rabelesiano, sus fuentes folclóricas, con los rasgos diferenciadores de esta cosmovisión. Pero ¿qué tendrían en común las manifestaciones populares de estas comunidades porteñas con el discurso renacentista del francés? Pues, lo grosero de sus cuerpos y acciones, su apego a la borrachera y a los excesos de la comida, un lenguaje oral que rehúye dogmatismos y abstracciones y un humor paródico que invierte los sentidos a través de una risa alegre y regeneradora. Eso como punto de partida. Porque la fuente común será no obstante el *estadio primitivo*.

87

La primitiva vecindad

Acá habrá que volver atrás. Remitirse a un pasado remoto, a los orígenes de una sociedad que no concebía ni formaba aún un sentido fuerte y diferenciado del tiempo. Se trata del primitivo estadio agrícola de la sociedad humana. Un viraje temporal para retomar el Gran tiempo, desde donde Bajtín extrae los principios fundamentales de su estética de la novela. Descubre que en los albores de toda naturaleza humana existe la presencia de un cuerpo vital positivamente integrado a la naturaleza madre. La clave de su pensamiento está en que concibe la integración de esta materialidad. Todo este hallazgo lo pondrá luego a prueba en el “realismo grotesco” presente en la obra de Rabelais.

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio fundamentalmente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de

los demás aspectos vitales. El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado o independiente de la tierra y el cuerpo (Bajtín, 2002, p. 232).

La clave es la nueva concepción del tiempo que le permite comprender su traspaso al desarrollo de la novela (1989, p. 357-393): el cronotopo³:

88

Las formas principales del tiempo productivo, eficaz, se remontan al primitivo estadio agrícola de evolución de la sociedad humana [...] Un sentido fuerte y diferenciado del tiempo sólo pudo aparecer sobre la base del trabajo agrícola colectivo. En esta fase, precisamente, se formó el sentido del tiempo que está en el origen de la formación y división del tiempo social: el de la vida cotidiana, de las fiestas, de los ritos ligados al ciclo de los trabajos agrícolas, de las estaciones, de los períodos del día, de las fases de crecimiento de las plantas y animales. También se desarrolló en este período el reflejo de dicho tiempo en el lenguaje, en los motivos y tramas más antiguos, que reflejan las relaciones temporales entre el crecimiento y la contigüidad temporal de fenómenos de diferente tipo (vecindades sobre la base de la unidad del tiempo) (Bajtín, 1989, p. 357).

Tiempo, así, ceñido a cinco rasgos. A la labor colectiva y ex-

3 Categoría de forma y contenido que establece la relación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Donde el plano temporal constituye el principio rector. En la novela determina tanto la imagen del hombre como del género y sus variantes. Al nivel temático, organiza los principales acontecimientos de ella, y al figurativo, hace concreto y sensible al tiempo.

terior en el que no se ha evidenciado todavía la serie individual de la vida; al proceso de trabajo orientado hacia un futuro inmediato y con una proyección al crecimiento de una producción multiplicada y abundante; al espacio concreto donde la vida humana al ser extremadamente exterior no está separada de la naturaleza donde todo tiene un valor indistinto; al sentido unitario, porque las series de la vida individual, como aún se mantenían unidas, no eran privadas; eran totalmente históricas y colectivas, incorporadas todas a un movimiento sin trasfondo inmóvil o estable; y al carácter cíclico de una densidad que se arrastra en el tiempo y que, por lo tanto, le impide al hombre progresar sometiéndolo a un estado de indiferenciación entre él y el mundo. Se trata, en síntesis, de un habitar en el remoto estadio agrícola cuyo tiempo es colectivo, material, productivo, abarcador y horizontal. No cabe ahí lo individual ni lo abstracto ni lo vertical. Es una vecindad priápica, de continuo y fecundo crecimiento. Rige, de este modo, un principio vital de materialidad (Bajtín, 1989, p. 359-362).

89

Pero esta vecindad se desintegrará. La estratificación social y las ideologías desunirán aquello que originariamente estaba ligado. El hombre está a punto de evidenciar el carácter individual de la vida para la cual deberá desprenderse de un tiempo espeso que no le permite avanzar sino en la inmediatez. Así, los rasgos del tiempo vistos son positivos ya que mantienen activo el proceso haciendo que la primitiva comunidad subsista en el tiempo. Sin embargo, Bajtín percibe que el rasgo cíclico del tiempo no lo es. Al sellar el estancamiento se torna negativo: “Su tendencia hacia adelante viene frenada por el ciclo. Por eso, el crecimiento no se convierte aquí en un auténtico proceso de formación” (Bajtín, 1989, p. 361). Crecimiento productivo y no formativo es el sentido que ofrece este tiempo agrícola y que, de acuerdo con la evolución natural del hombre, debe ser roto, desprendido de ese realismo denso y pegajoso que sólo le permite moverse cíclicamente, en la producción, pero no

en la formación de una nueva realidad. Al moverse sobre sí mismo no hay contradicción dialéctica que le empuje hacia un futuro pleno e histórico.

De ahí que se justifique natural como apropiado el período de desintegración que afecta al hombre. En este impulso cualitativo se produce el progreso y la apertura de un nuevo y revolucionario estadio paradigmático en la historia del hombre: la modernidad.

Pero acá nada es absoluto, sino experiencias referenciales ya que no puede haber jamás separación definitiva del cuerpo con la realidad, pues la evolución del pensamiento incluye los momentos del pasado, como elementos positivos sin los cuales el hombre no progresa.

90 Aquí, en el hablante, es la reflexión “racional” la que separa la realidad del hombre con la naturaleza que lo contiene. Es un juego interminable de separación/reencuentro que le da sentido a la vida humana. ¿Dónde está acá la felicidad? ¿En la racionalidad que la concibe o en la experiencia de sentirla inconscientemente? Son valores relativos. El riesgo necesario para avanzar al precio de abandonar la dicha de lo conocido por lo ignoto y la soledad del hombre frente al mundo. El viaje hacia el saber vale la expulsión del Paraíso, lo más sagrado que tuvo el hombre antes de saber quién era. Dice Hölderlin en *Hiperión*:

[...] Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas, pues en ellas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea [...] he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía. ¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona (2003, p. 167).

El sentido de integridad con la materialidad corporal y la relación de ésta con la naturaleza dejan, de este modo, de funcionar

cuando son abstraídas, separadas y distinguidas unas de otras, sometidas a continuos desdoblamientos y reinterpretaciones. Dice Bajtín:

Tiene lugar una diferenciación gradual de las esferas ideológicas. El culto se separa de la producción y, en cierta medida, se individualiza la esfera del consumo. Los elementos del complejo se desagregan y se transforman desde el punto de vista interior. Elementos de vecindad tales como la comida, la bebida, el acto sexual y la muerte, pasan a la vida cotidiana, que ya está individualizándose (1989, p. 363).

Hay una transformación del contexto en que los elementos de vecindad no están, como antes, estrechamente ligados entre sí; antes bien, son ahora “interpretados desde un punto de vista mágico-ritual y separados, de un lado, por la producción social, y, de otro, por la vida individual (aunque se mezclen con ella)” (Bajtín, 1989, p. 363). Aparecen formas de parodias rituales en que la risa y la burla se mezclan para representar el nacimiento, la vida, la muerte; porque los elementos pasan a la vida privada en su aspecto real, se convierten en una preocupación privada y cotidiana, adquieren el rango de “vulgares” y con ello un sentimiento de pudor propio de un pensamiento que ha escindido el cuerpo de la naturaleza, sublimando unos y banalizando otros. Al desaparecer la unidad, los elementos se disgregan y entran a establecer nuevas y diferentes vecindades, que, por cierto, ya no son las del tiempo agrícola. Los rasgos del tiempo del trabajo social sufren sendas modificaciones. Sobre todo, su carácter cíclico sin la cual no habría escisión. Ni por tanto el proyecto humanista que propone la modernidad.

Ahora, lo importante es que toda esta interpretación da cuenta que la antigua vecindad aparece ya en un plano puramente literario. La desintegración de aquella unidad plena se refleja por el

surgimiento de planos en base a una serie de variantes, tonos, estilos y géneros distintos que no convergen en un mismo contexto. Como dimensión ideológica, la literatura constituye un registro de lo que ya está roto y escindido en la misma vida. Aunque los géneros oficiales son capaces de incluir elementos de aquella unidad, lo hacen, pero de forma metafórica o ritual. Como el sexo, que al ser trivializado, entra, pero sólo sublimado como amor; otros elementos de la esfera corporal más real y directa (excremento, ventosidades, lenguaje vulgar, etc.) simplemente quedan fuera (1989, p. 364).

92 El antiguo complejo, al sufrir estas transformaciones, ya no es visto como antes, lo que no quiere decir que las cosas, la naturaleza y el hombre no sigan unidos, por cierto, en el plano real y concreto la unidad se mantiene, no podría no mantenerse. Contra toda desvinculación racional el apego a la naturaleza se resiste. Se requiere respirar, comer, defecar, aparearse. El vientre, los pulmones, la boca, el ano, los genitales recuerdan cotidianamente al hombre su condición irrenunciable con la naturaleza. Porque, simplemente, sigue siendo parte de esa unidad continua, aunque con las ideologías las cosas hayan dejado de representar para el hombre lo que eran antes y, en consecuencia, la antigua fuente no sea más que folclor.

Con todo, queda de este proceso evolutivo la reflexión última que hace Bajtín, y es que en el espíritu de los antiguos se halla una imagen renovadora del hombre, una fuerza reveladora que propugna un saludable espíritu vivencial de habitar el espacio. Porque es en las primeras fuentes folclóricas donde está la posibilidad de mejorar el tiempo presente; ahí se halla la potencial fuerza vitalizadora. El único medio de descifrar esos enigmas, afirma Bajtín, es emprender un estudio en profundidad de las fuentes populares (2002, p. 9).

Este es, pues, el poderoso supuesto que brinda el pensamiento tradicional. Un ejercicio interpretativo que al recrear la historia de la civilización conecta, nostálgicamente, con esa estructura concordante inicial que configura Bajtín entre hombre y naturaleza. Una

relación cuya motivación principal nace con el propósito, primero por necesidad, y luego por placer, si es que no simultáneamente, de hacerse de un espacio donde habitar. O sea, el *buen vivir* o el *vivir feliz*.

Cronotopo rabelesiano y vida urbana-porteña fronteriza

Para establecer un diálogo entre el mundo rabelesiano y la cosmovisión del cotidiano porteño hay que considerar que el tiempo y el espacio adquieren en la creación de Rabelais un nuevo valor. Nueva categoría que hace que la novela opere a un nivel correctivo y liberador. El *pathos* de la adecuación cronotópica no tiene ahora el carácter épico clásico, sino el folclórico de las fuentes populares de la antigua vecindad⁴. Por ejemplo, las leyendas carnavalescas son distintas a las épicas heroizantes: rebajan y aterrizan al héroe a un plano familiar y humano.

Así, cobran importancia otras figuras distintas al héroe mítico universal: el pícaro, el bufón y el tonto; movidos por la risa: arma que demolerá el idealismo abstracto y que a su vez revelará una vecindad directa, grotesca, obscena, de lo que la sociedad dominante separa por medio de la risa farisea e hipócrita.

Rabelais se contrapone, pues, a la verticalidad medieval y se orienta polémicamente hacia su destrucción reconstruyendo a cambio un orden horizontal que abre camino a un hombre nuevo, armonioso y unitario (Bajtín, 1989, p. 320). En una palabra, se

4 A Rabelais el pensamiento mitológico no le sirve ya que carece del potencial interpretativo exclusivo del folclor. Al ser la serie mítica privilegio de la aristocracia griega, de la casta guerrero-sacerdotal que no considera lo popular-campesino, no ofrece más que una mirada sesgada del hombre. El mito anula al folclor, lo oculta y, en consecuencia, no puede, como éste, configurar un tiempo integral, donde las cosas estén más unidas a su naturaleza, ajenas al falso convencionalismo y al idealismo imperante de su época.

trata de separar lo que originariamente fue unido y reunir lo que históricamente fue separado.

De este intento renovador se estudiará la risa y las siete series con las que el humanista resitúa la imagen completa del mundo a partir del cuerpo humano, porque resulta una vía plausible para reconstruir los trazos de la cultura popular porteña que acá interesa.

La risa, afirma Bajtín, es ante todo humor festivo. Está indisolublemente unida a la fiesta. Jamás individual, ya que es patrimonio del pueblo donde todos ríen. También es universal y ambivalente. Alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín, 2002, p. 87).

94

La risa contiene algo revolucionario. La risa de Voltaire destruyó las lágrimas de Rousseau [...] En la antigüedad se reía a carcajadas, en el Olimpo y en la tierra, al escuchar a Aristófanes y sus comedias, y así se siguió riendo hasta la época de Luciano. Pero a partir del siglo VI, los hombres dejaron de reír y comenzaron a llorar sin parar, y pesadas cadenas se apoderaron del espíritu al influjo de las lamentaciones y los remordimientos. Después que se apaciguó la fiebre de crueldades, la gente ha vuelto a reír. Sería muy interesante escribir la historia de la risa. Nadie se ríe en la iglesia, en el palacio real, en la guerra, ante el jefe de oficina, el comisario de policía o el administrador alemán. Los sirvientes domésticos no pueden reírse en presencia del amo. Sólo los pares (o de condición igual) se ríen entre sí. Si las personas inferiores pudieran reírse de sus superiores, se terminarían todos los miramientos del rango. Reírse del buey Apis es convertir al animal sagrado en vulgar toro.

Y al estar mezclada con lo oficial, era tan universal como la seriedad, abarcando toda la realidad. Pero sin contaminarse jamás de la mentira. Por eso no degeneró ni aceptó la mentira, quedó siempre fuera de la mentira oficial. De ahí que todas las formas del

lenguaje se impregnaron de mentiras, de convencionalismo viciado, de hipocresía y falsedad.

El puerto y su mundo es, como la risa, un lugar ambivalente. Es el espacio de los contrastes. En él se funde la adversidad de la pobreza con el optimismo y la alegría. El espacio infamado no obstante es aplacado siempre por una fuerza vital que mitiga lo adverso. “Ironía y risa como superación de la situación, como predominio sobre ella” (1989, p. 356). Sufrimiento y placer son, pues, emociones que le dan sentido a su habitante. Y no sólo eso: funcionan en la materialidad misma de la vida. En el cuento “El fardo” (1888) de Rubén Darío, se narra la miseria de una familia víctima de las garras de la expansión capitalista que afecta al Valparaíso finisecular, y que se concretiza con la muerte del hijo aplastado por el fardo. En la historia del proceso de proletarización cuenta que el muchacho estuvo muy enfermo pero que esta vez logró salvarse.

95

¡Ah, estuvo muy enfermo! Pero no murió. ¡No murió! Y eso que vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartadas, viejas, feas, en la callejuela inmundada de las mujeres perdidas, hedionda a todas horas, alumbrada de noche por los escasos faroles, y en donde resuenan en perpetuas llamadas a las zambras de echacorvería, las arpas y los acordeones, y el ruido de los marineros que llegan al burdel, desesperados con la castidad de las largas travesías, a emborracharse como cubas y a gritar y a patalear como condenados. ¡Sí!, entre la podredumbre, al estrépito de las fiestas tunantescas y el ruido de los marineros que llegan al burdel, el chico vivió, y pronto estuvo sano y en pie (Darío, 1994, p. 88) [énfasis mío].

Pero no sólo no muere, sino que se levanta. Porque esa descomposición de la realidad toda no afecta a quienes no han conocido más que la miseria. La sobrevivencia precaria del mundo popular

porteño opera como resistencia contra la destrucción del capitalismo burgués. Darío descubre ahí, en el suburbio porteño, los resabios de una fuerza humanitaria que no ha sucumbido, que ante el proceso modernizador se fortalece.

Esa capacidad intrínseca que sólo la risa posee, de sacar al objeto de las envolturas verbales-ideológicas falsas que lo estaban embrollando, Rabelais la desarrolla al máximo. Una de ellas es la esfera no oficial del lenguaje, saturada de obscenidades relacionadas con el cuerpo y las cosas (1989, p. 388). Desde esta esfera popular Rabelais entrevió un mundo ausente de sublimación que resiste a la cultura oficial. Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. La violencia, la injusticia no conocen la risa, no tienen nada de cómico.

96

Pero la risa no puede desvincularse de la fiesta. Es ahí donde recobra su fuerza vital, renovadora. El carnaval sin la risa no podría existir. Como tampoco podrían haber existido las Fiestas de la Primavera que celebraban los porteños de Valparaíso. “Íbamos a cuánto festival había. Se inventaban en esa época las comparsas más grandes que se han visto aquí en el Puerto. La hueá era pasarlo bien, divertirse [...] disfrutar, reírse de todo”⁵.

La fiesta está inserta en la forma de vida que llevan los sujetos, es irreductible a su ser, con ella mitigan las vicisitudes propias de una vida fronteriza, y, económicamente, miserable. Desde ahí también subvierte e ironiza el modelo que la sociedad moderna le quiere imponer. Hace de su vida, a ojos del mundo burgués: misérrima y desvalida, hasta inhumana, un modo digno de vivirla. Porque la fiesta, al ser uno de los elementos donde se construye y reconstruye a diario el sujeto popular, reivindica el cuerpo. En ella adquieren un valor privilegiado los placeres de la carne. El cuerpo es exaltado y valorado como condición primordial e indispensable del estar bien.

5 Jorge Rupchic, “El Terremoto”, 70 años, vendedor de diarios (Chandía Araya, 2013, p. 86).

Porque la fiesta surge de lo cotidiano y de las carencias que en él se dan. De ahí sus excesos, el derroche y la expansiva decoración, como una compensación ideal o simbólica de esa falta cotidiana; de ahí también el desenfreno y la efusión como explosión de pulsiones reprimidas en la vida social. Pero no como, o no sólo, como una manera de resarcir la carencia (eso sería reducir la festividad a una pueril expresión sinsentido, una fórmula de escape, como la concibe el burgués, que impide hacer frente al sentido real de la vida). No; la risa festiva es parte constitutiva del habitante porteño. Con ella se construye y establece lazos de autodefinición que tiende siempre a la liberación efectiva del sujeto.

Rabelais no reconstruye la antigua vecindad sólo por y a través de la risa, sino que lleva a cabo un complejo sistema de series diversas que se entrecruzan. El proceso de destrucción/construcción se funda por medio de estas (siete) series que destruyen los idealismos abstractos y reconstruyen la imagen material del nuevo hombre. Éstas son: cuerpo humano, ropa, comida, bebida, sexo, muerte y excrementos. Los temas de su obra se desarrollarán en conformidad con estas series que reubican al cuerpo en un cronotopo real. Cuerpo como medida concreta del mundo. Se mide el mundo a partir del cuerpo. Hombre-cuerpo-mundo son uno y lo mismo.

Esta visión se contrapone polémicamente a la del cuerpo medieval⁶. Aquel cuerpo perecedero y de la superación, pero en el que ocultamente reinaba el desenfreno grosero y sucio. El ascetismo medieval negaba el cuerpo. La vida no tenía palabra ni sentido, por eso era desenfrenada, burda y destructiva consigo misma. Rabelais en cambio devuelve el sentido a una dimensión real y concreta.

Cabe señalar que todas estas series contribuyen a la materialización del mundo y a rehacer la imagen del hombre en la literatura. El hombre queda exteriorizado por la fuerza de una nueva palabra,

6 Y también al cuerpo sobreexpuesto hoy por las redes sociales. Ver Sarlo (*La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018).

más integral e hiperbólica, capaz de heroificar desde su misma condición material y productiva. Esta es palabra que puede crear nuevos tipos de vecindades entre fenómenos y conceptos en detrimento de ideologías oficiales y en beneficio de una nueva visión reivindicativa del hombre. Por lo mismo, estas categorías carnales no pueden ser ideas abstractas. Se trata, dice Bajtín,

de ‘pensamientos’ sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron construyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea. Precisamente por eso pudieron ejercer una influencia tan profunda en la formación del género en la literatura (2003, p. 180).

98

Uno de ellos es el realismo grotesco. Un sistema de imágenes de la cultura cómica popular en que “el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor” (2002, p. 23). Se trata de un elemento espontáneo, afirmativo y universal centrado en un cuerpo colectivo y genérico. El pueblo en estado evolutivo que crece y se renueva sin parar. De ahí que sea tan magnífico, exagerado e infinito. De ahí también la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia de un cuerpo alegre celebrador de la vida. El realismo grotesco degrada. Lo que está arriba lo pone abajo. Lo celestial lo hace terrenal... Es un juego ambivalente porque la degradación implica renovación.

La imagen grotesca de Rabelais es así: degradante, ambivalente y contradictoria, en este sentido se convierte en deforme, monstruosa y horrible. Lo grotesco carnalesco

ilumina la osadía inventiva; permite asociar elementos heterogéneos; aproxima lo que está lejano; ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo; comprender hasta qué punto lo existente es relativo; y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (2002, p. 37).

Como los cuerpos que transitan por la zona porteña que se muestran con sus defectos y fealdades y cuya fatalidad en muchos casos se debe a la máquina moderna⁷. Toda esta fisonomía “anormal” recobra, sin excepción, vida en esta frontera y revelan en su diferencia el contacto con el mundo (y con el suelo). Pero esto tradicionalmente se oculta. El cuerpo del espacio porteño no es el mismo que el del centro urbano. En el primero es parte integral, en el segundo el sistema discretamente lo excluye. Como los perros vagos de las zonas turísticas: son expulsados hacia los márgenes extramuros, devueltos a la frontera que opera como residuo de lo que la urbe blanca busca esconder con fines estético-sanitarios.

Se destaca además que las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el habla, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y la risa (órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz). Apodos, injurias, insultos corresponden a una oralidad escatológica propia del carnaval. En la plaza del barrio puerto, un sujeto le pregunta a otro: “¿Y cómo está tu nieta?” “Está má’ linda que la mierda”, le responde. Aquí se cumple la relación escatológica en varios niveles. Se nombra el excremento, pero además se asocia hiperbólicamente con la belleza armónica de la aludida. Y a su vez es ambivalente, ya que se puede usar también

⁷ En el sentido que le da E. P. Thompson, que bajo el disciplinamiento industrial el hombre popular al ser sometido a otro orden sufría también, en el contacto con la producción, mutilaciones (1995).

el mismo término (mierda) para degradar. Aunque acá tiene una carga positiva, puesto que el excremento, dice Bajtín, “estaba indisolublemente asociado a la fecundidad” (2002, p. 134); y, por extensión, al crecimiento sano.

Por lo mismo, estas figuras están desprovistas de cinismo y grosería, distinta a la comunicación jerárquica de palacios y templos cuyo diálogo es estratificado y estricto. En la plaza porteña reina casi una lengua propia, y claramente diferenciada del habla de la Iglesia, de la corte, de la literatura oficial y de las clases dominantes (2002, 139)⁸.

100 De este modo, Rabelais logra configurar una imagen corporal donde predomina lo hiperbólico, profuso y excesivo. Pero que, en el fondo, anuncia la enseñanza de un cuerpo natural que se desarrolla conforme a su especificidad dentro del conjunto de la unidad. La festividad manifiesta por el cuerpo refleja salud y armonía expresados en el apetito, el sentido del humor, el afecto, la confianza en el otro. Una cueca brava dice:

Para el hombre que es de yunta
la palabra es documento
ser bien apantalone'o
dará confianza y respeto.

[...]

Respeto y sinceridad
son preciosos documentos
se reflejan en la cara

8 Otro tema no menor son los pregones de vendedores y gritos del habitante. El mundo porteño popular grita, ríe y habla alto. Es un ruido permanente de expresiones. A eso se le suman los apodos y los insultos-elogios asociados siempre a animales y/u órganos genitales.

es cuando nacen de adentro.

(Advis, 1997, p. 25-26).

Esto revela que la cultura popular porteña no es un mundo abstracto, se halla inserto en una comunidad cuyos sentimientos están siendo siempre avivados por la comida, la bebida, la música, o sea: el gran banquete que resitúan a la comunidad con la primitiva vecindad. El banquete popular es la gran comida. “La poderosa tendencia a la abundancia y a la universalidad está presente en cada una de las imágenes del beber y el comer que nos presenta Rabelais, y determina la formulación de estas imágenes, su hiperbolismo positivo, su tono triunfal y alegre (Bajtín, 2002, p. 250).

Pero el cuerpo se agota y entra en receso. Necesita reponerse para renacer otra vez.

101

Ando con el cuerpo malo
con una sed que me mata
y lo peor que pa' arreglarlo
no hallo donde sacar plata.

[...]

Y pa' mayor desdicha
ando tan pobre.
No dan ni un cobre, ay si
yo me derrito
por un caldo picante...

(Chandía Araya, 2013, p. 73).

En la frontera popular porteña se mantienen las llagas de un cuerpo estropeado, humillado y pisoteado, pero vivo y festivo,

aunque de relativa felicidad. Este espacio de esparcimiento homologa todos los cuerpos de todos porteños populares. La plaza como metonimia del cuerpo y de la historia de su pueblo. Como cuando la plaza Echaurren de Valparaíso fue sitiada por el golpe militar de Pinochet en 11 de septiembre de 1973. “Ese día estábamos vacilando y de repente siento unos balazos y bajo a la plaza y veo que está lleno de militares armados... De ahí nos fuimos todo’ a esconder” (Chandía Araya, 2013, p. 97), recuerda Cojo Lucho.

102 Por ella pasan y en ella se reúnen a diario la más heterogénea multiplicidad de seres. Como la prostituta cuyo cuerpo es testimonio del placer sexual como también del dolor de la pobreza marginal que agrede a las mujeres. Es el espacio de la ambivalencia y los contrastes que no son dicotomías irreconciliables. La vida y la muerte, en todas sus expresiones, acá se hacen presente. La plaza representa el texto polifónico, el lugar por excelencia del diálogo bajtiniano.

Se trata de un dialogismo que promueve una lógica otra, la del carnaval, es decir, un diálogo que no puede ser entendido sin la estrecha vinculación a este contexto asociado al cuerpo grotesco y carnavalesco. En este mismo orden, la plaza representa el tránsito a cada una de las prácticas humanas más elementales, porque los placeres del carnaval no son los meros placeres de la charla, sino los de un discurso que ha descubierto de nuevo su conexión con lo concreto.

Pero la cultura popular no sólo se recrea en esta frontera que viene a ser el último reducto de su cada vez más socavada existencia. En la plaza también se crean los espacios necesarios de resistencia. En la medida que esta cosmovisión popular mantiene sus rasgos grotescos, construye a su vez tácticas de resistencia que le permiten seguir viviendo⁹. Actuando como cuerpo social y colectivo, como pueblo, unido al complejo sistema de la vecindad primitiva.

⁹ Ver nota 5 del primer artículo.

Rubén Darío en Valparaíso. Contradicciones de la modernización en el Pacífico Sur Último¹

Hoy parece quedar la sensación que cuanto se ha escrito sobre Rubén Darío y el modernismo hispanoamericano, gira principalmente sobre tres ejes concomitantes y del todo plausibles. Despojar a la poesía de su carácter utilitario que venía asumiendo desde la independencia y, en su lugar, instalar una poética autónoma a la altura del clima finisecular (Osorio, 2000, p. 55-58); ahondar en la relación que comienza a tener el poeta profesional dentro del capitalismo y donde la crítica de Ángel Rama pareciera ser la que traza la ruta (Rama, 1970); y revisar la trayectoria de Darío en base a la ecuación literatura-vida de *Azul...* a *Canto errante*; tránsito de espacios y modulaciones que permiten entender el primer modernismo como un proceso integral en la figura misma del artista (Subercaseaux, 1997, p. 119-120).

103

No obstante, estos aportes, sin los cuales sería imposible un relato sobre estos intelectuales que le dan a la literatura su especificidad² dentro de las bellas artes, para el caso que interesa: pensar el

1 Aparece originalmente en *Revista Communitas* V 3, n. 6, jul/dez, 2019.

2 Tal como afirma Rama, con el modernismo, “comienza, si no una profesionalización del artista, que por el momento era impensable, una especialización que la incipiente complejidad de algunas sociedades hispanoamericanas acarrea al generar personalidades consagradas a esa multiplicidad de tareas que antes recaían en el ‘vate’”. Darío será quien afirme, agrega Rama, “la impostergable necesidad de volver por los fueros de una específica creación poética”. Cosa que hizo como nadie, ya que ningún otro poeta “había demostrado hasta entonces un conocimiento tan minucioso e interior de

puerto como espacio estratégico en el proceso modernizador regional, no habría, se cree, un estudio que se detenga en *ese* Valparaíso dariano y de lo que de ello quedó. Es sabido que su paso por Santiago y Valparaíso se enmarca entre el 1886 y el 1889, dos años y medio para vivir la experiencia que utiliza como materia prima que nutre su inicial *Azul...* (Darío, 1907, caps. XIV-XVII).

Resulta relevante, pues, centrar este artículo en tres puntos de interés específicos. Retomar el modernismo como expresión de un espíritu crítico irrenunciable que define el oficio creador en el cambio de siglo³; ver cómo el indio de Metapa se construye en y contra esa *belle époque* criolla (Vicuña, 2001; Rama, 1970⁴) que lo recibe y de cuya relación nace el poeta Darío; y releer “El fardo”, cuento porteñísimo, que ensaya una nueva sensibilidad frente a los nefastos efectos de la mercantilización que adopta la elite chilena; y, en ese contexto, la aparición de un imaginario porteño que evidenciará las contradicciones de esa ya avanzada y contrahecha modernidad⁵.

las técnicas poéticas, y ninguno fue capaz de una trasmutación artística comparable” (Rama, 1970, p. 8-9) [marcas suyas].

3 Escribe Subercaseaux: “Por el ánimo con que se asumió, más que una tendencia o gran movimiento literario, el modernismo se vivió como un *espíritu de época*. Como una actitud expresiva y poética que implicó una lógica irreconciliable con el proyecto de modernización dominante, un principio corrosivo que estaba destinado a *regenerar* (1997, p. 122-125) [marcas suyas].

4 *Belle époque* que Rama lee desde una lógica contraria y más crítica, es decir, que lo que se dio en verdad, hacia finales del siglo XIX, fue la expansión imperial del capitalismo y cuya estructura económica buscó dominar las zonas dependientes (Rama, p. 23).

5 La necesidad de armar la nación moderna y la falta de un verdadero desenvolvimiento definen el ingreso de Latinoamérica a la modernidad como un fenómeno paradójico, *desajustado, tardío*, de desencuentro. Esta referencia respecto a una modernidad de este tipo es una idea recurrente en los estudios latinoamericanos y que a su vez hace eco de los postulados de Habermas en cuanto al concepto de “modernidad inconclusa” (1980) y, en general, a la teoría crítica que sostiene y promueve el pensamiento de

Deslindar el campo cultural para autonomizar el espacio crítico que venía siendo subordinado por los románticos de los cincuenta y antes por las *Silvas* neoclásicas de Bello, será la tarea que emprenden desde la década de 1880 los primeros modernistas. O, en otras palabras, como apunta Rama (1970, p. 10), la tarea era “liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y las servidumbres naturalistas”⁶. De modo que, bajo el sistema económico mundial impulsado por el capitalismo declarado, una poesía así, supeditada a la gesta épica y luego al realismo social, resultaba ingenua y servil. Se requería, en consecuencia, de una poética, dice Rama, restricta y específica, culta y urbana (1970, p. 7), liberada de la servidumbre naturalista y conducida por el profesional intelectual que hará de la obra un campo reflexivo teniendo a la razón como única herramienta válida para desentrabar los impulsos del Espíritu (siempre en mayúscula nos dice Monsiváis⁷) y para hacer frente al desatado mercantilismo que adoptó la clase dominante.

105

Visto así, son tres los frentes que aborda simultáneamente el modernismo clásico y que definen ese Espíritu de época. Percibe, el primero, con agudeza la paradoja que suscita el ingreso de América

la Escuela de Frankfurt. En el caso local, quienes asumen y difunden estas nociones más recientemente: Carmagnani (1984), Ramos (2003), Larraín (2005), Subercaseaux (1999), Rojo (2006), entre otros.

6 Y Darío lo expone claramente fundamentando aquel impulso de volver por los fueros de esa especificidad poética. Rama transcribe al poeta: “Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana; un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida y décimas patrióticas”. (Rama, p. 8). Citado por Darío, “Historia de mis libros”, en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, t. I, p. 206.

7 “Jamás le quiten la mayúscula a esta palabra” (Monsiváis, 2006, p. 124). Término no gratuito en el clásico ensayo del estudioso mexicano ya que contiene el ingrediente que le hacía falta a las nuevas naciones del período finisecular: las artes, en especial el campo de las letras con énfasis en la poesía.

Latina a la modernidad como el desencuentro entre los ideales que durante todo el siglo XIX promulgó el proyecto emancipador y la no concreción o concreción condicionada o parcial de estos postulados. Nota que bajo el discurso moderno subyace un conservadurismo que impide la movilidad social dejando al pueblo fuera de las promesas que el mismo proyecto humanista había con tanto brío planteado. La reflexión modernista no deja pasar esta contradicción esencial entre la inclusión simbólica promovida por el criollo letrado y la exclusión real y consciente de la población que tendrá como resultado la falta de un desarrollo integral que acentuará el desequilibrio o anomalía de lo que la crítica cultural ha tildado como *modernidad sin modernización*⁸.

106 Pero este examen crítico que cubre toda la época republicana, se reintensifica cuando a fines de siglo la vieja casta terrateniente cede su poder a la burguesía urbana que, amparada por la lógica del lucro, profundizará aún más la desigualdad. A una cuestión de clase se le suma el interés económico de estos grupos que concentran la riqueza industrial en desmedro de una proletarianización, al cabo madre de todos los males que acarrea la masa que invade desde entonces las grandes ciudades (Romero, 2001, p. 247). Ante la incongruencia irrefutable de plusvalía desbordante *versus* destrucción de la vida, el modernismo no se quedará indiferente; a tal deshumanización responde con una propuesta estético-ideológica declaradamente contrahegemónica e irreconciliable contra el progreso material que estaba corroyendo el alma del hombre moderno. Este discurso político que adoptan los primeros modernistas, y que es su segunda acción, no había sido hasta entonces así de claro y enérgico⁹.

8 Se toma como base que la modernidad, de cuño eurocéntrico, es el proyecto filosófico, humanista y emancipador, en cuyo centro se halla el hombre libre, crítico y consciente; en tanto que la modernización es el proceso, de carácter económico, tecnológico e instrumental y que no incluye, en la región, los principios básicos que definen al primero.

9 En síntesis, los primeros modernistas que nacen dentro de este clima son testigos del proceso de una retorización de la propuesta estética desvinculada

De ahí, pues, que la tercera embestida que asume la vanguardia modernista (Martí, Del Casal, Darío) será buscar ante la crisis una estrategia discursiva que permita hacerse cargo del componente social; que dejara de ser el relato oficial del ideario de nación y asumiera un tono pragmático acorde a una sociedad que no era, y que nunca había sido, la prediseñada por la elite. Esta propuesta no era sino la elaboración de un lenguaje autónomo e implicado que fuera capaz de desplegar todos sus recursos para descifrar el misterio oculto de la América no revelada. El sentido de la poética modernista es eminentemente político y de estilo metafórico y sugestivo. Su autoridad radica, dice Rama (1970, p. 15) en la resistencia frente a la deshumanización y para eso debía dejar de ser lugar impreciso; y, agrega Ramos, que diera voz al ritmo fluctuante y móvil de la realidad emergente. Esto explica el resultado de una obra sincrética y abarrotada dando forma a un poema de sello original y novedoso (Ramos, 2003, p. 21).

107

La autonomización que con/por esto consigue el artista tendrá como costo, sin embargo, la pérdida del mecenazgo y en consecuencia la necesidad de incorporarse al mercado embestido de un oficio que lo pone en contacto con la realidad inmediata: el periodismo. Comerá de su trabajo que cuando no es el de poeta, será el de cronista. Como Martí, con “El puente de Brooklyn”, que envía de Nueva York a *La Nación* de Buenos Aires, en 1881; o Darío, con “Historia de un sobretodo”, donde escribe:

Es en el invierno de 1887. Por la calle del cabo [Valparaíso] hay

cada vez más de lo real. Estos escritos buscan definir su práctica poética en la búsqueda de una salida desde el interior mismo del sistema poético hegemónico, desde sus propias premisas. Pero esta superación, esta salida, no logra cristalizar en una verdadera alternativa, en una propuesta poética de negación y ruptura, sino, más bien, en una readecuación; en una “reforma” más que en una “revolución” poética. Esta “vuelta a la tierra” que representa el modernismo, si bien registra un cambio de acento, no puede verse como una ruptura con el sistema poético entonces hegemónico. Eso será tarea de las vanguardias (Osorio, 1988, p. XV) [marcas tuyas].

una gran animación. Mucha mujer bonita va por el asfalto de las aceras. Yo voy tiritando bajo mi chaqueta de verano, sufriendo el encarnizamiento del aire helado que reconoce en mí a un hijo del trópico. He cobrado mi sueldo de *El Heraldó*, que me ha pagado Enrique Valdés Vergara, un hombrequito firme y terco... (Calderón; Schlotfeldt, 2001, p. 310)¹⁰.

De este modo, el poeta intelectual que comienza a hacerse su propio hueco dentro de una estructura socioeconómica en la que vive y crea, se torna, por su independencia, peso ideológico y adopción de un estilo literario que revela sin tapujos sus emociones, una vergüenza por su inutilidad al régimen, pero también, dice Rama, un peligro. Y todavía más,

108

la imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vago-bundo, la del insocial, la del hombre entregado a las borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea del momento— del improductivo (Rama, 1970, p. 57).

Pero de esta mirada, lo que harán los poeta es afirmar la negación y hacer, así, de la letra un búmeran, el arma con la que va a deslindar el campo cultural como espacio reflexivo. Acá las bases de la crítica literaria moderna.

Dialogo con temporalidades, espacios y el hombre-poeta en Chile. El tiempo, las ciudades y los contactos que entabla Darío en este país permiten diseñar un juego de relaciones que resulta útil para entender su proceso creativo y el sentido que en él cobra la realidad que palpa en ese contexto finisecular. Como señala Rojo, Darío capta, con envidiosa precisión, la esencia de esta conducta

10 La crónica cuenta que gasta la mitad de su salario en el abrigo.

burguesa santiaguina, y copia (Rojo, 2011, p. 161-162):

Santiago es aristocrático. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en sus guardarrropías conserva su traje heráldico y pomposo; baila cueca, pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la Colonia, que aparentar ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa. Santiago juega a la Bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela y a veces hace versos, en sus horas perdidas¹¹.

De esta manera, durante los treinta meses en tierras chilenas, el Poeta vive cerca de veinte en Santiago y diez en Valparaíso, se relaciona con tres grupos sociales distintos, de los cuales emerge un espíritu, un carácter y una figura específicos que transitan entre el Rubén que llega y el Darío que se va.

109

Durante los dos tercios que vive en la capital establece contacto con dos grupos de cuño aristocrático. Uno, la elite intelectual de moda; el otro, la vieja oligarquía terrateniente. Los primeros, amigos que lo reciben y apadrinan; los segundos, empresarios y políticos que lo desprecian y humillan. Con sus amigos aflora el alma del poeta inquieto que lee y ve con asombro de ahijado pobre los juguetes de sus refinados anfitriones. Con los viejos oligarcas, forja el carácter del chorotega incomprendido que debe empleárseles en sus diarios para comer y resistir a la adversidad¹².

Pero, antes de viajar a Valparaíso, resulta necesario ahondar en esa experiencia vital urbana que afianza los rasgos integrales de la

11 Citado por Raúl Silva Castro, ed. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Santiago de Chile. Prensa de la Universidad de Chile, 1934, p. 281-282.

12 Ver nota 23 del segundo artículo.

personalidad del hombre y del poeta. El centralismo chileno hará que sea Santiago el espacio social donde Darío arme los primeros lazos como escritor con las principales figuras del intelectualismo criollo. En la urbe en pleno desarrollo será testigo del auge económico de la elite y recientemente acrecentada gracias al éxito de la Guerra del Pacífico. Esa riqueza material —material y muy selectiva— le abre, sin embargo, las puertas del Paraíso del Arte, en particular del simbolismo francés, que llegaba como pan caliente a estantes y mesas de sus amigos ricos. Entre otros, Eduardo Poirier, Eduardo de la Barra, un tal Toribio Robinet, el escultor Nicanor Plaza y, sobre todo, Pedro Balmaceda, clave y visa de entrada a tertulias donde el Rubén inquieto comienza a moverse hasta conseguir publicar, en 1887, *Abrojos* (Darío, 1907, cap. XV).

110 Mas, no todo fue dulce. (¿Y para quién lo es?). Para Darío no lo fue porque al desprecio de la arrogante clase empresarial habría que sumarle el hecho no menor que es el verdadero Chile que lo recibe. Primero, porque el poeta no despertó el interés que desde acá podemos creer que despertó. “La ignorancia de Darío era casi absoluta [dice Orrego Luco] y apenas distinguía un coche de una casa, y no percibía diferencia entre un cuadro y una oleografía” (Rojo, 2001, p. 155)¹³. Pero no era eso, o no era sólo eso. El tema de fondo es lo que dice Silva Castro y que Grínor Rojo le refuta con razón. Lo primero, que con la llegada de Darío se iniciaría en Chile la literatura hispánica moderna. Para Rojo una simple *boutade*. Lo segundo, más serio, que ese Chile era el escenario de una “nueva sensibilidad artística” atizada por locos bohemios que estarían ocupando: “la Meca cultural del mundo hispánico” (Rojo, p. 158). Nada más erróneo. Ya que, si era la Meca de algo, ese algo no será el cultural, sino el económico. Nadie pondría en duda el crecimiento de un Chile centralista que acabada de ganar la Guerra y que, por tanto,

¹³ Citado por Luis Orrego Luco, “Rubén Darío”. *La Libertad Electoral*, 20 y 21 de febrero de 1889.

estaba gozando de la inmensa riqueza que generaba el salitre. Pero de cultural, nada. Apenas la crema en una masa pobre y analfabeta. Una *belle époque*, por tanto, muy a la chilena.

Ahora, es cierto que Darío se encanta con esta ciudad bullente y europeizante y con la flor y nata que le abraza. Pero no es menos cierto que bajo ese esplendor se oculta el falso refinamiento de una clase insultantemente enriquecida que no hace más que acentuar aquella contradicción fundamental entre el dinero y la vida. Y es aquí, en este momento, en que Darío discierne su propio camino; tal vez el único posible: poner su talento al servicio de un patrón que le pagará por sus crónicas. En los talleres de la prensa liberal aprende la prosa periodista moderna, pero también aprende de los sinsabores de una clase empresarial que respeta al periodista en cuanto empleado, pero no al poeta que, sigilosamente, maceraba *Azul*... Es un Darío pobre y humillado por esos señores que, paradójicamente, como dice Rojo (2011, p. 162-165) “admira y execra”, “que desea y de la cual abomina”; porque, es cierto, no es capaz, como se dijo, de desprenderse aún de esta tutela material e ideológica. Los necesita. Y de esa dependencia nace el Darío periodista. El sujeto perspicaz que estudia con agudeza la sociedad que le trata y le maltrata. Años después, enfermo, escribe en una carta a Orrego Luco: “Nunca podré olvidar que allí pasé algunas de las más dulces horas de mi vida, y también de las arduas, pues en Chile aprendí a macizar mi carácter y a vivir mi inteligencia” (Darío, 1921)¹⁴.

111

Esta afirmación de su personalidad, al parecer, es la pieza clave que está detrás de *Azul*..., ya que es esa condición subalterna la

14 En 1912, durante su último viaje a Argentina, Darío quiso regresar a Chile, pero su salud se lo impidió. En esa instancia escribe esta carta, la cual fue reproducida en la revista *Pacífico Magazine*, en enero de 1921. En esta, le expresó sus sentimientos hacia Chile: “A través de tanto tiempo y de tanta distancia, hemos guardado un largo silencio. Mi afecto por Chile se ha conservado el mismo después de tan largos días, y han revivido siempre en mí aquellas pasadas horas”.

que lo hace sentir el desgarró frente a una realidad social degradada y que él sitúa en el seno del antivalor burgués. Contra eso responderá con el arte, único asidero o refugio, dice Nelson Osorio (2000, p. XII), para rechazar y resistir ese mundo descompuesto, pero también para practicar, agrega Rojo (2011, p. 166), desde el resentimiento, una suerte de “venganza imaginaria” que se materializará en el emblemático libro de 1888.

En él aparece “El fardo”¹⁵. Cuento publicado un año antes y, lo más probable, escrito en uno de los cuartos que ocupaba el poeta como Inspector de Aduanas durante los diez meses que vivió en el puerto. Se pretende, por eso, cerrar este juego de relaciones por medio de este relato que grafica un tiempo, un espacio social y la sensibilidad dariana como imagen epónima en este clima de transición modernizadora.

112

Consciente que para conocer la estadía del nicaragüense en Chile y, sobre todo, para estudiar el valor de su creación en el contexto latinoamericano, se debe abordar *Azul...* como un todo, se valdrá no obstante sólo de este cuento dejando la poesía y el resto de la prosa de lado, ya que o están de cierta forma sugeridos en este relato o exceden el interés particular de este trabajo¹⁶. ¿Y qué es eso que se puede hallar en “El fardo”? Dos cosas: la figura de el Poeta y su rol dentro del fenómeno contradictorio que representa Valparaíso como epicentro del proceso modernizador chileno.

El cuento se abre en el umbral del atardecer que revela el tránsito del dinamismo a la quietud del trabajo portuario. Es, en ese quiebre, que la voz del narrador cede a la trágica historia de tío Lucas, el viejo pescador. “¡Eh, tío

15 Por primera vez en la *Revista de Artes y Letras*. Santiago de Chile, el 15 de abril de 1887, tomo IX, p.113-119. Fue reproducido en *La Época* el 30 de ese mismo mes y año, e incluido en las ediciones de *Azul...*

16 “Me parece, en efecto, que los textos narrativos de *Azul...* se continúan en los líricos, no tanto porque los líricos repitan tales o cuales artificios retóricos, cosa que hacen, sino porque ellos llevan hasta su desiderata el proceso de creación por defecto que se inaugura en los relatos” (Rojo, 2011, p. 169). En “El fardo” como en “El Rey burgués”, principalmente.

Lucas! ¿Se descansa?” (Darío, 1994, p. 86)¹⁷, le interpela. Aquí los sucesos se narran uno a uno para desembocar en la mayor de las desgracias: la muerte del hijo. Pero, también, la vida. El triunfo cotidiano de la vida sobre la muerte.

El muchacho era muy honrado y muy de trabajo. Se quiso ponerlo a la escuela desde grandecito; pero ilos miserables no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuartucho!”. [Y menos cuando la madre lleva] “la maldición del vientre de los pobres: la fecundación (Darío, p. 87).

Ante la realidad devastada de bocas hambrientas la vida del joven resiste y se impone. El muchacho pudo ser herrero. Un vecino “quiso enseñarle su industria” (p. 88). Pero enferma y decae.

¡Ah, estuvo muy enfermo! Pero no murió. ¡No murió! Y eso que vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartalladas, viejas, feas, en la callejuela inmundada de las mujeres perdidas, hedionda a todas horas, alumbrada de noche por los escasos faroles, y en donde resuenan en perpetuas llamadas a las zambas de echacorvería, las arpas y los acordeones, y el ruido de los marineros que llegan al burdel, desesperados con la castidad de las largas travesías, a emborracharse como cubas y a gritar y a patallar como condenados. ¡Sí!, entre la podredumbre, al estrépito de las fiestas tunantescas y el ruido de los marineros que llegan al burdel, el chico vivió, y pronto estuvo sano y en pie (p. 88).

113

Pero no sólo no muere, sino que se levanta. Porque esa descomposición de la realidad toda no afecta a quienes no han conocido más que la miseria. La “sobrevivencia precaria”, como le llama Miranda (2011, p. 51), del mundo popular porteño opera como resistencia contra la destrucción

17 Todas las citas del cuento se remiten a esta edición.

del capitalismo burgués¹⁸. Darío descubre ahí, en el suburbio porteño, los resabios de una fuerza humanitaria que no ha sucumbido, pues se fortalece ante el proceso modernizador!

Sin embargo, el joven se levanta para reincorporarse a la faena, al destino trágico que la vida le tiene reservado. En la edad de oro sale a *la mar*. Se hace pescador como su padre. “Padre e hijo, en la pequeña embarcación, sufría el mar la locura de la ola y del viento. Difícil era llegar a tierra. Ellos salieron sólo magullados” (p. 89).

114 La vida transcurre así. Con las vicisitudes normales de hombre de mar. Se revela el cotidiano. Un ir y venir en el trajín de la carga y descarga, y donde el hombre va dejando su vida, lenta, imperceptiblemente. “El fardo” narra la intensa y honda experiencia de la vida moderna a través de dos sujetos que representan mundos opuestos, pero que en su relación revelan el tránsito de un período a otro: la sabia y resignada actitud del tiempo y el impulso desenfrenado del alma joven que crece en el trabajo.

Empezaba el trajín, el cargar y descargar. El padre era cuidadoso: ‘¡Muchacho, que te rompes la cabeza! ¡Que te coge la mano el chicote! ¡Que vas a perder una canilla!’. Y enseñaba, adiestraba, dirigía al hijo, con su modo, con sus bruscas palabras de obrero viejo y de padre encariñado (p. 89) [marcas suyas].

Hasta que se separan. El padre enferma y el hijo se hace portuario. Y, entonces, la muerte como destino aciago.

18 Resulta interesante ver cómo Darío describe esta realidad del mundo popular porteño, su punto de hablada o lugar de enunciación, y la que ofrecen, juiciosa y censurablemente, los ojos imperiales, como dice Pratt, de la vanguardia capitalista que visita los puertos apenas terminadas las guerras de independencia. La voz de Darío es la de tío Lucas en tanto reproduce su relato, mientras que la de los expansionistas es autobiográfica como llena de valorizaciones, en general, reprochables contra este universo popular. Caso emblemático Graham (1992). Véase Pratt (1997).

“Era un bello día de luz clara, de sol de oro” (p. 89). Debajo en el muelle un concierto de situaciones metálicas que recrean la vida moderna en su máxima vitalidad. Entre sonidos de “matraca”, “garfios” y “plomos de sonda”, emerge el gigante, el monstruo: el fardo.

Había uno muy pesado, muy pesado. Era el más grande de todos, ancho, gordo y oloroso a brea. Venía en el fondo de la lancha. Un hombre de pie sobre él era pequeña figura para el grueso zócalo. Era algo como todos los prosaicos de la importación envueltos en lona y fajados con correas de hierros (p. 90).

La mercancía importada que mata. Un paquete en cuyas entrañas “tendría cuando menos, linones y percales” (p. 90).

La juventud deviene acá en muerte trágica arrebatada bajo el peso de lo suntuoso. Fatal paradoja. El antagonismo absoluto entre el lujo y la “cosa horrible”, “el muchacho destrozado” que es la muerte, la muerte joven. “El fardo, el grueso fardo, se zafó del lazo y cayó sobre el hijo del tío Lucas” (p. 91). Las cosas se zafan. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, como el fardo, que amarrado por el mismo muchacho se zafa y le mata.

Hasta acá la voz de tío Lucas y devuelta al narrador. Hugo Achugar (1986, p. 858-859) señala que esta historia intercalada es la de un relato enmarcado y mediado por este narrador que abre y cierra el cuento. Desacuerdo con esta idea. En concreto, se cree que el Darío antes de tío Lucas no es el mismo, no puede ser el mismo, que el que conoce su tragedia. Es otro y, por tanto, la estructura del relato no es la de un paréntesis, sino la de una secuencia que revela el proceso transformador que experimenta el poeta. Ahí recae su genio: en aquello que hace con el material recogido y en el punto de hablada que asume con plena consciencia ante la realidad que lo envuelve. “Me despedí del viejo lanchero, y a pasos elásticos dejé el

muelle, tomando el camino de la casa, y haciendo filosofía con toda la cachaza de un poeta” (p. 91).

El espíritu dariano asoma en la muerte del joven. El relato de tío Lucas es la confirmación absoluta de lo que Darío hasta entonces había sólo intuido o tocado tangencialmente: la subversión real de los valores que impone el progreso material sobre la vida. Y esa experiencia no se la dará sino Valparaíso. El espacio urbano-porteño que aglutina todas las contradicciones de la modernización del Pacífico Sur. Representa un Chile que en su afán económico aniquila la vida, pero también, ese mismo proceso modernizador, posibilita el surgimiento de un mundo popular que desde su cotidianeidad resiste la muerte promoviendo mundos alternativos de rehumanización.

116 Así, finalmente, esa realidad es la que hace del amigo y del cronista, la figura del poeta Rubén Darío que a bordo del Cachapoal se va en 1889 para siempre de Chile. Y es por eso que, quienes lo despiden, no son los mismos que lo reciben hace treinta meses atrás: sus amigos aristócratas, los falsos bohemios tertulianos, les llama Rojo, la *belle époque chilensis*, portadora de “una nueva sensibilidad artística chilena” (Rojo, p. 197), sino, quienes le despiden, serán los socios de la Liga de Obreros de Valparaíso. Ellos lo despiden y lo consagran.

Joaquín Edwards Bello y Valparaíso: mundos fantasmas en la crónica urbana moderna

Latinoamérica, modernidad y transformación

Las transformaciones que sufren las naciones latinoamericanas, a partir del impulso modernizador llevado a cabo a fines del siglo XIX, será el resultado de un desarrollo expansivo y de un crecimiento cuyas consecuencias se verán reflejadas, principalmente, en el surgimiento de nuevos centros urbanos, epicentros de una cultura cosmopolita y difusores de un pensamiento ligados a las principales corrientes venidas desde la metrópolis. En este contexto, el puerto de Valparaíso, por su condición estratégica dentro de la ruta Pacífico Sur, surge como uno de los principales escenarios que evidencian estas transformaciones. Quienes nos dedicamos a tratar de entender los procesos sociales a partir de los estudios culturales, desde cualquiera de las modalidades que hoy nos ofrece el discurso literario, la música popular, el pensamiento o las múltiples manifestaciones que recrea el sujeto latinoamericano en el presente, tenemos siempre, necesariamente, que remitirnos en forma ineludible a la modernidad. Sin saber qué significó para nuestra historia social y cultural este proyecto venido desde el centro, difícilmente podríamos dar, de manera justa, cuenta de nuestra realidad como un pueblo diferente, con una historia, con otro modo de ser y de pensar que no es —aunque algunos insistan en que sí— el de los países hegemónicos.

Este trabajo no escapa a ello. Asume desde su condición latinoamericana una mirada que intenta desentrañar lo que fue este proceso expansivo, modernizador y capitalista, que, para bien o para mal, transformó para siempre nuestra vida de pueblo periférico. No hay aquí un rechazo absoluto al proyecto moderno, así como tampoco hay una ciega aprobación a la manera cómo se llevó a cabo en algunas zonas de la región. Lo que sí está presente, a lo largo de todo este ensayo, es una actitud crítica y reflexiva, provechosa y comprometida, que reafirma nuestra condición de *otros*. Una cosmovisión que se ha construido en base a encuentros y desencuentros, quiebres, aportes, influjos, en un proceso dialéctico en el que no somos la suma, la síntesis, de dos realidades, sino diferentes y diversos. Latinoamérica es y ha sido siempre heterogénea. Y eso es lo que necesitamos tener siempre presente cuando analizamos nuestra historia moderna. Saber que la modernidad en América Latina no es la misma de otros sectores, es, como se le ha llamado, *incipiente, inconclusa, falsa, inexistente*, incluso; pero no podemos negar que, como haya sido, transformó nuestras vidas, nuestras ciudades, los modos de ver y entender el mundo y, con ellos, el arte.

Acá, queremos hacernos cargo de esto. De estudiar los nuevos espacios de convivencia que se generan, de las renovadoras formas discursivas que se aplican, de las técnicas y avances que se producen y, sobre todo, del nuevo hombre que surge, con sus malestares, pero también con sus sueños, anhelos, goces y proyecciones que encuentra en la vida urbana moderna. Y todo esto visto desde un producto indisoluble de la urbe moderna, la crónica urbana.

En este sentido, en lo que sigue, nos damos como propósito general de este ensayo configurar con la obra del principal cronista urbano moderno chileno una imagen *poética urbana-porteña*, una especie de *imaginario* social del Valparaíso de 1900-1950, desde donde podamos no sólo conocer a este peculiar personaje porteño, sino también a nosotros mismos, habitantes de esta ciudad *mágica*

que aún conserva algo que la modernidad no quiso o no pudo llevarse. Y luego, como propósitos más específicos, pero sin los cuales no podríamos dar cuenta de lo anterior, dos cosas. Primero, entender la crónica como un género discursivo heterogéneo que conecta al periodismo con la literatura, y segundo, revisar el contexto histórico, social y cultural en que este género moderno aparece, sus orígenes en la ciudad, sus principales impulsores, los efectos en sus lectores, la masa urbana, la cultura popular y los sectores letrados, los motivos que rescata, su tiempo, lo cotidiano y lo contingente.

Crónica urbana: heterogeneidad discursiva

Cuando Saussure distingue lengua de habla, es decir, el sistema universal y abstracto de lo particular y concreto, inaugura una nueva concepción en el estudio del lenguaje. Desde entonces, la lengua como sistema, pasará a ser el objeto central de la lingüística estructural. Estructura que estará formada por el signo lingüístico que remite a una doble funcionalidad. De un lado, el significante, que es el nombre, la materia o la imagen acústica que el hablante emite, y, de otro, el significado, que viene a ser la idea o concepto que representa esa imagen emitida. Todo acto de habla, entonces, remite a un signo en cuyo interior se halla un nombre —significante— y una idea de ese nombre —significado—. Ahora, esto en el plano formal, ya que sabemos que la lengua sin habla no existe, o existe, pero marcada por la pasividad. Está ahí. Y lo estará hasta cuando el habla le interrumpa esa condición pasiva suya. Es decir, cuando se pasa de un plano a otro, de lo abstracto universal a lo concreto particular. En este sentido, el habla es la puesta en acto de la lengua. Cuando hablamos la lengua abandona su pasividad y nos apropiamos de ella. En otras palabras, el hablar es un acto de apropiación de la lengua. Pues bien, podemos usar indistintamente habla por discurso para distinguir dos aspectos fundamentales dentro de él: la enunciación y el enunciado. La enunciación sería entonces aquello *dicho*, o sea,

la puesta en funcionamiento de la lengua, el acto individual de su apropiación por parte del hablante. Antes de la enunciación la lengua es únicamente una posibilidad virtual. En tanto que el enunciado es *el decir*, la práctica discursiva, o sea, el discurso mismo que produce el emisor. Podemos adelantar, desde ya, que el lugar de la enunciación no es indiferente a la composición del discurso. El lugar desde dónde se habla es relevante en todo acto escritural y lo será también para la crónica que en este ensayo pretendemos abordar. Es más, en un plano aún más trascendental, podemos decir que el acto de enunciación es el advenimiento del hombre al mundo, sí porque a través de él el hombre se construye en sujeto. Cuando adquiere una voz propia que se dice, que se habla. El lenguaje adquiere pues un carácter vital, de producción y de configuración del sujeto. Ahora, ¿por qué es importante haber hecho todo este recorrido conceptual propio de la lingüística? Pues, porque nos interesa saber que hay ciertos discursos, o sea, ciertos actos de habla que dependiendo de su naturaleza o contenido se van a transformar o no en géneros.

120

De ahí que nos interese establecer una primera relación entre *crónica* y *discurso*. Sabemos que la crónica es un género que se mueve entre dos escrituras aparentemente diversas —y hasta opuestas— (si quisiéramos ser más rigurosos hablaríamos de un oxímoron, pero no es el caso), la del periodismo y la de la ficción, y, por tanto, se construye sobre la base de un tipo particular de discurso, texto o enunciado. Se trata de un discurso que no está hecho de frases, sino de enunciados. Entonces, como señala Garrido (1988, p. 36): “la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que se enuncia; y, por otra, por su misma enunciación”. Esta enunciación incluye alguien que enuncia, un destinatario, un tiempo y un lugar, un discurso que precede y que continúa, o sea, un contexto de enunciación. En fin, con otras palabras, “un discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje” (p. 36). Será, pues, en este acto cuando una escritura revelará su condición o no de crónica

o de literatura o de simple enunciado. La elección de una modalidad de enunciación es condición previa de todo texto y éste, a su vez, “no tiene ningún influjo sobre el *cariz* de la modalidad de enunciación elegida: la determinación es de sentido único, lo que permite decir, en particular, que tal o cual discurso pertenece a una determinada modalidad de enunciación” (p. 172). Va a depender, entonces, del manejo que sobre el texto aplique el emisor para saber si estamos frente a un tipo especial de discurso, como lo es la crónica, o, por el contrario, si se trata no más de un texto de carácter informativo, meramente funcional, típico del género periodístico.

Ahora, y asumiendo que la cuestión del discurso de la crónica está lo suficientemente claro, nos interesa el problema del *género*. La crónica, como quizás ninguna otra unidad dentro del género periodístico, mantiene un valor no sólo factual, sino principalmente estético. Valor que viene de la forma cómo el cronista relata la historia, qué recursos emplea, cuál es el modo que utiliza para representar o imitar la realidad, etc. Si bien, no toda clase de discurso es un género, porque hay muchos, muchísimos tipos de discursos, como una conversación, por ejemplo, u otros que siendo parte del periódico no tienen por qué someterse a las convenciones estéticas ni ficcionales que rigen los géneros literarios, todo género, sin embargo, es una clase discurso. Pero, una clase muy particular de discurso. “Los géneros son clases de textos [...] los géneros son clases, lo literario es lo textual” (p. 35). O sea, si la crónica es un género, ya sea literario, periodístico o mixto, género, al fin, lo será no por ser discurso, sino por ser una clase particular de discurso. El elemento que distingue al discurso de la crónica, y al de cualquier otro género, es su *historicidad*. Para que una clase de discurso sea un género, esa clase discursiva se nos tiene que aparecer como forma histórica. Debe aparecer en el transcurso del tiempo, desarrollarse en él, cambiar, hacerse móvil o, incluso, desaparecer; pero hacerse presente como discurso histórico. “No son, pues, los géneros los

que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, y han sido reemplazados por otros” (p. 33). Hoy no se producen obras como *El asno de oro* de Apuleyo ni *El satiricón* de Petronio. Metamorfosis o picaresca, la primera, y sátira menipea, la segunda. Son géneros, formas discursivas históricas que hoy no se hallan disponibles, han sido reemplazadas por otras.

122 Digamos —y para demostrar la movilidad de los géneros—, que con las vanguardias han aparecidos otros géneros como la autobiografía, el diario íntimo o, incluso, la misma crónica urbana. “Para todo texto en gestación, el modelo genérico es un *material*, entre otros, sobre el que se *trabaja*”. En esto radica el carácter dinámico, histórico o móvil, si se quiere, de la genericidad en tanto que función textual. “Este aspecto dinámico también es responsable de la importancia de la dimensión temporal de la genericidad, su historicidad” (p. 173). Lo cual quiere decir que los géneros están en permanente transformación y esto porque son históricos. El que se estén moviendo permite, precisamente, establecer una historia. Repitémoslo, lo que distingue a los géneros es su historicidad. Son móviles. Y lo son porque están insertos dentro de las prácticas socioculturales del hombre.

Como a nosotros nos interesa establecer que la crónica es un género, porque emplea una clase particular de discurso, no podemos sino hacernos cargo de la problemática de los géneros modernos. Y en este sentido, la dicotomía saussureana sigue siendo un referente indispensable en el pensamiento crítico literario actual. Al señalar que el habla es la puesta en acto de la lengua, le está dando a él un rol trascendental como configuradora de mundo. En este sentido, la enunciación está ligada a cierta *volatidad* respecto del uso de la lengua. Recordemos que cuando ponemos la lengua en acto, cuando enunciamos, cuando sacamos de su pasividad a la lengua, en todos estos casos, que al cabo remiten a lo mismo: producir un discurso, estamos sujetos a ciertas regulaciones, de las cuales, de

alguna manera, tenemos que, como hablantes, usuarios, hacernos cargo. Situación de la cual, sin duda, no está exento el escritor ni el de los géneros llamados referenciales, históricos, ni menos el de los ficcionales. Este *hacerse cargo* implica someterse a un orden previamente establecido. Porque los géneros más allá de las vanguardias, que es cuando sufren profundas transformaciones, son parte de una realidad institucional, instalada, establecida en su historicidad. “Cada enunciado separado es, por supuesto”, nos dice Bajtín (1990, p. 248), “individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*”. De esta manera, el género se presenta como un horizonte de expectativas para el autor, “que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para negarla”; en tanto que para el lector será una “marca” que servirá como “idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema”, y es una “señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto”, aunque podría, incluso, no advertir su condición de artístico (1990, p. 20).

123

En estos términos, si los géneros existen como una institución “es porque funcionan como *horizonte de expectativas* para los lectores, como *modelos de escritura* para los autores” (1990, p. 38). Esos son, efectivamente, los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros. ¿Pero la genericidad de la crónica de dónde viene? ¿Pertenece al género literario propiamente tal, o bien, corresponde a una forma discursiva, con ciertas cualidades literarias, propias del discurso periodístico? ¿O, acaso, no será una mezcla de ambos? En este caso, ¿se pueden mezclar los géneros? Podemos responder a esto con otra pregunta: ¿de dónde vienen los géneros? Los géneros vienen pues de otros géneros. “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (1990, p. 34). Un discurso, un enunciado, una obra actual comportan dentro de sí toda la historia discursiva. Como señala

Bajtín (1989, p. 389), están todos dentro del Gran tiempo que está hecho de cambios, relecturas, respuestas, visiones... Lo cual, quiere decir, entonces, que la crónica puede ser parte de esta nueva modalidad, una mixtura, una heterogeneidad discursiva.

Digamos algo más. En términos generales, hasta el siglo XIX la hegemonía sobre los géneros la ejercía la literatura de ficción. Instaló un acto de enunciación, una clase de discurso con la cual institucionalizó la literatura como género de ficción, ocultando o invisibilizando otros modos discursivos no ficcionales, históricos o referenciales. Se les han llamado “literatura menor”, “literatura popular”, “subliteratura”. La cuestión es que con las vanguardias estos subgéneros no ficcionales o ficcionales a medias adquirirán un interés que hasta entonces no habían tenido. La institución a la ficción le atribuía de ciertos privilegios que a otros discursos les estaban negados. Por ejemplo, su carácter autónomo. Para ella, el género de ficción por excelencia era la literatura y aquellos que carecían, digamos, de ese *artificio*, eran no-literarios, es decir, utilitarios, funcionales, pragmáticos, dependientes. Pero eso se modifica. Pierde, de algún modo, la literatura, y sobre todo la novela, su carácter exclusivo ficcional para dar cabida a otros géneros que, sin ser ficción, están igualmente sometidos a la historicidad. Ya en *El Quijote* encontramos ciertos rasgos que van transformando el género. Lo cual significa que no son nunca *puros*, primero, y que están siempre sujetos a los tipos de textos que se crean, segundo. Una obra como *Ulises* reformula la narrativa. Una novela como *Hijo de ladrón* separa el género de la novela chilena entre un antes y un después, lo mismo sucede con *La última niebla* o con *El obsceno pájaro de la noche*, y así. Y las vanguardias lo transforman, no por simple ocurrencia. Y en rigor, no las vanguardias, sino los distintos momentos o hitos significativos de la historia de la humanidad. Las guerras mundiales, revoluciones como la cubana, las dictaduras latinoamericanas, y por supuesto, la modernidad, marcaron quiebres

dentro de los géneros. En un plano más específico, los románticos con eso de la supremacía del *yo*, la subjetividad, etc., ya los intervienen incorporándoles otros elementos, el positivismo hace otro tanto, etc. Pero las vanguardias, por ser las que encarnan de manera más directa y decidida las transformaciones de la última modernidad, sobre todo en nuestra región, serán las que los abrirán más y modificarán desplazando el significante del significado, incorporando otros lenguajes, otros motivos, otorgándole al narrador otras funciones, asumiendo críticamente los efectos modernizadores, ironizando, rompiendo, fragmentando.

Las vanguardias, por lo visto, no producen cambios al interior solamente, sino que transforman todo. Hasta el XIX la institución literaria era *una* bien definida y determinada, en el XX, en cambio, experimentará cambios radicales. Por eso, tienen tanto sentido las palabras de Bürger (1997, p. 23), cuando dice que las vanguardias aparecerán como instancias autocríticas, no tanto del arte como de la estructura social; no una crítica inmanente al sistema, sino auto-crítica de la institución del arte en su totalidad. “El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa”. En América Latina, al menos, las vanguardias de los años treinta —las únicas— someten a crítica todo el arsenal conceptual tal cual lo habían recibido. Pero también legitiman géneros que habían estado fuera. En este sentido, abren el campo, dejan que ingresen otras formas discursivas, menos puras, más contaminadas, heterogéneas. En fin, las razones no son pocas y las podemos hallar en distintos planos.

Desde lo estrictamente literario, donde el asunto más que en el modo escritural recae en las figuras del sujeto y narrador. Es cuando aquel comienza a perder su hegemonía como una identidad fija y autónoma. Eso que señala Morales (2004, p. 24-26) para referirse al paso del paradigma decimonónico al vanguardista, marcado por

la ruptura y que abre el horizonte propiamente contemporáneo. Desde entonces, se construyen espacios donde los géneros se rozan. Se hacen colectivos en su relación, en las fronteras y en las zonas de contacto. Pero también serán espacios donde se repliquen. De ahí surge el interés en estudiar a los sujetos que habitan estos no-lugares, situados lejos del centro, en las periferias de todo orden.

Ahora, estas transformaciones genéricas también se pueden abordar, porque de ahí nacen en realidad, desde los fenómenos puramente históricos, sociales y culturales. Es la historia de la humanidad la que produce los cambios. “Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” (Bajtín, 1989, p. 38). Con todo, desde entonces no podemos asociar la literatura únicamente con la ficción, como condición *sine qua non* para que exista, ni tampoco vamos a exigirle autonomía plena. Ya lo decía Bourdieu (2002, p. 9): “la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación [...] o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual”. La literatura, y en general la producción artística, está afecta a esta no autonomía o autonomía relativa entre ella y su creador. Se establece, así, una autonomía de carácter relativo en el que aparecen condicionantes que van a intervenir en el proceso de producción dentro del campo intelectual. Ya que dentro del campo intelectual van a comenzar a operar valores, axiomas por parte de una incipiente crítica, también relativamente autónoma. Lo que evidencia que este espacio se transforma en un campo de lucha por el poder y por la legitimidad cultural; cada grupo que intervendrá intentará validar su producto cultural (p. 10). Cuestión que, como veremos más tarde, toca también a la crónica por ser esta un vehículo de transmisión ideológico. Entonces, lo que tenemos, por una parte, es la aparición de un discurso que puede ser literario sin ser puramente ficcional, o bien, por el

contrario, discursos no literarios que contengan grados de ficción, y, por otra, una obra cuyo proceso de producción va a estar sujeto a una serie de condicionamientos que harán de ella un objeto relativamente autónomo. Y este será, pues, el escenario por donde hará su asomo la crónica como género discursivo con grados de ficción y sin autonomía plena. No obstante, visible y estudiable.

Iniciamos este apartado señalando que la crónica es un discurso heterogéneo. Un discurso que por estar atravesado por la historicidad se convierte en un tipo especial de género. Se trata de un discurso que conecta dos géneros, el periodístico, que puede ser informativo o referencial, y el literario, que, en este caso, recobra su valor ficcional. Como sea, se trata de un género más, rescatado, estudiado y valorado por la crítica.

Desde un plano teórico sepamos primero en qué consiste su mixtura como tal. En un proceso que podemos llamar *dialéctico*, donde hay cruces, aportes, contradicciones, notaremos cómo este género moderno irá adquiriendo rasgos de otros para luego adaptarlos o simplemente abandonarlos sin que por ello sea la síntesis de ellos. Creemos que la crónica no se reduce a la síntesis de dos o más géneros, sino que los aprovecha en su diferencia, en su variedad, constituyéndose, de esta manera, en un discurso de carácter heterogéneo. Es pues *un* género más. Ni uno ni otro. Lo anterior funciona en el estudio de las culturas latinoamericanas, pero también puede ser aplicable a los estudios genéricos. Dice Todorov (2003, p. 180):

127

La idea de mezcla de géneros o de género mixto es el resultado de una confrontación entre dos sistemas de géneros: la mezcla sólo existe cuando se toman como base los términos del más antiguo; vista desde el pasado, toda evolución es una degradación. Pero cuando esta *mezcla* se impone como norma literaria, entramos en un nuevo sistema o figura: por ejemplo, el género de la *tragicomedia* [énfasis mío].

Nosotros cambiamos esta última por *crónica* y la aseveración del lingüista no habrá sufrido ninguna modificación. Ahora, incorporando otros términos, pero refiriéndose al mismo fenómeno de relación intra o tras genérica, Bajtín (1990, p. 250) señala lo siguiente:

De ninguna manera se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos y la consiguiente dificultad de definición de la naturaleza común de los enunciados. Sobre todo, hay que prestar atención a la *diferencia*, sumamente importante, entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos); tal diferencia no es funcional.

128

Para el teórico ruso, los géneros discursivos secundarios (novelas, dramas, grandes géneros periodísticos) surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, en especial la escrita, como la artística, por ejemplo.

En el proceso de su formación estos géneros *absorben y reelaboran* diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros... (Bajtín, 1990, p. 250).

De esta manera, hemos reafirmado el carácter mixto que posee la crónica urbana. Como un espacio discursivo heterogéneo o como un lugar de encuentro entre discursos que tradicionalmente resultaban irreconciliables. No obstante, para Rotker (1992, p. 113), “la categorización de las crónicas es compleja como apasionante; como lugar de encuentro del discurso periodístico y del literario contiene dos tipos de significación: centrífuga y centrípeta, o exter-

na e interna”. En adelante, profundizaremos más esta *hibridez* del género periodístico abordando sus peculiaridades dentro del contexto social y cultural en que se inserta, sobre todo relacionándolo con el surgimiento de la prensa masiva en el desarrollo de las urbes latinoamericanas.

Proyecto modernizador y la crónica latinoamericana

Si la crónica surge como un discurso periodístico en el proceso social, histórico y cultural que se llevó a cabo en América Latina a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, su desarrollo está, pues, estrechamente relacionado con las transformaciones que trajo consigo la modernidad y que afectaron profundamente los principales centros urbanos de la región. Pero, en concreto, ¿en qué consistió realmente este proceso que hizo de las ciudades otros espacios de convivencia y de los géneros tradicionales figuras mixtas, heterogéneas? Se trata de un proceso que responde, como todos los grandes cambios que enfrenta la cultura occidental, a la profunda crisis que trajo consigo el *modernismo europeo*¹. A medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XIX en Europa, pensadores y artistas comienzan a cuestionar, desde distintos flancos, los cimientos mismos que sostenían el proyecto modernista. Se trata de un *malestar* que pone en evidencia los desajustes e insuficiencias de una acelerada modernización, instrumental, tecnológica y racional, y que descuidaba los principios elementales donde se asentaba el gran proyecto filosófico, humanista y emancipador que define al paradigma de la modernidad. Como apunta Subercaseaux (1997, p. 107), “el modernismo fue en este sentido una respuesta cultural a la modernización; una formación discursiva que, si bien se nutrió de ella, puso también en entredicho los paradigmas

129

1 Entendemos por tal un conjunto de ideas, visiones, sensibilidades y actitudes vitales nuevas generadas en Europa en las últimas décadas del siglo XIX.

que la venían legitimando”. Propuesta-respuesta que se expresó fundamentalmente en el plano de las ideas, el arte y las actitudes vitales. Nietzsche, Rimbaud, Van Gogh, Wilde, Unamuno y tantos otros, cuya producción estuvo marcada por el fin de siglo, se oponen al antipositivismo y se adhieren a la idea de *humanizar el mundo*. Su signo distintivo será el *fracaso*, la decepción frente a algo que se suponía revelador para el espíritu humano, pero que en el fondo se veía retraído por la consolidación de la burguesía, la modernización y el progreso. Frente a un científicismo que anulaba al hombre, emerge una respuesta que busca liberarlo poniendo en cuestión la *episteme* y los valores hegemónicos del siglo, pero también y sobre todo entendiendo que la vida no es un proceso físico-químico de los organismos. Por el contrario, la vida del hombre moderno se presenta como una experiencia vital contradictoria no reducible a método científico; una experiencia que ofrece desafíos y oportunidades, pero también “como una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción” (Subercaseaux, p. 108). Nace de ahí la necesidad de conocer al hombre, sus sueños y sus anhelos. Y de entender la vida como una experiencia en sí misma que hay que vivirla, gozarla, a partir del descubrimiento de nuevas emociones. Con matices, y siempre más tarde, se llevó a cabo un *modernismo hispanoamericano* que, a juicio de Subercaseaux, “tuvo mayor consistencia estética que el peninsular”². En cuanto a lo estético se opone al naturalismo decimonónico y al realismo ingenuo y trivial. Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Rodó, figuras emblemáticas que en

2 La generación del '98 o modernismo peninsular fue “una respuesta cultural a un proceso de doble entrada. Por una parte, obedeció a una (retrasada) modernización local y, por otra, a un proceso de apropiación del modernismo europeo”. Pese a esto, “ambos movimientos [el europeo como el español] coinciden en la distancia frente al positivismo, en la crítica a la razón tecnocrática e instrumental y en una suerte de cosmopolitismo del espíritu, en la convicción de que éste requería de espacios más amplios que los comprendidos por las fronteras nacionales” (p. 119-120).

sus escritos dejaron sentir, continúa Subercaseaux (p. 122 y ss.), una “opción contrahegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización, y que formó parte, por ende, de la gran controversia finisecular entre un modernismo utilitario y mercantil, que no dejaba espacio para *la vida del alma*, y otro que concebía el arte y la belleza como fundamentos de una urgente y necesaria renovación espiritual”. Por el ánimo con que se asumió —principalmente en la elite hispanoamericana—, más que una tendencia o gran movimiento literario el modernismo se vivió como un *espíritu de época*. Una actitud de *fin de siècle*, expresiva y poética que implicó “una lógica irreconciliable con el proyecto de modernización dominante, un principio corrosivo que estaba destinado a *regenerar*”³. El desfase social evidente que había entre el progreso material y el espiritual produjo un cambio en las sensibilidades. Y esto porque, sin duda, las recientes naciones estaban lejos de ser lo que reflejaban los discursos decimonónicos. Principios como orden, armonía, estabilidad comenzaron a ser insostenibles. Un capitalismo subdesarrollado y dependiente, una oligarquía que lentamente perdía sus privilegios, una clase media en formación, un proletariado que crecía en las grandes ciudades y puertos y un sector rural anclado aún al vasallaje colonial, constituían, en suma, el panorama del paso del XIX al XX. A modo de corolario, digamos que son dos las características principales que marcan este período: por una parte, la *decadencia*, una sensación de desgaste suscitada por el despilfarro y el afrancesamiento protagonizado por la elite, en tanto que los más pobres mostraban su lado más triste producto de las inhumanas condiciones en que vivían, y por otra, y sin duda gatillado por lo anterior, el *despertar*, la urgente necesidad de mejorar el presente.

131

3 En el itinerario modernista chileno pueden distinguirse tres momentos: “uno de gestación, que va desde alrededor de 1880 hasta el certamen Varela en 1887; otro de canonización en que se fijan sus rasgos estéticos y que va desde 1888 hasta 1894; y por último, un momento de relativa vigencia y difusión, que va de 1895 hasta las primeras décadas del siglo XX.

Esto va a ser posible en Chile, pero sobre todo en las principales capitales de América Latina, en la medida —o pudo incluso haberse dado en forma paralela— en que se logre instalar un campo cultural moderno. Es decir, primero, cuando haga su asomo un sujeto moderno autónomo que supere al súbdito colonial, y segundo, que sea capaz de dar sentido, racionalizar, la nueva realidad que se está viviendo. Y esto se va a lograr no antes, sino después de los procesos independentistas. Se trata de un largo proceso de formación intelectual hispanoamericano que recorre todo el siglo XIX y que se plantea, según Gutiérrez Girardot (1990, p. 117), como objetivo central, no sin antes profesionalizar la figura del funcionario-escritor y transformarlo en un escritor-funcionario, instalar sociedades más racionales. La emergencia de esta nueva figura, la del intelectual hispanoamericano moderno, llevará adelante este proyecto racionalizador en las nuevas repúblicas. Se trata de escritores en su mayoría, pero intelectuales por sobre todo que van a cumplir un rol mediador entre las determinaciones sociales y lo que Gutiérrez Girardot llama “vida literaria”. Lo social no opera directamente en la literatura, sino que estaría mediado por una *vida literaria*. “El *escritor* es consecuentemente el objeto primario de cualquier interpretación social de la literatura”. Agregando más adelante que “el punto de partida de una historia social de la literatura hispanoamericana es el escritor porque su tarea se concentró principalmente en crear una *vida literaria*, en complementar, modificar y superar los rudimentos que heredó del pasado colonial”. Tarea que, según él, iría en forma progresiva desde Lizardi, Bello, Sarmiento, Martí, hasta García Moreno y González Prada, pero, agreguemos también, a Darío y Rodó. Ahora, si estas figuras van a cumplir un rol mediador cuyo concepto pivote será la *racionalización*, de Weber, nos interesa verlos más que como intelectuales y formadores —estoy pensando en Bello y Sarmiento, principalmente—, como periodistas, pero, porque viven un momento clave en el proceso modernizador y de expansión

capitalista, más como cronistas, y aquí estoy pensando sin duda en Martí y Gutiérrez Nájera, pero sobre todo en el cubano. Así, como creemos que no se puede leer la historia del género periodístico chileno sin reparar en la importancia que tuvo a partir de la crónica la figura de Joaquín Edwards Bello, del mismo modo no podemos entender la formación del intelectual moderno latinoamericano sin considerar al periodismo y a la crónica y el influjo que produjo en ellos José Martí⁴. Ahora bien, para tener una visión más amplia de este fenómeno, que es cuando surge el periodismo y las ciudades se transforman, tenemos, necesariamente, que retomar algunas cuestiones claves dichas más arriba y que nos ayudarán a entender en qué condiciones aparece la crónica y cuál será el papel que jugará en este nuevo escenario urbano latinoamericano.

Los modernitas crearon la crónica. Muchos, por no decir todos, fueron capaces de compatibilizar en grado considerable su trabajo poético con el de cronista. Se trataba de ejercicios escriturales que en el fondo no estaban en ningún caso desvinculados; ambos discursos, desde sus particulares características, cumplían la misión fundamental que en ese entonces se habían propuesto nuestros modernistas. Recordemos que a mediados del siglo XIX en Europa comienza a hacerse presente ese *malestar* producto del desajuste entre modernidad y modernización. En nuestra región, este síntoma se intensificará aún mucho más. Ya que será aquí donde verdaderamente queden al descubierto las desigualdades e iniquidades que trajo el proyecto modernizador sobre las incipientes naciones latinoamericanas. Y no sólo dejará al descubierto sus limi-

133

4 Sabemos que la figura de Martí es mucho más importante que la del fundador de la crónica urbana. Aunque será a través de ella donde transmitirá gran parte de su mensaje ideológico, no nos detendremos ni en el pensador, ni en el profeta, ni en el político, ni en el poeta, ni tampoco en el combatiente revolucionario que fue. Sólo decir que las bases de un verdadero y auténtico latinoamericanismo, autónomo, peculiar, innovador, revolucionario, futurista, son en buena medida deudoras de este insigne cubano.

taciones como proyecto humanista y emancipador, sino que servirá como dispositivo para, precisamente, encubrir y en muchos casos promover estas mismas desigualdades e injusticias. Por eso, el rol de este nuevo intelectual que aparece a fines del XIX, hasta las vanguardias, va a ser fundamental para hacer público este malestar. En la medida que se profesionaliza y toma conciencia de la realidad que afecta a las ciudades, irá tomando una actitud cada vez más crítica frente al fenómeno. En general, los modernistas se caracterizaron por su intento de crear, como señala Rotker (p. 32-33), “espacios de condensación para lo contradictorio”, como el símbolo o la crónica, pero Martí, distinto a los demás, se diferencia en que “formuló un espacio de resolución también para el antagonismo decepción/futuro”, y este es “el espacio de la lucha”. Vista en su real dimensión, el trabajo de figuras como Martí, hasta los últimos vanguardistas como Vallejo, Neruda (no olvidemos tampoco lo que hizo la Mistral en Chile y sobre todo en México), fue realmente arduo y complejo. En términos generales, fueron comprometidos *políticos* por la causa independentista de su nación, y, por extensión, con la de otras naciones, las que seguían estando sujetas al yugo colonial primero y capitalista más tarde; luego, poetas, decididos a transformar para siempre las letras incorporando nuevos lenguajes, otros motivos, y sobre todo dando cuenta de la verdadera realidad latinoamericana, divorciándose definitivamente, en el caso de los narradores, del fardo naturalista decimonónico; en muchos casos incursionaron en la crítica literaria, cuestión que algunos compatibilizaron incluso con el trabajo académico, etc. Pero también necesitaron comer. Vivir de su trabajo intelectual que por entonces para muchos era todo un desafío. Con todo (Rotker, p. 30), “los modernistas se sumergieron en la vorágine del fin de siglo, gracias al flujo informativo, la variación de las clases sociales, las posibilidades de viajar y la violenta urbanización”⁵. Pero, lo importante, está en que asumen siempre

5 Lo que está queriendo decir aquí la autora es la posibilidad de movilidad

una postura crítica frente a esta nueva realidad. La modernidad se caracteriza por eso, precisamente, porque todo fue sometido a la crítica. Crítica y cambio, preguntas y respuestas, construcción y reconstrucción. Intento permanente de darle un nuevo sentido al mundo real, y para ello hicieron uso de las mejores estrategias que estaban a su alcance, como el espacio de condensación que representaba la crónica, por ejemplo. Gramsci (1968, p. 123-124), en un capítulo en que se refiere al periodismo y dentro de él al cronista, da los lineamientos que según él debiera tener este escritor, señala:

Es difícil crear buenos cronistas, es decir, periodistas técnicamente preparados para comprender y analizar la vida orgánica de una gran ciudad [...] un buen cronista debe tener la preparación técnica suficiente y necesaria para convertirse en alcalde o, incluso, en prefecto o presidente de un Consejo Provincial de Economía, del tipo actual; desde el punto de vista periodístico, debe equivaler al corresponsal local de una gran ciudad [con el propósito] que el periódico esté en condiciones de ofrecer al público informaciones y juicios no ligados a intereses particulares [por eso] el cronista [debe estudiar] el organismo urbano en conjunto, en toda su generosidad, para obtener su calificación profesional [finalmente] En una escuela de periodismo se debería disponer de una serie de monografías sobre las grandes ciudades y su compleja vida.

135

Sin duda alguna, el filósofo italiano está pensando en un tipo especial de periodista: el intelectual orgánico y funcional a los propósitos de la sociedad marxista que él propugna. No obstante, es innegable la claridad con que percibe el papel universal que debe tener este profesional y su apego irremediable con el mundo urbano. Retomando lo anterior, insistamos en que la crónica está

social que les permitió el trabajo periodístico, viajes, conocer otras ciudades, en fin, hacerse modernos y vivir de alguna manera de esos beneficios.

determinada por lo heterogéneo, donde se encuentran dialécticamente distintos géneros sin por ello, como ya dijimos, perder su unidad singular y autónoma, aunque relativa. Agreguemos a eso una condición fundamental, el que se dejara leer fácilmente y con ello atrajera e interesara a un nuevo grupo cada vez mayor de lectores. Respecto a este nuevo perfil que adoptan estos intelectuales, Julio Ramos (1989, p. 86), señala que responde a un doble frente de lucha:

por un lado, se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta *legitimidad* intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de las repúblicas de las letras.

136

Resulta interesante configurar una imagen dual de este escritor que se mueve entre un discurso, digamos, *interior*, el de la poesía, subjetivo, alejado del imperativo racionalizador propio del orden social moderno, y ese otro, el de *afuera*, que vuelca en la crónica, con un lenguaje más directo, instrumental y que, por cierto, es el que le permite sobrevivir y mantenerse. En otras palabras, si la poesía es el *interior* literario por excelencia, la crónica representa, tematiza, los *exteriores*, ligados a la ciudad y al periódico mismo, que el interior *borra* (Ramos, p. 90). La crónica, en este sentido, es el encuentro del poeta con los exteriores de la ciudad. Ésta no sólo le permite referirse a los más variados temas que suceden en la urbe moderna⁶ sino

6 Anotemos una cita donde Martí señala las temáticas que aborda o le interesa abordar. "... escribo todo lo que en éste [Nueva York] haya ocurrido de notable: casos políticos, estudios sociales, noticias de letras y teatros, originalidades, y aspectos peculiares de esta tierra" (Rotker, p. 90). De estos últimos, se registran títulos como "El terremoto de Charleston", "Jesse James", famoso forajido del oeste norteamericano, "El puente de Brooklyn" y cómo no nombrar "El rostro rehecho", donde, como señala Rotker (p. 89),

también acceder a un público cada vez más amplio de lectores que hasta entonces no tenía acceso más que al periódico. “En la crónica”, apunta Ramos (p. 109), “el literato debía *informar*, en el interior de un campo de competencias discursivas en el que informar constituía ya un ejercicio diferenciado y antagónico de la literatura”. Lo que hace, obviamente, que entre ambos discursos suscite más de un conflicto. Ya en Martí, “el contraste con los letrados iluministas, el trabajo pe-riodístico resultaba conflictivo, opuesto al valor más *alto y subjetivo* del discurso poético”. Pero a la vez el periódico representaba, agrega Ramos (p. 91), “un modo de vida más cercano que el comercio a los instrumentos de trabajo, que son la lengua y la pluma”. Y, por otro lado, demostrar que si bien el estudio de la crónica exige revisar el estatuto que establece la división entre “arte y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas”, esto no lleva, necesariamente, a rupturas cortantes entre las obras *puras*, poesía, y las mixtas, crónicas, en un mismo autor (Rotker, p. 21)⁷. Al contrario, abrió una nueva forma de decir. De acuerdo con los distintos temas que debieron abordar sus creadores, la irrenunciable actitud crítica y reflexiva que siempre mantuvieron y las posibilidades discursivas que le entregaba este nuevo medio, hizo de la crónica no sólo una nueva práctica escritural, sino “*una conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción*. Porque terminó cambiando incluso la concepción de los *temas poetizables*: el hecho concreto, o prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía” (Rotker, p. 102) [marcas suyas]. Se escribe de las cosas que construyen la historia contemporánea.

137

“la voluntad literaria y el encanto descriptivo excede por mucho el interés de la información”. Se trata ésta de una crónica en que describe en forma magistral y con lujo de detalles una cirugía plástica efectuada a una criada alemana.

7 La nota entre comillas citado de Raymond Williams. *Marxism and literature*. Oxford University Press, 1977, p. 153-154.

De ahí que la crónica contenga como requisito indispensable un alto grado de referencialidad. Condición que se convierte en soporte desde donde el cronista vislumbra posibilidades de ficcionar. El referente irá, pues, perdiendo su carácter meramente referencial para ir adquiriendo rasgos ficcionales. Los modernistas y los primeros vanguardistas lo saben y lo manejan. Incorporarán a su creación todo cuanto el referente les proporcione. Aparecen, así, incorporados en la poesía el vehículo, el avión, la luz eléctrica, el cine, los sueños, el opio, las máquinas, la soledad, las prostitutas, el casino, el deporte, en fin, todo.

138 “El diario es el signo de los tiempos modernos: a una época de tal movilidad, le corresponde una escritura semejante. Sólo el periódico permite la invasora entrada de la vida...” (Rotker, p. 131). Con estas palabras la estudiosa establece una simbiosis entre modernidad y periódico, entre un ritmo de vida urbano moderno y la crónica. Es innegable, el periódico aparece dentro de un escenario regido por una cultura masificada y mediada por aparatos científicos y tecnológicos aportados por los procesos modernizadores de los países capitales a nuestras regiones. En otros términos, las ciudades se transformaron, así, más que en espacios físicos en culturales, en verdaderos campos de disputas del poder. Ángel Rama, en su ciudad *letrada*, por ejemplo, pone el acento en el cogollo o anillo urbano que ejerce el poder y, por lo tanto, maneja el universo de los signos que transmite —y en muchos casos penetra— a los sectores más vulnerables de los barrios populares. El intelectual que *habita* este sector ilustrado aparece como el manipulador de los signos a través de los cuales convierte el poder, la jerarquía social, en razón ordenadora. Legitima un saber con el que transmite su cosmovisión hacia los sectores marginales dentro de la *otra* ciudad. “La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras”, conservó siempre dentro de ella otra ciudad, “no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es

la que creo debemos llamar la *ciudad letrada* [...] que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (Rama, 1984, p. 25). Aquí es donde entra a jugar un rol trascendental el periódico como nuevo medio de difusión escrita. Con sus crónicas, noticias y reportajes, viene a dar cuenta entonces de esta nueva realidad y de lo que en su interior mismo contenía. En “*Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana*”, capítulo del libro de Ramos más arriba citado, su autor intenta dar cuenta de cómo la crónica (p. 112-113) “en tanto forma *menor*, posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianeidad capitalista que en aquella época de intensa modernización rebasaban el horizonte temático de las formas canónicas y codificadas”. Momentos de esa realidad que estaban determinados por una actualidad de carácter absoluto, cuyos rasgos determinantes son lo momentáneo y lo perecedero. Según Ramos, Martí estaba conciente de estas transformaciones y ya en el “Prólogo al *Poema del Niágara*” (1882) daba cuenta que la modernidad implicaba la experiencia de una “temporalidad vertiginosa y fragmentaria”, que anulaba la posibilidad misma de “una obra permanente”. De ahí que la crónica surgida dentro de esta misma fragmentación moderna constituya un medio adecuado para la reflexión sobre el cambio. Debemos consignar no obstante que la ciudad martiana es la metáfora del desastre. Para Martí las características inherentes de la crónica “le permiten convertirse en un archivo de los *peligros* de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianeidad aún *inclasificada* por los saberes instituidos” (p. 113). Más adelante Ramos señala, respecto a lo mismo, que en Martí “la ciudad aparece estrechamente ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáforas claves de la modernidad” (p. 118).

139

No debemos perder de vista, sí, que el referente inmediato del cubano es Nueva York. Ícono indiscutible de la ciudad fragmentada de entonces. Distinto será, aunque no tanto, para quienes escriben desde Buenos Aires, Caracas, México. Pero, definitivamente, más

distinto para Edwards Bello cuando lo hace *desde y para* Valparaíso. Este producto de carácter extremadamente transitorio (¡qué más desechable que un diario ya leído!), con su lenguaje sencillo y ameno va a informar a la población, pero también servirá como canal de transmisión ideológico de un grupo editorial, al menos los más conservadores, que, junto con ostentar el poder, persiguen claros intereses económicos. Será pues un eficaz vehículo de concientización y conformidad frente a los modelos del capitalismo.

Usando otros términos, pero llegando a lo mismo, el periódico viene a ser el lugar donde se formaliza la *polis*, la vida pública en vías de racionalización. No olvidemos tampoco el rol que jugó en todo ese período postindependentista cuando sirvió a la construcción de esa *imaginiería* sobre la cual se iba a sostener el principio de *nacionalidad*. En cuanto a Chile, Jocelyn-Holt (1997, p. 42) señala,

140 “el estado recurrió a todo el instrumental simbólico entonces disponible: retórica, historiografía, educación cívica, lenguaje simbólico (banderas, himnos, escudos, emblemas, fiestas cívicas, hagiografía militar, etc.)”. Aunque no nombra al periódico existían, sin duda, pasquines u otros medios escritos que tenían como función sumarse a este intento de construir lo que Anderson (1993, p. 57) llama una *comunidad imaginada*. En este sentido, el periódico no sólo es un producto de la economía capitalista o “capital impreso”, como él le llama, sino, además, cumple una función claramente ideológica en la configuración de esta comunidad llamada *nación*. Una especie de dispositivo pedagógico fundamental para la formación de la *ciudadanía*. O, si se quiere, un canal de sometimiento a través del cual se concientiza respecto a lo que *debe ser* la nación y, por ende, a quienes la integran. Aúna lo disperso y racionaliza el mundo de subjetividades que integra la comunidad para transformarla en un espacio identitario único, negando las diferencias y sometiendo a los *otros*. El periódico, claro, incorpora al *otro*, pero para negarle su diferencia y hacerlo ciudadano. Se trata entonces de una función

cómplice o solidaria con el proyecto burgués o capitalista. “El periodismo”, dice Ramos (p. 93), “produce un público en el cual se basan, inicialmente, las imágenes de la nación emergente”. Contribuyendo, así, a crear identidad, es decir, un sujeto nacional que, obviamente, en el caso de América Latina, se ajustará al modelo occidental: blanco, letrado, heterosexual.

Esta *comunidad imaginada* que a la vez responde a un proyecto ordenador impulsado por la sociedad burguesa moderna, se legitima en una relación de *simultaneidad*, en que el periódico va a resultar un elemento clave. Los integrantes de esta comunidad no se topan, pero saben que igual participan, son parte, al mismo tiempo, de esa realidad imaginada. Lo mismo sucede con las noticias de un periódico. Se incluyen en él una serie de hechos de la más variada índole, que se yuxtaponen y se conectan entre sí, sin tener, en su mayoría, ninguna relación más allá de la que le confiere el editor. A lo que Anderson se pregunta, ¿qué los vincula entre sí?, respondiendo que, “la arbitrariedad de su inclusión y yuxtaposición [...] revela que la conexión entre ellos es imaginada” (p. 57). Al estar el público leyendo simultáneamente esa selección arbitraria los hace ser, de alguna manera, partícipes de una *comunidad imaginada*. Como dice Mariátegui (2005, p. 229), *si no hay nación no hay literatura nacional*; en este caso, si no hay nación no hay periódico, y como no hay nación, al menos como lo pretende el proyecto oligárquico, pues habrá que imaginarla, y el periódico legitima dicha invención. La diferencia está en que el peruano no la imagina, sino que aboga por construir una nación de verdad. En síntesis, la nación como el periódico (no es menor que no pocos diarios se llamen justamente así: *Nación*) son el resultado de un proceso de montaje; un todo hecho por partes, contrario a las sociedades orgánicas premodernas, la nación es un todo hecho inorgánico, y, en cuanto al periódico, un montaje cuyo artífice es el editor. No obstante, la crónica puede terminar con esta arbitrariedad que, en el fondo, entre otros, fo-

menta un capricho editorial, en la medida que se propone percibir panópticamente toda esa realidad.

Desde esa posición panóptica, abarcadora —aunque también a su modo, arbitraria— puede contemplar esa realidad en su carácter de comunidad, de sociedad, de nación. La crónica está o puede estar en esas coordenadas, puede transgredirlas. En eso radica su importancia: en burlar el poder hegemónico que rige el concepto tradicional de nación, pudiendo conformarse en un ente autónomo del poder editorial, selectivo y excluyente. Ahora bien, hemos hablado del periódico y de la crónica desde una mirada más bien latinoamericana sin habernos detenido en ninguna en especial, aunque nuestros ojos estuvieron puestos siempre en el trabajo de Martí y sus escritos neoyorkinos.

142

Sin embargo, antes de referirnos al trabajo de Edwards Bello en *La Nación*, quisiéramos apuntar brevemente la importancia relativa que tuvo *La Época* en Chile. Fundado por Agustín Edwards Ross, fue un diario, digamos, liberal, que encarnó ese espíritu renovador en la formación literaria del público lector. Según Ossandón (1998, p. 105-110), fue quien mejor cristaliza los elementos característicos de la prensa moderna, de carácter privado e interesado en mantener vínculos con todas las instancias representativas del país: “el Gobierno, la sociedad civil y con las demandas de distinta naturaleza que provienen de esta esfera, y de contribuir a la ampliación de un espacio público, *libre*, mediador, informado y racionante”. En un orden formal, se trata de un tipo de escritura “que, aquejada de indefinición, permite sus coexistencias, movilidades y síntesis que son impulsadas por las nuevas subjetividades”. En este sentido, este periódico nacional no se aleja de los propósitos que determinan el conjunto de los medios de la región, a saber, interés por la autonomía de lo social y frente al discurso literario, por responder a la demanda creciente de información, por la ampliación y articulación de los mercados, la modernización en todas sus facetas, etc.

La Época reunió entre sus colaboradores a lo más graneado de la vieja guardia literaria, pero también a una serie de jóvenes escritores y poetas entre los que se cuentan dos: Pedro Balmaceda y su amigo nicaragüense, pobre y recién llegado, Rubén Darío (Brunner y Catalán, 1985, p. 105).

Digamos, por último, pero volviendo ahora a una visión más integral del fenómeno periodístico, que es en la crónica urbana donde se harán manifiestas con mayor notoriedad las pulsiones de la historia. El ritmo natural en que el hombre se daba tiempo para todo: conversar, caminar, crecer, está siendo desplazado por la fugacidad, lo efímero. El ritmo incesante de las actividades alcanza incluso hábitos arraigados de la sociabilidad cotidiana. Renato Ortiz (2000, p. 57), citando a Gramsci, escribe, “Las personas quieren vivir de prisa, absorber más placeres, asumir más obligaciones, o sentir el mayor número de emociones posibles en el espacio de tiempo más corto”. Nostálgico del pasado, el italiano echa de menos la conversación, esa antigua y tan grata costumbre. Para Gramsci el mundo moderno incentiva el movimiento febril de la existencia, dejando poco tiempo disponible para el contacto personal⁸.

143

La imposibilidad de mantener este espacio de diálogo puede ser quizás la experiencia moderna más catastrófica. Esto lleva a un empobrecimiento de la experiencia individual de lo real. Hemos perdido, dice Benjamin (1998, p. 112-114), la facultad de intercambiar experiencias. Hay una pobre y menguante comunicabilidad de la experiencia. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. En la medida que decae el acto de la conversación, esto es: la disposición mutua a crear comunicación entre los individuos, en esta medida, estamos dejando de ser capaces de transmitir experiencias y, por lo tanto, de construir diálogos que enriquezcan nuestra propia exis-

8 La cita de De Gallier, H. *Usages et Moeurs d'Autrefois: la table, les voyages, la conversation*. París. Calman-Lévy, 1912, p. 294.

tencia humana. Leído a la luz de estas transformaciones, la vida cotidiana comienza a estar determinada por esta nueva noción de espacio y tiempo. Dejan de ser entidades abstractas, matemáticas, para convertirse en categorías sociales. Un espacio urbano duro, seco, artificial, para que fluya el consumo; y un tiempo fugaz para que los artículos se renueven una y otra vez. Visto así, el tiempo se convierte en disciplina. “El tiempo de la modernidad”, nos dice Ortiz (p. 55), “se impone a todos: quedarse en un lugar significa estar fuera de la marca de la *civilización*”. Todo lo cual indica que “la rapidez y el quiebre de las fronteras representan el espíritu de una época; expresan una aceleración de la vida social” (p. 93). ¿Quién como Baudelaire capta con vivacidad esta nueva configuración de la sociedad? ¿Y quién como Benjamin es capaz de darle un sentido de manera tan lúcida?

144

Acá, no podemos caer en la pura negatividad. Pese a todo surgen nuevas formas de entretención que permitieron otras formas de relacionarse, más libres y espontáneas, como el deporte, el cine, el paseo mismo, que, sin duda, son rutinas modernas. En el caso del fútbol y el boxeo, por ejemplo, abren una afición al espectáculo deportivo y a sus protagonistas que antes, históricamente, no existía. Porque no existía el uso del tiempo libre, el ocio y los vicios propios que le otorga la vida urbana moderna a su habitante. Lo que justifica entonces que nadie quiera renunciar a la ciudad. “Vivir en ella se convirtió”, señala Romero (2001, p. 330), parafraseando a Lefebvre, “en un derecho: el derecho a gozar de los beneficios de la civilización, a disfrutar del bienestar y del consumo, acaso el derecho de sumirse en cierto excitante estilo de enajenación”. Se propicia, de alguna manera, aquí lo que los vanguardistas ya estaban pregonando: vivir una vida sin barreras.

La ciudad se transforma, así, en un espacio de exhibición en el que se exhibirá el universo mercantil. Y la crónica, vitrina de la vida moderna, “en una figura privilegiada, una metáfora como mediaci-

ón entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo” (Ramos, p. 128-129). En tanto el cronista, será “el guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad” (p. 113).

En consecuencia, la ciudad del 900, la que inaugura la modernidad y crea entre sus entrañas la crónica no es, en ningún caso, una ciudad armónica, homogénea. Con su apertura, los movimientos migratorios locales, sobre todo los venidos de la sierra, de las minas, de la pampa, de la selva, del campo, así como la gradual proletarización industrial, crearon de este espacio urbano la imagen de una ciudad escindida. El dislocamiento social que produjo la modernización y la consecuente explosión urbana hicieron que rápidamente se pasara, como señala Romero, de una ciudad burguesa a una masificada. La primera más o menos compartimentalizada, de alguna manera normada, pero, esta otra, fusión de inmigrantes, sectores populares y pequeña clase media empobrecida, fue la que constituyó la verdadera masa sobre todo después de la primera Guerra Mundial. “La masa”, define, “fue ese conjunto heterogéneo, marginalmente situado al lado de una sociedad normalizada, frente a la cual se presentaba como un conjunto anómico” (Romero, p. 336). Tanto es así que “dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos incommunicados y anómicos. La anomia empezó a ser también una característica del conjunto”. Pero, a través de un “juego que se fue tornando diabólico, porque a medida que crecía la integración crecía la anomia” (p. 122-136). La ciudad latinoamericana finisecular, finalmente, dejará su aire colonial para ir adoptando, así, poco a poco, el de una ciudad moderna y masificada.

Edwards Bello y Valparaíso: mundos fantasmas

Dice Edwards Bello (1926, p. 89): “En estos artículos procuraré mostrar a Valparaíso, mi ciudad natal, exactamente como la vi en la infancia y tal como me pareció hace un año, cuando la vi de nuevo. El valor que puede tener este pequeño trabajo de imaginación lo encargaremos en cuenta de la sinceridad⁹.”

Las primeras agencias de aduanas, la arquitectura europea, la Bolsa de Comercio, la masonería, los bomberos, los colegios laicos, el diario más antiguo en español, la primera luz de gas, el primer telégrafo, cines, tranvías, inmigración inglesa, alemana, francesa, son apenas parte de lo que representó el puerto de Valparaíso recién iniciado el siglo XX. Todo lo cual trajo consigo un nuevo estilo de vida en sus habitantes: el gusto por el deporte, el ocio, la riqueza. Comienza a hacerse habitual, por ejemplo, frecuentar los estadios, hacerse hinchas de algún club deportivo, asistir a los cafés, pasear o ir a las *casas de citas*. (Es extraño que Edwards Bello siendo porteño como era no haya escrito —al menos yo no hallé ninguna— crónica sobre Santiago Wanderers, club deportivo fundado en 1892 y uno de los más antiguos de América). Más allá del gusto por este deporte traído por sus parientes, los ingleses, creció en torno suyo una verdadera afición deportiva que ayudó a configurar un imaginario identitario entre sus habitantes. Para un sector importante de la ciudad hablar del alma porteña era —y es aún— hablar del *Wanderers*.

No obstante, en sus crónicas mantiene siempre esa mirada panóptica que le permite dar cuenta de la ciudad y, sobre todo, de determinadas prácticas que comenzaron a ser cotidianas en algunos, no todos, los habitantes del Puerto. Sin embargo, y a pesar del innegable crecimiento y prestigio que alcanzó la ciudad mantenía aún las contradicciones propias que caracterizaron nuestro *incipiente proceso modernizador* latinoamericano. La pirámide social cuya cúspide seguía siendo todavía de una aristocracia terrateniente

9 En “Valparaíso ayer y hoy”.

que veía cómo su prestigio y riqueza comenzaban a desmoronarse a favor de un nuevo grupo de optimistas especuladores que con viento a favor y llevados por la corriente, comenzaron rápidamente a enriquecerse, mantenía aún por debajo a esos muchos otros que no alcanzaron a llegar y, por tanto, quedaron doblemente relegados, entre la anomia social y una posterior adquisición de una conciencia de clase. Todo lo cual, bajo la aparente, y sólo aparente, fórmula maniquea modernidad/tradición puso de manifiesto la construcción de un imaginario social y cultural cargado de profundos contrastes y desigualdades.

Mientras Valparaíso se abría al mundo, pulsaba en los conventillos, en las quebradas, en los *cités*, en los márgenes de esta ciudad, un mundo popular que pese a haber sido permanentemente negado por el poder hegemónico, jugó un rol trascendental en la formación identitaria del ciudadano porteño. Con su fuerza de trabajo y con la búsqueda incesante de mejorar sus condiciones de vida, los sectores más postergados de la ciudad también contribuyeron a su crecimiento. No están sus apellidos, ni su legado arquitectónico, pero sí sus costumbres, sus manifestaciones, su apego a la vida, ese impulso vital con el que construyen su cosmovisión *otra*. De ahí que Valparaíso se nos presente como un lugar de contrastes. Tomas y conventillos, y frente a ellos la fortuna del hombre más rico de la historia de Chile: Agustín Edwards. Paradoja de la cual no fue indiferente este descendiente directo suyo.

147

Joaquín Edwards Bello, nace en Valparaíso en 1887. Se caracteriza por ser un intelectual destacado, polémico, ingenioso, atractivo; no sólo fue parte de esta historia, sino que, a través de sus incontables crónicas, que redactó para algunos periódicos nacionales (*Pluma y Pincel* y *La Nación*¹⁰, principalmente), hizo suya esta

10 Haciendo una apología y a la vez personificando el medio donde trabajó casi toda su vida, escribe: “La popularidad inmensa de *La Nación* se debe a su cabeza, pero también a sus maneras democráticas. *La Nación* viste con

polémica a lo largo de toda su vida. Además, se dedicó por muchos años a responder cartas de los lectores. “...estoy condenado a crónica perpetúa” (Sáez, 2005, p. 141).

Con un estilo propio y desde una actitud irreverente, sarcástica y no sin el talento que le confiere al hombre de letras que fue, plasmó el momento que le tocó vivir. Atacó el *cliché* arrogante de los nuevos ricos y los males endémicos del bajo pueblo con la misma crudeza con que se refirió a la mediocridad, la chatura y la intolerancia de los suyos. El siútico, el pacato, el flojo, el *copuchento*, el politiquero, el *chaquetero*, el latero, el embaucador, fueron blanco predilecto en sus semanarios... “Chile será Chile”, nos dice (1983, p. 19), “cuando cada uno de sus hijos sepa cumplir la palabra empeñada y deje de considerar la viveza criolla como una virtud, aplaudiendo al que embauca”. No obstante, así como criticó duramente el carácter nefasto de nuestro *homo chilensis* fue el primero en reconocer también el talento de hombres mayores, el esfuerzo emprendedor de la clase media y las bondades incuestionables de la gente humilde. “Es doña Florencia la más fascinante mujer de gran mundo que conocí. Perpetua [la criada] es la más fascinante del mundo popular” (Calderón y Schlotfeldt, 2001, p. 346)¹¹. En sus remembranzas de niño construye una imagen casi idílica de un personaje cercano suyo, don Agustín Ross (Calderón, 1974, p. 31-35):

Don Cucho Ross [...] fue un antisantiaguino. Nunca entró de ocio en un club [...] No fue nunca un buscador de simpatías populares;

descuido; está parchada y no presume de oligarca. Hay quienes desearían que se pusiese traje nuevo, que cambiase de fachada, pero en realidad, el secreto de su éxito está en su aspecto popular, democrático. *La Nación* es la casa de todos, por eso la quieren todos. Nadie se asusta ni se cohibe al pasar sus umbrales: es el diario de la simpatía moderna, irresistible, el diario de este siglo” (1929, p. 146, en “*La Nación* por dentro”).

¹¹ En *Valparaíso fantasma*, 1955.

era duro y directo para expresar sus pareceres: no pisó jamás una cantina. Hasta el día de su muerte bebió solamente agua y leche. Sus trazas y sus pensamientos eran los de un pastor puritano de tipo inglés. No permitió el roce de una navaja en sus mejillas [...] Era un caballero de estatura algo más que mediana, vestido casi siempre de negro, de cabellos blanquísimos, los ojos muy azules y el cuerpo delgado [...] don Agustín era orero pero demasiado idealista [...] En su casa no se podía decir mal de nadie. Un día dejó a sus hijos sin salida y sin postre por haber comentado la fealdad de ciertas amigas [...] Me parece ver a ese caballero de Valparaíso algo tétrico en su seriedad¹².

Crónicas como esta evidencian su carácter heterogéneo. El estilo discursivo que acá está empleando trasciende el plano meramente referencial en la medida que, a partir de esa realidad, construye una imagen ficticia con la figura que le interesa rescatar. No vamos a negar aquí la existencia del personaje histórico ni de sus cualidades, pero nos interesa poner especial atención en los elementos que el cronista elige para reconstruir la figura Cucho Ross. A medida que lo describe, le va otorgando rasgos fantásticos con los cuales es posible configurar una imagen poética suya. Su semblante, su modo de ser, su severidad, responden a los de un hombre sacado más que de la sociedad porteña de entonces de una novela de Dickens. Aún es posible encontrarnos en alguna plaza o avenida porteña con algún prototipo de don Agustín. En sus escritos trató de ser justo. Respondió a aquello que el público quiso y pudo encontrar en sus crónicas. Actitud que lo llevó a ser tratado duramente por los suyos. Por eso, representa a un ser desclasado, al inútil que en lugar de seguir con la tradición familiar se hizo escritor y no para entretener, sino para develar un mundo que él veía falso, corrompido. Distanciamiento que tuvo un costo no menor en

12 En "Don Agustín Ross", *Valparaíso y otros lugares*, 1974.

su doble vida como hombre de mundo y como creador; que lo hizo recluirse cada vez más en su propio interior.

150 Edwards Bello encarnó la personalidad del hombre moderno por excelencia, y esto se puede constatar no sólo leyendo sus crónicas en las que relata la ciudad moderna que habita, sino, también, por las contradicciones íntimas que su espíritu de época alberga. Su vida está marcada por la convulsión. “Sufro un exceso de vitalidad. No puedo estar quieto” (1974, p. 78). Su espíritu representa al ser contradictorio, polémico, inquieto, pero, además, profundamente soñador. Atravesado por conflictos existenciales trató de compatibilizar su vida de aristócrata con la del ciudadano desconocido. Pero no pudo escapar de los orígenes de su clase. Por más que lo haya intentado, su vida estaba marcada por los orígenes de ese grupo dominante, frente a la cual toma una posición determinada. Rompe con ella, la critica, se burla, mas no pudo dejar de pertenecerle. Pero tampoco fue víctima de su propia trampa. No cayó en las redes de sus ataques, logró siempre zafarse de ellas, porque con su talento y también, por qué no, con su aislamiento, pudo manejar la coyuntura que lo vio formarse. No renuncia a su casta, sino que se separa de ella por medio de su escritura. La crónica le sirve como instrumento de evasión, pero también de traición contra la estirpe. En sus crónicas se halla visible aquella convulsión que señalamos, en el plano del contenido mismo cuando mezcla recuerdos, hechos históricos, reflexiones y anhelos como en la incontable cantidad de artículos que escribió sobre los más variados y hasta contradictorios temas.

En su trabajo nos habla de un sujeto cuya condición es neurótica y que se hace visible a través de su incompletud. Es un sujeto que jamás se cierra sobre sí mismo, nunca concluye, se está constante y permanentemente haciendo y rehaciendo en sus crónicas. Cuando dice en una de ellas *soy todos los seres*, es que reafirma su incompletud identidad típica del hombre moderno. Esto revela su convulsión por escribir y también por vivir. *Soy muchos seres*, en

Edwards Bello es el llamado ineludible a *construirse* desde el archivo, su fuente, su patrimonio, donde vive y se nutre. Su copioso archivo es como Valparaíso. Una ciudad que no termina de hacerse nunca, pues, se abre hacia el infinito, si no hacia el mar, hacia los cerros.

Así es Edwards Bello, vive en un autoexilio permanente entre el pasado y el presente, entre la ciudad de sus sueños y la actual, entre el real y el ficticio, entre la calle y su polvoriento archivo. Fue culto como el que más de los chilenos, ilustrado, delicado, charla-dor, pero también vividor, aventurero, obsesivo, jugador, bohemio, asiduo visitante de *casas malas de mujeres buenas* no obstante solitario. “Uno de mis mayores placeres”, confiesa (1974, p. 75), “consiste en despersonalizarme, esto es, en desaparecer físicamente”. Moderno y tradicional. Aristócrata y popular. Escritor y periodista. Cosmopolita y porteño. Podemos decir que su crónica plasma la imagen contradictoria de un hombre que no se avino nunca ni con su tiempo no consigo mismo. “El paso del tiempo se mide en mí de una curiosa manera” (1975, p. 67). “Su niñez coincide con la era de la respetabilidad porteña...¹³, pero su madurez con una ciudad que ya no le pertenece. Los años le han expropiado sus calles, sus plazas, su ritmo ameno de puerto pacífico. Y eso le aflige. De ahí que acuda al recuerdo. “Mi impresión de Valparaíso viejo es personal, es una impresión que se grabó, que persistió a pesar de la evolución actual” (1929, p. 89)¹⁴.

151

Es en el pasado donde mantiene celosamente los fantasmas que le evocan ese mundo idílico que poco a poco ve desvanecer. Por eso, el lugar desde donde habla no es el presente; su lugar de enunciación es la nostalgia. De ahí que vea a la ciudad desde el naufragio. Su mirada no puede ser otra que la del náufrago que percibe el mundo

13 ... en la que se funden el rigor, la seriedad mercantil, la palabra empeñada, el culto de la salud y de los modales, la limpieza y la educación física” (“Presentación”, Calderón, 1974).

14 En “Valparaíso ayer y hoy”.

desde la orilla que le cobija —su memoria y su archivo—. Ya que desde ese espacio ya no puede sino evocar. Para él Valparaíso, *su* Valparaíso es el de la memoria, con su horizonte histórico cerrado, cuyo patrimonio se asemeja a esas casonas que sólo evocan un tiempo pretérito. Son puro cadáver. Por eso es triste. “...yo no puedo pensar en Valparaíso sin que me asalten las ideas tristes [...] La infancia me aparece envuelta en una bruma de intensa melancolía con escasos lampos de juveniles expansiones” (1929, p. 90)¹⁵. Edwards Bello nos habla desde un pasado ausente que ya no está como él lo vivió y percibió en su niñez y primera juventud. Pero se puede acceder a él. Y la posibilidad está en descubrir que su mirada es la de un sueño donde el que sueña se sueña plenamente feliz. Porque se es así de feliz sólo en el sueño o en el recuerdo de una lejana, lejanísima, niñez. El escritor sabe que es mejor mantener esa mirada que esta otra donde la felicidad se desvanece y se transforma en soledad, en tristeza y en el abandono absoluto de quien no ha tenido más aliado que sus propios recuerdos. “No conozco a nadie, ni me espera nadie”. “Ha muerto casi todo”. “Cada metro me dice algo de mi niñez y juventud”. “Me paseo solo”. “¿No es todo esto un sueño?”, se pregunta cuando pasea por el parque, *su* parque de niño alegre.

Más que nunca creo que la vida es un sueño. Si. La vida es un sueño. Hace medio siglo salí de Valparaíso a Europa con mis padres y hermanos. Fue en enero de 1904. Hoy es enero de 1954. Todo lo que me propuse en Valparaíso resultó vano, y he vuelto a la calle donde nací, y he pasado por donde pasaba hace más de sesenta años [...] Llego metamorfoseado, y viejo, más por dentro que por fuera (Calderón, 1974, p. 51)¹⁶.

15 En “Tierra de temblores”.

16 En “Valparaíso y su parque”.

Las calles para este sujeto que enuncia desde el recuerdo están intactas, pero despobladas, ya que no conoce a nadie y, peor aún, nadie le conoce. Aunque las estatuas de mármol del Parque Italia son las mismas frente a sus ojos, no son más que simples imágenes que han perdido casi por completo la luz que irradiaban sus noches de *pololeo*. Pero no se han extinguido por completo. Aún conservan un leve brillo que le permiten seguir soñando a medida que avanza por esa plaza fantasmal. Son rasgos, huellas, ruinas que se resisten a desaparecer y que desde ese desvanecimiento el cronista evoca su pasado. Un pasado que no está en todas partes, de ahí que tenga que ir a su encuentro para hallarlo en una mirada, en un gesto, en la conversación, en los sueños, en el viento.

Ese gran viento del Sur me hacía soñar [...] En pleno día la ciudad quedaba solitaria con un aspecto insólito de abandono; solamente el viento la habitaba con su acompañamiento de arenas y microscópicos gérmenes. ¡El viento, el viento Sur! Todos necesitamos las fuerzas naturales para poder vivir: el sol, el agua, en mi niñez una de las fuerzas plasmadoras fue el viento de las vacaciones. Venía de distancias enormes a decirnos historias tan vagas y turbadoras como espejismos. ¿De dónde venía el Dios Aire? Del Sur, del Sur, y de todas partes aún más allá de la tierra (1974, p. 39)¹⁷.

153

O en la realidad misma.

Un viejito en la vereda delgadito, pálido, me dice que sube incesantemente con sacos de carbón. Se llama Luis Valdivia. Le doy un billete y converso con él. Nada sabe de política, ni de fuerzas nucleares. No sabe quien soy. Sube sacos de carbón por la escalera empinada y cumple así su misión. Es una parte del todo. Hombres

17 En “Días de viento”.

como él, sencillos e ignorantes, hacen que se pueda vivir todavía en este mundo (1974, p. 62)¹⁸.

En sus crónicas se hace visible una nostalgia que señala que todo pasado fue mejor, pero a su vez caben preguntas. ¿Ese Valparaíso que se evoca en realidad fue objetivamente mejor o acaso no es más que un sueño infantil que hace que todo pasado sea más hermoso? ¿Qué fue mejor, la ciudad que le vio nacer o su alma de niño rico de entonces?¹⁹ Por de pronto, creemos que ambas a la vez. Efectivamente, no podemos desconocer que sus primeros años coinciden con esa *respetabilidad porteña* como tampoco negar los efectos que pudo haber causado esta ciudad en un espíritu como el de este soñador. “Los almacenes de Valparaíso tienen un olor especial a café, achicoria, chancaca y frutas secas. Nací en estos olores, ruidos y colores” (1974, p. 15)²⁰. ¿Qué sensibilidad repararía en estas cosas tan mundanas que no sea la de un poeta, un loco, un soñador? En otra de sus crónicas recuerda: “En el viejo Valparaíso donde todavía se abrían las luces de gas como flores de tulipán, y corrían los carritos urbanos con caballos, nosotros éramos optimistas y alegres. Creíamos que todo podía ser mejor, más amplio y bueno” (1974, p. 18)²¹.

El Valparaíso que una y otra vez evoca este escritor no es el que tiene en frente cuando escribe sus crónicas, es otro: el de los sueños y, por eso, se le deforma, se amplía, se abre; lo que percibe es el resto arqueológico de una ciudad que prefiere reconstruir a través de su escritura en lugar de transitarlo como el museo que para él se le presenta. En la niñez de Edwards Bello confluyeron estos

18 En “Valparaíso en 1954”.

19 “Todo tiempo pasado fue mejor”, dice Jorge Manrique, y a veces pienso si sería más bonito el viejo Valparaíso o si sería más bonita mi alma de entonces” (1974, p. 18). En “El viejo Valparaíso”.

20 En “El heladero”.

21 En “El viejo Valparaíso”.

dos mundos. El exterior que coincide con el apogeo de uno de los puertos más prósperos de la costa Pacífico Sur (hasta que en 1914 se inaugura el Canal de Panamá) y el suyo propio que almacena en su interior de niño de su clase. Esto es muy importante para entender la tristeza que le embarga cuando regresa cincuenta años más tarde. Valparaíso no sólo se ha empobrecido y su clase extinguido y la ciudad abandonada, peor aún, como en el cuento de Cortázar, la casa ha sido tomada en un proceso típico de alienación. Ahora son los *otros* quienes la habitan. Digamos, desde ya los sectores populares para no decir la nueva masa urbana que en los cincuenta ya se había propagado. Realidad que para los Edwards existía allá, en las quebradas, en los extramuros, pero no ahí, con ellos, como dice Romero, *compartiendo la cola del banco*.

Lo cierto, es que Edwards Bello de Valparaíso no dejó nada afuera. Los temas y motivos en los cuales fijó su atención son múltiples. La ciudad antigua, sus calles, cerros, escaleras. A su gente. A los ricos y a los pobres. Podemos, con su mirada siempre aguda, conocer la forma de ser y de pensar del sujeto porteño de hace un siglo atrás. Así, también, con lo que queda construirnos nuestra propia ciudad. En sus crónicas plasmó la diversidad, lo heterogéneo, lo variopinto de su gente y de su naturaleza. Trató y conoció como nadie al extranjero. Criticó Santiago por su politiquería y la opuso a Valparaíso, por ser apolítico. Así como se ha hecho una historia de Valparaíso a partir de su desarrollo económico exportador, o de la elite inmigrante, o del sindicalismo anarquista portuario, así también podemos hacer una historia de esta ciudad sólo a partir de y a partir sólo de sus crónicas. Y no sólo de hechos y anécdotas que el muy bien, con humor e ironía, relata, sino una historia de las mentalidades, de nuestras insuficiencias y potencialidades, inclinaciones y debilidades que identifican más al porteño, como al chileno en general. Digamos, que Edwards Bello escribió crónicas toda su vida. Desde los catorce años cuando funda, junto a Alberto Díaz Rojas y Cayetano

Cruz Coke, sus amigos, *La Juventud*, su primer periódico, hasta, seguramente, poco antes de pegarse un tiro en el verano del 68 en Santiago. Y pese a que en su mayoría fueron escritas hace más de cincuenta años estas conservan su vigencia. Revisemos una donde se refiere al alcohol y su consumo en la población.

156

Muchas veces hemos sostenido que una de las mayores calamidades nacionales es el alcoholismo [...] el sábado y domingo se bebe lo mismo, con un mantel blanco, sentados, y con un plato lleno de desperdicios. Es una manera criolla, farisaica, de violentar los reglamentos, manera muy nociva para la educación civil de los jóvenes [...] la costumbre de beber es propia de todo el pueblo chileno [...] la casta superior bebe un buen whisky, champaña y vino; la casta inferior, bebe ponches infernales, aguardiente y vinazo. Pero se curan lo mismo [...] Aquí ser borracho es una gracia. Es una pésima costumbre nacional creer que embriagarse es una cosa de hombres: este concepto tabernero está desgraciadamente muy arraigado [tampoco] se conoce casi otra manera de agasajar que invitando a beber; se bebe porque uno llega, porque uno se va, porque se casa o porque gana dinero [el alcohol] reemplaza la ambición de surgir [...] el desquiciamiento del bajo pueblo, el desorden de la masa obrera proviene en primer lugar del alcoholismo (1974, p. 75-78)²².

Con crónicas como esta conocemos al hombre de época que fue, pero también los rasgos de una oligarquía que aunque se propuso conocer en plenitud la sociedad, no pudo porque no tenía la mirada para hacerlo. El cronista, sin dejar de tener razón, nos revela aquí la imagen grotesca y bestial que para él representa el alcohol en las clases populares. Su acercamiento mantiene aún un desfase entre lugar de enunciación y referente. Lo sigue viendo desde su

22 En “Borracheras siderales de la raza”.

cosmovisión de quienes, de alguna manera, mantienen una actitud correctiva con los pobres. Esa especie de filantropía que tan bien encarnó doña Juana Ross. En todas ellas hay algo más que una mera información periodística. Su mirada hace que sus crónicas dejen de ser simples reportes periodísticos para transformarse en verdaderos aportes literarios.

De ahí que sea considerado un escritor contemporáneo. No sólo registró lo que vio y sintió, sino que lo hizo desde una visión poética, ensoñadora, imaginativa. Sus obras permanecen por eso, porque no son archivos de un pretérito irreplicable. Son el relato de un alma que quiso y logró trascender. Por eso, no se puede hablar del periodismo en Chile sin la importancia que tuvo y tiene la crónica, en especial la suya. Aunque es parte integral del periódico, logra mantener esa autonomía relativa respecto a los lineamientos e ideología propios del medio. Y fue justamente ese grado relativo de autonomía con el que este escritor, también de novelas y ensayos, transformó nuestro periodismo en un medio moderno, crítico, dotado de un lenguaje particular. La crónica como género periodístico en general, pero la crónica como herramienta *poética* de este escritor, en particular, logra conectar como ningún otro de su tiempo ambos discursos de apariencias tan disímiles como son el periodismo y la literatura. La historia con la ficción. En este sentido, Edwards Bello como escritor no sólo hizo de la crónica un discurso legítimo del periodismo, si no fundando un género, al menos aportando de manera significativa a establecer las bases por donde más tarde se irá a asentar la crónica urbana chilena. Cuestión que lo ubica de esta manera dentro de un oficio que ya habían inaugurado en forma magistral pensadores y poetas como Martí, Gutiérrez Nájera, Darío, Rodó y otros tantos que compartieron el mejor periodismo con la más alta poesía de fines del XIX y principios del XX. Sino también a partir de sus crónicas configura una imagen de Valparaíso, especie de *locus amenus*, como ciudad moderna y tradicional por donde es

posible elaborar un imaginario social y cultural que da cuenta de esa nueva y paradójica condición suya.

Escribí esto. Escribo otra vez y cada vez que llego a Valparaíso. Cuando ojeo mi archivo polvoriento en Santiago y leo lo que escribí hace diez años y quince años, y treinta años, me digo con pena y compasión por mí mismo: ¿Hasta cuándo? Yo sigo igual. Todo esto no me cunde. Todo esto no me lleva a ninguna parte. Lo único cierto es que voy acercándome al final, sin gloria ni provecho. Sigo con Valparaíso. ¿Volveré a leer lo que escribo ahora, después de algunos años? Cada vez hay menos probabilidades (1974, p. 15)²³.

158 Pero no queremos quedarnos con la pesada carga que nos traspasan con mirada nostálgica y cadavérica las crónicas porteñas de Edwards Bello. Necesitamos abandonar esa bruma espesa que nos ahoga y nos perturba. Y vemos que es posible escapar de este cotidiano de la memoria encontrando otras formas de resistencia, más productivas y proyectivas. No podemos negar que Valparaíso ha sufrido transformaciones mucho más violentas de las que percibió el Edwards Bello hace cincuenta años, pero tenemos que buscar en ese conflicto moderno otras estrategias de convivencias, otras nuevas maneras de estar en comunidad, orientados siempre, eso sí, por el aura poética y ensoñadora que este cronista nos legó. Necesitamos recuperar ese *aura* benjaminiana para darle un sentido distinto al espacio urbano que habitamos. Hemos sido depositarios de una idea distinta de ciudad; hay dos ciudades y una es poética, y, mejor aún, posible. En las ruinas de esta ciudad que encontró y plasmó Edwards Bello no todo es pérdida, desde esa aflicción se abre una esperanza, una posibilidad para llenar de sentido nuestro presente; hay siempre la posibilidad redentora. Las ruinas, en este sentido,

²³ En “El heladero”.

no implican el pesimismo de lo cadavérico, sino la reconsideración crítica y positiva de nuestro tiempo pasado. Si Valparaíso está presente sólo como ruina, destruido por el tiempo, esta muerte le ha liberado, pues, de la represión histórica que lo ha reprimido antes.

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo. “‘El fardo’, de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo”. In: **Revista Iberoamericana**, Northwestern University, 1986, Vol. 52, n. 137.

ADVIS, Luis, ed. **‘Nano’ Núñez. Poesía Popular**. Santiago: SCD, 1997.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

AUGÉ, Marc. **Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad**. Barcelona: Gesida, 1993.

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BAJTÍN, Mijaíl. **Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación**. Madrid: Taurus, 1989.

160 -----. **Problemas de la poética de Dostoievski**. México DF., 2003.

-----. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais**. Madrid: Alianza, 2012.

BELLO, Andrés. **Silvas americanas y otros poemas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV**. Madrid: Taurus, 1998.

-----. **El origen del drama barroco alemán**. Madrid: Taurus, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto**. Buenos Aires: Montessor, 2002.

BRUNNER, José Joaquín y CATALÁN, Gonzalo. **Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad**. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO, 1985.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1997.

CALDERÓN, Alfonso. **Nuevas crónicas**. Santiago: Zig-Zag, 1966.

CALDERÓN, Alfonso y SCHLOTFELDT, Marilis. **Memorial de Valparaíso**. Santiago: Ril, 2001.

CÁNDIDO, Antonio. **Crítica radical**. Caracas: Ayacucho, 1991.

CERTEAU DE, Michel. **La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

CHANDÍA ARAYA, Marco. **La Cuadra, pasión, vino y se fue... Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso**. Santiago: Ril, 2013.

-----, "Cultura popular urbana-porteña y popular y los aportes de Bajtín". In: **Bakhtin dialogado. Alteridade, relações dialógicas e sociedade**. Favio Marques de Souza, Ivo Di Camargo Junior, Lucília T. de Leitgeb Lourenço e Milena Moretto, orgs. São Paulo/SP: Mentis abertas, 2020.

CHUECA GOITIA, Fernando. **Breve historia del urbanismo**. Madrid: Alianza, 1968.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima: Horizonte, 2003.

DANIELLO, María Paula. "La imagen de Latinoamérica de la narrativa de viajes de Alexander von Humboldt (1799-1804)". In: **Revista Alborada Internacional**, n. 3, ene, 2011.

DARÍO, Rubén. **"La vida de Rubén Darío escrita por él mismo"**. Barcelona: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1907. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-ruben-dario--o/html/ff17bf78-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Acceso en: 5 dic., 2019.

-----, **"Anhelo de volver"**, 1921. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93168.html>. Acceso en: 5 dic., 2019.

-----, **La vida de Rubén Darío escrita por él mismo**. Caracas: Ayacucho, 1991.

-----, **Azul... Cantos de vida y esperanza**. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

EDWARDS BELLO, Joaquín. **Crónicas**. Santiago: La Nación, 1926.

-----, **Valparaíso y otros lugares** (con ilustraciones de Lukas). A. Calderón. Valparaíso: Universitarias, 1974.

-----, **Homo Chilensis** (Ilustraciones de Lukas). A. Calderón. Valparaíso: Universitarias, 1983.

FRANCO, Jean. "Un viaje poco romántico: viajeros británicos hacia Sudamérica: 1818-28". In: **Escritura**, n. 7, año 4, 1979.

FUSTEL DE COULANGES, N. D. **La ciudad antigua**. Madrid: Edaf, 2007.

GARRIDO, Miguel, ed. **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: ARCO/LIBROS, 1988.

GONZÁLEZ VERA, José Santos. “Una mujer”. In: **Vidas mínimas**. Santiago: Lom, 1996.

GRAHAM, Mary. **Diario de mi residencia en Chile en 1822**. Santiago: Antártica, 1992.

GRAMSCI, Antonio. **Cultura y literatura**. Barcelona: Península, 1968.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. **La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX**. Latin American Studies Center Series. Maryland: University of Maryland at College Park, 1990.

HABERMAS, Jürgen. **La modernidad: un proyecto incompleto**. México: Kairós, 1980.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **La utopía de América**. Caracas: Ayacucho, 1978.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hiperión**. Madrid: Gredos, 2003.

HUENÚN, Jaime, comp. **Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos**. Santiago: Lom, 2008.

162

JOCELYN-HOLT, Alfredo. **El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica**. Santiago: Planeta, 1997.

KOHAN, Martín. **Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin**. Madrid: Trotta, 2007.

LONGEVILLE VOWELL, Richard. **Campañas y Cruceros en el Océano Pacífico**. Buenos Aires: Francisco de Aguirre, 1968.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima: Amauta, 2005.

MELLET, Julian. **Viajes por el interior de la América Meridional (1808-1820)**. Santiago: Ed. del Pacífico, 1959.

MESCHONNIC, Henry. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRANDA ROBLES, Franklin. “Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo”. In: **Revista Casa de las Américas**. La Habana: jul/sep., n. 264, 2011.

MONGIN, Oliver. **La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MONSIVÁIS, Carlos. **Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina**. Barcelona: Anagrama, 2006.

MORALES T., Leonidas. **Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit.** Santiago: Cuarto Propio, 2004.

-----, **Crítica de la vida cotidiana chilena.** Santiago: Cuarto propio, 2012.

NÚÑEZ, Estuardo, comp. **Viajeros Hispanoamericanos (Temas Continentales)** Caracas: Ayacucho, 1990.

ORTIZ, Renato. **Modernidad y espacio. Benjamin en París.** Bogotá: Norma, 2000.

OSORIO T., Nelson. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas, **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

-----, **Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX.** Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2000.

OSSANDÓN, Carlos. **El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas.** Santiago: ARCIS y Lom, 1998.

PIZARRO, Ana, coord. **La literatura latinoamericana como proceso.** Buenos Aires: Biblioteca Universitarias/Centro Editor de América Latina, 1985.

PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.** Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RAMA, Ángel. **Rubén Darío y el modernismo.** Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

-----, "Argentina: crisis de una cultura sistemática". *In: Inti: Revista de literatura hispánica*, n. 10. Cranston, Otoño-primavera, 1979.

-----, **La ciudad letrada.** Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX.** México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ROJO, Grínor. **Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas,** Santiago: Lom, 2008.

-----, **Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon. Vol. I: El siglo XIX.** Santiago: Lom, 2011.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica, las ciudades y las ideas.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

ROTKER, Susana. **La invención de la crónica.** Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

SÁEZ, Leopoldo. “Joaquín Edwards Bello y el patrimonio cultural de Valparaíso”. In: **Hacer región**, n. 1, junio, 2005, p. 141-158. Disponible en: <http://www.cervalparaiso.cl/revista.php>. Consulta: 05 de mayo de 2006.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SPENGLER, Oswald. **La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal**. Madrid: Espasa Calpe, 1943.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. TOMO II. Fin de siglo: La época de Balmaceda. Santiago: Universitaria, 1997.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumbres en común**. Barcelona: Crítica, 1995.

TODOROV, Tzvetan. “Géneros literarios”. In: **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

VICUÑA, Manuel. **La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo**. Santiago: Sudamericana, 2001.

Sobre el autor

Marco Chandía Araya (1970) (Viña del Mar, Chile). Licenciado en Educación y Profesor de Castellano (Universidad de Playa Ancha, Chile, 2000), Magíster en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile, 2004), Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Chile, 2012) y Postdoctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada (Universidad de São Paulo, 2015). Tiene experiencia enseñando español en todos los niveles. Docente-investigador en las áreas de Literatura Latinoamericana, Estudios Culturales y Teoría Crítica y Literatura Comparada. Ha investigado con proyectos públicos en Chile y Brasil, publicado libros y artículos científicos en distintos medios. Actualmente es profesor adjunto en la Universidad Federal do Pará, en el Campus de Abaetetuba.