



SOBRE HÉROES, VACILANTES Y COBARDES

REPERTORIO CULTURAL Y MODELOS HEROICOS EN *ADIÓS AL SÉPTIMO DE LÍNEA* (1955-1959)

EDUARDO AGUAYO RODRÍGUEZ

Universidad Católica de la Santísima Concepción 

eaguayo@ucsc.cl

ORCID: 0000-0002-7869-5821

CLAUDIO VÉLIZ ROJAS

Universidad Gabriela Mistral 

claudio.veliz@ugm.cl

ORCID: 0000-0001-6855-6660

SOBRE HÉROES, VACILANTES Y COBARDES

**REPERTORIO CULTURAL Y MODELOS HEROICOS EN
ADIÓS AL SÉPTIMO DE LÍNEA (1955-1959)**

**ON HEROES, HESITATORS AND COWARDS: CULTURAL REPERTOIRE
AND HEROIC MODELS IN *ADIÓS AL SÉPTIMO DE LÍNEA* (1955-1959)**

EDUARDO AGUAYO RODRÍGUEZ

Universidad Católica de la Santísima Concepción
Av. Alonso de Ribera 2850, Concepción, Chile

CLAUDIO VÉLIZ ROJAS

Universidad Gabriela Mistral
Avda. Andrés Bello 1337, Santiago, Chile

RESUMEN

El presente estudio aborda los modelos de heroísmo representados en la saga novelesca *Adiós al séptimo de línea* (1955-1959) del chileno Jorge Inostrosa, a fin de determinar las continuidades y rupturas que establece respecto del repertorio cultural instalado por el imaginario nacionalista chileno desde la Guerra del Pacífico (1879-1884). Para ello, se identifican y describen tres niveles de significación que se construyen en torno a la representación del heroísmo en la saga, desde un análisis sociosemiótico del

signo narrativo. Se concluye que el texto interpreta el repertorio cultural nacionalista de forma polifónica, ofreciendo una visión compleja del modelo heroico al destacar sus posibilidades, límites y contradicciones, lo que puede vincularse a las particulares condiciones de su contexto histórico de producción y recepción.

Palabras clave: Guerra del Pacífico, repertorio cultural, modelo heroico, Jorge Inostrosa, Adiós al séptimo de línea.

ABSTRACT

The present text examines the models of heroism represented in the novel saga *Adiós al séptimo de línea* (1955-1959) by the Chilean author Jorge Inostrosa, aiming to determine the continuities and ruptures it establishes regarding the cultural repertoire that constitutes the Chilean nationalist imaginary stemming from the War of the Pacific (1879-1884). To achieve this, three levels of signification about the representation of heroism in the saga are identified and described through a sociosemiotic analysis of the narrative sign. The analysis concludes that the narrative saga interprets the nationalist cultural repertoire in a polyphonic manner, offering a complex view of the heroic model by highlighting its possibilities, limits, and contradictions. This can be linked to the particular conditions of its historical context of production and reception.

Keywords: War of the Pacific, cultural repertoire, heroic model. Jorge Inostrosa, Adiós al séptimo de línea.

Recibido: 07/03/2024

Aceptado: 07/10/2024

I. INTRODUCCIÓN

Es una premisa comúnmente aceptada que la Guerra del Pacífico (1879-1884) constituye un hito fundante en la configuración del orden nacional chileno, por sus múltiples efectos económicos, políticos y territoriales, así como por su profundo impacto cultural. Como señala Subercaseaux, el conflicto configuró un horizonte de significación patriótica que logró atravesar distintas clases y estamentos sociales, estableciéndose como “la mitología retrospectiva más importante del Chile moderno” (*Historia de las ideas* 405). Esta mitología fue tempranamente estimulada por la prensa, la iglesia y la escuela, que fomentaron el sentimiento nacionalista entre las emergentes clases medias y populares, primero como una forma de ganar adhesión pública frente a una guerra impopular y, luego, ya en pleno siglo XX, como parte de una estrategia política mayor, que buscó fortalecer la identificación nacional y mitigar, de paso, las crecientes tensiones políticas y sociales que rodearon la conmemoración del primer centenario (Cid, “Gonzalo Bulnes” 212; Goicovic 162). En el ámbito de este amplio proceso cultural, destaca una vasta producción literaria, que tomó como objeto de representación el conflicto bélico, sus actores y sus hitos más relevantes, y que se vio plasmada en un considerable corpus de dramaturgia, lírica y narrativa¹.

Si nos enfocamos tan solo en el campo de la narrativa de ficción literaria, la representación de la Guerra del Pacífico por parte de cronistas

¹ Es importante señalar que la puesta en discurso de esta mitología retrospectiva está condicionada por los diferentes pactos de lectura que deslindan lo histórico de lo literario. En efecto, si bien tanto la literatura como la historia comparten la narración como eje articulador, el discurso historiográfico opera desde un lugar social institucionalizado que exige lo que Todorov denomina una verdad de adecuación, es decir, una correspondencia entre el discurso presente y los hechos pasados, verificables a través de fuentes documentales, mientras que la ficción puede situarse desde lo que De Certeau denomina lo otro de la historia: aquellas dimensiones de la experiencia que escapan a la documentación oficial. En el caso específico de la Guerra del Pacífico, esta doble articulación narrativa resulta clara: mientras el discurso historiográfico busca establecer una interpretación documentada y analítica del conflicto, la narrativa de ficción permite explorar dimensiones subjetivas y afectivas de la experiencia bélica.

y novelistas fue prácticamente contemporánea al desarrollo del conflicto. En este ámbito, destacan Daniel Riquelme (1853-1912), corresponsal de guerra que también ganó un espacio como narrador gracias a sus populares *Chascarrillos militares* (1885), y Ramón Pacheco (1845-1888), importante autor de folletines, que publica sus *Episodios de la Guerra del Pacífico* entre 1883 y 1887. Por otra parte, la vitalidad literaria de este conflicto excedió el ámbito de recepción contemporánea a la guerra para prolongarse hasta nuestros días, como lo atestigua el éxito comercial de *Huáscar* (2017), novela histórica de Carlos Tromben, y otras obras de circulación menos masiva². Sin embargo, pese a la relevancia y actualidad narrativa de este tema, el estudio de este extenso corpus de ficciones bélicas se ha abordado de forma parcelada³ (Zamudio 97; Uribe 187; McEvoy 19-20; Hosiasson 97; Donoso y Huidobro, 79; Véliz 147).

Distinto es el caso de los estudios sobre la historia cultural de la guerra, donde Gabriel Cid ha examinado extensamente cómo la Guerra

² De este corpus, destacan *Los héroes* (2015), de Francisco Schilling, que relata los acontecimientos de la Batalla de la Concepción desde la perspectiva de Luis Cruz Martínez; *Un héroe vagabundo*. (2016), novela publicada bajo el seudónimo de Garbo, y que narra la Guerra del Pacífico desde la visión de un perro que transita libremente entre ambos bandos en conflicto; *El cielo rojo del norte* (2018), colección de relatos del escritor antofagastino Patricio Jara, que incluye cuentos de diverso género, incluyendo el fantástico, y Pacífico, antología que reúne siete relatos ambientados en un arco temporal extenso, desde el inicio del conflicto en 1879 hasta su difuso recuerdo proyectado desde el año 2081. En la misma línea, y acercándose a los terrenos propios de la historiografía y los géneros referenciales, destaca *Un veterano de tres guerras*, Guillermo Parvex, basado en los documentos del oficial chileno José Miguel Varela y publicado por la Academia de Historia Militar en 2014.

³ Durante la primera mitad del siglo XX, la novela histórica chilena mantuvo una producción constante, aunque poco estudiada por la crítica especializada. En el contexto específico que enmarca la obra de Inostrosa, el género atraviesa un momento de transición donde dominan repertorios heredados del siglo XIX, con obras como 1810, *Memorias de un voluntario de la Patria Vieja* (1905) de Luis Orrego Luco; *Hogar chileno y otros tiempos* (1923) de Senén Palacios; la trilogía de Iris *Cuando mi tierra nació* (1930), *Cuando mi tierra era niña* (1942) y *Cuando mi tierra era moza* (1943-1946); *El mestizo Alejo* (1934) de Víctor Domingo Silva, y *Guerra a muerte* (1936) de Antonio Acevedo Hernández. Al mismo tiempo, es posible identificar un repertorio emergente, con las primeras manifestaciones de renovación narrativa del género, tal como se aprecia en *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) de Carlos Droguett. Para una visión más detallada de este proceso, véase Viu (2007).

del Pacífico constituyó un hito clave en la formación de un imaginario nacionalista chileno, consolidando una identidad fundada en la supremacía política y militar de Chile sobre sus vecinos. Este imaginario, compuesto de “héroes fundadores, ideas, valores y alegorías patrias” (Rojas 62) se desarrolló a partir de los discursos dominantes en la época del conflicto, extendiéndose durante el siglo XX y trascendiendo el ámbito de la literatura, para materializarse en distintas expresiones culturales, como la pintura, la fotografía o la arquitectura. De esta forma, para Cid el trabajo cultural desde y sobre este conflicto bélico configuró una matriz retórica de largo aliento, que operó en el plano de la identidad colectiva a través de expandir el panteón heroico, delinear al enemigo y argumentar sobre las causas de la guerra (Cid, “Gonzalo Bulnes” 215; Cid, “La larga” 61; Cid, “Memorias” 110).

Si bien la extensión de este artículo impide profundizar en el proceso, resulta importante destacar algunos aspectos fundamentales en la construcción de este imaginario desde una perspectiva histórica. Al respecto, podemos identificar un momento fundacional (1879-1884) caracterizado por dos procesos paralelos: la heroificación, entendida como construcción de modelos ejemplares (el héroe mártir encarnado en Prat y el héroe colectivo representado en el roto), y la degradación del adversario mediante una retórica que oponía la virilidad y religiosidad chilenas a los supuestos vicios morales del enemigo. Este proceso se materializó incorporando elementos del imaginario judeocristiano, la épica clásica y el ciclo de la Guerra de Arauco. En esta etapa inicial, las propuestas narrativas fueron múltiples, desde el melodrama hasta la sátira antibélica, aunque sin transgredir los límites de la retórica nacionalista dominante.

El segundo momento de consolidación (1898-1912) coincide con la modernización del sistema editorial y la conmemoración del primer centenario de la Independencia, período en que estos modelos se estabilizan, sobre todo en las revistas culturales. Como señala Cid (2021), en esta etapa el repertorio heroico se vinculó estrechamente con la crisis del centenario: la exaltación del heroísmo y el sacrificio patrio permitía tanto criticar la decadencia de la élite como apelar a las clases medias y populares desde un

horizonte de significación oligárquico, coincidiendo con la revitalización de la ideología nacionalista frente a los procesos de cambio social. Los modelos heroicos se concentraron, entonces, en torno al ideal marcial, suprimiendo aspectos críticos o desgarradores del conflicto.

Finalmente, podemos postular un momento de síntesis desde 1940, cuyo hito sería precisamente *Adiós al séptimo de línea* (1955), obra que consolidó una mirada totalizante del repertorio que, si bien mantuvo el modelo heroico épico, incorporó modelos alternativos.

Sobre la base de estos antecedentes, el objetivo del presente texto es examinar la expresión de la matriz retórica en una de las obras más importantes y, a la vez, menos estudiada de la narrativa chilena basada en el conflicto del Pacífico: la serie novelesca *Adiós al séptimo de línea*⁴ (1955-1959), de Jorge Inostrosa, para determinar cómo esta saga mantiene y a la vez modifica elementos del imaginario bélico nacionalista construido en el proceso intersecular descrito por Cid, interpretando estas continuidades y rupturas significantes en el contexto histórico-político que enmarca la recepción original del texto. Para ello, adoptamos un enfoque sociosemiótico, centrado en el concepto general de repertorio, que consideramos funcional al estudio del signo literario en relación con factores sistémicos, históricos y extratextuales, avanzando, de esta forma, en los fundamentos de un estudio comparado.

Entendemos por repertorio, siguiendo a Even-Zohar, un conjunto de materiales significantes, que rigen la elaboración de un producto cultural y permiten su producción, circulación y consumo en un contexto de significación socialmente compartido. El autor señala que la estructura de un repertorio puede analizarse en dos niveles básicos: el nivel de los elementos individuales, homologable a las unidades de significación mínima en un código, y el nivel del modelo, definido como esquemas que regulan las relaciones entre los distintos elementos individuales de un repertorio para un tiempo y lugar específico. El grado de homogeneidad de los modelos producidos en función de un repertorio condiciona, a juicio de

⁴ En adelante, abreviada como *Adiós...*

Even-Zohar, la estabilidad o dinamismo de las preferencias de un sistema cultural determinado:

When a repertoire is established and all derivative models pertaining to it are constructed in full accordance with what it allows, we are faced with a conservative repertoire (and system). Every individual product (utterance, text) of it will then be highly predictable, and any deviation will be considered outrageous [...] On the other hand, the augmentation and restructuring of a repertoire by the introduction of new elements, as a result of which each product is less predictable, are expressions of an innovatory repertoire (and system). (Even-Zohar 21)

Aunque la producción cultural no responde a la ejecución inflexible de un repertorio, sino a la realización variable de sus posibilidades, la existencia de un repertorio no es condición suficiente para asegurar su uso: se requiere además que sea legítimamente utilizable, lo que depende de su articulación con otros factores del sistema, como el mercado y los distintos actores institucionales. Sobre este último punto, Even Zohar plantea que la institución –sujetos y organismos interesados en el control cultural– mostraría una tendencia a modelar su influencia sobre repertorios ya existentes en lugar de generar opciones culturales nuevas. En contraposición, aquellos contendientes que compiten por el control cultural y el dominio del sistema podrían innovar en el plano del repertorio como una estrategia competitiva. Esto resulta especialmente válido en el caso de los intereses, preferencias y gustos de los consumidores, que inciden en el modelamiento de los repertorios sobre todo desde el mercado lector. Sería esperable, por lo tanto, que durante períodos de cambio y crisis el control vertical que ejerce la institucionalidad literaria sobre el repertorio modelo se viera expuesto a las tensiones horizontales derivadas de las fuerzas del mercado, desempeñando un papel activo en su innovación.

En el caso específico de este estudio, el análisis se centrará en los modelos heroicos que articula esta saga, describiendo especialmente las tensiones que ciertos personajes establecen respecto del modelo heroico

clásico —de raigambre épico/marcial— que domina el repertorio nacional de la Guerra del Pacífico. En este sentido, sostenemos que la heterogeneidad de los modelos heroicos presentes en la saga de Inostrosa puede vincularse con el éxito editorial alcanzado por la obra, al conectar el repertorio tradicional de la Guerra del Pacífico con las sensibilidades modernas de un mercado lector amplio y diverso, cuyos intereses exceden el ámbito de la identificación nacionalista.

En las siguientes líneas, nos interesa situar el texto de Inostrosa en relación con su contexto histórico de producción/recepción, para luego definir y operacionalizar el concepto de modelo heroico, objeto de nuestro estudio, y, finalmente, analizar su funcionamiento significativo en los distintos textos que componen la saga.

2. DEL TEXTO AL CONTEXTO: *ADIÓS AL SÉPTIMO DE LÍNEA* EN EL SISTEMA SOCIOCULTURAL CHILENO DE 1950

Jorge Inostrosa (1919-1975) fue un escritor autodidacta nacido en Iquique, al norte de Chile. Debido a la precaria situación familiar, abandonó tempranamente sus estudios para trabajar como maestro, contador y también libretista de programas radiales. Su llegada a la radio, a fines de la década de 1940, marcó un nuevo rumbo profesional, tras la exitosa recepción de sus libretos radiales, entre los que destacó *Adiós al séptimo de línea* para Radio Cooperativa Vitalicia (1948)⁵. Desde este programa, *Adiós al séptimo de línea* evolucionó al formato novelesco, publicándose entre los años 1955 y 1959 bajo el sello Editorial Zig-Zag. Cada volumen aborda una etapa de

⁵ La raíz radial del relato de Inostrosa cobra relevancia si recordamos que la masificación de la radiofonía, iniciada a partir de la década del veinte, tuvo un impacto importante en la vida cotidiana de los chilenos sobre todo por los radioteatros, que se transformaron en herramientas educativas y de entretenimiento entre las clases populares y medias (Rodríguez 59). El esplendor de este proceso estuvo, precisamente, en la década de 1950, momento en que la radio se consagra como un espacio más maduro y prolífico orientado hacia la familia chilena, teniendo como componente principal la educación a través del melodrama.

la Guerra del Pacífico, que se inicia desde los prolegómenos del conflicto, con la formación de las ligas patrióticas (1876), hasta la batalla final de Huamachuco (1883).

La trama principal narra la historia de Leonora Latorre, mujer perteneciente a la burguesía santiaguina, que parte rumbo al norte del país buscando a su prometido Alberto Cobo, desaparecido en medio de las revueltas previas al inicio de la guerra. En este viaje, Leonora se ve envuelta en el estallido de la Guerra del Pacífico, integrándose a la red de espionaje nacional en reconocimiento a su inteligencia y belleza. Desde esta posición, el relato nos mostrará las acciones de la guerra del ejército chileno, particularmente del regimiento Carampangue, luego, Séptimo de línea, que históricamente integró a la élite santiaguina. Siguiendo este curso, el relato despliega los diversos escenarios que recorre la protagonista en su trabajo de espía.

Conforme transcurre el relato, el lector se encuentra con el accionar de personajes históricos relevantes en el repertorio nacional de la guerra –Arturo Prat, Manuel Baquedano, Patricio Lynch, Rafael Sotomayor, Ignacio Carrera Pinto y Rafael Torreblanca, entre otros– que comparten escena con la muchedumbre anónima de los distintos regimientos en conflicto. Todos estos héroes serán exaltados de diversas formas por el relato de Inostrosa, quien, utilizando en profundidad el contexto histórico de la guerra, destacará sus cualidades desde variados énfasis: pertenencia a un regimiento particular (el caso de Torreblanca con el batallón minero del Atacama) o bien, como parte de un hecho fatídico para la memoria nacional, como es el caso de los héroes de la Concepción y los cuatro jóvenes oficiales que caen en la campaña de la Sierra⁶.

⁶ Ante este punto, no debemos olvidar las diversas menciones que se realizaron sobre la capacidad narrativa de Inostrosa desde la disciplina histórica. Voces de autoridad del campo disciplinar como Francisco Encina o Leopoldo Castedo (Alone 1975), así como, las mismas declaraciones del autor en entrevista de 1957, quien asevera haber leído y recibido informaciones diversas y atingente sobre el conflicto, refuerzan la idea de una narrativa que está profundamente anclada en hitos y personajes históricos sobre el conflicto.

Dos condiciones caracterizan el contexto histórico que enmarca la producción/circulación del *Adiós...* A nivel interno, el campo político chileno se encuentra transitando desde el autoritarismo populista de los gobiernos de Gabriel González Videla y Carlos Ibáñez del Campo hacia su segmentación y posterior polarización en el período conocido como “los tres tercios”, que finaliza con la caída del gobierno de Salvador Allende. La inestabilidad política del gobierno de Ibáñez se agravó con una profunda crisis inflacionaria, cuyas medidas remediales, drásticas e impopulares, desencadenaron importantes jornadas de protesta al terminar la década (Milos 31-102).

Por otra parte, la publicación de la saga coincidió con la crisis del sector editorial nacional, que había sostenido un importante crecimiento entre las décadas de 1930 y 1950 (Subercaseaux, *Historia del libro* 137-172). En este escenario de debilidad y crisis interna, que se tradujo en la reducción casi total del apoyo estatal para la producción editorial nacional, la recepción comercial del *Adiós...* fue sorpresivamente masiva, vendiéndose solo en su primer año de circulación 225.000 ejemplares, cifra insólita para la industria chilena del libro.

Si bien Subercaseaux alude a su origen radial como el único factor –a su juicio casual– que explica su masiva circulación entre el mercado lector, desde nuestra perspectiva nos parece importante integrar otra hipótesis sobre este éxito de masas, que relaciona la activación del repertorio bélico con el contexto de crisis social y el consecuente auge del nacionalismo. En esta línea, desde una posición más cercana al análisis del repertorio, Arrelucea propone la identificación de los lectores con los valores propios del género épico –valentía, honor, astucia y en suma todos los elementos que componen la grandeza heroica– como clave en la positiva recepción de la saga, en un momento histórico marcado por la creciente influencia de la política de Guerra Fría en Chile y la consiguiente agudización de las tensiones sociales internas (315-316). Cabe recordar, en este punto, lo planteado por McEvoy, cuando afirma que la década de 1950 en Chile corresponde a un período de nacionalismo, que se ve robustecido por las narrativas conectadas al conflicto del Pacífico. Bajo esta premisa, la historiadora peruana examina

la publicación de *Cuentos de guerra chilenos* (1958), antología elaborada por Guillermo Blanco y Patricio Asenjo, junto con la obra de Inostrosa, para concluir que la publicación de estos textos responde efectivamente a la agudización del conflicto de clases e identidad en la sociedad chilena de la época (19-20). Sobre este punto, Arrelucea añade:

Creo que el discurso histórico chileno confluyó con el literario ante la necesidad de construir sentimientos y lazos nacionalistas basándose en el recuerdo de hechos triunfantes como la guerra de 1879. Esta vieja temática servía a la perfección, tenía todos los ingredientes: valor, sacrificio, lealtad, héroes, triunfo. (317)

Sin duda, concordamos que el uso del modelo heroico-épico permite explicar en gran medida el atractivo que despertó el *Adiós...* en su horizonte de recepción original, pero pensamos que dicho modelo no agota el potencial de sentido que la saga propuso –y todavía propone– a sus lectores. En esta línea, y siguiendo a Barraza, es posible pensar que la obra de Inostrosa satisface una demanda de reafirmación patriótica, al tiempo que permite procesar las ansiedades sociales de su tiempo apelando a los códigos de lectura propios de lo que el investigador llama la literatura folletinesca. Sobre este punto, y para el contexto chileno, el autor ha demostrado cómo la literatura de masas, que incluye tanto el folletín como otras formas de narrativa popular, ha jugado un papel crucial en la construcción de imaginarios nacionales y en el procesamiento de experiencias históricas traumáticas, constituyendo una tradición significativa en el desarrollo de la literatura chilena pese a que ha sido tradicionalmente marginada por la crítica académica (Barraza, “La tradición” 122).

Al respecto, hay que recordar que la emergencia de una literatura popular y masiva desde fines del siglo XIX representa un punto de inflexión en la forma en que se produce y consume la literatura, proyectando su influencia a las décadas posteriores. Barraza, a partir de la lectura de Eco, caracteriza este fenómeno como una “incipiente puesta de los ‘bienes culturales’ a disposición del público” que permitió a sectores sociales tradicionalmente marginados de la cultura letrada acceder a nuevas formas

de producción y consumo cultural (“Novela” 44). Esto se materializó en una revolucionaria industria cultural que estableció nuevos circuitos de producción y consumo cultural, fundamentalmente a través del folletín y su circulación en periódicos.

Lo anterior no debe entenderse solo como una reducción de las distancias entre alta y baja cultura, ya que el proceso, aunque democratizador en sus efectos, sigue respondiendo a los códigos y valores de los grupos dominantes, que mantienen su rol en la producción y circulación de estos bienes culturales. Sin embargo, si bien esta tensión entre democratización y control cultural caracteriza al fenómeno desde sus inicios, el folletín, en tanto que paradigma de la literatura de masas, establece sus propios repertorios, desarrollando un canon alternativo que se articula a partir de renovados vínculos entre autores, textos y lectores. (Barraza, “Novela” 39).

Esto se manifiesta, por ejemplo, en la construcción de tramas que siguen esquemas reconocibles: el amor impedido, la búsqueda de justicia y la redención del héroe, entre otros, que no son aleatorios, sino que responden a expectativas culturalmente codificadas. De igual modo, y en el plano emocional, el repertorio del folletín provee satisfacciones a través de la identificación con los personajes y la resolución de conflictos, ya sea en el plano moral, donde ofrece la gratificación de ver triunfar ciertos valores sobre otros, o en el plano social, donde proporciona modelos de comportamiento y esquemas para interpretar la realidad.

Esta capacidad de la literatura de masas para procesar ansiedades colectivas mediante estructuras narrativas reconocibles puede explicar el éxito de obras como *Adiós...* En efecto, pensamos que la saga de Inostrosa logra combinar la satisfacción de expectativas genéricas con la elaboración de significados culturales más profundos, operando simultáneamente como entretenimiento y como vehículo de sentido social. Para examinar este aspecto con mayor detalle, analizaremos a continuación los fundamentos, límites y contradicciones que configura el repertorio épico en general, para posteriormente examinar su funcionamiento en el contexto específico de esta saga.

3. EL REPERTORIO ÉPICO Y SU MODELO HEROICO

La figura del héroe, en términos narrativos, responde a un esquema definido por un sujeto de la acción que enfrenta a uno o varios antagonistas, invariablemente los vence, y obtiene en este trance su gloria. Este esquema da forma al personaje que, desde la profundidad ahistórica de los mitos, reconocemos con el nombre de *héroe épico* (Schleifer 70). Como explica Sloterdijk:

El culto del luchador agresivo, victorioso, recorre toda la historia de las tradiciones escritas, y allí donde empezamos a encontrar algo escrito, es enorme la probabilidad de que sea la historia de un héroe, de un luchador que ha atravesado por muchas aventuras; allí donde lo escrito finaliza, continúa la narración de los héroes infinitamente hasta sus oscuros orígenes orales. (331)

Como elemento de un repertorio cultural definido en el espacio y el tiempo, la relativa estabilidad de este modelo se dinamiza incluso en los casos cercanos al arquetipo, como el mito que narra el seminal viaje del héroe desarrollado por Campbell. En este caso, no solo se expresan elementos primordiales de la evolución de la psiquis humana, sino que también resulta “altamente adaptativo y proteico, donde sea que la estructura permanece, su representación se adhiere a los cambios históricos y sociales” (Schmeink 179). En este sentido, la formación y circulación social del modelo heroico tiene una función eminentemente pedagógica, que se sostiene sobre su potencial mimético: el héroe, antes que un sujeto concreto, es una abstracción, la encarnación de un sistema de valores a imitar por una comunidad (Van Osselaer y Maurits 68). A esto apunta precisamente Arrelucea, cuando destaca un efecto propio del discurso épico, que “enseña a través de los arquetipos humanos el comportamiento correcto a seguir” (328). Consecuentemente, seguir la historia cultural de un héroe permite develar lo que teme y desea la comunidad de sentido que lo sostiene en un momento histórico determinado.

Por otra parte, siendo el héroe “la estrella polar de los hombres en una civilización de lucha” (Sloterdijk 331), es interesante considerar la constelación de personajes que gravitan alrededor de su figura, como un fondo sobre el cual la forma heroica establece su significado por contraste. Nos interesa destacar solo dos: la primera, que el mismo Sloterdijk identifica como el vacilante o héroe relativo (333), se define por su pragmática ambigüedad. El vacilante formaría “la masa primordial de un centro razonable” (332) que lucha cuando tiene que hacerlo, pero que también sabe contener su ímpetu marcial en aras de su propia conservación: “Por ello [agrega Sloterdijk] el vacilante paga con una cierta mediocridad, no está ni muy arriba ni muy abajo, y cuando se trata de morir, entonces se cuenta sumariamente su nombre entre los héroes muertos” (333). El segundo elemento que se ofrece como contrapunto al modelo heroico es la figura del cobarde, aquel que eventualmente “logra salvarse cuando todos los que ‘resistiero’ se ven condenados a perecer” (332). Lógicamente, en una sociedad regida por el ideal heroico, el cobarde solo tiene cabida para señalar su desvalor, lo que, siguiendo la lectura de Sloterdijk, lo obliga a enmascarar su presencia tras la simulación y el silencio; este gesto, sin embargo, dota a su palabra de una incómoda verdad: siendo el único testigo de los que han muerto, en la voz del cobarde “comienza a reunirse un potencial crítico frente a la ética del héroe” (334).

Considerando estas inflexiones de sentido –el modelo heroico y sus contrapuntos, el vacilante y el cobarde–, en el siguiente apartado proponemos un análisis del repertorio heroico desplegado por el *Adiós...* a fin de identificar las contradicciones y tensiones que el texto ofrece sobre este modelo y sus posibles relaciones con el horizonte de recepción de la obra.

4. *ADIÓS AL SÉPTIMO DE LÍNEA: UN REPERTORIO MÁS ALLÁ DEL HEROÍSMO*

Si leemos *Adiós...* trazando una línea que vincule –siguiendo a Sloterdijk– las estrellas polares de su mundo heroico con las zonas más inestables y oscuras del vacilante y el cobarde, pensamos que es posible identificar tres planos

de sentido que se articulan con el modelo heroico construido en torno a la Guerra del Pacífico y su repertorio cultural: el heroísmo épico, la vacilación del desengaño y el mensaje (oculto) de la cobardía.

El primer plano se configura desde el modelo de la epopeya, y enfatiza el carácter excepcional –y finalmente sagrado– del héroe. Este plano descansa sobre figuras históricas, como Arturo Prat, Santiago Amengual o Manuel Rodríguez Ojeda, y desde ahí se despliega una narrativa destinada a exacerbar sentimientos patrióticos y nacionalistas ante el público lector, modelo tradicional que responde en términos generales a los imaginarios patrióticos identificados por Cid y otros. Bajo este esquema, destaca la figura de Prat, que sabemos constituye una presencia tutelar en el repertorio cultural construido en torno a la Guerra del Pacífico (Sater 67). Sin duda, su figuración en *el Adiós...* requeriría un estudio extenso y riguroso, objetivo que no perseguimos en este texto; no obstante, dejemos consignada la idea de que su rol como santo secular del panteón nacional es refrendado en el relato de su martirio, acontecimiento espectacular con que la saga inicia el reclutamiento masivo de las tropas que marchan al norte. Este evento cuenta a Leonora como espectadora, perspectiva desde la cual se construirá el hito narrativo que desatará el desarrollo de la saga en su forma de epopeya, incluyendo en el proceso la dimensión factual de la historia y la psicología ficcional de los personajes.

Con esta presencia dominante, se articulan otras figuras épicas del relato, como el comandante Amengual, paradigma del combatiente. Desde su primera aparición, en la que es convocado por el mismo presidente Aníbal Pinto, hasta la disciplina que ejerce sobre la élite que se enrola para la guerra, vemos la presencia de un héroe cuyo cuerpo exhibe noblemente los signos de la guerra, admiración que busca transmitirse a sus espectadores:

–¿Es un hombre viejo entonces? –planteó Santa María.

–Como los robles: apellinado.

–¿Y glorioso? –indagó el general, tanteando una pista.

–Dio hasta su brazo derecho por la patria –aclaró el señor Pinto.

Ambos ministros se expresaron simultáneamente y con evidente regocijo:
¡El coronel Santiago Amengual! (Inostrosa 375)

La presentación de Amengual como el hombre preciso para el puesto de comandante del futuro Séptimo de línea, y el hecho de haber ofrendado una parte de su cuerpo por la patria, dota al militar de un aura guerrera que lo valida ante su deslumbrada tropa, sobre la cual ejerce un influjo fascinador, irradiando su heroísmo a las masas vacilantes en la forma de un semidiós invencible:

La aparición del soberbio veterano fue el factor decisivo para encorajinar aún más a los esmeraldinos. Hipnotizados por la imagen quijotesca del coronel, duplicaron su esfuerzo. Siguiéndolo como a un ser invulnerable, embistieron contra el centro de la línea boliviana. (Inostrosa 1019)

De forma similar, Manuel Rodríguez Ojeda representa el resultado de la alquimia heroica que ha logrado convertir a un simple ciudadano en un héroe dispuesto a morir por la patria. Siendo un hombre dedicado al adiestramiento de caballos finos para la élite santiaguina –un oficio especializado que le permitía interactuar con las clases acomodadas y que refleja su pertenencia a los grupos medios emergentes– la guerra ha transformado su inicial cautela en decidido orgullo militar:

Todo mi patrimonio es una huerta en una vega por la parte de Huechuraba, al norte de Santiago. En ella me dedicaba a adiestrar caballos trotones para los coches de la gente rica. ¿Ve usted? Ese era yo antes de la guerra, [pero] El ejército me ha dado el rango de mayor; me he acostumbrado a no sentirme un simple rústico. (Inostrosa 1285)

Es interesante notar que parte importante de la modelación heroica sobre este personaje se construye narrativamente desde la perspectiva jovial de su asistente, el ordenanza Gaspar Acosta, figura adyuvante que actualiza el mito del roto chileno heredado del siglo XIX y que funciona como contraste

a la altura épica que va adquiriendo Rodríguez conforme se desarrolla el relato. Vemos aparecer a Acosta, por ejemplo, escondido bajo la imponente sombra del oficial, en la forma de “un hombrecillo pequeño, con el rostro moreno afilado como un cuchillo”, para declarar luego admirado: “Mi capitán Rodríguez es un hombrazo; se mete en las líneas enemigas hasta por jugar” (Inostrosa 617).

Subrayamos estas notas humorísticas que matizan el talante sagrado del héroe porque nos da un primer acercamiento a la apelación emocional que el relato propone al lector, ofreciéndole conexión con estas figuras heroicas no solo desde el deslumbramiento épico, sino también desde la picardía popular y su mediación mesocrática. La integración de estos elementos humorísticos y populares al modelo heroico parece reforzar la labor conciliadora que ejercen estos personajes ante ciertas tensiones –sobre todo, de clase– que podrían amenazar el orden del mundo narrado. Precisamente, la saga novelesca con frecuencia construye espacios de mediación igualitaria entre oficialidad y tropa, fundamentalmente a través de la reeducación del cuerpo de la élite para hacerlo calzar dentro de las formas y los gestos populares, consagrando una fraternidad en las armas que será probada y consagrada en el combate:

En la franja de tierra de no más de cien metros de ancho y de unos trescientos de largo combatían cuerpo a cuerpo más de seis mil hombres. Una nube de polvo y humo los envolvía, dificultando la lucha. Pero los esmeraldinos, siguiendo las enseñanzas de Amengual, se agrupaban en un solo bloque y codo a codo se defendían y atacaban. En la terrible confusión se reconocían y llamaban por sus nombres. Allí estaban el capitán José María Pinto, hijo del presidente; el teniente Martiniano Santa María, pariente del ministro del Interior; el “futre” José Antonio Echeverría, Ignacio Carrera Pinto, Alberto del Solar, Juan Rafael Ovalle, Félix Sanfuentes, Joaquín Prieto Concha, Santiago Peña y Lillo, todos los “pijes” de Santiago. Desgreñados, sucios de tierra y sangre, combatían con igual fiereza que los rudos soldados de línea que los acompañaban. (Inostrosa 1018)

Como vemos, desde estas inflexiones el relato nos conduce a reconocer una dimensión utópica en la saga de Inostrosa, donde el modelo heroico tradicional posibilita la conformación de un horizonte socialmente homogeneizante, que deriva de la gloria guerrera y la identificación con la patria como fin superior. Según lo narra el mismo Rodríguez Ojeda:

Aquí, en las filas, he hecho una vida. Tengo muchos amigos, hombres de todas las clases, que me tratan como un hermano. Varios de ellos, en Chile, son muchachos de gran fortuna que se mueven dentro de la mejor aristocracia del país. Aquí son mis amigos, me quieren y me respetan.⁷ (Inostrosa 1285)

En los límites de este modelo heroico épico encontramos la figura protagónica de Leonora Latorre. Al igual que ocurre con los héroes tutelares, el personaje de Leonora adquiere sentido en el relato gracias a la guerra. El narrador destaca este aspecto, cuando nos informa sobre su tránsito desde los círculos de la alta élite santiaguina hacia el servicio secreto chileno, momento en que experimenta una verdadera iluminación, como revela el narrador:

las penurias, los sacrificios, los heroísmos de tantos seres, así también las bajezas, las traiciones y claudicaciones a las que se resignaban muchos por conservar la vida, la hicieron comprender que existían otros factores y otras pruebas más valiosas que ennoblecían o degradaban a los seres humanos. Sus conceptos sobre los méritos y las flaquezas de hombres y mujeres variaron radicalmente. Ahora se sentía capaz de comprender mejor a los demás y de ser tolerante. (Inostrosa 1067)

⁷ Respecto de la pertenencia social del personaje, resulta válido mencionar que el grupo al que alude el capitán Rodríguez y Ojeda, lo asociamos con la oficialidad joven la que, una vez terminado el conflicto, retornará a Chile replanteando un relato personal de la Guerra del Pacífico. En este grupo hallamos escritores soldados tales como Arturo Benavides Santos, Alberto del Solar y Lucas Lucio Venegas, entre otros. Todos ellos articularán una incipiente crítica al Estado Mayor, construyendo un lugar distinto al relato homogeneizador sobre la guerra, desde su experiencia desacralizante (González, 2017; Ibarra, 2018).

No resulta extraño, en este sentido, que sea Amengual quien se encargue de confirmar la heroicidad de Leonora, cuando afirma que, pese a no demostrar su valor en la batalla, la espía chilena “ha hecho tanto como un millar de soldados” (Inostrosa 1049). De lo que se trata en este caso, pensamos, es del despliegue de una heroicidad construida, más que por el vigor marcial, por una fuerza moral que permite a Leonora sacrificar su honor como amante del general peruano Buendía, sin perder por eso la estima de la oficialidad chilena. Sin embargo, y asumiendo su posición como límite del modelo heroico tradicional, nos parece que Leonora debe entenderse como un personaje-bisagra, donde el relato transita desde el modelo épico-marcial hacia el modelo desgarrado y vacilante de los civiles en la guerra.

En efecto, el heroísmo que otros declaran sobre Leonora oculta el dolor que la define durante toda la saga: el quiebre de su relación amorosa con Alberto Cobo, situación que afecta ya no al cuerpo del héroe—recordemos a Amengual—, sino que al alma del personaje de melodrama folletinesco: “Mi sufrimiento no fue tanto por su ausencia como por darme cuenta de que me había quedado vacía, que la guerra había secado mi alma” (Inostrosa 840). Tal sentimiento es compartido por Cobo, quien, al conversar con Leonora la posibilidad de olvidar el desastre de la guerra, sentencia: “Comprendo y agradezco tu buena intención Leonora—musitó monocorde— pero sé que nunca volveré a ser como antes. La guerra junto con mutilarme el cuerpo, me envenenó el alma. Ya nada me importa” (Inostrosa 1389).

Lo anterior nos permite pasar, en este punto, al segundo modelo heroico articulado en el *Adiós...* Se trata, esta vez, de un heroísmo de corte sentimental, modelo narrativo heredado del romance y el folletín decimonónicos, que se desarrolla en la frustrada historia de amor entre Leonora y Alberto. Es interesante apuntar cómo este conflicto narrativo desanda el camino de iniciación planteado por Blest Gana en *Martín Rivas*: Alberto Cobo es un santiaguino, de extracción burguesa, que viaja al norte con la intención de hacer dinero y levantar capital para casarse con Leonora. En este viaje se involucra con las ligas patrióticas que se forman en la ciudad de Antofagasta para protestar contra lo que consideran abusos por parte

de la autoridad boliviana, resultando herido y dado por desaparecido por todos sus cercanos. Una vez que Cobo se recupera de su estado, el personaje sufre su primer desengaño:

¿Qué me importa a mí la guerra? –exclamó– Por mezclarme en la revolución para libertar a Antofagasta he perdido tres años de mi vida, mi salud y quizás... , quizás si también a la mujer que amo. Lo único que puede interesarme ahora es regresar a Santiago. (Inostrosa 115)

Sin embargo, de regreso a Santiago, Alberto se encuentra con la doble sorpresa de que la guerra se ha declarado y que, a su vez, Leonora viajó al norte en su búsqueda. Su regreso al frente, no resulta, entonces, de la expresión de su sentimiento patriótico, sino más bien de su amor por Leonora, que se verá frustrado una y otra vez en el relato.

Al igual que ocurre con el resto de la tropa, el contacto de Cobo con Amengual eleva al vacilante a la altura del modelo épico. En este punto, el relato expone la virilidad propiamente heroica del personaje: es valiente, cumple con sus misiones e incluso resulta atractivo para el sexo opuesto; sin embargo, lo que define semánticamente al personaje es, repetimos, el desengaño. Al enterarse de que Leonora sirve como agente del servicio secreto y que esta situación ha demandado el enamoramiento a los oficiales enemigos, Cobo ve frustrada su meta de recuperarla. En diálogo con el capitán Rodríguez, el cambio en el registro heroico de Cobo es evidente:

–Está usted cambiando teniente –le dijo–. ¿Qué le pasa? Desde que salió de Iquique ha ido tomando otra fisonomía. Esa sonrisita zumbona no la he visto en su cara antes.

–Estoy aprendiendo a vivir la guerra, mi capitán –le respondió Cobo con una mueca cínica–. Tengo la sospecha de que pronto voy a tener que aprender a morirla. (Inostrosa 866).

Esta suerte de presagio del teniente Cobo está lejos de realizarse como un desvío en la narración. Al término del volumen y con la entrada

del ejército chileno a Lima, Cobo es herido y debe sufrir la amputación del brazo. Ante dicha situación, el narrador nos presenta al personaje apelando a un tono patético y exagerado:

allí permanecía tumbado, con la manta subida hasta la barba, silencioso, casi agresivo con todos los que se le acercaban. La idea de que estaba manco para siempre lo atormentaba salvajemente y entonces mordía la manta para que no lo oyeran llorar. A ratos la debilidad lo vencía y se quedaba dormido; pero al despertar lo asaltaba el mismo obsesionante pensamiento; ver por última vez a Leonora y suicidarse. (Inostrosa 1171)

Es claro el reflejo especular que el cuerpo inútil de Cobo representa frente al cuerpo glorioso del Amengual, inversión que se profundiza en la psicología del personaje, arruinada por los estragos de un conflicto que ha mirado con escepticismo desde un comienzo. En este sentido, el narrador tempranamente destaca que Cobo “contemplaba con disgusto a esa juventud que pensaba en la guerra como una fiesta” (Inostrosa 196). Por ello, nos parece razonable sostener que a partir del protagonismo de Cobo comienza a tomar fuerza una subjetividad vacilante que problematiza el modelo heroico épico, sin implicar por ello un contraejemplo oprobioso; al contrario, el relato construye a su alrededor una carga emotiva que moviliza la simpatía lectora por medio de la lástima y la compasión: Cobo es un héroe de guerra, pero también es una víctima.

Finalmente, junto con los modelos heroico épico y sentimental, es posible seguir la huella –inversa, de cierta forma camuflada– de un tercer modelo articulado por el relato, donde la cobardía se expresa en las acciones y palabras de personajes que gravitan en torno a las figuras heroicas mencionadas. Entre ellas, nos interesa discutir lo que significa para el orden narrativo la presencia del capitán francés Hilario Bouquet, personaje que desde un principio provoca rechazo por su carácter violento y cruel y sus negocios criminales. Bouquet está definido siguiendo la clave melodramática del *Adiós...* como el portador del mal, lo que se revela incluso en su inarmónico aspecto físico, expresión de su corrupción moral:

Hilario Bouquet tenía el tipo de los franceses del norte, desmesuradamente alto, con el rostro sanguíneo y pequeños ojos azules; su cabello pajizo, muy delgado y ralo, le dejaba al descubierto el casco del cráneo, detalle que contrastaba con su dura barba rojiza, corta en el mentón y larga en los carrillos. (Inostrosa 1317-1318)

De la mano de esta figura demoníaca, el orden narrativo nos enfrenta con el reverso de la epopeya, o como Manuel Rodríguez se encarga de aclarar, “la otra clase de guerra, que no conocíamos” (Inostrosa 1328). Asistimos a esta realidad sin gloria cuando los esmeraldinos, lejos del influjo tutelar de Amengual, descargan su furia contra los indios de la sierra, en venganza por la muerte de un compañero. En este caso, la forma en que se describe el miedo de los indios contradice la ética heroica que da sentido al tradicional modelo épico del repertorio nacionalista de la Guerra del Pacífico. Notemos, por ejemplo, cómo el símil utilizado en este caso –“Veloces como los huemules y con las alas que les prestaba el pánico, los indios lograron ponerse fuera del alcance de las bayonetas chilenas” (Inostrosa 1331)– asimila al enemigo elípticamente con el escudo patrio de Chile, sugiriendo una sutil pero tensa identificación con estas víctimas. Esta identificación se refuerza con el conflicto que se genera entre el heroico Rodríguez y el demoníaco Bouquet por la forma en que el francés conduce la acción hacia la matanza:

–¡Eso es! ¡Eso es!–rugía Hilario Bouquet, contemplándolos desde la otra orilla del río–. Tiendan un anillo de fusiles en torno del poblacho, para que no pueda escapar ninguno, y métanles fuego a las casuchas, para quemarlos vivos. Como si hubieran podido oírlo desde la distancia, los buines obedecían fielmente su cruel indicación.

El comandante Bouquet saltaba de placer y gritaba hasta ponerse rojo. Alcérreca y Rodríguez lo contemplaban con profundo disgusto... (Inostrosa 1331)

El influjo maligno, casi sobrenatural, de Bouquet sobre la tropa –opuesto perfecto al influjo heroico de Amengual– conduce el relato hacia

el terreno de la tragedia. En efecto, el conflicto entre Bouquet, Alcérreca y el mayor Rodríguez es entre la justa ira del héroe y la desmesura homicida del militar que ha encontrado en la muerte un fin en sí mismo. Copiamos el fragmento *in extenso*:

–Cada humareda señala el sitio donde estaban los caseríos de Chacle, Cayata, Quiromarca y Quilmachay, mi comandante. La compañía del “Buin” que falta ha ido a incendiarlos, como fue su orden, señor.

–Yo solo ordené que arrasaran San Jerónimo –dijo [Alcérreca], con la boca seca.

–¡Mejor que los hayan quemado a todos! –terció tercamente Bouquet–. Así cortamos el mal de raíz. Y yo sería partidario de seguir subiendo por la quebrada hasta terminar con los pocos que se nos han logrado escabullir.

–¡Sería una matanza impropia de nosotros! –saltó el explorador [Rodríguez], sin poder contenerse–. Los indios que huyen nada han tenido que ver con la montonera; son gente pasiva que vive en estos rincones.

–¡Son carne de futuras montoneras! –insistió Bouquet, exasperado–. Usted es demasiado blando para participar en esta guerra, mayor. Mejor será que se quede en Lima. (Inostrosa 1334)

De esta forma, el episodio descrito no agota su sentido en la caracterización de la cobardía del enemigo, sino que, por contraste, abre una crítica a la moral de modelo épico, develando en el exceso marcial un conocimiento trágico sobre la guerra en las palabras del mayor Rodríguez, cuyo desengaño cierra el relato: “¡Oh, estoy asqueado de la guerra! –proclamó desesperadamente–. Al principio la tomé como una aventura romántica; ahora se me aprieta el estómago al ver tantos muertos” (Inostrosa 2226).

5. CONCLUSIÓN: *ADIÓS AL SÉPTIMO DE LÍNEA*, UN REPERTORIO HEROICO PARA TIEMPOS INCIERTOS

Del análisis precedente, podemos afirmar que *Adiós...* constituye un momento más en la larga historia de representaciones narrativas que el campo literario chileno ha producido articulando el repertorio cultural de la Guerra del Pacífico. Esto implica, por una parte, que en su producción recurre a una serie de elementos significantes formados según los esquemas tradicionales de sentido que estabilizan este repertorio canónico en el largo plazo, como sucede con el caso del héroe. La positiva presentación que el relato hace de Prat, Amengual y, hasta cierto punto, Rodríguez, apelando fundamentalmente a la admiración y la simpatía, reforzaría los clásicos mitos nacionales asociados a la exaltación del patriotismo y la confirmación de los lazos que mantienen unida a la comunidad nacional, corroborando las lecturas tradicionales propuestas sobre el *Adiós...* Sin embargo, también podemos constatar que la obra integra modelos alternativos y hasta divergentes —el desengañado, el cobarde— a este repertorio, aportando variedad al código cultural. Este dinamismo productivo respondería, según los planteamientos teóricos señalados, a contingencias históricas que enmarcan su producción, circulación y consumo.

Sobre esta línea de lectura, pudimos comprobar que en la novela todos los sectores sociales aparecen convocados a integrarse en la representación del modelo heroico épico, desde campesinos y personajes de las capas medias ascendidos a oficiales hasta mujeres que salen del espacio privado para convertirse en verdaderas armas contra el enemigo. Bajo este espectro, la novela mostraría que el heroísmo, como valor social, no es un privilegio reservado a las élites —aun cuando puedan tener un papel destacado en la representación—, sino que es un espacio de identificación nacional transclase y transgénero. Lo anterior conduciría a una propuesta homogeneizante del relato respecto de la identidad nacional: todos cabemos y somos iguales en esta utopía que nace del martirio heroico a la patria.

Sin embargo, pensamos que el modelo que establece el héroe épico y su apelación al sacrificio por la patria no logra agotar todos los sentidos posibles

que propone la saga de Inostrosa. Como vimos, la lectura atenta devela una serie de figuras marcadas por la vacilación y la cobardía, que son igualmente significativas en el desarrollo del conflicto narrativo, y que plantean formas divergentes de dar sentido a la guerra respecto del rígido modelo épico heredado del siglo XIX, desbordándolo, aunque sin abandonarlo del todo. Esto implica que, si bien el motor narrativo de la novela es efectivamente el modelo de heroísmo, este no agota la experiencia lectora, ya que a su alrededor se encuentra una vasta galería de personajes que interactúan con lo heroico, confirmándolo pero también traicionándolo, en un claroscuro donde ciertas figuras protagónicas se desplazan hacia los márgenes del repertorio signifiante. En este sentido, la caracterización de Cobo, con su trayectoria de desengaño y mutilación, y la presencia perturbadora de Bouquet, con su violencia deshumanizadora, cuestionan la idea de una simple utopía belicista, puesto que, en lugar de reforzar las narrativas de sacrificio mancomunado, son estos personajes los que introducen fisuras significativas en el discurso patriótico tradicional, revelando las tensiones y costos humanos del conflicto bélico.

En el caso de Cobo, es interesante constatar cómo Inostrosa subvierte las expectativas del género al negar la resolución feliz que el folletín tradicionalmente ofrece como gratificación a sus lectores. En lugar del triunfo del amor sobre los obstáculos sociales (como en Martín Rivas), la trayectoria de Cobo conduce al desengaño y la mutilación. Esta ruptura con la convención folletinesca del final feliz resulta significativa porque sugiere una modernización del género: el folletín ya no puede sostener la promesa de resolución armónica en un mundo marcado por la experiencia de las guerras mundiales. El tratamiento que hace Inostrosa del cuerpo del héroe es particularmente revelador de esta transformación. Si el folletín tradicional tiende a idealizar el cuerpo heroico, la mutilación de Cobo introduce una corporalidad traumática más propia de la literatura moderna. No obstante, esta representación del trauma mantiene el tono melodramático característico del folletín, generando así una fusión peculiar entre convenciones tradicionales y sensibilidades modernas. En este sentido, Cobo funciona como un dispositivo narrativo que permite a los lectores

procesar simultáneamente distintas tensiones de su presente histórico: entre el amor romántico y la violencia moderna, entre el discurso patriótico y su crítica, entre el cuerpo heroico y el cuerpo vulnerable, entre la identidad nacional tradicional y sus fisuras emergentes.

Por otra parte, la caracterización física y moral de Bouquet sigue las convenciones del folletín: es el villano arquetípico, cuya maldad se refleja incluso en su apariencia física inarmónica, lo que permite satisfacer la necesidad de identificar y condenar el mal de manera inequívoca, siguiendo la tradición melodramática del folletín. Sin embargo, Inostrosa parece trascender esta convención al convertir al personaje en un vehículo para explorar la dimensión más oscura del conflicto bélico. Su crueldad no es simplemente la del antagonista folletinesco tradicional, sino que representa una forma de violencia moderna, sistemática y deshumanizadora. A pesar de esto, como extranjero que encarna una forma de violencia excesiva y cruel, Bouquet permite a los lectores procesar la brutalidad de la guerra sin comprometer completamente la imagen moral del ejército chileno. Su presencia funciona, de este modo, como una especie de chivo expiatorio que permite reconocer los aspectos más oscuros del conflicto bélico mientras se mantiene la posibilidad de una conducta militar más honorable, representada por figuras como Rodríguez. Esta gratificación sería particularmente significativa en el contexto de la posguerra, cuando la experiencia de las guerras mundiales había hecho más difícil sostener distinciones morales simples entre buenos y malos.

En esta diversidad de posicionamientos relativos respecto de la centralidad del modelo heroico, la novela pudo ejercer gran parte del impacto que tuvo entre sus lectores originales, al presentar un potencial de recepción mucho más amplio que el correspondiente al repertorio heroico decimonónico. Es un código cultural condicionado por los gustos y hábitos de un público más cercano a la recepción de masas y, por lo tanto, amplio y heterogéneo, ya que la simpatía que el relato busca despertar hacia estas figura relativamente heroicas o derechamente cobardes solo resultaría fértil ante un público que no solo demande nuevas posibilidades de significación para los códigos nacionales, sino que incluso pueda cuestionarlos.

Al respeto, no podemos soslayar el hecho de que el horizonte de lectura al que apela la novela está condicionado, en general, por los hechos del siglo XX, es decir, que a diferencia de los textos emanados desde la misma emergencia de la guerra —los casos Riquelme o Pacheco— el texto de *Inostrosa* está históricamente condicionado por la experiencia límite de las dos guerras mundiales. Ambas conflagraciones, conocidas tanto por las obras a favor de la paz publicadas durante las décadas antecedentes⁸ como por los noticieros radiales para el caso de la Segunda Guerra Mundial, tuvieron un impacto en la forma de concebir la guerra y sus efectos, que rompe con el modelo de la guerra galante y honorable para instaurar nuevos significados al repertorio bélico general, incorporando la destrucción masiva y el genocidio a su léxico. Esta realidad parece reverberar en las declaraciones de personajes como Alberto Cobo o Manuel Rodríguez, quienes, llevados más allá de sus propios límites, declaran estar asqueados o secos por el fenómeno bélico, manifestando la imposibilidad de significar la guerra en términos puramente épicos.

En conclusión, si bien la dimensión igualitaria de la utopía belicista de *Inostrosa* pudo haber permitido conjurar, en el plano imaginario, las angustias políticas que aquejaban el proyecto nacional, nos parece que el éxito conseguido por el *Adiós...* estuvo mediado por su capacidad de articular simultáneamente diferentes niveles de lectura en torno a un repertorio modelo de larga data —el héroe—, innovando al mismo tiempo en los repertorios propios del folletín novelesco. Mantuvo, de este modo, elementos del relato heroico tradicional que permitieron cierta cohesión

⁸ El texto *Recuerdos de "El soldado desconocido"* de Pedro Sienna (1931), que apela al tópico de la Guerra del Pacífico, declara en la misma introducción de su obra la imposibilidad de pasar por alto a los grandes literatos pacifistas del momento: "Sin embargo, el afecto cordial acorta o borra todas las distancias y la ley de contraste suele ensamblar los espíritus más antagónicos. He aquí, pues, que este hombre antiguo y solitario que ya no quiere nada, que ya no ambiciona nada, me hace agrandar los ojos ante su leyenda. Y en las noches de invierno, junto al brasero de los carbones rojos, en esta casa resonante y sola, he olvidado mi fardo de lectura antibélica, he olvidado a BARBUSSE, A GLAESER, A REMARQUE, A ARNOLD ZWEIG, para encontrar de nuevo el alma de mi infancia —inocente y carnífera— frente al Soldado Desconocido" (13-14).

imaginaria en un momento de creciente polarización social, al mismo tiempo que ofreció formas de procesar las ansiedades y contradicciones de la modernización que experimentaba la sociedad chilena a través de personajes excéntricos al núcleo épico marcial, como Cobo y Bouquet. De esta forma, logró actualizar el sentido de la Guerra del Pacífico como horizonte de identificación nacional a través de la ampliación de su repertorio nacional, a la vez que integró una pluralidad de lectoras y lectores cuyos deseos y temores aparecían condicionados tanto por factores globales como locales. La eficacia de este nuevo repertorio fue validada ampliamente por los lectores/consumidores y los mecanismos de mercado, a diferencia de la institución literaria, que todavía manifiesta un infundado desinterés crítico por examinar su propuesta. Esperamos, con este análisis, contribuir a remediar este vacío.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONE. “Crónica literaria. Dos despedidas”. *El Mercurio*, 12 de enero de 1975.
Biblioteca Nacional Digital, www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl.
- ARRELUCEA, MARIBEL. “Subalternidad, etnicidad y género en el discurso épico chileno. El caso del Adiós al séptimo de línea de Jorge Inostroza”. *La Guerra del Pacífico. Aportes para repensar su historia. Vol. 1*. Compilado por José Chaupis y Emilio Rosario. Lima: Línea Andina, 2007, 313-349.
- BARRAZA, EDUARDO. “Novela, folletines y novela indiana: La narrativa chilena del siglo XIX”. *Alpha*. n° 52, 2021, pp. 43-52.
- . “La tradición del folletín y de la novela popular en Chile (Canon y corpus en la narrativa chilena siglos XIX y XX)”. *Revista Chilena de Literatura*. n° 96, 2017, pp. 115-140.
- BLANCO, GUILLERMO Y PATRICIO ASENJO. *Cuentos de guerra chilenos*. Santiago: Editorial del nuevo extremo, 1958.
- CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Traducido por Luisa Josefina Hernández. Buenos Aires: FCE, 1998.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- CID, GABRIEL. “Gonzalo Bulnes y su Guerra del Pacífico (1911-1919): historiografía, nacionalismo y usos públicos del pasado en Chile”. *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad*. n°s 26/27, 2021, pp. 209-240.
- . “La larga sombra de Marte: revistas culturales chilenas e imaginarios de nación en la postguerra del Pacífico (1898-1912)”. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 2021, n° 9, pp. 59-91.
- . “Memorias, mitos y ritos de guerra: el imaginario de la Batalla de Yungay durante la Guerra del Pacífico”. *Universum*, n° 26, 2011, pp. 101-120.
- DONOSO, CARLOS Y MARÍA HUIDOBRO. “La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico”. *Historia*, vol. 48, 2015, pp. 77-97.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, 1990, pp. 9-26.

- GOICOVIC, IGOR. “La construcción política de la nación y de la patria en el discurso de los intelectuales obreros. Chile, 1880-1938”. *Una mirada crítica desde la izquierda. Homenaje a Luz Felipe Falcão*. Editado por R. Lohn y P. Pozzi. Buenos Aires: CLACSO, 2021, pp. 157-195.
- GONZALEZ, CRISTIÁN. *En lo más profundo de la guerra: las emociones de los combatientes chilenos en las batallas de Chorrillos y Miraflores. (13 y 15 de enero de 1881)*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2017.
- HOSIASOON, LAURA. *Nação e Imaginação na Guerra do Pacífico*. Sao Paulo: Ed. Usp, 2011.
- IBARRA, PATRICIO. “Narro lo que vi’: la Guerra del Pacífico en primera persona”. José Chaupis y Claudio Tapia (eds.), *La Guerra del Pacífico 1879-1884: ampliando las miradas en la historiografía chileno-peruana*. Santiago: Legatum, 2018, 213-233.
- INOSTROSA, JORGE. *Adiós al séptimo de línea*. 18ª edición. Santiago: Zig Zag, 1995.
- MCÉVOY, CARMEN. *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- MILOS, PEDRO. *Historia y memoria. 2 de abril de 1957*. Santiago: LOM Ediciones, 2007.
- OSSELAER, TINE VAN Y ALEXANDER MAURITS. “Heroic men and Christian ideals”. En Werener, Y. (Ed.) *Men and Religion in Northern Europe in the 19th and 20th centuries*. Leuven: Leuven University press, 2011, pp. 63-94.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, RAÚL. “Las tres etapas del radioteatro en Chile: de la época dorada al nuevo auge de las series de ficción”. *Index.comunicación*, n° 2, 2019, pp. 55-73.
- SATER, WILLIAM. *La imagen heroica de Chile: Arturo Prat, santo secular*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2005.
- SCHLEIFER, RONALD. “Structures of meaning. The logic of narrative and the constitution of literary genres”. En Schleifer et al (Eds.), *Culture and cognition. The boundaries of literary and scientific inquiry*. Cornell University Press, 1992, pp. 64-95.
- SCHMEINK, LARS. “The utopian, the dystopian, and the heroic deeds of one”. En *Biopunk dystopias. Generic engineering, society and science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, pp. 179-199.

- SIENNA, PEDRO. *Recuerdos de 'El Soldado Desconocido'. Episodios de la Guerra del Pacífico que no menciona la historia*. Santiago: Editorial Zig-Zag/Universo, 1931.
- SLOTERDIJK, PETER. *Crítica de la razón cínica*. Barcelona: Ediciones Siruela, 2003.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.
- . *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. 1. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- TODOROV, TZVETAN. *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península, 2002.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN. *Canciones y poesías de la Guerra del Pacífico*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- VÉLIZ, CLAUDIO. “Representaciones literarias sobre la Guerra del Pacífico (1879-1884)”. *Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas*. Editado por Patricio Ibarra y Germán Morong. Santiago: UBO Ediciones, 2018, pp. 147-186.
- VIU BOTTINI, ANTONIA. *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*. RIL, 2007.
- ZAMUDIO, JOSÉ. *La novela histórica en Chile*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre SA, 1973.

