

REVISTA DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Revista de Humanidades, fundada en 1993, es una publicación semestral del Departamento de Humanidades de la Universidad Andrés Bello. Su objetivo es abrir un espacio para la reflexión crítica y el diálogo interdisciplinario en el ámbito de las humanidades. La revista publica fundamentalmente artículos originales que resultan de investigaciones académicas en el ámbito de la literatura, filosofía e historia, así como trabajos que se ocupen de dos o más de estas disciplinas. Está dirigida a investigadores, académicos, estudiantes y lectores en general. *Revista de Humanidades* se encuentra aceptada en las bases de datos CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), Dialnet, Latindex Directorio, MLA, Redalyc, SCOPUS y Erih Plus.



Revista de Humanidades

ISSN: 0717 0491 versión impresa • 2452-445X versión en línea

Universidad Andrés Bello
Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Sazié 2315, Santiago de Chile
CHILE
C. P.: 8370092
Teléfono: (56-2) 26618064
Email: revistahumanidades@unab.cl
<http://revistahumanidades.unab.cl>

Canjes:
Pamela Navea
Encargada Publicaciones Periódicas
Dirección de Bibliotecas
Fono: (56-2) 6615774
Email: pnavea@unab.cl

Diagramación y diseño: LH ediciones.

REVISTA DE HUMANIDADES

DIRECTORA:

Ruth Espinosa Sarmiento

EDITOR:

Nicolás Román-González

CONSEJO DE REDACCIÓN:

María José Correa-Gómez, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile

Diego Castro Amenábar, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile

Luis Valenzuela, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile

ASISTENTE DE EDICIÓN:

Lara Hübner González

COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR:

Fernanda Bustamante, Universidad de Barcelona, Barcelona, España

Iván de los Ríos, Universidad Autónoma de Madrid, España

Rosario Fernández Ossandón, Universidad de Chile, Santiago, Chile

Bernardo Guerrero, Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile

César Hernández Alonso, Universidad de Valladolid, Valladolid, España

Inés Herrera Canales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México

Elizabeth Martínez, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile

Claire Mercier, Universidad de Talca, Talca, Chile

Ciro Mesa Moreno, Universidad de La Laguna, La Laguna, Tenerife, España

Francisca Noguerol, Universidad de Salamanca, Salamanca, España

Jorge Pinto Rodríguez, Universidad de La Frontera, Temuco, Chile

Karina Inés Ramacciotti, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, Argentina

Sebastián Vargas Álvarez, Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia

Ainhoa Vásquez Mejías, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile

Valeria Wagner, Université de Genève, Ginebra, Suiza

Guillermo Soto, Universidad de Chile, Santiago, Chile

ÍNDICE

EDITORIAL

Una apuesta por las humanidades y la ciencia abierta Nicolás Román.....	9
--	---

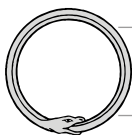
DOSSIER

Presentación	
Mauricio Redolés: poesía, música y memoria desde los márgenes del campo literario Osvaldo Carvajal M.	15
La memoria está adelante: la transformación del lenguaje como esperanza en la producción poético-musical de Mauricio Redolés <i>Memory lies Ahead: the Transformation of Language as hope in Mauricio Redolés's poetic-musical Production</i> Alejandra González Celis y Claudio Guerrero Valenzuela	25
El espacio autobiográfico de Mauricio Redolés: autografía y heterografía en <i>Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas</i> (2000) <i>The Autobiographical Space of Mauricio Redolés: Autography and Heterography in</i> <i>Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas</i> (2000) Francisco Simon	53
Avatares del yo en <i>Algo nuevo anterior (recuerdos)</i> de Mauricio Redolés: memoria, ironía y experiencia histórica <i>Avatars of the Self in Algo nuevo anterior (recuerdos) by Mauricio Redolés: Memory, Irony, and Historical Experience</i> Cristian Vidal Baría	83
Una poética de la incomodidad: lo punk en Mauricio Redolés <i>A Poetics of Discomfort: The Punk in Mauricio Redolés</i> María Belén Pérez Silva.....	111
<i>Redolés lavanda: intermedialidad afectiva y disidencia sonora en la contracultura chilena</i> <i>Redolés lavanda: Affective Intermediality and Sonic Dissidence in Chilean Counterculture</i> Jorge Cid Alarcón.....	133
El malestar y la desmitificación de la alegría: la política del humor en <i>Bello barrio</i> y <i>Quién mató a Gaete</i> de Mauricio Redolés <i>Malaise and the Demystification of Joy: The Politics of Humor in Bello barrio and Quién mató a Gaete by Mauricio Redolés</i> Luis Valenzuela Prado y Rodolfo Plaza	163

ARTÍCULOS

Sobre el concepto de vanguardias simultáneas en los escritos de Andrea Giunta <i>On the Concept of Simultaneous Avant-Gardes in Andrea Giunta's texts</i> Pablo Berrios González.....	197
---	-----

La revista <i>Familia</i> bajo la dirección de Marta Brunet (1935-1939) <i>Familia under the Direction of Marta Brunet (1935-1939)</i> Claudia Darrigrandi	223
<i>Bildungsroman</i> , derrota y melancolía en las novelas roqueras: <i>Antipop</i> de Patricio Jara y <i>La Armada Invencible</i> de Antonio Ortuño <i>Bildungsroman, Failure, and Melancholy in the Rock Novels Antipop by Patricio Jara and La Armada Invencible by Antonio Ortuño</i> Francesco Di Bernardo	263
Imágenes beatíficas y conventuales en la figuración de ruinas en dos obras de José Donoso <i>Beatific and Monastic Images in the Figuration of Ruins in two Works of José Donoso</i> Andrés Ferrada Aguilar	293
Nostalgia, cinismo y melancolía en la narrativa sobre Valparaíso: Manuel Peña Muñoz, Álvaro Bisama y Cristián Geisse <i>Nostalgia, Cinism and Melancholy in the Valparaíso Narrative: Manuel Peña Muñoz, Álvaro Bisama and Cristián Geisse</i> Felipe González Alfonso y Ximena Figueroa Flores	319
El ethos mistraliano: morar la escuela <i>The Mistralian Ethos: Dwelling in the School</i> Jesús Lara Coronado, Santiago Rodríguez y Alejandro Ochoa	343
“¿Hay una percepción del prójimo?” Cuerpo y expresión en Ortega y Gasset <i>“Is there a perception of the Other?”. Body and Expression in Ortega y Gasset</i> Sergio González-Araneda	373
La justicia como criterio ético particularista en la filosofía platónica <i>Justice as a Particularist Ethical Criterion in Platonic Philosophy</i> Estiven Valencia Marín	401
El Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (Memch) y la exposición “La mujer en el progreso nacional” (1939): estrategias de educación popular y operaciones históricas para una historia de las mujeres <i>The Pro-Emancipation Movement of Chilean Women (Memch) and the Exhibition “Woman in National Progress” (1939): Popular Education Strategies and Historical Operations for a Women’s History</i> Claudia Montero	425
“Apuntes sobre la higiene del corsé” (1905) por Ernestina Pérez: moda, ciencia e higienismo desde la perspectiva de una médica chilena <i>“Apuntes sobre la higiene del corsé” (1905) by Ernestina Pérez: Fashion, Science, and Hygienism from the Perspective of a Chilean Woman Physician</i> Damaris Landeros Tiznado, Andrea Robles Parada y Carolina Campos Chávez	469
DOCUMENTOS	
<i>A mulher é uma degenerada</i> (1924), traducción del ensayo de María Lacerda de Moura Javiera Hernández Arriagada	509
RESEÑAS	
Juan Antonio Belmonte y José Lull. <i>Astronomy of Ancient Egypt. A Cultural Perspective</i> Por José Javier Martínez García	533



REVISTA DE HUMANIDADES

EDITORIAL

UNA APUESTA POR LAS HUMANIDADES Y LA CIENCIA ABIERTA

NICOLÁS ROMÁN

Universidad Andrés Bello 
revistahumanidades@unab.cl
ORCID: 0000-0001-9331-1163

Revista de Humanidades n.º 54: 9-12
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1052>
revistahumanidades.unab.cl



EDITORIAL

UNA APUESTA POR LAS HUMANIDADES Y LA CIENCIA ABIERTA

Los últimos dos años la *Revista de Humanidades* ha estado respaldada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) por medio del proyecto FP 240006, “Fortalecimiento de la gestión editorial e implementación de una infraestructura digital abierta para la *Revista de Humanidades* incorporando los principios de ciencia abierta, equidad de género y territorialidad. (2025-2026)”. Este proyecto permitió organizar diversas actividades junto con el comité de Ciencia Abierta del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Andrés Bello que contaron con el patrocinio del Doctorado en Humanidades Aplicadas y la Facultad de Educación y Humanidades UNAB. Asimismo, este proyecto nos ha permitido realizar dos ciclos de charlas sobre ciencia abierta, género y equidad territorial y, además, este año como actividad de cierre proyectamos la realización del seminario internacional , “Ciencia abierta y humanidades: perspectivas, desafíos y prácticas en torno a la igualdad de género y equidad territorial” que contará con destacadas presentaciones y será realizado en las dependencias de la Biblioteca Central del Campus República de la Universidad Andrés Bello entre el 31 de agosto y el 1 de septiembre.

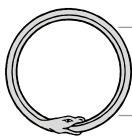
Sin lugar a dudas, este proyecto ha sido un aporte inigualable para profundizar, difundir y establecer los pilares de la ciencia abierta en nuestra

comunidad académica. Hemos asumido la misión de eliminar las barreras de acceso y publicación como un principio fundamental de las tareas de la revista. Asimismo, hemos fortalecido nuestro compromiso con la igualdad de género y la equidad territorial con la profunda convicción de que la democratización del conocimiento es una tarea fundamental para promover el bienestar social en aras de convertirnos en una publicación líder en nuestra área de investigación. Las tareas de la revista las llevamos a cabo con la firme convicción de que la ciencia abierta es un movimiento global que debe ser incorporado en nuestras prácticas como personas investigadoras de las humanidades y sus disciplinas afines. Nuestra revista ha cumplido estas tareas tanto en sus declaraciones y compromisos como en sus desafíos tecnológicos, bajo estas premisas esperamos lograr enfrentar los desafíos futuros de la investigación con éxito.

Por último, me complace presentar este número que tiene un dossier dedicado a la trayectoria de cincuenta años del poeta y músico Mauricio Redolés. La compilación de estos artículos estuvo a cargo del Dr. Osvaldo Carvajal, quien ha sido el promotor de esta primera convocatoria dedicada a la obra del poeta del *Bello barrio*. Asimismo, nuestra miscelánea de artículos explora diversos temas, desde los debates sobre las vanguardias latinoamericanas, pasando por los debates de la política y la ética en Platón, la actualidad de la novela de formación y la representación literaria de Valparaíso. Especialmente, me gustaría destacar cuatro artículos dedicados al compromiso de destacadas mujeres intelectuales del mundo de las artes, la ciencia y la cultura. Los artículos –de Jesús Lara *et al.*, Claudia Darrigrandi, Claudia Montero y Damaris Landeros *et al.*– son un importante aporte sobre el legado femenino en la historia y la cultura chilena del siglo XX y una plataforma para enfrentar los desafíos del presente siglo. Para finalizar, me gustaría dedicar este número a la memoria del investigador e historiador Dr. José Miguel de Toro de la Universidad de Los Andes que ha sido autor de nuestra revista.

Nicolás Román
Editor

DOSSIER



REVISTA DE HUMANIDADES

PRESENTACIÓN

MAURICIO REDOLES:

POESÍA, MÚSICA Y MEMORIA DESDE LOS MÁRGENES DEL CAMPO LITERARIO

OSVALDO CARVAJAL M.

Universidad Andrés Bello 

osvaldo.carvajal@unab.cl

ORCID: 0000-0003-2790-9444

Revista de Humanidades n.º 54: 15-23

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1051>

revistahumanidades.unab.cl



PRESENTACIÓN

MAURICIO REDOLÉS:
POESÍA, MÚSICA Y MEMORIA DESDE LOS MÁRGENES
DEL CAMPO LITERARIO

El primero de mayo de 1975, en una celda de la ex-Cárcel Pública de Valparaíso, Luis Mauricio Redolés Bustos, más conocido como Mauricio Redolés (1953), llevó a cabo su primer concierto. En calidad de preso político y acompañado por una guitarra, interpretó “Qué pena siente el alma”, “Nuestro México, febrero 23” y “Los momentos” ante sus compañeros de prisión. En esa escena inaugural ya se reconocen algunos de los principios que organizarán su trayectoria y que motivan el presente *dossier*: música y poesía aparecen como prácticas inseparables; la interpretación ocurre fuera de los espacios institucionales de legitimación cultural; y la escucha se constituye como una experiencia colectiva de resistencia. Desde ese comienzo, la producción de Redolés se instala en un territorio fronterizo donde confluyen escritura, oralidad, memoria, performance y comunidad.

La elección de aquel concierto como hito inaugural revela también una de las paradojas que han acompañado sus cincuenta años de trayectoria. Redolés ocupa un lugar reconocible en la cultura chilena reciente: sus canciones han circulado durante décadas, su obra ha convocado públicos de distintas generaciones y sectores sociales; incluso, su producción musical

ha recibido importantes reconocimientos¹. Sin embargo, esa presencia no ha tenido un correlato equivalente en el campo académico. Mientras su poética encontró compañía en circuitos musicales alternativos, de resistencia política, estética y cultural, fue acentuándose su condición de autor huérfano de una tradición lírica, por lo que el canon tendió a considerarlo una anomalía. La autodefinición de Redolés como “un poeta entrometido en la música” parece haber llevado a que cada disciplina observara solo una parte de una producción cuyo principio constructivo consiste, precisamente, en desbordar esos límites.

La escasa atención crítica no puede atribuirse, en ningún caso, a la falta de una obra extensa y múltiple. Su producción comprende poemarios, antologías, memorias, conversaciones, un cancionero, narrativa, crónicas periodísticas y objetos editoriales difíciles de clasificar². La dificultad ha sido, más bien, editorial. Muchos de esos libros fueron publicados durante su exilio; otros aparecieron tras su regreso como autoediciones o bajo sellos

¹ Tres premios Altazor (mejor álbum, mejor canción de rock y mejor canción tropical) obtenidos por su disco *One, Two, Tres, Cuatro* (2013) y el reconocimiento Premio a la Música Nacional Presidente de la República, que le fue otorgado el año 2022. A estos reconocimientos institucionales, se suma la valoración crítica alcanzada por *¿Quién mató a Gaete?* (1996), escogido por la revista *Rolling Stone* como uno de los cincuenta mejores discos chilenos de todos los tiempos e incluido, asimismo, en el volumen *200 discos de rock chileno: una historia del vinilo al streaming* (2020), publicado por Ocho Libros.

² En primera instancia, están sus poemarios: *Poema homenaje a los caballos muertos en las cien mil batallas más importantes de la historia de los caballos* (Londres, 1980); *Poemas urgentes* (Londres, 1982); *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma* (Budapest, 1983); *Chilean Speech/Chilean Espich* (Londres, 1986); *Tangos* (Santiago, 1987); *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (Santiago, 2000); *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia*, firmado con el heterónimo Marcelo Reyes Khandia (Santiago, 2011); *El estilo de mis matemáticas. Antología* (Santiago, 2017). A ellos se suman *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (Santiago, 2017), *Su risa que aún escuchamos. Redolés conversa con Manns* (Santiago, 2022) y su cancionero/obra (in)completa *Otra cosa: siento tres canciones de Mauricio Redolés* (Santiago, 2023). A estos títulos se suman narrativa de ficción y crónicas periodísticas publicadas tanto en Inglaterra como en Chile que aún no han sido incluidas en libros. La *Cajita del bello barrio* constituye, por otra parte, un objeto editorial transdisciplinar: una edición especial del álbum homónimo de 1987 que incluye el CD, una serie de postales, un cuadernillo con las letras y “tierra, luz y aire” del bello barrio.

independientes, con tirajes restringidos; y casi ninguno volvió a editarse. Los libros existen, pero una parte significativa de ellos dejó de circular o nunca alcanzó los circuitos editoriales masivos. De allí la importancia de las recientes ediciones facsimilares de *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma* y *Chilean Speech/Chilean Espich*, publicadas por su editorial, Beta Pictoris. Su aparición no solo recupera dos textos fundamentales de la poesía chilena escritos en el exilio, sino que permite volver a leerlos como libros completos, en lugar de acceder a ellos solo por las selecciones posteriores de la obra redolesiana.

Frente al volumen y diversidad de esta producción, resulta curioso que sea tan difícil realizar un estado del arte sobre el autor o, por el contrario, es fácil por la brevedad de las palabras de la crítica. Un hito temprano y fundamental fue su incorporación en *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos* (1983), antología preparada en el exilio por Soledad Bianchi, donde se incluyeron quince poemas escritos por Redolés entre 1976 y 1979. Esta publicación permitió su visibilización inicial y su inscripción en una generación dispersa por el golpe de Estado. La propia Bianchi profundizó después esa lectura en distintos trabajos dedicados a la poesía producida durante la dictadura y el exilio. Pese a ello, durante años predominaron las menciones panorámicas y solo desde la década del 2000 comenzaron a aparecer tesis y artículos centrados específicamente en la relación entre poesía y música, oralidad, ciudad, exilio y violencia política. La publicación, en 2017, de *El estilo de mis matemáticas y Algo nuevo anterior (recuerdos)* amplió esa apertura crítica, que fue ampliada posteriormente desde los estudios literarios, musicales, culturales y sociales³.

En este contexto, el presente *dossier* propone leer la obra de Mauricio Redolés como una producción compleja y articulada, cuyo tránsito entre disciplinas no constituye un rasgo secundario, sino el fundamento de su

³ Entre estos trabajos se encuentran los de Ocampo, Yuivar, Urzúa y Vergara, sobre la relación entre poesía y música; los de González y Pérez, desde las humanidades; los de Navarro, desde el ámbito musical; los de Bello y Vargas, desde las ciencias sociales; y el de Undurraga, desde la crítica editorial.

poética. Los seis artículos reunidos se organizan en dos núcleos. El primero aborda la memoria, las escrituras del yo y la tensión entre experiencia personal e historia colectiva. El segundo se concentra en la dimensión musical de la poética redolesiana y la examina desde tres perspectivas complementarias: la impronta punk, la intermedialidad afectiva y la disidencia sonora, y la política del humor.

Se abre el *dossier* con “La memoria está adelante: la transformación del lenguaje como esperanza en la producción poético-musical de Mauricio Redolés”, de Alejandra González Celis y Claudio Guerrero Valenzuela. Mediante una lectura panorámica, allí se sostiene que la obra configura un contraarchivo polifónico, humorístico y esperanzador. La memoria no aparece como fijación melancólica de lo perdido, sino como una operación crítica capaz de intervenir el presente y proyectar un futuro distinto. La escucha, el acontecimiento y el humor permiten recuperar las voces desplazadas por los relatos oficiales de la dictadura y la posdictadura, al mismo tiempo que alteran los límites entre recuerdo, invención y experiencia histórica.

A continuación, en “El espacio autobiográfico de Mauricio Redolés: autografía y heterografía en *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000)”, Francisco Simon examina las estrategias que inscriben la poesía del autor en el espacio de las escrituras del yo. Se distingue una dimensión autográfica, construida mediante paratextos, biografemas y recuerdos vinculados con la prisión, el exilio y los afectos familiares, y una dimensión heterográfica, en la que el yo incorpora nombres, voces y discursos ajenos. La identidad poética deja así de presentarse como una interioridad aislada para constituirse en relación con víctimas, compañeros, familiares, victimarios y hablantes recogidos de la vida cotidiana.

Este primer recorrido concluye con “Avatares del yo en *Algo nuevo anterior (recuerdos)* de Mauricio Redolés: memoria, ironía y experiencia histórica”, de Cristian Vidal Baría. El artículo examina una subjetividad fragmentaria y móvil, cuya voz oscila entre el testimonio generacional, la crónica y la autorrepresentación irónica. Los múltiples avatares del yo desarticulan los relatos épicos y trágicos con que suele narrarse el pasado

reciente y proponen, en cambio, una experiencia histórica reorganizada por los recuerdos cotidianos, el humor y la irrupción del horror.

El segundo núcleo se inicia con “Una poética de la incomodidad: lo punk en Mauricio Redolés”, de María Belén Pérez Silva. A partir de la noción de pose, se estudia lo punk no solo como influencia musical, sino como principio estético y forma de intervención cultural. La autogestión, las alteraciones ortográficas, los juegos tipográficos y la presencia de motivos como el caos, la marginalidad y la violencia permiten reconstruir una genealogía personal en la que dialogan Carlos Pezoa Véliz y Roque Dalton. Lo punk aparece, de este modo, como una práctica que atraviesa la materialidad de los libros y la posición que ocupa Redolés en el campo artístico.

A continuación, Jorge Cid Alarcón analiza, en “*Redolés lavanda*: intermedialidad afectiva y disidencia sonora en la contracultura chilena”, el disco de 2024 como una obra intermedial que articula poesía, música y archivo mediante una memoria sonora insurrecta, una estética del cuidado y una lírica popular expandida. La producción reciente no supone una ruptura con el recorrido anterior, sino una reformulación de sus procedimientos: la contracultura se desplaza hacia una política sensible de la escucha, la ternura y la comunidad, sin abandonar la incomodidad ni la resistencia.

Por último, en “El malestar y la desmitificación de la alegría: la política del humor en *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?* de Mauricio Redolés”, Luis Valenzuela Prado y Rodolfo Plaza examinan dos obras fundamentales para comprender las postrimerías de la dictadura y los inicios de la transición. Los discos son leídos como dispositivos de resistencia frente al relato hegemónico del consenso neoliberal. Mediante la ironía, la risa, el desparpajo y la hibridez musical, se configura una “vanguardia de barrio” que vuelve visibles el trauma histórico y a los sujetos excluidos de la celebración transicional.

Los trabajos reunidos en este *dossier* no pretenden clausurar una producción cuya extensión y movilidad exceden ampliamente los objetos aquí estudiados. Permiten comprobar, más bien, que aquello que dificultó la incorporación de la figura y obra de Mauricio Redolés a las historias

tradicionales de la literatura constituye una de las principales fuentes de su singularidad y abre un campo crítico que todavía está lejos de agotarse. Porque hay aún quienes no creen que una revista indexada sea el lugar para la poesía de Mauricio Redolés: no importa... Releamos su obra llena de voces, ruidos, groserías y mezclas, y metámonos el espíritu solemne de la academia “al bolsillo perro”.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLO GARCÍA, RODRIGO IGNACIO. *Un mundo que ofrecer. La vida de Mauricio Redolés en Londres (1975-1985)*. Memoria para optar al título de periodista, Universidad de Chile, 2023.
- BIANCHI, SOLEDAD. *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- . “Mauricio Redolés: marca registrada de irreverencia”. *Encuentro XXI*, n.º 12, año 4, 1998, s. p.
- . *Errancias, atisbos, preguntas: cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile*. Santiago: Arcis, 1999.
- GONZÁLEZ CANGAS, YANKO. “Un sonido de pie o *El estilo de mis matemáticas* de Mauricio Redolés”. *Estudios Filológicos*, n.º 60, 2017, pp. 227-235. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132017000200011>.
- NAVARRO PINTO, VÍCTOR. “‘Triste funcionario policial’: testimonio y profecía en la poesis musical de Mauricio Redolés”. *Ámbito Sonoro*, año 2, n.º 4, 2018, pp. 23-39.
- . “‘Química’, de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena”. *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022, pp. 102-117. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.142>.
- PÉREZ SILVA, MARÍA BELÉN. “Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés”. *Poligramas*, n.º 56, 2023, e20112237. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12237>.
- UNDURRAGA, VICENTE. “La poesía chilena encajada”. *Eterna Cadencia*, 11 mar. 2022.

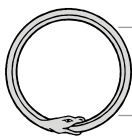
URZÚA OPAZO, MACARENA. “De la nostalgia del ‘Bello barrio’ a la ‘Despedida de barrio hip-hop’ (Julián se despide): la ciudad en la poesía de la postdictadura”. *Taller de Letras*, n.º 42, 2008, pp. 57-72.

VARGAS IBÁÑEZ, Sebastián Ignacio. *Mauricio Redolés, 1953-2023. Poesía y rocanrol*. Memoria para optar al título de periodista, Universidad de Chile, 2024.

VERGARA SCHROEDER, DIEGO. *Bello Barrio: Mauricio Redolés y la poética del barrio*. Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2009.

YUIVAR, ANA MARÍA. *Mauricio Redolés: el estilo de sus matemáticas*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2008.

Osvaldo Carvajal M.
Departamento de Artes y Humanidades
Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Universidad Andrés Bello



LA MEMORIA ESTÁ ADELANTE

LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE COMO ESPERANZA EN LA PRODUCCIÓN POÉTICO-MUSICAL
DE MAURICIO REDOLÉS

ALEJANDRA GONZÁLEZ CELIS

Pontificia Universidad Católica de Chile 

asgonzac@uc.cl

ORCID: 0000-0001-5422-0840

CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso 

claudio.guerrero@pucv.cl

ORCID: 0000-0002-2882-3952

**LA MEMORIA ESTÁ ADELANTE:
LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE COMO ESPERANZA EN LA
PRODUCCIÓN POÉTICO-MUSICAL DE MAURICIO REDOLÉS**

**MEMORY LIES AHEAD: THE TRANSFORMATION OF LANGUAGE AS
HOPE IN MAURICIO REDOLÉS'S POETIC-MUSICAL PRODUCTION**

ALEJANDRA GONZÁLEZ CELIS

Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Vicuña Mackenna 4860, Santiago, Chile

CLAUDIO GUERRERO VALENZUELA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Avenida El Bosque 1290, Viña del Mar, Chile

RESUMEN

En este artículo se postula que en la producción poético-musical de Mauricio Redolés la memoria se construye como una forma de resistencia que hace comparecer al presente de manera crítica como potencia creadora de sentido. Se plantea que el poeta-músico propone un contra-archivo polifónico, humorístico y esperanzador que logra utilizar la memoria en la construcción de algo que siempre resulta nuevo: la imaginación de un lenguaje que expresa y se opone a las contradicciones, fisuras y derrotas del Chile de la dictadura y posdictadura.

Palabras claves: Mauricio Redolés, contraarchivo, memoria, poesía chilena.

ABSTRACT

This text argues that in the poetic-musical work of Mauricio Redolés, memory is constructed as a form of resistance that allows the present to be summoned critically as a creative force of meaning. It is proposed that the poet-musician offers a polyphonic, humorous, and hopeful counter-archive that succeeds in using memory to build something that is always new: the imagination of a language that both expresses and opposes the contradictions, fractures, and defeats of Chile under dictatorship and post-dictatorship.

Keywords: Mauricio Redolés, Counter-Archive, Memory, Chilean Poetry.

Recibido: 03/11/2025

Aceptado: 22/04/2026

UNA POÉTICA CON LUZ PROPIA

En este artículo, postulamos que en la obra poético-musical de Mauricio Redolés la escucha, el acontecimiento y el humor permiten construir una historia a contrapelo de la oficialmente trazada por la dictadura y los gobiernos de la posdictadura, configurando una memoria que se resiste a la lógica de la discursividad de los vencedores para hacer comparecer al presente la posibilidad de un futuro-otro que se ansía. Esto se articula al concepto de contra-archivo que permite comprender el movimiento creador que realiza la memoria. Para tal efecto, y junto con revisar la recepción crítica de la obra de Redolés, nos centraremos especialmente en dos producciones: el disco *Bello barrio* (1987) y el libro de memorias *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017), sin perjuicio de hacer mención a otros momentos de su producción. Tanto en la creación poético-musical como en la escritura memorística

encontraremos la elaboración de un archivo-otro que disputará los sentidos comunes construidos en el Chile de las últimas cuatro décadas, por quien consideramos una de las poéticas más originales del período, una poética que brilla con luz propia.

La trayectoria poético-musical de Mauricio Redolés (1953) ha generado diversas producciones que han marcado el imaginario cultural nacional de los últimos cuarenta años, a partir de sus múltiples facetas como músico y poeta, pero también como expreso político y exiliado en Inglaterra. Redolés era estudiante de derecho en la Universidad de Chile, sede Valparaíso, y militaba en las Juventudes Comunistas al momento del golpe militar en septiembre de 1973. Fue expulsado del país en 1975, tras dos años de reclusión en diversos espacios de la región de Valparaíso. Cabe consignar aquí, también, las circunstancias de sus comienzos escriturales en cautiverio y su primera aparición pública durante su apresamiento en la cárcel de Valparaíso, cuando en un acto le canta a los otros presos las canciones “Los momentos” de Los Blops, “Nuestro México, febrero 23” del folklore mexicano, popularizada en Chile por Inti Illimani, y “Qué pena siente el alma” de Violeta Parra (García, *Canción valiente* 205). La Nueva Canción Chilena fue de vital importancia para la formación y desarrollo artístico de Redolés, como el propio autor lo consigna en diálogo con Palominos y Ramos, junto con la idea de una autoeducación o permanente inquietud por comprender la realidad, siendo estudiante secundario a fines de los años sesenta, ante la ausencia absoluta de talleres literarios, artísticos o musicales en los que canalizar su incipiente interés por la música y la literatura (374 y ss.).

Su carrera en Chile comienza en 1985 cuando empieza a componer su primer álbum, *Bello barrio. Poesía y rock* (1987), iniciando un camino que nunca dejará de ligar la escritura con la composición musical, como ha hecho notar Soledad Bianchi (“Mauricio Redolés”; *Errancias*), para quien es inseparable la doble figura de poeta-cantante / cantante-poeta. Posteriormente a este álbum-debut, editará los discos *Química (de la lucha de clases)* (1991), *¿Quién mató a Gaete?* (1996), *Bailables de Cueto Road* (1998), *Cachai Reolé?* (2008), *One, Two, Tres, Cuatro* (2013), *Quiero seguir*

continuando (2020) y *Redolés lavanda* (2024), obras que pueden considerarse como otra forma de registro de una literatura viva y siempre en proceso. De hecho, como señala Bianchi —acaso la primera figura crítica que pondera su obra—, sus textos poéticos “fueron escritos para ser dichos, para ser oídos, para ser cantados o recitados en voz alta” (*Errancias* 37), reafirmando un hecho ineludible a la hora de abordar el trabajo creativo del autor que liga la oralidad con la escritura y la poesía con la música. Una anécdota escrita por José Miguel Varas resume de muy buena manera esta singular conjunción poético-musical, luego de haber asistido como espectador a un concierto en el Teatro Novedades de calle Cueto, en el barrio Yungay de Santiago:

Nadie que lo haya escuchado puede imaginarse la manera de cantar de este poeta. Canta a grito pelado, susurra, envuelve en poesía las peores ordinariaces, como decía mi tía Ciela, pasa de un tono grave, de locutor, hasta un agudo que para los pelos saltando a la garrocha cuatro octavas como si tal cosa. (Si se hubiera dedicado a la ópera). Y el público saltaba, aplaudía, vitoreaba, coreaba (se sabían la letra de sus poemas y de sus canciones) y exigía Quién mató a Gaete. Esa noche en el Novedades. (35)

Poeta-músico o músico-poeta, la base de su trabajo creativo es una escritura oralizada, donde “las vocalizaciones atonales o el ruidismo son protagónicas” (González 233). Escuchar (y leer) sus poemas es asistir a un espectáculo de

Desarmonías, vibraciones inestables y afinaciones cambiantes que se emparentan con la sensibilidad cruda y descuidada del rock, pero fundamentalmente con la agresividad disruptiva del punk: destruyendo la línea melódica del poema mediante la celeridad rítmica y la ruptura de la sintaxis. (233)

Situación lírica que acentúa el carácter fronterizo —y en cierto modo marginal respecto de la más seria tradición de la poesía chilena— del autor.

Entre la lista de publicaciones escritas por Mauricio Redolés destacan los poemarios *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre*

los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma (1983), publicado en Budapest y a decir de Varas “un libro irreverente y casi blasfemo” (35); *Chilean Speech* (1986), publicado en Londres; *Tangos* (1987), su primera impresión chilena; y, la antología *Estar en la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000) y que sería modificada para publicarse nuevamente solo como *El estilo de mis matemáticas* (2017). Junto con eso, es central el inclasificable libro de memorias, anotaciones y crónicas *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017), objeto importante de este estudio. Estas últimas publicaciones, poco después de haber sufrido un accidente cerebro vascular que casi le da muerte¹, podrían considerarse dos textos centrales que rescatan gran parte de su trayectoria escritural, colaborando en volver a situar en papel la complejidad de su trabajo creativo.

Hay un texto, sin embargo, habitualmente no considerado que se titula *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia* (2011), que Mauricio Redolés Candia publica en LOM con el nombre de Marcelo Reyes Khandia. La opción del heterónimo remite, inevitablemente, a un poeta que cita con frecuencia: Fernando Pessoa. Se trata de 47 poemas, algunos de los cuales están incluidos en la antología de 2017. Como fiel reflejo del juego lúdico que propone la poética de Redolés, haciendo sorna de las configuraciones del campo poético nacional y sus tradicionales modos de enunciación, leemos en la solapa una falsa biografía del poeta Reyes Khandia, a quien se le atribuye haber nacido en Antofagasta en 1933 y haber abrazado la lucha armada como resistencia a la dictadura, lo que también permite enlazarlo con Roque Dalton, otro poeta al cual alude el autor reiteradamente:

¹ “Eran las ocho de la mañana del 31 de agosto del año 2016 y yo me aprestaba a dormir. Me metí a la cama y encendí un cigarrillo. De pronto mi mano izquierda cayó sobre mi muslo, lo sentí fofo y tibio. Pensé: ‘Hay una bolsa de agua caliente en la cama’ y me di cuenta de que mi muslo no sentía mi mano. Poco a poco la mitad izquierda de mi cuerpo empezaba a pesarme. Estoy haciendo un ataque cerebrovascular, pensé. Y así era” (Redolés, *Algo nuevo* 133). Nótese la lúcida descripción de detalles con que el poeta narra los acontecimientos que casi le dan muerte. Esta es una característica primordial atribuible a su escritura.

Hijo de un exonerado de ferrocarriles y de una profesora normalista. En 1951 ingresa a la fenecida carrera de Pedagogía en Portugués del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Se retirará de esta carrera meses después para desaparecer de toda vida pública y dedicarse a tiempo completo a su sola pasión: la poesía. Marcelo Reyes K. compartió un tiempo con la diáspora chilena recorriendo Buenos Aires, Lisboa, Sao Paulo, Estocolmo, Amsterdam, Barcelona, París y Newcastle, lugar este último donde colaboró asiduamente con el poeta escocés Ian Baldrich. Reyes Khandia ha participado en importantes eventos culturales como el I Encuentro de Jóvenes Creadores en Literatura de España (Madrid, 1975), la II Bienal de Arte Joven de Buenos Aires (1976), y el I Festival de Poesía Latinoamericana de Estocolmo (1981). M. R. K. ha sido durante años un caso especial dentro de la poesía chilena actual. Cronista cultural de fuste y polemista de nota, colaboró durante años con la revista argentina *La Bicicleta*, y la revista peruana *El Análisis*. (*Los versos*, solapa)

Nos detenemos en extenso en el caso, puesto que nos parece un muy buen ejemplo de la luz propia con que el autor ha perseguido alumbrar permanentemente su trabajo creativo, removiendo el campo cultural con ingenio, irreverencia, humor y creatividad y construyendo un pasado ficcionado que es también el pasado que podría ser futuro. Como dice en los últimos versos de este libro: “faltaba luz / y tuve que explicarla / con mis manos” (107). Este texto se sitúa en la larga tradición de falsas biografías o biografías ficcionadas que alteran fechas, nombres, lugares o situaciones, y que, a decir de Amaro, funcionan como “una elaborada forma crítica, a veces paródica, a veces irónica, no solo de la literatura o de la biografía misma, sino también de las formas del poder y la posibilidad de subvertirlo” (*El espejo* 16). La literatura redolesiana (música y obra escrita) está dedicada a eso: a subvertir lo real, a desafiar la pesada materialidad, a usar la risa como posibilidad de decir todo aquello que no se puede decir. Cantará también cuando la forma escrita no alcance, se escribirá cuando la música no sea necesaria. Reafirmando lo anterior, encontramos en la contratapa una falsa crítica, firmada por Laszlo Leibach, “poeta húngaro avecindado en nuestro país entre los años 1966 y 1973” (*Los versos*, contratapa) y, a manera de

prólogo, una falsa carta dirigida al editor de la supuesta destinataria de los versos. El caso, sin duda, recuerda al libro de Pablo Neruda *Los versos del capitán* (1952), publicado también de manera anónima, pero despojado absolutamente de la solemnidad que rodea a esa publicación. Por último, dado que el libro en sí mismo da para un estudio, cabe señalar la filiación que esta poética entronca desde sus primeras páginas con, por ejemplo, la poética de Juan Luis Martínez al situar, en su interior, unos cuadros que simulan el espacio de dos fotografías “aparecidas en la revista española *La Pantera Programática* en el año 1991, en que puede apreciarse en el círculo a Marcelo Reyes Khandia” (9). Los recuadros, por cierto, están en blanco.

Los comentarios de la crítica especializada y de la prensa periódica confluyen en destacar, asimismo, otros dos grandes aspectos: por una parte, el humor ácido, jovial y agudo a la vez, escéptico e irónico, de absoluto desparpajo del poeta-músico que lo vuelve una figura ineludible y controversial (Bianchi, “Mauricio Redolés”; Varas; García, “Todo cabe”; Nómez; Amaro, “Una vida”; y Pinos, entre otros), y, por otra parte, el especial modo de usar el lenguaje (González), a tal punto que en su poesía, “los versos adquieren un carácter epifánico, iluminan un aspecto nuevo de la realidad, singular o mínimo quizás, pero revelador” (Solari 10). Ambos elementos permiten relacionar su producción estética con la tradición de la antipoesía de Parra, pero también con otras formas de creación como la de Raúl Ruiz, al “extremar el absurdo y llevarlo a un grado inusitado” (Bianchi, “Mauricio Redolés” s.p.), que hace que el mundo referenciado sea al mismo tiempo realista, identificable o reconocido, junto con ser de innegable autenticidad, pero también puesto en duda por el repliegue irónico que sirve de contraste.

La primera recepción crítica de su obra la escribe Bianchi, quien en la señera y visionaria antología poética que publica en Rotterdam bajo el sello Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos* (1983), ubica a Redolés junto a otros quince poetas: Eduardo Parra, Juan Armando Epple, Gonzalo Millán, Javier Campos, Miguel Vicuña, Gustavo Mujica, Raúl Zurita, Carlos Trujillo, Gregory Cohen, Roberto Bolaño, Erick Polhammer, Jorge Montealegre,

José María Memet, Bruno Montané y Bárbara Délano, la única mujer del grupo. Todos nacidos entre 1943 y 1961, Bianchi denomina a este grupo como una “generación dispersa”, al ser poetas atravesados por el golpe de estado de 1973, que es un momento determinante para sus trayectorias, ya que se estaban iniciando en la escritura. Dadas las circunstancias históricas, la mayoría de ellos tuvo que desarrollar su trabajo en el exilio, mientras otros soportaron el vendaval de una cruenta dictadura, teniendo que vivir la condena de un ominoso insilio. En uno y otro caso, ahora disgregados y fragmentados, estos poetas, aun en su heterogeneidad, tuvieron que desarrollar estrategias de sobrevivencia en contextos adversos siendo, especialmente para los poetas exiliados, ocasión para explorar nuevos lenguajes.

En un gesto crítico importante, Bianchi solicita a cada poeta un texto de presentación para acompañar los poemas que conforman la antología. En el de Redolés, titulado “Especie de poética mía” –firmado en Londres en septiembre de 1979–, reconoce una variedad de influencias, entre las cuales destaca la de Nicanor Parra, y da cuenta de estas inscripciones histórico-contextuales en el origen de su escritura:

¿La poesía? ¿la prosa? todo junto, yo escribo poesía, prosa, lleno formularios, hago informes políticos y canciones, escribo artículos, cartas y recados, todo junto. [...] La poesía ya vivía conmigo cuando llegué al exilio, al siempre huir de todas partes que es estar yendo siempre al encuentro (como dice el abuelo). (Redolés, “Especie de poética mía” 174-75)

Esta mezcla de formas de escritura y estilos es, justamente, una característica que tempranamente se manifiesta en el trabajo creativo del autor y que será una insistencia a lo largo de su trayectoria artística. Un tipo de creación estética que es también una política y una epistemología.

Otra parte de la crítica ha hecho notar aspectos disímiles, pero igualmente importantes del universo redolesiano. Uno de ellos es la asimilación y apropiación creativa de la cultura y lengua anglosajona, como expresión del “bilingüismo forzado de los exiliados” (Binns 137) o de “un bilingüismo manchado, ya por un spanglish bizarro, ya por un habla lunfarda

o un argot juvenil tribalizado” (González 228) que deja impregnada en su habla una huella, “una impronta libertaria [que se contraponen] al corsé poético chileno” (228). Es más:

la escenificación de la prosodia, la rehabilitación del fraseo, en suma, la re-instalación de la oralidad [...] colocó al autor en el interregno del rapsoda extemporáneo, del aedo inoportuno e hizo que fuera procesado rápidamente como una anomalía en la escena literaria local una vez arribado de su exilio. (228)

Esta condición de anómalo ha sido, quizás, una de las causas de la escasa atención crítica que el lenguaje del poeta ha tenido hasta hoy en comparación con el universo anecdótico y celebratorio del autor como personaje. Y es que parece que el desborde redolesiano no ha sido capturado por una crítica incapaz de observar la obra del artista como una totalidad.

Un elemento que sí se ha hecho notar en la obra de Redolés es la presencia de una nostalgia (Urzúa) que estaría inserta en el cruce –irresuelto, conflictivo– entre dictadura y posdictadura, como manifestación de una democracia fallida o que no satisface a los sujetos que habitan la ciudad, el bello barrio, sometida a profundas transformaciones económicas, sociales y arquitectónicas. Ambos elementos constitutivos de su poesía se entienden como consecuencia de la experiencia londinense del autor durante una década, en plena etapa creativa de juventud y de búsqueda de una lengua propia, y el posterior retorno a Chile en 1985, problemático y complejo, obligado a abrirse un espacio en medio de la nada². Esta nostalgia, sin

² En una entrevista, el autor señala: “aquí partí de cero y la primera persona que me abrió las puertas fue René Largo Farías en su peña ‘Chile ríe y canta’. Para mí fue un gran honor, aunque había muy pocas personas, porque sentí que era una buena manera de empezar. Sentí que esa peña era la que había lanzado a Mercedes Sosa y en alguna medida también habían trabajado Violeta Parra, Patricio Manns y Víctor Jara, los más grandes de la música chilena” (“Las pasiones” 7). La Peña se reabrió en 1985, en plena dictadura; había funcionado con éxito durante el período de la Unidad Popular. Largo Farías murió asesinado en octubre de 1992. Al igual que Redolés, había vivido diez años en el exilio, pero en México. Nótese, asimismo, los referentes musicales que cita Redolés, todos ligados a las reivindicaciones culturales, políticas y sociales de los años sesenta y setenta, los que se mezclarán en su trabajo creativo con

embargo, la entendemos –a diferencia de Urzúa– más como potencia creativa que como restauración de un tiempo perdido, más como rebeldía que como inacción contemplativa. Una nostalgia que consiste en traer una y otra vez al presente el futuro que no se está teniendo, constituido por un pasado que se tuvo y que se inventa también a partir del deseo de subvertir la destrucción que impuso la dictadura.

Es importante hacer esta diferenciación que de hecho el propio Redolés se ha encargado de aclarar:

no es que VINIERA al bello barrio porque el bello barrio anida en uno, si uno así lo quiere, y si no lo quiere, uno lo expulsa de sí y puede de a poco transformar algo bello en algo horrorosamente feo. El bello barrio es metafísico, no está y está y por lo tanto también es dialéctico. (Redolés, “El horroroso”)

Esto es precisamente lo que nos interesa indicar aquí y que ha destacado la crítica reciente –principalmente en los textos ya citados Amaro, Pinos y González–, pero que todavía nos parece insuficiente: la necesidad estética y vital de llevar a cabo un ejercicio de la memoria como operación crítica del tiempo histórico concebido siempre desde un presente que está proponiendo un futuro. Aspecto que se expande, especialmente, a partir de las dos publicaciones de Lumen de 2017 y que situaron al autor en una esfera pública algo más amplia que los habituales circuitos por donde había transitado su trabajo creativo, así como a partir de la reedición de su disco inaugural *Bello barrio* el mismo año 2017, tres décadas después de su primer registro.

Según nuestra lectura, este problema se relaciona con la forma en que el autor opera con la memoria en tanto trabajo crítico fundamental, que funciona no como registro melancólico de un pasado, sino como productividad crítica del aquí y ahora, un pasado que se hace presente, un pasado-presente, y que permite someter a juicio las fisuras de la historia del

la tradición del rock británico asimilada por el autor, junto con otra multiplicidad de tradiciones.

Chile reciente precisamente para la construcción de un Chile diferente, un Chile que no está. Nuestra lectura –como señalamos al comienzo– es que esta forma de operar de la memoria hace de su trabajo creativo una forma poética para los otros, donde la escucha, el acontecimiento, el humor, permiten construir una historia a contrapelo de la historia oficialmente trazada por la dictadura y los gobiernos de la posdictadura, donde la memoria es una forma de resistencia a la lógica de la discursividad de los vencedores y una manera de hacer comparecer al presente para otorgar posibilidad a ese futuro que se ansía. El poeta-músico propone, así, otra forma de archivo, un contra-archivo que da expresión a la polifónica coralidad de voces que habitan un Chile profundo, y que se expresa –entre otros medios– a través del absurdo, el chiste y el recuerdo aparentemente casual o anecdótico y, por qué no decirlo, un recuerdo que se inventa.

ESE PASADO QUE VUELVE

Entre medio de las canciones que ofreció durante un concierto en Viña del Mar³ junto a su hijo Sebastián Redolés y Taku Tricot, Mauricio Redolés volvió a recordar una conocida anécdota, entre las cientos a su haber, que podríamos titular “Coopera”. El relato, breve, aparece en *Algo nuevo anterior (recuerdos)* de la siguiente manera:

Los torturadores de la Academia de Guerra Naval en Valparaíso nos gritaban desesperados cuando nos quedábamos en silencio en los interrogatorios: “¡Coopera, huevón, coopera!”. En el campo de concentración de Colliguay, donde íbamos a dar la mayor parte de los presos políticos de Valparaíso y alrededores, un equipo de baby fútbol que participaba de un campeonato interno se llamaba “Los Coopera Huevón Coopera”, y el grito de guerra era: “¡Coopera Huevón!”, gritaba uno, “¡Coopera!”, contestaba el resto, así tres veces y al final todos al unísono: “¡Co-Pe-Ra-Hue-Von-Co-Pe-Ra!”. (24)

³ Sábado 6 de septiembre de 2025, El Baúl Café.

El relato nos parece significativo en varios sentidos. Al menos, en cómo –para soportar la rutina de los apremios ilegítimos– los golpes y luego lo unimaginable, el humor constituye un mecanismo de sobrevivencia, un contraquebre respecto de los fines que persigue la tortura que intenta, justamente, quebrar a las personas. Una función similar del lenguaje a contrapelo se da en la canción “Triste funcionario policial”, incluida en el disco *Bello barrio* (1987). Allí Redolés había anotado por primera vez esta misma frase (“coopera”), centro de su relato, entre los versos entre angustiados y sarcásticos que se preguntan: “¿Qué será de mi torturador? / Lo dejé un día de marzo / Veinte años van desde entonces”. La voz se sacude, irónicamente, de la condición dicotómica de víctima/victimario, para centrarse en la burocrática y oscura figura del agente de la Central Nacional de Informaciones (CNI). El nadie, el mínimo y burocrático torturador que al final ya golpeaba con desgano, es el centro de la pregunta retórica del hablante, desplazando la pregunta por los detenidos desaparecidos (¿dónde están?) por el qué será de la ignominiosa vida de quien lo apremió, actualizando y resignificando, a su vez, el tradicional tópico literario de la poesía lírica renacentista, el melancólico *ubi sunt*, que aludía a un tiempo pasado mejor, que ya no está.

Ese tiempo que evoca Redolés, del cual ya han pasado intemporalmente veinte años, no es otra cosa que una hipérbole que fija el hecho en la memoria, lo eterniza como evento traumático y configurador de la experiencia. Mas, si consideramos la referencia temporal de manera literal, el acontecimiento remitiría a un contexto previo a la dictadura. Podríamos hacer una conexión sarcástica, más bien, con el enunciado “que veinte años no es nada” del tango *Volver* (1934) de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. Parte del estribillo dice así: “Volver / Con la frente marchita / Las nieves del tiempo platearon mi sien / Sentir / Que es un soplo la vida / Que veinte años no es nada / Que febril la mirada / Errante en las sombras, te busca y te nombra”. En relación con esta forma musical, recuérdese el poemario *Tangos* (1987) o canciones como “Los tangolpiando” del disco *Redolés y los Ex Animales Domésticos en Shile* (2019). Como ya se ha esbozado, cabe destacar que la mezcla de formas musicales en su producción –al ya

aludido tango, podríamos agregar el blues, el rock, el bolero, el corrido, la cumbia, el folk o el punk— es otra de las características cruciales de su híbrido y multifacético repertorio artístico.

Ahora bien, el qué será desplaza el tiempo hacia adelante, hacia un presente sin fin, al no haber suficiente verdad, justicia ni reparación. Como una figura que transita el presente, el torturador se vuelve un sujeto enigmática en medio de “toda esta lesera” del final de la canción, un ser sin rumbo que personifica tanto el sinsentido del apremio ilegítimo como su impunidad. Pero, además, el poeta —Redolés— está muerto: “soñará con muertos como yo”. Es un muerto que reflexiona, que habla y que nos habla allí desde su guitarra en el escenario. El torturado, el desaparecido, es un muerto-vivo; el torturador, en cambio, es un vivo-muerto, convertido en un anónimo ridiculizado: “estará viejito en un hospicio”. En la inversión, la creación permite resituar al personaje, otorga justicia al mismo tiempo que nos enrostra la falta de ella.

La repetición en distintos momentos del enunciado “coopera, huevón, coopera” en una canción, en un libro de memorias o en forma de anécdota en medio de un recital es algo que no resulta menor. Da cuenta de una memoria privilegiada que apunta, anota y recuerda con insistencia, sin dejar que el pasado deje escurrir lo importante. Como señala Bianchi, “Redolés se apropia de la memoria y la ‘moldea’, y la hace presente, y la respeta y la altera, con fantasía, imaginación y no pocos trazos de ficción” (“Mauricio Redolés”). Pero en ese mismo ejercicio de moldeamiento y apropiación esta memoria revela, también, la profundidad de las heridas. Y da cuenta de un procedimiento de resistencia: la poesía como disidencia. En ese sentido, y tal como Walter Benjamin plantea en sus “Tesis de filosofía de la historia”, Redolés se propone pasar “el cepillo a contrapelo” (46) a la historia, para relevar, por sobre la historia oficial, la voz de los vencidos. Es así como la poesía sentencia una última palabra que viene a sustituir el pobre y triste espectáculo del lenguaje del funcionario estatal para dar cuenta de otra verdad donde incluso el humor —negro— es posible en medio del horror. Se trata de palabras que “buscan alentar el recuerdo de las víctimas, llamarnos a evitar que caigan al olvido y con ello desaparezcan del todo” (Pinos).

El episodio funciona, así, como un fáctico ejercicio que se niega a la prohibición del recuerdo dictaminado por la dictadura, la *damnatio memoriae*⁴, tópico latino que Redolés actualiza de la apropiación y enseñanzas que toma del repertorio de la Nueva Canción Chilena como la primera manifestación cultural nacional, de vocación latinoamericanista, que se propuso de manera programática dar cuenta de las contradicciones estructurales de nuestro país y que desembocará rápidamente en la *playlist* de la llamada vía chilena al socialismo, el programa político de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende. La *damnatio memoriae* que durante el largo período de la dictadura se dictaminó a la canción con afinidades socialistas en nuestro país es subvertida aquí por Redolés de manera rebelde, imponiendo lo contrario: la obligación de recordar, la importancia de no olvidar y de recordar lo que importa: aquello que se vincula con el futuro que se desea (justicia, sin torturados, ese bello barrio). El pasado que vuelve, visto así, se torna un acto de protesta contra el dictamen de un gobierno que cooptó a la sociedad a dar vuelta la hoja y no seguir mirando a las luchas del pasado, como parte del proceso de reconversión nacional. Redolés condena la condena, imponiendo así una doble negación, estrategia habitual de su proceso creativo de desobediencia que le permite, a su vez, hacer ingreso del humor como desvío de sentido.

La condena de la condena o, lo que es lo mismo, ir en contra de la prohibición de la memoria, le permite a Redolés desobedecer “para inventar otra cosa” (Didi-Huberman 436). Ese gesto fundante es el que permite

⁴ “El término *damnatio memoriae* (latín para ‘condena de la memoria’) refiere a la práctica, durante el Imperio Romano, de la prohibición del recuerdo de una persona (habitualmente emperadores rechazados por el Senado) que ha perdido la gracia de los espacios de administración del poder político. La declaración de la prohibición del recuerdo se acompaña con la destrucción de todo soporte material que documente la existencia del individuo ‘olvidado’, en un intento de borrar su existencia de la historia oficial” (Palominos y Ramos 246-47). Recuérdese el acto público de quema de libros y discos oficiado por militares a las afueras de la Remodelación San Borja, en pleno centro de Santiago, el 23 de septiembre de 1973, mismo día en que muere, en circunstancias todavía no aclaradas del todo por la justicia, Pablo Neruda. El acto remite, a su vez, a la quema de libros antialemanes llevada a cabo por miembros del Partido Nacional Socialista la noche del 10 de mayo de 1933 en Berlín.

hacer ingresar en su universo hasta las cosas más inverosímiles o absurdas, haciendo de la risa un poderoso efecto de sentido que posibilita restar de gravedad al recuerdo:

Excavar en un material y sacar de él a la superficie algo precioso, para lanzarlo como se lanza una antorcha, una piedra, una flor, una imagen, un escrito, el propio cuerpo. Es el incesante movimiento de los sublevados. Estar en el presente, pero en la intranquilidad. (436)

Ese pasado que vuelve, por tanto, que viene cargado —ante todo— de felicidad, una risa, una mueca de alegría, una animación que envuelve de sano entusiasmo cada acontecimiento, incluso los más cruentos, revela una identidad siempre dispuesta a ver las cosas más desde el optimismo que desde el pesimismo, con más fe en las bondades del ser humano que en sus falencias y mezquindades. Es decir, articulando una poética plenamente inserta en el presente, consciente de su pasado del cual es heredero. En este plano, como ya se hizo notar, los equívocos y ambigüedades del lenguaje, los juegos de palabras, la fijación por el significante antes que por el significado, y, el bilingüismo, son puntos de fuga que permiten articular este proceso de pasar el cepillo a contrapelo, deteniéndose en el reverso de la historia:

Estando detenido en la Academia de Guerra Naval, tirados en el suelo y con la vista vendada, escuché conversar a dos de los prisioneros que estaban al lado mío. Como nos prohibían hablar, la conversación era en voz muy baja y a altas horas de la noche. Uno le dijo al otro: “La mala cueva mía de haber caído preso justo ahora que me iba a casar”. El otro le dijo: “Yo ando por las igua”. Su interlocutor le preguntó: “¿Andas por La Ligua?”. “No”, respondió el otro: “Ando por las igua”, subiendo un poco el tono de voz. El otro le volvió a decir: “¿Qué tiene que ver La Ligua?”. El interlocutor y los que estábamos cerca reímos de buena gana en el Palacio de la Tortura. (Redolés, *Algo nuevo* 168).

Ese pasado que retorna es, en el acto de desobediencia, un pasado invertido que se vuelve jovial en el presente del recuerdo. Como si el tiempo

no hubiese marchitado nada. Todo lo contrario: mientras más se recuerda, más brilla el pasado en un presente siempre eterno. No pudieron hacer desaparecer la risa, mataron, torturaron, pero ahí está el poeta riendo porque así seguirá, porque eso quiere para todos. De ahí lo nuevo anterior. Ante la prohibición de hablar, Redolés responde con la risa como diciendo: no nos pudieron callar, no nos pudieron sacar la alegría, no nos pudieron derrotar del todo. Ante todo, pongo delante la imaginación. Lo nuevo siempre estuvo y seguirá estando. El poeta entonces reorganiza la estructura y propone otro orden, en el que hay una humanidad que ríe, se burla, canta y ama y, por sobre todo, crea entre la represión la violencia y la crueldad. Esa posibilidad, ese caos es, entonces, la posibilidad de otra realidad política.

ESE PRESENTE QUE INQUIETA

Si hay algo que Redolés ha hecho siempre y muy bien es poner título a las cosas. A los poemas, a las canciones, a sus libros, a las personas, a sus bandas. Es un gran nombrador. Elige las palabras con tal cuidado y claridad que el acto de nombrar es el de un bautizo. Esto tiñe de actualidad cada una de sus intervenciones. La cosa ya no sigue siendo la misma, es traspasada por el nombre a un nuevo estado de situación, un algo distinto, nuevo, siempre una promesa, un destino mayor, ya no se puede renunciar a ello. *Algo nuevo anterior* produce el mismo acto performativo: una luz aparece y algo queda oscurecido. Esto es nuevo y a la vez anterior. Es algo que es nuevo y fue anterior. Memoria y futuro se entrelazan, visto así, al ritmo de la banda sonora de Redolés. En ese sentido, las ideas que expresa Pilar Calveiro en “La memoria como futuro” resultan atingentes para pensar esta escritura. Calveiro cuestiona las memorias que se vuelven rígidas o monumentales, que en lugar de abrir el futuro lo clausuran al convertir el pasado en dogma o en identidad fija y desde allí plantea que la memoria es una acción en el presente: su sentido está orientado hacia la transformación futura, donde el pasado se reactualiza según las luchas del presente y las apuestas por el porvenir.

Leemos entonces *Algo nuevo anterior* y una serie de preguntas emergen: ¿qué memoria es esta que se acaba de leer? ¿Por qué cada uno de estos relatos nos son tan conocidos? ¿Qué hay de quien lee en estos recuerdos? ¿Qué une esta memoria con el presente al que asistimos? ¿Por qué aparece ahora? ¿Por qué deben aparecer ahora? ¿Qué sentido tiene esta memoria?

Una posible respuesta la hallamos en el hecho de que estos textos no son solo recuerdos, entendidos como eventos planos o resultado de un proceso de melancolización. Ahí está el pasado biográfico y el Chile del pasado que nunca estuvo, porque no tuvo posibilidad de ser inscrito en una historia oficial. Es el Chile de las pequeñas cosas, de aquello que se decidió no recordar porque no era importante. El archivo que constituye Redolés se guarda para indagar en lo que se quiere ser y hacer. Se trata de memorias fragmentarias (Amaro, “Una vida”), a veces anecdóticas y casuales, que se erigen como contraparte a esa versión de la historia como archivo, la versión de una historia que debe respetarse, guardarse, esperar que se llene de polvo. El riesgo de la sacralización que ve Calveiro en el concepto de testimonio. A esa forma de archivo, Redolés propone un contraarchivo. Un archivo alterado que rompe con la idea lineal del tiempo, en efecto, el contraarchivo o archivo alterado, sería —en términos de Castillo— una práctica de inscripción que introduce una disrupción en el cuerpo del archivo, trastocando la legitimidad de la palabra dominante para sostener otro tipo de legitimidad. Esta incisión archivística tiene como consecuencia la perturbación del régimen de la política y la literatura, al regirse por una cualidad performativa, incómoda, que se propone desviar la centralidad de todo archivo oficial. Entendido así, como un contraarchivo, la poética redolesiana moviliza una “retórica de la emancipación” (Castillo 53) al estar contenida en las lógicas de dominio que la historia oficial decreta, pero sacudiéndose permanentemente de ella como forma político-estética de la rebeldía. En este sentido, una inscripción contra-archivística provoca un cambio de orientación, un descentramiento o traslación cuyo punto de origen necesariamente es la historia pasada por el cepillo de una memoria inquieta e insatisfecha.

Así, estos recuerdos no van hacia atrás, sino más bien hacia delante, hacia un adelante que se decide construir, precisamente, porque pretenden establecer una marca distintiva, la marca de una historia común, un lazo. El lector queda unido a esa historia porque desea lo mismo (olvidar algo y recordar otra cosa) y ya no puede separarse. No importa si no se vivió en calle Andes, no importa si no se militó en el Partido Comunista y, por lo tanto, nunca se tuvo que salir de ahí. No importa si nadie nos exilió en Inglaterra, no importa si no se estuvo preso en la cárcel de Valparaíso, no importa si no se han hecho talleres en las cárceles, no importa si no se han recorrido las calles de la mano de un hijo llamado Sebastián, no importa si no se ha tenido una banda o varias bandas, no importa nada de eso “si yo la quiero y usted me quiere, no importa oh” (*El estilo* 168). Porque, aunque se esté preso en la cárcel, aunque se torture y se desaparezca, y el país se desangre, un compañero le toma el pantalón roto a otro y decide coserlo. Y eso es lo que deseamos. Porque “que estemos presos no significa que tengamos que estar vestidos de harapos, atenta contra nuestra dignidad” (*Algo nuevo* 152). Porque se necesitan –pareciera apuntar Redolés– la dignidad y el respeto, aquí, allá y acullá, como gesto humanitario de lo poco humano que nos va quedando.

Esta memoria de contrapunto está llena de actos, de ejercicios que implican traer estas escenas y olvidar otras y, gracias a eso, configurar una memoria llena, repleta de futuro. El psicoanalista Roberto Aceituno, en su texto *Memoria de las cosas* (2013) dice que “no hay memoria sin olvido” (36). Olvida Redolés precisamente para generar esta memoria. Salta las fechas, avanza y retrocede. No es *Funes el memorioso*, que tullido y encerrado no puede olvidar nada. No hay aquí un afán de relatar los hechos calcadamente como fueron, no hay una intención de declarar un estado objetivo de la historia. Muy por el contrario. Risa, ternura y tristeza por igual son los elementos constitutivos del aquí y ahora de sus relatos porque “no hay historia sino del presente” (Aceituno 36). No es el Chile que ya fue el que aparece. No es el Chile que nos han contado una y otra vez para que lo creamos a pies juntillas y no podamos imaginarnos nada diferente. No es el Chile del don Francisco de *Sábados Gigantes* y de la *Teletón* en una pantalla de televisión.

Es, en cierto modo, un Chile actual, cotidiano, palpable en cada esquina. Es el Chile de don Francisco que está tomando taxi con un maletín en la mano, “el año 65 o 66” (Redolés, *Algo nuevo* 15). Es el don Francisco que parece que le gustó “Nutrias en abril” y que mandó a su productor, el señor Domínguez, a que Redolés cantara en el programa. “Debe haber sido el año 1987 cuando recibí una llamada telefónica que me pareció una broma” (219), escribe Redolés. Y la broma, en verdad, estaba detrás de Domínguez quien, como un símil de Eichmann en la maquinaria de muerte alemana, se comporta como un simple funcionario de la dictadura a quien nada le importa cuando Redolés contestó que “había visto en Televisión Nacional el rostro de Karin Eitel, una joven mujer que se veía llena de miedo, tal vez por haber sido torturada, respondiendo al interrogatorio de un agente de la CNI” (219). La explicación, cortada por Domínguez con un rotundo “¡Ah! No me interesa nada de lo que me estás diciendo” (219), da cuenta de las permanencias, todavía, de ese pasado en el Chile actual, anestesiado, amnésico, banal.

De hecho, el libro de memorias de Redolés está lleno de este tipo de personajes, quienes son expuestos de manera aséptica para recalcar, todavía más, la calaña de su estatura moral. Otro ejemplo lo brinda un oficial del Cuartel de Investigaciones, en el invierno de 1975, cuando Redolés y su compañero de celda son invitados, extrañamente, a ver un partido de fútbol por televisión luego de haber estado dos meses encerrados en un calabozo, sin luz natural. En el entretiempo, el oficial les dice: “Lo que son las cosas, cabros. El 73 mandé a fusilar a tantos compañeros de ustedes y yo mismo les disparé en la nuca a varios, y hoy día podemos mirar juntos el fútbol” (186). Al igual que en el caso anterior, el enunciado relumbra seco, abrumador, directo, como si estuviese siendo enunciado en un aquí y ahora, en un Chile que no ha dejado de existir.

Es por esto que la escritura de Redolés pareciera estar dirigida, fundamentalmente, a los perdedores de la historia –retomando las ideas de Benjamin– para revelar un presente incómodo y que se necesita transformar, en la medida en que recobrar la memoria permite inscribir un futuro donde esos perdedores puedan aparecer como protagonistas. Dice Benjamin:

“Solo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarían a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer” (45). Es tarea de quien recuerda, entonces, poner a salvo a los silenciados, devolverles su voz, rescatarlos de la continua y transhistórica opresión. Como el protagonismo de un poeta que tuvo la capacidad de decir que no a *Sábados Gigantes*, quizás el programa televisivo del período dictatorial que mejor marca, simbólicamente, un *statu quo* normalizante, higiénico y entretenido de un presente que no permitía mirar atrás y que cada sábado, en cada transmisión en vivo, no hacía otra cosa que consolidar el triunfo de los vencedores⁵. Porque la banalidad del mal (Arendt) consiste también en eso, en hacer el trabajo sin preguntarse para qué y a quién le estás dando de ganar. En no correr ni un mínimo riesgo, en acomodarse, en estar todo el día viendo la televisión o mirar para el lado cuando despiden al compañero de trabajo. En aprovechar la primera de cambio para explotar al resto, total a todos los están explotando. “Mi único lenguaje es el burocrático” (Arendt 78), llegó a decir Eichmann en su juicio por los crímenes de guerra nazis. Contra todo eso, Redolés dice no. Y en cambio, propone también la ternura como una forma de contrarrestar esas fuerzas avasallantes de la historia:

Eran los años sesenta, yo tenía nueve o diez años, y a veces, con mi padre, mientras caminábamos por las calles del norte del barrio Yungay, se escuchaba el motor de un avión. Mi padre se detenía. Atardecía en Santiago. Miraba hacia el cielo. Entrecerrando los ojos, buscaba las luces del aparato.

Me decía: “¿Para dónde irá ese avión?, ¿irá hacia Copiapó?” Siempre se preguntaba si el avión en cuestión iba hacia esa ciudad, donde él había vivido entre sus veinte y treinta años aproximadamente. ¿Se preguntaba si el avión viajaba hacia su pasado?

⁵ Uno de los eslóganes recurrentes de la propaganda dictatorial señalaba: “Vamos bien... Mañana mejor!”, entre los innumerables ejemplos que se pueden dar. Una tanda de comerciales de diciembre de 1980 de Televisión Nacional, en medio del popular programa humorístico dominical *Japening con Ja*, muestra la factura y naturaleza de dicha publicidad: <https://www.youtube.com/watch?v=ht7DFwiVVBA> (3:58-5:02).

Se quedaba largo rato conmigo tomado de la mano. Luego hacía otra pregunta: “¿Qué irá pensando el piloto?” Con cada avión eran siempre las mismas preguntas. Yo lo amaba. (*Algo nuevo* 201)

Hay en la poética de Redolés la memoria de una ética que está viva. Es la ética de los chistes, de los gestos, de los gatos, la ética de pensar un libro como algo colectivo, a contrapelo del individualismo neoliberal, aunque el mundo se esté cayendo a pedazos. Y todo se da de manera alternada, yendo hacia atrás y hacia adelante, a los años de prisión, al tiempo de los padres, al exilio, a su propio tiempo como padre de un niño de cinco años. Dice Calveiro muy sabiamente:

[L]a memoria trae fragmentos, relatos muchas veces inconexos, desordenados o reordenados, que se niegan a dejarse desvanecer y reaparecen insistentemente, cuestionando a veces el relato histórico, y en otras señalando sus carencias. La memoria ordena, pero lo hace de una manera distinta al relato histórico. Trae al presente las ofensas, las heridas, para impedir su “desaparición” e interrumpir, de alguna manera, la impunidad del poder. Intenta otras explicaciones, rescata aristas desaparecidas o disimuladas y, al replantear el pasado, hace una lectura distinta del presente y proyecta o desea otro futuro. (65)

La obra de Redolés nos trae permanentemente otro país y nos lo deja ver. Un país potencial, no tan distinto al que tenemos, porque se trata de lo que está ahí, a la vista. El país que todavía somos y queremos ser en las casas, en las escuelas, en las cárceles, en las conversaciones con los amigos, con los niños, con los viejos, cuando se logra tener una conexión que nos hace ser seres humanos. Cuando nos apretamos, cuando nos miramos, cuando ponemos la tetera, cuando acercamos una silla. Un país –pareciera decirnos Redolés– cuya ética intenta trocar a la de los vencedores, buscando apuntar sobre aquello “que no puede decirse de otro modo” (Aceituno 37), sino que “como imagen, como figura, como espacio imaginario” (39) que inscribe lo real como presente inquietante de la memoria.

CONCLUSIONES NO CONCLUSIVAS

La producción poético-musical de Redolés es una de las más originales que se han creado en el Chile de las últimas cuatro décadas. Quien lee su poesía o escucha su música podrá experimentar lo mismo que se aprecia cuando se conversa profundamente con alguien: la alegría, la pena, las ganas de salir corriendo a escribir, las ganas de ponerse a cantar, a pintar, a fotografiar, a abrazar a los hijos, a hacer una huella al mundo. La posibilidad de tener experiencia en un país que pareciera intentar arrebatárnoslas todas. La producción poético-musical de Redolés pareciera ser reflejo de un modo de vida que implica ligar memoria y futuro, cariño y respeto, gravedad y humor. Política así con P mayúscula porque la creación se ha vuelto el partido que ha forjado y al que se le debe todo y desde donde ordena al resto para que se pidan sus canciones y se recitan sus versos. “Poesía política del contragolpe” denominó Sergio Mansilla a aquellas poéticas de los años setenta y ochenta que se negaron a transar con el poder. Si bien no ubica a Redolés en el grupo de poetas estudiados por tratarse de un acotado corpus de trabajo de una zona geográfica específica del sur de Chile, la noción es ampliable a otros poetas –como los que formaron parte de la antología de Bianchi–, para quienes, claramente, el registro poético de negación y rebeldía encaja con la resistencia “a negociar con el nuevo escenario ideológico, con los nuevos límites del lenguaje y la imaginación” (Mansilla 138) que impuso la dictadura y que permanece, bajo otras formas, tal vez algo diluidas pero igualmente fuertes, en los tiempos posdictatoriales.

Como sujeto incrustado en varias épocas y temporalidades, en varias lenguas y registros textuales, el contragolpe de Redolés resulta particularmente potente al considerar la memoria, en su trabajo creativo, como un pasado-presente indisoluble, un *continuum* que articula críticamente la historia de modo que pueda hacer implosionar todo posible límite impuesto al lenguaje y a la imaginación. Lejos de una sedante nostalgia, entonces, su propuesta estética remueve el estado de cosas articulando un lenguaje que se niega, permanentemente, a la domesticación. Hace uso del lenguaje y de la música

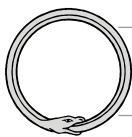
con un afán de desorden, de caos creativo, como cuando escuchamos en la canción “Química” inserta en *Química (de la lucha de clases)* (1991): “Yo prefiero el caos a esta realidad tan charcha”.

La resistencia al presente se expresa en el conjunto de la obra de Redolés en una alegre indocilidad respecto del *pesado pasado*, en la formulación de otro recuerdo que posibilita un presente que se oriente hacia un futuro diferente. En su gesto de desobediencia, al convocar a la imaginación, la lengua aparece en su obra más viva, más ingeniosa, más sugerente, engarzando y confundiendo con esto los diferentes Chile que le ha tocado vivir para erigir uno, finalmente, cotidiano, palpable, recogible en la calle o en el periódico. De este modo, la poética de Redolés se erige lejos de toda hegemonía, lejos de todo poder cristalizante, en las antípodas de la discursividad oficializante y, por ende, sin pretensión de anclar una única verdad al posicionarse en un común en el que no resulta difícil reconocerse. Su contra-archivo, visto así, es la potencia de algo que está y que tiene poder de transformación al mirar no tanto hacia el pasado, más bien al futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEITUNO, ROBERTO. *Memoria de las cosas*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2013.
- AMARO, LORENA. “Una vida para escuchar”. *Revista Santiago*, 2017. www.revistasantiago.cl.
- . *El espejo del Gólem*. Santiago: Editorial Usach, 2022.
- ARENDT, HANNAH. *Eichmann en Jerusalén*. Santiago: DeBolsillo, 2014.
- BENJAMIN, WALTER. “Tesis de filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2001. 43-52.
- BIANCHI, SOLEDAD. *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- . “Mauricio Redolés: marca registrada de irreverencia”. *Encuentro XXI*, año 4, n.º 12, 1998, s.p.
- . *Errancias, atisbos, preguntas: cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile*. Santiago: Arcis, 1999.
- BINNS, NIALL. “La cultura anglosajona en la poesía chilena del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28, 1999, pp. 123-139.
- CALVEIRO, PILAR. “La memoria como futuro”. *Actual Marx / Intervenciones*, vol. 6, 2008, pp. 59-74.
- CASTILLO, ALEJANDRA. *Archivo alterado*. Santiago: Palinodia, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Desear desobedecer*. Madrid: Abada, 2020.
- GARCÍA, MARISOL. “Todo cabe en el Show de Mauricio Redolés”. *El Mercurio*, 25 jun. 2020, p. C16.
- . *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político Chile*. Santiago: Tácticas, 2023.
- GONZÁLEZ, YANKO. “Un sonido de pie o *El estilo de mis matemáticas* de Mauricio Redolés”. *Estudios Filológicos*, n.º 60, 2017, pp. 227-235.
- “Las pasiones de Mauricio Redolés: la poesía y el blues”. *La Nación*, Suplemento Liberarte, 2000, p. 7.

- MANSILLA, SERGIO. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1975)*. Santiago: LOM, 2010.
- NÓMEZ, NAÍN. “Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales”. *Inti*, n.º 69-70, 2009, pp. 7-26.
- PALOMINOS, SIMÓN E IGNACIO RAMOS, EDS. *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM, 2018.
- PINOS, JAIME. “Brillar con luz propia. Entrar en la luz de los demás”, 2017. <https://jaimepinos.blogspot.com/2017/04/brillar-con-luz-propia-entrar-en-la-luz.html>.
- REDOLÉS, MAURICIO. *Bello barrio*. Santiago: Beta Pictoris, 1987.
- . *El estilo de mis matemáticas*. Santiago: Lumen, 2017.
- . *Algo nuevo anterior (recuerdos)*. Santiago: Lumen, 2017.
- . “Especie de poética mía”. Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Santiago: USACH, 2024. 173-176.
- . “El horroroso feo barrio”, 2024. <https://www.facebook.com/MauricioRedolesBustos/posts/el-horroroso-feo-barrio-mauricio-redol%C3%A9s-cada-cierto-tiempo-se-confunde-mi-larga/1045013620320095/>.
- REYES KHANDIA, MARCELO. *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia*. Santiago: LOM, 2011.
- SOLARI, CRISTÓBAL. “Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas”. *El Mercurio, Revista de Libros*, 23 de sep. 2000, p. 10.
- URZÚA, MACARENA. “De la nostalgia del ‘Bello barrio’ a la ‘Despedida de barrio hip-hop’ (Julián se despide): la ciudad en la poesía de postdictadura”. *Taller de Letras*, n.º 42, 2008, pp. 57-72.
- “Vamos bien... Mañana, mejor!” <https://www.youtube.com/watch?v=ht7DFwiVVBA> (3.58-5:02)
- VARAS, JOSÉ MIGUEL. “Redolés”. *Rocinante*, n.º 19, 2000, p. 35.



EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO DE MAURICIO REDOLÉS:

AUTOGRAFÍA Y HETEROGRAFÍA EN *ESTAR DE LA POESÍA O EL ESTILO DE MIS MATEMÁTICAS* (2000)

FRANCISCO SIMON

Universidad de Playa Ancha 
francisco.simon@upla.cl
ORCID: 0000-0002-4046-0429

EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO DE MAURICIO REDOLÉS:

AUTOGRAFÍA Y HETEROGRAFÍA EN *ESTAR DE LA POESÍA O
EL ESTILO DE MIS MATEMÁTICAS* (2000)¹

THE AUTOBIOGRAPHICAL SPACE OF MAURICIO REDOLÉS:
AUTOGRAPHY AND HETEROGRAPHY IN *ESTAR DE LA POESÍA O
EL ESTILO DE MIS MATEMÁTICAS* (2000)

FRANCISCO SIMON

Universidad de Playa Ancha
Avenida Playa Ancha 850, Valparaíso, Chile

RESUMEN

En este artículo, se analizan algunas de las estrategias retóricas que permiten adscribir la poesía de Mauricio Redolés al espacio autobiográfico de las escrituras del yo. A partir del análisis de su libro *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000), se propone que Redolés escribe una autografía, es decir, un conjunto de recuerdos basados principalmente en la prisión política y el exilio que vive en su juventud. Pero, además, se

¹ Este artículo fue escrito gracias a la colaboración del Fondo de Apoyo a la Organización de Eventos Científicos 2025, UPA 24991, de la Universidad de Playa Ancha.

sostiene que este autor también construye una heterografía, dado que la identidad discursiva que proyecta en sus versos se colectiviza gracias a la inclusión de distintos sujetos y voces ajenas que asumen la enunciación poética.

Palabras clave: Mauricio Redolés, poesía chilena, autografía, heterografía.

ABSTRACT

This work seeks to analyze some of the rhetorical strategies that allow Mauricio Redolés' poetry to be classified as autobiographical writing. Based on an analysis of his book *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000), it is proposed that Redolés writes an autography, that is, a collection of memories based mainly on the political imprisonment and exile he experienced in his youth. But also, it is argued that he constructs a heterography, given that the discursive identity he projects in his verses is collectivized thanks to the inclusion of different subjects and other's voices that assume the poetic enunciation.

Keywords: Mauricio Redolés, Chilean poetry, autography, heterography.

Recibido: 02/03/2026

Aceptado: 29/04/2026

INTRODUCCIÓN

En palabras de Soledad Bianchi, Mauricio Redolés forma parte de la denominada generación dispersa, es decir, la suya es de aquellas autorías que comienzan a escribir entre los años sesenta y setenta y que, tras el golpe de Estado de 1973, deben enfrentarse al exilio y a la diáspora que significa encontrar refugio en variados países, como ocurre con Gonzalo Millán, Omar Lara, Floridor Pérez, Cecilia Vicuña o Claudio Bertoni, entre otros. Asilado en Inglaterra desde 1975, el autor vuelve a Chile una década más

tarde habiendo publicado tres libros de poesía², aunque pronto optará por continuar su quehacer artístico desde el campo de la música, “Probablemente por el deseo de acceder a un público más amplio que el únicamente lector”, aunque “sin dejar de escribir poesía” (Bianchi, *Errancias* 31).

Para críticos como Yanko González, la alternancia entre cantante y poeta que Redolés ocupa en el campo cultural explica por qué su escritura ha cobrado un interés más bien escueto de la crítica literaria. Según González, la poesía chilena hasta

bien entrados los años 90 pareció exigir un mínimo de sonido público y un máximo de sentido privado. Es por ello que, a poco andar, la circulación de la obra de Redolés se vio restringida a circuitos musicales alternativos, de resistencia política, estética y cultural. (232)

La predilección del autor por la prosodia y la oralidad se situarían a contrapelo de la producción poética más convencional, fundada en el prestigio del libro impreso y la lectura silenciosa. Por tal motivo, González acusa que Redolés ha sufrido una “grave omisión de su autoría en la ciudad letrada” (235), a pesar de los méritos artísticos con que sí contaría su trabajo literario.

No obstante la sucinta atención prestada hasta ahora por la academia, algunos rasgos que sí se han identificado como propios de la producción

² Nos referimos a *Poema homenaje a los caballos muertos en la cien mil batallas más importante de la historia de los caballos* (Londres, 1980); *Poemas urgentes* (Londres, 1982) y *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma* (Budapest, 1983). Más adelante también publicará *Chilean Speech/Chilean Espich* (Londres, 1986), *Tangos* (Santiago, 1987), *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (Santiago, 2000), *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia* (Santiago, 2011, firmado con el nombre de Marcelo Reyes Khandia) y el libro de memorias *Algo nuevo interior (recuerdos)* (Santiago, 2019). Sobre su producción discográfica, cabe destacar los títulos *Poemas & canciones* (Londres, 1985), *Bello barrio* (Santiago, 1987), *Química (de la lucha de clases)* (Santiago, 1991), *Quién mató a Gaete* (Santiago, 1996), *Bailables de Cueto Road* (Santiago, 1998), *Redolés y Los Ex Animales Domésticos en Shile* (Santiago, 2001), *12 Thomas* (Santiago, 2004), *Cachai Reolé?* (Santiago, 2008), *One, two, tres, cuatro* (Santiago, 2013), *Quiero seguir continuando* (Santiago, 2020) y *Redolés lavanda* (Santiago, 2024).

literaria de Redolés dicen relación principalmente con su investidura conversacional e irónica. Mientras Bianchi destaca el “uso de chilenismos y hasta de una escritura fonética que pretende transcribir la forma exacta en que se habla el español de Chile o que incorpora términos extranjeros” (*Poesía* 67), González subraya el uso de un “spanglish bizarro”, “un habla lunfarda” o “un argot juvenil tribalizado” (228) que difieren de la escritura poética tradicional. Asimismo, Tomás Harris añade que, si bien “casi imposible de encasillar por su extrema movilidad en el lenguaje” (304), la poesía de este autor se caracteriza por emplear “La marginalidad, la ironía y la parodia” (303), del mismo modo en que lo hacen otros poetas como Rodrigo Lira o Erick Pohlhammer.

Si la oralidad o la ironía son aspectos elocutivos distintivos de Redolés, en términos temáticos algunas isotopías que la crítica ha examinado corresponden sobre todo a la tortura, el exilio y la derrota política que el poeta debe enfrentar desde su juventud. En su análisis del poema “Bello barrio”, publicado en el disco homónimo de 1987, Macarena Urzúa aborda la forma en que el barrio Yungay, en el centro de Santiago, se representa desde una perspectiva utópica, en tanto sinécdoque de la sociedad nueva que ofrecía la Unidad Popular. De acuerdo con Urzúa, Redolés simboliza en este texto “el espacio mental y tal vez físico de lo que era este barrio antes de su detención en 1973, antes de su exilio, e intenta reconstruir cómo hubiera sido ese lugar si se hubiera quedado congelado en el tiempo” (60).

Por su parte, otro investigador que analiza la representación de la violencia política es Víctor Navarro, quien desde la musicología examina los correlatos entre la expresión poética y musical de tal experiencia. En su estudio sobre la canción “Triste funcionario policial”, también de *Bello barrio*, Navarro estudia cómo la tortura se musicaliza mediante la repetición del acorde RE mayor, “entendido como la inmovilidad sincrónica de un recuerdo que cruza la vida [...] como si se tratara de una vivencia que sigue presente en la memoria” (Navarro, “Triste” 25). Esta situación se reiteraría en la canción “Química” de 1991, en que la anécdota sobre la agresividad de un antiguo profesor sirve para rememorar la violencia dictatorial, esta vez al ritmo de constantes golpes de batería que resaltan “sonoramente la

sensación de abuso contra el cuerpo que la letra intensiona desde el inicio” (Navarro, “Química” 107).

Estas interrelaciones entre poesía y música también son estudiadas por María Belén Pérez Silva en su análisis del poemario *Tangos* (1987), libro que “presenta la voz poética de un hombre conflictuado entre dos geografías (Santiago/Londres) y lenguas (español/inglés)” (9). De acuerdo con esta investigadora, si en los tangos son frecuentes los motivos asociados a la nostalgia por el amor perdido, “La nostalgia de los poemas de Redolés está investida de otro tipo de lejanía, porque el *allá*, aquello que está ausente, corresponde al país que se dejó atrás, pero también a la añoranza del proyecto político de izquierda” (10). Esto significa que el autor entreteje su experiencia personal con la significación cultural de los tangos, los que son recontextualizados para connotar esta vez el dolor asociado al destierro de la patria.

Como se infiere de estos estudios, una premisa sobre la que se han fundado las aproximaciones críticas a la producción literaria de Redolés dice relación con la lectura autobiográfica que se ha hecho de su obra, perspectiva con la que concordamos, pero que nos parece meritorio problematizar. Como lo hiciera el teórico Dominique Combe en los años noventa, todavía es preciso preguntarse “por qué, en el caso de la lírica, el lector continúa identificando espontáneamente el sujeto de la enunciación con el poeta como persona” (141). Para evitar esta falacia o hipótesis biografista, según la cual el poema “es expresión inmediata del yo del artista” (Combe 152), es importante que no se dé por evidente tal correlación, sino que, por el contrario, nos interroguemos sobre las estrategias o recursos discursivos que autores como Redolés utilizan para generar esa lectura autobiográfica.

Siguiendo los planteamientos de Philippe Lejeune, nos parece que el discurso poético de Redolés participa de lo que él llama espacio autobiográfico, es decir, esa amplia gama de escrituras del yo que, “desde la sencillez del *curriculum vitae*, hasta la poesía pura” (138), se caracterizan por suscitar “un pacto autobiográfico, donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo” (130). Así como ocurre en novelas, memorias, diarios o cartas, en sus poemas es usual que Redolés haga referencias constantes

a sus experiencias de vida, interpelando a los lectores a asumir un pacto autobiográfico de cooperación textual. Sin embargo, como sostiene Leonor Arfuch, lo significativo sobre tal tipo de textos “no es tanto el ‘contenido’ del relato por sí mismo –la colección de sucesos, momentos, actitudes– sino, precisamente, las *estrategias* –ficcional– de *auto-representación*” (60); esto es, las tácticas retóricas a través de las cuales la propia vida se convierte en material literario.

Con el objeto de caracterizar las estrategias representacionales con las cuales Redolés circunscribe su poesía al espacio autobiográfico, en este artículo sostenemos que su escritura puede ser calificada tanto como una autografía o como una heterografía, dos términos que, si bien exploraremos en las siguientes páginas, por lo pronto podemos definir como dos modelos discursivos con los que el poeta busca proyectar una imagen extratextual de sí mismo. Mientras la autografía remite a la diseminación de datos que producen un efecto de veracidad o de identidad entre el autor y el sujeto poético, la heterografía constituye un yo fundado en las relaciones de identificación o de alteridad que mantiene con otras personas.

Para evaluar cómo estos dos modelos discursivos se encarnan en la escritura de Redolés, nos focalizaremos en analizar la primera edición de *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000), dado que este es el volumen más consistente de poesía publicado a la fecha por el autor. Aunque sabemos que existe una versión posterior del libro, editada en 2017, hemos optado por la primera edición porque contiene poemas y recursos visuales no reproducidos en la versión más reciente y que, sin embargo, son significativos para comprender su proyecto escritural. Así, dividiremos el análisis en dos apartados: primero abordaremos la noción de autografía, examinando cómo las coincidencias entre el autor y el yo poético se activan gracias a diversos paratextos y biografemas. Luego, estudiaremos los mecanismos con que su escritura elabora una heterografía, a partir de la identificación del yo con distintos sujetos y voces ajenas que colectivizan la enunciación poética.

I. LA AUTOGRAFÍA DE REDOLÉS: EPISODIOS DEL EXILIO Y SUS COBIJOS FAMILIARES

En su estudio *Vidas en verso: autoficciones poéticas* (2014), Laura Scarano teoriza sobre un conjunto importante de textos en que las voces del sujeto poético y del autor parecen ser una sola. Teniendo como premisa una frase atribuida a Roland Barthes, a saber, que “la poesía es una autobiografía que no se atreve a decir su nombre”³, la académica aborda los límites difusos o ambiguos que distinguirían al yo lírico de la figura del escritor, apelando a la doble agencialidad intrínseca de las voces poéticas en primera persona. Según Scarano, “el comportamiento del lector al ‘leer’ el ‘yo lírico’ como ‘metonimia’ del autor, no abandona la certeza de que estamos frente a ‘un sujeto doble’, que no se agota en las referencias autobiográficas y asume otra estatura –analógica o alegórica–” (24). Esto quiere decir que existe un sujeto retórico y otro empírico claramente diferenciables en la poesía, sin perjuicio de que estos pueden confundirse, en especial cuando existe una voluntad autobiográfica por parte de los autores, “co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con el público” (44).

Scarano distingue distintas modalidades en que el yo lírico puede ubicarse en el espacio autobiográfico. En principio, habría una voz propiamente autobiográfica cuando se apela al “mito romántico del sujeto expresivo y confesional” (45), es decir, cuando los autores recurren a la poesía como un vehículo por el cual buscan generar un relato de sí, de sus identidades, por medio de “La justificación, la necesidad de auto-análisis, la confesión, el secreto [o] la explicación de sus móviles vitales” (60). Sin embargo, también puede haber ocasiones en que “el escritor traza una imagen literaria de sí mismo, valiéndose de libertades que no admite el pacto de sinceridad de la

³ Scarano señala que esta frase habría sido pronunciada por Barthes en una de sus conferencias, aunque no detalla cuál. Nuestro trabajo investigativo nos permite identificar una frase similar de Barthes, publicada en una entrevista realizada por Jean Thibaut deau con el título “Respuestas”, donde dice: “Toda biografía es una novela que no se atreve a confesar su nombre” (27).

autobiografía clásica” (51). En tales casos, nos encontraríamos ante poemas autoficcionales, cuando se privilegian recursos tropológicos en virtud de los cuales el hablante aparece constituido más como un personaje que como una persona, aunque remitiendo a anclajes personales o históricos que inhiben una lectura puramente ficcional de su existencia⁴.

Junto a las anteriores, Scarano identifica también una tercera alternativa por la que un texto poético se puede asociar al espacio autobiográfico. Con el nombre de autografías la investigadora denomina aquellos textos

donde la escritura del yo se sostiene en primer plano como gesto social de (auto)identificación, apoyado en la identidad de la firma y del nombre. En este proceso metafórico, la subjetividad lingüística recurriría a esa figura de indudable anclaje referencial, para demandar del lector la identificación pragmática –no ontológica– con la persona que firma la obra. (63)

Esto significa que si en el caso de la autobiografía lo que se elabora es la historia de una personalidad, en el caso de las autografías lo que impera es una construcción más episódica o contingente del sujeto. Así, el lector no se encuentra ante la trayectoria vital de un individuo ni ante la confesión de las causas que explican su presente, sino que ante una voz que, en función de sus anécdotas y recuerdos, íntimos o públicos, nos informa sobre los periplos de su vida e identidad.

En *Estar de la poesía*, Redolés recurre a distintas estrategias discursivas que sugieren tal voluntad autográfica; entre ellas, distintos paratextos con que la voz del escritor interviene el discurso poético. Por ejemplo, en la edición del año 2000, el libro se abre y cierra con dos enunciados que replican su letra manuscrita. Mientras el primero solicita “No fotocopiar. Su propina es mi sueldo” (1), el segundo, firmado por “El autor” (235), agradece a distintas personas que colaboraron con la edición del libro. En

⁴ Por ejemplo, poemas autobiográficos podrían ser las *Décimas* de Violeta Parra o el canto XV “Yo soy” de Pablo Neruda en *Canto general*, mientras que autoficcionales podrían ser los versos de *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, el “Canto del macho anciano” de Pablo de Rokha o incluso *Altazor* de Vicente Huidobro.

este sentido, el que Redolés enuncie estos mensajes con su caligrafía permite personalizar los vínculos entre autor y lector. Como sostiene Walter Ong, “Los lectores de manuscritos están menos apartados del autor, menos ausentes, que los lectores de quienes escriben para el texto impreso”, toda vez que “La impresión encierra el pensamiento en miles de copias de una obra, con exactamente la misma composición visual y física” (131). Esto significa que utilizar la letra manuscrita desperfila al lector en tanto consumidor del mercado editorial. En cambio, existe aquí un esfuerzo por simbolizar el libro como una producción manual, lo que implica prestar atención a la mano de obra del escritor como si este fuese un artesano o un trabajador informal.

Otro paratexto en el que Redolés establece un trato directo con sus lectores es aquel titulado, al comienzo del libro, como “A Nuestros Distinguidos Usuarios”. Firmado por “Mauricio Redolés. Vuestro Poeta y Proveedor” (5), el texto imita la retórica de un comunicado de prensa corporativo, replicando la voz de un relacionador público que se refiere a su libro como un producto o una mercancía. Esta parodia le permite a Redolés señalar las contrariedades que debió enfrentar para publicar el libro, puesto que se informa que fue financiado gracias al aporte de amistades y familiares, quienes tendrían más confianza en él como poeta que “algunos señores de editoriales muy importantes o jurados de concursos de poesía, donde este libro deambuló por años” (5). Con esto, Redolés acentúa ya no solo el carácter artesanal de su trabajo, sino también el desprecio que habría sufrido por parte de sus pares y de la industria editorial, en un contexto en que el escritor debe actuar como un mercader para ser reconocido por el campo literario⁵.

Posicionado en el lugar de un artesano obliterado del mercado del libro, Redolés debe remediar el desconocimiento de su autoría ante

⁵ Esta polémica continuará siendo sostenida por Redolés años más tarde en su poema “Luz propia”, publicado con el heterónimo de Marcelo Reyes Khandia en *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia* de 2011. En poema el hablante asevera que “un día tendré mi luz propia / una lámpara que iluminará solo mis poemas / y las universidades / y las revistas culturales culiás / me abrirán por fin sus puertas pudendas” (101).

la comunidad de lectores. Para ello, elabora una breve reseña biográfica, titulada “Notas del autor”, ubicada al final del libro:

Mauricio Redolés nació en Santiago de Chile en 1953. Su enseñanza media la realizó en el Liceo Miguel Luis Amunátegui, ingresando en 1972 a la carrera de Leyes en la Universidad Católica de Valparaíso, continuando al año siguiente la misma carrera pero en la Universidad de Chile, Sede Valparaíso. Ese año fue detenido por su militancia comunista y encarcelado. Luego de 21 meses en prisión fue expulsado de Chile en 1975 hacia Inglaterra. En ese país residió por diez años prohibiéndosele hasta 1983 su retorno a Chile. En Londres estudió en The City University obteniendo un Bachelor in Arts con mención en Sociología. Retorna a Chile en 1985 viviendo desde entonces en Santiago. Redolés ha desarrollado en los últimos años talleres de literatura en diversos recintos penitenciarios de Santiago y Valparaíso, conociendo en estos lugares auténticos escritores desconocidos. Además, y acompañado de su banda “Los Ex-Animales Domésticos” Mauricio Redolés se presenta casi todos los week-ends en diversos locales nocturnos santiaguinos. Es hijo de Flor María y de Luis Ernesto y padre de Sebastián. (229)

En esta nota biográfica, Redolés busca familiarizar al lector con su figura de autor, proporcionando información breve pero sustantiva sobre su vida, de modo que ello facilite la aproximación a los textos poéticos. La tríada de adjetivos “detenido-encarcelado-expulsado” circunscribe las vivencias de un sujeto que ha padecido la prisión política y el exilio, dos experiencias profusamente abordadas en sus poemas. Asimismo, las referencias a la bohemia y a los talleres de literatura dirigidos a la población penal dan cuenta de un sujeto ubicado en los extramuros del campo cultural al establecer una relación de identificación entre sí y esos “auténticos escritores desconocidos” a quienes enseña en las cárceles. Finalmente, el segundo párrafo apuesta por la intimidad familiar: allí Redolés se posiciona desde los lugares de hijo y padre, dos instancias discursivas que su voz poética asumirá en reiteradas ocasiones.

En conjunto, los diversos paratextos citados hasta ahora, esto es, los mensajes en letra manuscrita, la parodia de comunicado corporativo y la nota biográfica, son recursos que, ubicados al inicio o al final del libro, inducen una lectura autográfica de la obra de Redolés, desvaneciendo las diferencias entre la voz del escritor y aquella que habla en los textos poéticos. Esto se refuerza a partir de un conjunto importante de poemas en cuyos títulos priman datos espaciotemporales que operan como biografemas, es decir, como dispositivos de autenticación que hacen que la vida representada en los poemas se entienda como una expresión de la vida del autor (Molero de la Iglesia 423). “Monday the 7th”, “Días de marzo”, “Agosto”, “1992, junio 30”, “Rosas en febrero” o “16 de marzo” son títulos que asemejan la escritura de Redolés con la de un diario; aunque, cabe señalar, estas referencias no se disponen de forma sistemática a lo largo del libro, sino que se encuentran diseminadas. Por ello, decimos que se trata de indicios que producen un efecto de veracidad autográfica, en cuanto ilustran recuerdos o episodios de la vida del poeta sin la reflexibilidad que exige la autobiografía ni la secuencia cronológica que suele demandar el diario⁶.

A su vez, ese mismo efecto de veracidad se reproduce en títulos como “De Lewisham a London Bridge”, “Una punk joven en King Cross”, “Rock de Valdovinos”, “Rotterdam: situación similar”, “Nostalgia por el King’s Head de Upper Street” o “Escrito entre Pudahuel y Cerro Moreno”. Esta vez las referencias geográficas también actúan como biografemas, concediéndole a la escritura de Redolés la investidura de una bitácora de viaje a través de escenas desperdigadas, sin un orden claro de partida ni de llegada. Estos biografemas no producen la trayectoria de un viaje, sino que se trata de fragmentos o recortes de una vida en tránsito, cuyo principal eje articulador es la vivencia del exilio, antes ya relevada por el autor como una experiencia vital fundamental y ahora enunciada por su hablante lírico,

⁶ Como afirma Nora Catelli, “Las funciones de un diario son variadas y muchas veces contradictorias. Como género, carece de estructura, no compone un relato, no selecciona lo significativo del pasado ni lo relevante del presente. Su única exigencia formal es la secuencia cronológica de escritura: el hilo de los días” (109).

como bien se aprecia en el poema “Londres”: “Cuando me vaya de Londres / será como abandonar a mamá / contra mi voluntad / por segunda vez en mis 32 años de vida” (45).

Así como ocurre con los títulos, cuando se observan los versos de los poemas también estos incurrir en una profusión de biografemas que nos solicitan leer al hablante como una proyección del autor. Sin embargo, como el propio Redolés lo plantea en su poema “No es estrictamente autobiográfico”, de lo que se trata no es de escribir el relato de una vida, sino que de representarnos fragmentos de ella. El título de este texto, desde un punto de vista metapoético, expresa cómo su discurso se inserta en el espacio autobiográfico, sin ser una autobiografía. En este texto el sujeto narra sus vivencias en Inglaterra:

volver a euston y comprar una hamburguesa y tomarse una cerveza en un pub lleno de negros choros / [...] / pero estaban las tiendas pornográficas que como claras grandes ventajitas y la certeza de la muerte en Chile como lo único que podía existir con certeza. (37)

De esta forma, el autor/sujeto poético no practica la autorreflexión o la justificación de sí mismo, sino que, más bien, nos proporciona *flashes* o destellos de su vida a través de una sintaxis descoordinada que insiste sobre el carácter fragmentario del relato que busca construir sobre su historia.

Un fenómeno similar acontece en el poema “Platón en la caverna”, compuesto esta vez por distintos biografemas que remiten al encarcelamiento y a la tortura que debió enfrentar el autor en su juventud, antes de partir al exilio:

Doce años después observo desde la Aduana de Valparaíso
el edificio de la Academia de Guerra Naval
Pienso cuando pensé en suicidarme tirándome cerro abajo
recuerdo los ojos con sangre de Juan
recuerdo la carne viva de las manos de Ramírez
recuerdo los senos desnudos de Viviana

miro el edificio gris cerro arriba que me saluda
como a un viejo enemigo gastado en la memoria
en la repetición de la cifra y de la lengua

¡ESTOY DOCE AÑOS MÁS VIEJO –le grito– Y AÚN TENGO GANAS!
¡ESTOY DOCE AÑOS MÁS VIEJO –me grita– Y ESPERO CON DIGNIDAD
EL TERREMOTO FINAL!

tú no tienes dignidad mierda –le digo
tú tampoco –me contesta (23)

Tras haber retornado a Chile y desde una perspectiva retrospectiva, Redolés recuerda su detención y encarcelamiento, apelando a biografemas espaciales (la Aduana de Valparaíso o la Academia de Guerra Naval) y a los antropónimos de sus compañeros de prisión, lo que le da un carácter más veraz a la representación de este episodio. Sin embargo, esta narración autográfica también se acompaña de recursos más prototípicos de la enunciación poética, como el uso de figuras retóricas que ficcionalizan dicho recuerdo. La prosopopeya por medio de la cual la cárcel se convierte en una ficción de persona, la estructura dialógica que asumen los versos y las imprecaciones mutuas con que la prisión y el sujeto, se injurian son recursos que transfiguran el carácter testimonial de la primera estrofa, concediéndole a la enunciación la forma de una evocación alegórica que nos habla de la tortura como una experiencia fantasmática o inconsciente, irrepresentable en el uso referencial de la lengua.

Si antes decíamos que el uso de biografemas en los títulos de los poemas le confería a la escritura de Redolés la forma de un diario o de una bitácora de viajes, la introducción de esos recursos en los versos conforma sus poemas como si se trataran de recuerdos de un libro de memorias. Si este tipo de textos se caracterizan “por ser un relato de recuerdos de un sujeto público, es decir, de un sujeto cuya historia se inscribe en aquellos espacios culturales y momentos en el tiempo de una sociedad por los cuales ha transitado como testigo” (Morales 15), en Redolés tal posición se encarna desde las

vivencias de un sujeto víctima de la violencia política. La prisión, la tortura o el exilio son recuerdos fundamentales a los que el autor retorna al escribir sus memorias. Sin embargo, el lenguaje referencial de este género no parece representar verazmente las experiencias de las que ha sido testigo. Por ello, su autografía oscila desde las memorias a la expresión simbólica de la poesía, dando cuenta en este sentido de la inefabilidad del lenguaje más prosaico.

Además de recordarse como una víctima de la violencia, en varios textos el escritor evoca también sus afectos familiares, quizás como una forma de aquilatar esa experiencia. En textos como “Luis” o “Madre Dini” el poeta se ubica en la posición de hijo, como también sucede en “Luis Ernesto Redolés Ibacache”, donde recuerda a su padre: “

Cuando me dicen
profe
me acuerdo de la
bondad de tus ojos yo
no podría ser
profesor cuando
los presos me gritan
profe yo sé
que llaman
tu bondad. (118)

Con el encabalgamiento de los versos, el poeta desorganiza la sintaxis para difuminar los límites entre la docencia ejercida por su padre y la propia actividad que él desempeña como tallerista en las cárceles. Tal oficio, que el mismo Redolés se había encargado de subrayar en su nota biográfica, retorna como un biografema donde el espacio familiar es invocado para hallar trazos de humanidad en el presente, a pesar de la violencia vivida en el pasado.

A su vez, otro texto donde es protagónico el espacio familiar corresponde al poema “Sebas”, en que el sujeto se dirige de forma apostrofada a su hijo para recordar la alegría que sintió al enterarse de que ambos vivirían juntos:

Era un sábado 19 de junio de 1993
[...]
y tú, hijo mío me habías hecho el
mejor regalo
le habías dicho a los 5 años de vida
a tu mamá
que querías vivir conmigo
con ella te hicimos
pero con ella ya no vivíamos juntos. (49-50)

Lo interesante en este texto radica no solo en la exposición de la vida privada, sino también en la manera en que esta contrasta con el escenario político de posdictadura. Y es que, junto a la felicidad familiar, Redolés escribe que estos “Eran los tiempos en que había desaparecido un ladrón de vidas. / Eran los tiempos en que la droga se dispensaba / gratuitamente en las pantallas de tv y en los ministerios” (51). Así, el escritor se posiciona en un contexto sociopolítico deprimente que agrava la violencia padecida en el pasado, pero que encuentra un remedio en el vínculo familiar. Ya no hay utopía ni sueños de progreso, pero aún resta la familia, espacio donde el sujeto se cobija para que en este relato que elabora de sí, en esta autografía, prosperen no solo las memorias de un dolor que todavía pesa, sino también las alegrías de una vida que todavía merece ser vivida.

2. REDOLÉS Y LOS OTROS: UNA HETEROGRAFÍA DE VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS

Si hasta el momento hemos dicho que la escritura de Redolés ingresa al espacio de lo autobiográfico a partir de la autografía que produce en sus versos, otra estrategia que el autor adopta con este fin consiste en crear lo que denominaremos como una heterografía, término con el cual subrayamos un aspecto intrínseco a la formulación de cualquier identidad discursiva,

esto es, los lazos de afinidad o diferenciación que todo yo requiere establecer con la alteridad para constituirse en tanto sujeto. Como sostiene Arfuch,

no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad. (79)

Esto quiere decir que no existe un yo que pueda desasir su intimidad o su personalidad de los vínculos que establece con los otros, sino que, por el contrario, se conforma siempre en la interlocución que mantiene con “esa trama de relaciones sociales de la cual emerge y en la que se inscribe” (74), asumiendo a veces relaciones de identificación con otras personas o discursos y en otras ocasiones adoptando una posición más adversarial.

Escasamente desarrollada por la crítica, la noción de heterografía nos parece apta para dar cuenta de ese relato de los otros que resulta consustancial a cualquier escritura del yo. Como afirma Lorena Amaro, toda autobiografía es “heterografía, escritura de los otros”, pues “No solo historiamos la vida de quienes nos han antecedido para explicar la vida propia, sino que también muchas veces escribimos como confesándonos ante esos otros, buscando su oído” (77). Asimismo, Cristina Rivera Garza se cuestiona si “¿es posible contar la historia de una persona más allá del ensimismamiento del yo, en toda su compleja red de relaciones con otros?” (186). Tras hacerse esta pregunta, la autora responde que “dependemos tanto de los otros que cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú. Y yo añadiría: del nosotros” (186). De esta forma, la autora sostiene que por heterografía debiésemos entender una escritura “personal, pero no individualista” (186), en un contexto en el que el yo actúa como una categoría relacional y polifónica, dada la multitud de voces o discursos que siempre preceden la toma de habla por parte de un individuo.

En el caso de Redolés, la relación que su voz establece con las de otros es un aspecto detectado por varios investigadores. Mientras Bianchi asevera que sus poemas se construyen “por fragmentos de orígenes diversos, por la emisión de otras voces” (*Errancias* 32), para González “parte de su singularidad radica

en la infiltración constante en sus poemas –y poemas/canciones– de ‘hablas’ recolectadas sistemáticamente [...] para describir contextos socioculturales, epocales o políticos específicos” (234). Así también, habría que añadir lo que Navarro sostiene sobre las canciones de este autor, en las que es usual la incorporación de personajes musicales, como en “Triste funcionario policial”, en que la enunciación alterna entre “la voz de la víctima de torturas que puede ser él o un personaje universal que lo representa, la voz del torturador pidiéndole que confiese, y la voz de este mismo como un viejo en un asilo de ancianos, años después de los hechos narrados” (“Triste” 28-29).

En el caso de este trabajo, postulamos que la heterografía construida por Redolés se manifiesta en dos procedimientos concatenados: por una parte, la identificación del yo enunciativo con los nombres o las voces de otros individuos; y, por otra, la introducción de distintas palabras ajenas citadas por su escritura. Este segundo fenómeno acontece desde el inicio del libro, que abre con los retratos de Marx y Engels, seguidos del siguiente fragmento del *Manifiesto comunista*:

La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, los ha convertido en sus servidores asalariados. (4)

Si tenemos en cuenta que la militancia comunista de Redolés le había costado la cárcel y el exilio, como él mismo señala en su nota biográfica, la cita de este fragmento puede entenderse como un gesto de reafirmación ideológica que trasunta, también, su actividad artística. Mediante la cita, el autor instala su voz en el marco de una tradición política que apela a la colectivización de los medios de producción y que, desde una perspectiva literaria, asume como una colectivización de las voces representadas en su poesía. De ahí la relevancia que cobra la creación de una heterografía, dada la posibilidad que este tipo de discurso ofrece para poner en valor la narración de una vida que no se escribe individualmente, sino que en las interacciones compartidas del sujeto con su comunidad.

En el conjunto de textos donde Redolés crea una comunidad, el poema “Épocas” cita una voz ajena que, desde nuestra perspectiva, guarda reminiscencias con la producción artística de Víctor Jara, a quien Redolés se refiere en otro de sus poemas como “un soldado tan valiente en sus propias filas // un hermano mayor desmembrado” (62). Lo consonante entre ambos autores es que, así como Jara le otorgó dignidad artística a la palabra de los sectores periféricos de la ciudad en su disco *La población* (1972), Redolés hace un gesto similar en su poema, al iniciarlo con el epígrafe de una mujer pobladora. Sin embargo, si el disco de Jara reproducía la palabra utópica de los pobladores al luchar por la vivienda propia⁷, en “Épocas” lo que se cita es el testimonio de una mujer sometida a la violencia dictatorial:

Yo lo digo, señorita, porque mis nietos chicos están atemorizados. Entra un cambiión y dice vámonos para adentro que nos van a matar. Entonces, qué es lo que quieren, señorita [...] Y esto que digan que van a haber represalias, a lo mejor el día menos pensado, igual como han matado a tantos así nos van a matar a nosotros. Y no soy de ni una política, pero siento el dolor porque ese día no había nadie en mi casa y me pescó el carabinero y me pegaba como a un animal y no habiendo hombre en mi casa. Entonces, eso es lo que yo quiero: justicia. Por lo menos que se sepa lo que está pasando porque ellos dicen que no pasa nada que es la gente.
(31, cursivas en el original)

Sin declarar la fuente, en este fragmento se representa la voz de una pobladora que acusa la violencia policial de la que está siendo objeto ella y sus vecinos. En este sentido, resulta importante comprender cómo se vinculan este epígrafe y el poema, que no vuelve a referirse a los pobladores, sino que a un recuerdo que Redolés tiene de Chile, mientras se encuentra en el exilio: “diez años hace que dejé santiago de chile y aún recuerdo / las

⁷ Por ejemplo, su canción “Herminda de la Victoria” se inicia con el siguiente testimonio de una pobladora: “Y gracias a nuestro triunfo que es ahora que estamos viviendo como gente se dice. Tenemos nuestro sitio, nuestra casa que es la población Herminda de la Victoria” (274).

peinetas rosadas que se vendían en las paqueterías de san pablo” (31). Luego, si pensamos cómo se asocian el epígrafe con el poema, podríamos señalar que las voces, la de la pobladora y la de Redolés, hacen equivalentes sus experiencias, en tanto ambos sujetos están sometidos a un mismo régimen de violencia, aunque se exprese en mecanismos disímiles: la represión en un caso y el exilio en el otro. De esta forma, la pobladora es representada como una exiliada en su propio país, mientras que el dolor y la violencia que causa el exilio son enunciadas a través de la palabra de aquella mujer, con quien Redolés establece una relación de identificación simbólica.

Así como ocurría con sus poemas más autográficos, también en aquellos que ostentan un carácter heterográfico las experiencias del exilio, la prisión política o la tortura son un asunto fundamental. Lo que cambia es que ahora dichas experiencias se representan desde una perspectiva colectiva. Ello ocurre en el poema anterior al citarse el testimonio de la pobladora y sucede también en “Susurro al viento”, texto en que el yo se convierte en un significante flotante, en virtud del cual distintas víctimas de la dictadura se toman la palabra:

yo en la clandestinidad me llamé Felipe me llamé marcela
me asesinaron cerca de melipilla una noche
en que corría un viento helado helado
éramos un montón yo iba callada en un rincón del camión
un chiquillo despertó y le asestaron un fierazo
yo en la clandestinidad me llamé julia villagrán
[...]
yo me llamé gustavo caro me llamé diego angulo
mauricio lagos salinas
valenzuela quezada mónica lara
retamal costa salazar ramón
ana maría carmen arturo
[...]
pero también tuve otro nombre

ese era mi nombre verdadero

con ese nombre morí (16-21)

Recurriendo a la figura de la idolopeya, la enunciación poética adopta en este caso la voz de una persona muerta (García Barrientos 77), hablando desde la ultratumba. En ese cementerio que habita, los numerosos antropónimos mencionados dan cuenta de un sujeto que pareciera hablar desde una fosa común, asunto que se refuerza gracias a la alternación de nombres masculinos y femeninos, mientras la voz se desplaza entre el singular y el plural. Con esto, Redolés crea un testimonio colectivo que narra la violencia sufrida por sus compañeros de militancia, quienes desde la clandestinidad se organizaron buscando derrocar la dictadura y que, sin embargo, fueron detenidos y asesinados por los aparatos represivos del régimen.

Tal como ocurría al citar el testimonio de la pobladora, en el poema Redolés integra en su escritura heterográfica la historia de las víctimas de la dictadura, cuya lucha fue anatematizada como terrorista por los gobiernos posteriores de la transición⁸. Junto a ellos, Redolés suma a esta comunidad a los sobrevivientes del régimen, quienes ocupan la posición de derrotados, ya que sus antiguos ideales utópicos fueron subsumidos por la obsecuencia de la izquierda ante la arquitectura socioeconómica heredada del régimen. De esta forma, en su poema “De vuelta del frente”, Redolés describe el caso de un excompañero revolucionario, hoy devenido en indigente:

lo veo sucio y
de botas con la camiseta afuera

⁸ A propósito de la lucha armada emprendida por grupos como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FMPR) o el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Igor Goicovic señala que tanto en dictadura como durante los gobiernos de la Concertación, “los medios de comunicación contribuyeron sistemáticamente a la criminalización de las conductas y organizaciones insurgentes. Sus acciones armadas carecían, a juicio de los medios, de contenido político y se reducían a manifestaciones delictuales propias de individuos anónimos o derechamente ligados al mundo criminal” (85).

pidiendo plata
barbón y casi ciego de borracho
[...]
¿no era ese el compañero del Frente
que nos juraba una
sociedad futura
cuando se llamaba pablo o nelson?
[...]
los transeúntes pasan de largo
y él ruega por una moneda amorosamente
diciéndoles
yo pelié por la felicidad de ustedes
en una guerra tan secreta
que hoy las osamentas de mis hermanos
son solo detalles molestosos
en la construcción del nuevo edificio. (13-14)

Si se presta atención a la primera estrofa de este poema, es posible notar que Redolés asume una voz autográfica, en cuanto que atestigua la decadencia de su excompañero frentista. Sin embargo, en la segunda estrofa se produce un desplazamiento heterográfico de la voz, dado que ahora quien habla es este sujeto indigente, quien le recrimina a los transeúntes la desidia e indolencia con que su lucha por la democracia ha sido obliterada. Se trata de un gesto a través del cual Redolés hace propia la ignominia sufrida por el frentista, ocupando ambos la posición de derrotados en el contexto de posdictadura.

Aunque pueda parecer paradójico, la heterografía escrita por Redolés no se compone solo por las voces de las víctimas, muertas o supervivientes, de la violencia dictatorial. En sus poemas también es posible encontrar las voces de victimarios, como acontece en “El supermercado”, en que la voz en primera persona de Redolés es tomada luego por la figura de un miembro de las fuerzas armadas:

desde el lunes pasado un militar atiende el supermercado
pelo corto, bigotes, muy hombre

ahora no se producen los desórdenes de antes

todos saben bien su lugar, etc. (11)

Un fenómeno parecido ocurre en el poema “La balada del viejo paco Pedro de Arruba”, en el que habla esta vez un excarabinero:

fui un buen hombre
hoy veo la ciudad descender en sí misma
tragarse por su propia boca
[...]

Condenada por mis huesos cruje mi mujer abajo y abajo cruje el catre
y crujen los cimientos repletos de fetos líneas oblicuas y plenilunios
Fui obsecuentemente obediente al periplo al paraguas al fiel Guanaco
Con un escudo de plástico quebradizo petos y espaldares
solo ante la multitud de angurrientos
defendí al Estado como se defiende el deber natural del sueño
[...]

Estoy solo
más solo que Julio Sánchez en la Cárcel Pública de Valparaíso
distenso mis miembros y bostezo con la satisfacción del deber cumplido
Lo demás es la Historia. (24)

Como se ve, tanto en “El supermercado” como en este segundo poema Redolés crea las voces de sujetos de las fuerzas de seguridad y orden de la dictadura y que, por tanto, podrían haber reprimido, torturado o detenido a aquellas víctimas con que el autor se identifica. En este sentido, es llamativo que esos individuos sean representados en su derrota, dado que, en el primer caso, se trata de un militar que debe trabajar en un supermercado, quizás debido a que ha sido dado de baja o no cuenta con los medios económicos

para vivir; mientras que, en el segundo, el propio excarabinero nombra la soledad en que se encuentra. De esta forma, no deja de ser importante que la palabra de este sujeto se enmarque en un poema titulado como “Balada”, dado el acento que este género discursivo presta a la narración de episodios catastróficos o trágicos (Preminger y Brogan 116); en este caso, el desastre personal y familiar que significa reivindicar “el deber cumplido”, aun si aquello implica obedecer órdenes que atentan contra su propia fortuna.

Por último, no quisiéramos terminar este apartado sin abordar otro conjunto de voces que Redolés incorpora en su heterografía, reunidas con el título de “Basura de mi suelo”. Se trata de un grupo de textos que actúan como poemas encontrados, debido a que recogen diálogos escuchados en diversos espacios públicos. En “Metro 2” un sujeto le dice a otro: “por qué no me lo dijo? Cómo pudo ser tan conchetumare el culiao que no me lo dice” (52); mientras que en “Metro 1” una madre le reprocha a su hijo no estirar sus manos por fuera del vagón: “No, no la saque porque el señor del metro ve de todo. Tiene una cámara de televisión que ve todo todo [...] No saque la manito porque o sino el señor se va enojar” (53). A su vez, en “Colectivo 1” un hombre y una mujer discuten por la ocurrencia de algunos robos en el lugar donde trabajan: “Pero todos robaban. // Todos poh” (54); al tiempo que en el último, “Fuente de soda 2”, un hijo confronta su padre: “papi, yo tengo treintaiseih años ¿ya?– Entonces a mí no me vengán con hueás. –Yo tengo dos wrayman, auto, casa propia. Yo yastoy asegúao poh, a loh treintaiseih añoh. ¿Ya?” (55).

Con todo, resulta extraña, o al menos curiosa, la incorporación de este tipo de voces en la escritura de Redolés, dado que estas se distancian del tema de la violencia política que prima en la mayor parte de sus poemas; tampoco parecen guardar relación con el lenguaje del autor, que no tiende a tratar de forma tan despectiva a personas como las que sostienen estos diálogos. Pensamos que si estos poemas se han titulado “Basura de mi suelo”, ello no remite tanto a los individuos representados, sino que a los actos de habla implicados en sus interlocuciones. Las amenazas e imprecaciones asociadas a estos diálogos entrañan conflictos microfísicos o interaccionales que el autor halla en sus recorridos por el espacio público, tratándose de

conversaciones quizás desechables por lo efímero de tales encuentros, pero también por la cotidianidad que en ellas se expresa. De estos diálogos el autor transcribe los modismos e idiosincrasias de la lengua urbana, como si se tratara del escenario discursivo en el que él profiere su palabra poética. Esa trama de ofensas, retos, robos o recriminaciones que diariamente las personas comparten entre sí también forma parte de la heterografía que el autor elabora en sus páginas, junto a las voces de víctimas y victimarios de la dictadura, todas coexistentes en una época que ya no pareciera reservar utopías ni épica para quienes habitan el Chile contemporáneo.

CONCLUSIÓN

En el epílogo de la segunda edición de *El estilo de mis matemáticas*, Redolés escribe un breve arte poética, titulado “My poetic”, en que afirma: “Para mí, poesía es un trazo de memoria en el lenguaje [...] My poetic es la ceguera del que alguna vez vio algo moverse” (259). En estas concisas frases, es posible identificar algunos asuntos centrales que hemos analizado sobre la escritura del autor. A saber, la creación de una poesía en que quien habla lo hace usualmente desde la posición de testigo, de alguien que “vio algo moverse”; y cuya palabra se conforma principalmente de recuerdos, de trazos de memoria, en virtud de los cuales el sujeto se encarga de narrarnos retazos o fragmentos de su vida, en permanente desplazamiento por diversos espacios y tiempos que ha transitado.

En *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*, Redolés recurre a distintas estrategias discursivas que permiten inscribir su escritura en el espacio autobiográfico de las literaturas del yo. En principio, propusimos que diseña una autografía, esto es, un relato episódico de sí, fundado sobre todo en las experiencias de la prisión y el exilio que vive en su juventud. En este sentido, la identificación entre escritor y sujeto poético se evidencia gracias a la intervención de distintos paratextos. Sus mensajes manuscritos, su parodia del comunicado corporativo o su nota biográfica son recursos que proporcionan información clave sobre la vida del escritor. Luego, estos

datos ingresan a los poemas como biografemas, es decir, como indicios que permiten autenticar que la identidad del hablante corresponde a la del autor firmante del libro. Además, la evocación constante a recuerdos emplazados en fechas y lugares específicos motivan que su discurso oscile entre el diario, la bitácora de viajes o las memorias; géneros a través de los cuales se representa el dolor o la supervivencia ante la violencia política, pero también la importancia que cobra el cultivo de sus vínculos familiares. Ser hijo y padre son posiciones que el autor se encarga de subrayar continuamente, dado que implican una reserva afectiva que ya no parece encontrar en el espacio público.

A su vez, junto a esta escritura autográfica, hemos dicho también que Redolés escribe una heterografía, es decir, una historia de los otros que acompañan su memoria. De este modo, dos han sido las principales tácticas para escribir este tipo de discurso: por una parte, es usual que el poeta transforme su yo en un significante flotante, capaz de ser tomado por otros individuos que ocupan la posición de hablante. Ello ocurre cuando el autor menciona los nombres de distintos excompañeros asesinados o vencidos por la dictadura, pero también cuando la enunciación es ocupada por la voz de los victimarios, oficiales del ejército o de la policía, a quienes también se representa como derrotados. Pero, además, también es frecuente que Redolés incorpore voces ajenas, como las de Marx y Engels, la de una pobladora perseguida por la dictadura o las voces cotidianas, conflictivas, que el autor escucha en sus recorridos por Santiago; todo lo cual le confiere un carácter polifónico a la escritura del autor, cuyo discurso emerge y se entreteje en función de estos diálogos y polémicas que sostiene con la realidad social que lo circunscribe.

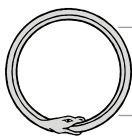
Con todo, también es preciso resaltar que este análisis ha buscado estudiar algunos de los posibles problemas que suscita la escritura de Redolés. Su obra es bastante voluminosa e incluye una cantidad importante de textos a los que no hemos hecho referencia. Su poesía amorosa, los imaginarios urbanos que elabora, sus vínculos intermediales con la cultura del punk y del rock, o las transformaciones que ha experimentado su poesía desde sus primeras publicaciones en el exilio hasta las más recientes, son todas

cuestiones que aquí no hemos abordado y que, sin embargo, ameritan ser examinadas. Como indicábamos al comienzo de este artículo junto a Yanko González, la producción literaria de Redolés ha tendido a pasar desapercibida desde un punto de vista crítico, en contraste con la atención que sí han despertado otros poetas de su generación. Por tanto, existe un amplio campo de estudio que todavía puede ser recorrido por nuevas investigaciones que colaboren, en este sentido, con darle mayor presencia y consistencia a su voz en el amplio corpus de textos y autorías que conforman la poesía chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARO, LORENA. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- ARFUCH, LEONOR. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- BARTHES, ROLAND. "Respuestas". *Por dónde empezar*. Editado por Félix de Azúa. Barcelona: Tusquets, 1974. 27-58.
- BIANCHI, SOLEDAD. *Errancias, atisbos, preguntas: cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile*. College Park: Latin American Studies Center, The University of Maryland, 2001.
- . *Poesía chilena. Miradas. Enfoques. Apuntes*. Santiago: Documentas / CESOC, 1990.
- CATELLI, NORA. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- COMBE, DOMINIQUE. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre la lírica*. Compilado por Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-153.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- GOICOVIC, IGOR. "Transición y violencia política en Chile (1988-1994)". *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 79, 2010, pp. 59-86.
- GONZÁLEZ, YANKO. "Un sonido de pie o *El estilo de mis matemáticas* de Mauricio Redolés". *Estudios Filológicos*, n.º 60, 2017, pp. 227-236.
- HARRIS, TOMÁS. "La voz de los 80 (promociones poéticas 1979-1989)". *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Editado por Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002, 297-314.
- JARA, VÍCTOR. *Obra musical completa*. Editada por Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996.
- LEJEUNE, PHILIPPE. "El pacto autobiográfico". *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. 123-148.

- MOLERO DE LA IGLESIA, ALICIA. "Subjetivismo poético y referencialidad estética". *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 2000. 421-430.
- MORALES, LEONIDAS. "Memoria y géneros autobiográficos". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 19, 2013, pp. 13-24.
- NAVARRO PINTO, VÍCTOR. "'Química', de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena". *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022, pp. 102-117.
- . "Triste funcionario policial, testimonio y profecía en la poiesis musical de Mauricio Redolés". *Ámbito Sonoro*, n.º 4, 2017, pp. 23-39.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- PÉREZ SILVA, MARÍA BELÉN. "Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés". *Poligramas*, n.º 56, 2022, pp. 1-17.
- PREMINGER, ALEX Y TERRY V. F. BROGAN, EDS. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- REDOLÉS, MAURICIO. *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas*. Santiago: Beta Píctoris, 2000.
- . "My poetic". *El estilo de mis matemáticas. Antología*. Santiago: Penguin Random House, 2025, p. 259.
- REYES KHANDIA, MARCELO. *Los versos del sub-teniente o teoría de la luz propia*. Santiago: LOM, 2011.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana, 2022.
- SCARANO, LAURA. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.
- URZÚA, MACARENA. "De la nostalgia del 'Bello barrio' a la 'Despedida de barrio hip-hop' (Julián se despide): la ciudad en la poesía de la postdictadura". *Taller de Letras*, n.º 42, 2008, pp. 57-72.



REVISTA DE HUMANIDADES

AVATARES DEL YO EN ALGO NUEVO ANTERIOR (*RECUERDOS*) DE MAURICIO REDOLÉS

MEMORIA, IRONÍA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA

CRISTIAN VIDAL BARÍA

Universidad de los Lagos 

cristian.vidal@ulagos.cl

ORCID: 0000-0002-9423-1875

Revista de Humanidades n.º 54: 83-110

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1033>

revistahumanidades.unab.cl



**AVATARES DEL YO EN *ALGO NUEVO
ANTERIOR (RECUERDOS)*
DE MAURICIO REDOLÉS**
MEMORIA, IRONÍA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA

**AVATARS OF THE SELF IN *ALGO NUEVO ANTERIOR (RECUERDOS)* BY
MAURICIO REDOLÉS: MEMORY, IRONY,
AND HISTORICAL EXPERIENCE**

CRISTIAN VIDAL BARÍA

Universidad de los Lagos
Av. Alcalde Alberto Fuchslocher 1305, Osorno, Chile

RESUMEN

En este artículo se examina la configuración de los avatares del yo en *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017) del poeta chileno Mauricio Redolés, atendiendo a las estrategias discursivas con las cuales el autor construye una subjetividad fragmentaria, móvil y tensionada entre memoria individual e historia colectiva. Desde un enfoque que articula estudios de la memoria, estudios literarios y crítica cultural, se analiza cómo el texto despliega una voz narrativa que oscila entre el testimonio generacional, la crónica y la autorrepresentación irónica, configurando múltiples yoes que dialogan con el Chile de la dictadura y la posdictadura. El artículo sostiene que estos avatares desarticulan los discursos

épicos, trágicos e históricos que han estructurado los relatos sobre dicho período, proponiendo en su lugar una representación del pasado donde la ironía, los recuerdos cotidianos y la irrupción del horror reorganizan la experiencia histórica narrada.

Palabras Clave: memoria, literatura chilena, Mauricio Redolés, escritura autobiográfica.

ABSTRACT

This article examines the configuration of the “avatars of the self” in *Algo nuevo anterior (recuerdos)* (2017) by the Chilean poet Mauricio Redolés, focusing on the discursive strategies through which the author constructs a fragmentary and mobile subjectivity, one that is tensioned between individual memory and collective history. Drawing on an approach that brings together memory studies, literary studies, and cultural criticism, the article analyzes how the text deploys a narrative voice that oscillates between generational testimony, chronicle, and ironic self-representation, thus configuring multiple “selves” that engage in dialogue with the Chile of the dictatorship and the post-dictatorship. The article argues that these avatars dismantle the epic, tragic, and historical discourses that have structured narratives about this period, proposing instead a representation of the past in which irony, everyday memories, and the irruption of horror reorganize the narrated historical experience.

Keywords: Memory, Chilean Literature, Mauricio Redolés, Autobiographical Writing.

Recibido: 12/03/2026

Aceptado: 18/05/2026

I. ANTECEDENTES

La escritura memorialística no constituye únicamente un ejercicio retrospectivo de evocación individual, sino una práctica discursiva mediante la cual sujetos históricamente situados reorganizan experiencias que dialogan con marcos de sentido colectivos. En el caso chileno –y particularmente en las escrituras atravesadas por la experiencia dictatorial y posdictatorial– la memoria se articula como un espacio donde convergen trayectorias personales, fracturas históricas y formas compartidas de elaboración del pasado. En tal horizonte se sitúa *Algo nuevo anterior (recuerdos)* de Mauricio Redolés, libro que desde su propio título reconoce el carácter paradójico del recordar: la emergencia de algo que parece nuevo, aunque provenga de una temporalidad pretérita. Recordar supone así una operación de distanciamiento y reconstrucción: un sujeto que, situado en el presente de la escritura, vuelve sobre experiencias anteriores y las reinscribe en el lenguaje. Tal movimiento es fragmentario, discontinuo y necesariamente selectivo.

Algo nuevo anterior es un texto en el que la escritura memorialística se despliega como un espacio de tensión entre experiencia vivida, elaboración narrativa e historicidad traumática. En este contexto, este artículo analiza las configuraciones del yo y de la memoria narrativa que articulan dicho libro, atendiendo a las estrategias discursivas mediante las cuales la subjetividad se construye, se fragmenta y se reinscribe en relación con la historia chilena reciente. Sostenemos que la obra despliega una memoria fragmentaria configurada desde el trauma dictatorial y la experiencia del exilio, pero dicha memoria no se agota en la lógica testimonial ni en la sola evocación retrospectiva del pasado. Por el contrario, se organiza mediante procedimientos literarios que configuran una voz narrativa de marcada inflexión irónica. En ese sentido, antes que monumentalizar el horror o estabilizarlo bajo una gramática solemne de la conmemoración, *Algo nuevo anterior* propone una representación donde violencia, cotidianidad y experiencia histórica comparecen en una tensión irresuelta, restituyendo al recuerdo su espesor humano, contradictorio y radicalmente situado.

Publicado en 2017 por Lumen, *Algo nuevo anterior* constituye una incursión singular de Mauricio Redolés en la escritura memorialística, sin abandonar por ello los procedimientos estéticos que han modelado gran parte de su trayectoria poética y musical. Pese a la relevancia que el volumen posee en la producción del autor, se trata de una obra que ha recibido escasa atención crítica, lo que la convierte en un objeto de estudio particularmente significativo para indagar las relaciones entre memoria, subjetividad y experiencia histórica en la literatura chilena contemporánea. El libro reúne una serie de recuerdos en los que convergen escenas de infancia, militancia política, prisión, exilio, experiencias vinculadas al arte y episodios de la vida cotidiana. La propuesta estética no se configura como un relato lineal o exhaustivo de su biografía, sino que despliega una constelación memorial cuya disposición privilegia la asociación libre, la irrupción episódica y la movilidad temporal del recuerdo. En tal sentido, *Algo nuevo anterior* se sitúa en una zona liminar entre memorias, crónica y autorrepresentación literaria, configurando un espacio discursivo donde la experiencia individual comparece en diálogo permanente con la historia reciente. El volumen aborda problemáticas asociadas a la violencia política, el desarraigo del exilio, la militancia y la cultura popular; sin embargo, tales materias no se presentan desde una gramática testimonial unívoca ni mediante una voluntad de clausura histórica, sino moduladas por una voz que rehúye la solemnidad conmemorativa y privilegia la ironía, el humor y la observación de lo cotidiano como formas de elaboración estética y crítica de la experiencia histórica.

La disposición formal y enunciativa que organiza el libro obliga, por tanto, a situarlo en el horizonte más amplio de las escrituras autobiográficas y de las problemáticas teóricas de la memoria como práctica discursiva. En esa línea, se ha de considerar que las memorias, en cuanto modalidad particular de escritura autobiográfica, comparten rasgos con el diario íntimo, la autobiografía y el testimonio, aunque sin confundirse plenamente con ninguno de estos registros. En todos los casos resulta ineludible la figura del testigo: un narrador que, siendo simultáneamente autor, convierte la experiencia vivida en materia de elaboración narrativa y exposición pública.

Leonidas Morales señala que la escritura memorialística se encuentra condicionada

en la elección y el sentido de lo que recuerda, por múltiples factores: la cultura del testigo, su adscripción social, el momento biográfico o histórico en que se inserta el recuerdo, su visión ideológica del mundo y de las cosas, la conciencia que tiene de sí mismo, de su tiempo. (Morales 15)

Pese a la cercanía discursiva que las memorias mantienen con otras formas del relato autobiográfico, estas proponen un desplazamiento específico: desde la experiencia singular de quien escribe hacia un horizonte de inteligibilidad potencialmente compartido por quien lee. El memorialista comparece, así, no solo como sujeto de una trayectoria individual, sino también como “un sujeto cuya historia se inscribe en aquellos espacios culturales y momentos en el tiempo de una sociedad por los cuales ha transitado como testigo” (Morales 15). Desde esta perspectiva, la escritura de memorias deja de entenderse solo como ejercicio retrospectivo o depósito de experiencias pretéritas para revelarse como una práctica de mediación cultural e histórica, en la que subjetividad y memoria colectiva se intersecan y disputan sus formas de representación.

En la hermenéutica de Paul Ricoeur, especialmente en *La memoria, la historia, el olvido* (2003), la memoria se sitúa en una tensión constitutiva entre fidelidad al pasado y reconstrucción narrativa. Recordar implica siempre un trabajo de configuración (*mise en intrigue*): los acontecimientos dispersos son organizados bajo una forma narrativa que les otorga coherencia y sentido. De tal modo, la identidad personal puede comprenderse como una identidad narrativa; no somos únicamente lo que ocurrió, sino la trama mediante la cual articulamos retrospectivamente lo vivido. En las memorias, esta operación se vuelve particularmente visible: el sujeto que escribe selecciona, ordena y jerarquiza episodios, construyendo una continuidad que no estaba dada en la experiencia inmediata. La escritura memorialística revela, de este modo, el carácter mediado, configurador e interpretativo de toda rememoración. Por su parte, Philippe Lejeune, desde

la teoría del pacto autobiográfico, subraya la dimensión contractual que estructura la lectura de los textos autobiográficos. La promesa implícita de identidad entre autor, narrador y personaje produce un efecto de veracidad que distingue a la escritura autobiográfica de la ficción declarada. No obstante, dicho pacto no garantiza transparencia ni exactitud factual; más bien establece un horizonte de lectura en el que el lector acepta interpretar el texto como testimonio de una vida real. En el caso de las memorias, esta relación se complejiza, pues el énfasis no recae necesariamente en la totalidad de una vida, sino en episodios significativos que adquieren valor ejemplar, generacional o histórico. Así, las memorias se sitúan en un espacio liminar donde la subjetividad se construye discursivamente bajo la promesa –siempre problematizable– de referir a una experiencia vivida.

Los desarrollos contemporáneos de los estudios sobre memoria han desplazado definitivamente la comprensión del recuerdo desde una facultad puramente individual hacia un proceso social, conflictivo e históricamente situado. En esta línea, Elizabeth Jelin sostiene que las memorias no constituyen depósitos estables del pasado ni repertorios homogéneos de significados compartidos, sino procesos subjetivos y colectivos anclados en experiencias, marcas simbólicas y relaciones de poder (25). Recordar implica siempre una práctica de elaboración y disputa, pues los sentidos del pasado se configuran desde las necesidades, expectativas y horizontes del presente. De allí que la memoria no pueda pensarse como una narración unívoca o consensual: toda sociedad se encuentra atravesada por memorias múltiples, frecuentemente rivales, que pugnan por legitimarse en el espacio público. Como señala Jelin, el campo memorial es, en rigor, un espacio de confrontación política donde se dirimen interpretaciones contrapuestas acerca de lo ocurrido, pero también acerca del significado mismo del recordar; más que una oposición simple entre memoria y olvido, lo que emerge es una tensión entre memorias en conflicto, cada una articulada desde posiciones históricas específicas (40).

Ahora bien, la escritura de memorias en Chile posee una tradición de larga data que remite, al menos, al siglo XIX. Textos como *Recuerdos de treinta años (1810–1840)* (1872) de José Zapiola, *Recuerdos del pasado*

(1814-1860) (1882) de Vicente Pérez Rosales o *Recuerdos literarios* (1878) de José Victorino Lastarria participan de un horizonte cultural en el que la producción memorialística se encuentra estrechamente vinculada al proyecto liberal de configuración discursiva de la nación chilena. En este escenario finisecular, las memorias exceden la mera rememoración de trayectorias individuales para constituirse en dispositivos de inscripción histórica y legitimación simbólica del pasado nacional, contribuyendo a la consolidación de un relato coherente de la comunidad política y cultural proyectado “a la luz pública de un proceso modernizador”. La memoria aparece así articulada con la imaginación nacional y con la voluntad de fijar genealogías de pertenencia.

El trabajo crítico de Leonidas Morales adquiere particular relevancia, pues propone una periodización de la escritura memorialística chilena que permite reconocer tanto persistencias como desplazamientos en las formas de construcción del yo y en sus relaciones con la historia colectiva¹. Dicha clasificación ofrece un marco interpretativo especialmente productivo para situar el texto de Mauricio Redolés en una tradición nacional más amplia de escrituras memoriales y autobiográficas. Para el caso del presente artículo conviene situarse directamente en el tercer período de la escritura memorialística chilena, que es el que se encuentra atravesado por uno de los acontecimientos que ha marcado con mayor intensidad la experiencia política, cultural y literaria del país. El golpe de Estado de 1973 inauguró un escenario que Nelly Richard ha conceptualizado como una serie de fracturas de la memoria, noción que excede la dimensión estrictamente textual para referirse al quiebre de los marcos simbólicos mediante los cuales una comunidad organiza y vuelve inteligible su experiencia histórica. La violencia dictatorial interrumpe la continuidad narrativa del tiempo

¹ Morales distingue tres períodos en la historia de las memorias chilenas: (1) un período fundacional decimonónico, vinculado a la construcción del Estado nacional y representado por Zapiola, Pérez Rosales y Lastarria; (2) un período asociado a la *Belle Époque* y a la consolidación de la burguesía chilena entre fines del siglo XIX y comienzos del XX; y (3) un período contemporáneo, caracterizado por la diversificación social de las voces memorialísticas y por la emergencia de memorias vinculadas a las transformaciones y fracturas políticas del siglo XX.

social y provoca, en palabras de Richard, “un quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales” (15), produciendo una profunda crisis de sentido que afecta la experiencia subjetiva y los lenguajes de representación disponibles. Esta percepción converge con las observaciones de Leonidas Morales al caracterizar el tercer período memorialístico chileno, donde la represión, la tortura, el exilio o la resistencia adquieren centralidad en las escrituras surgidas durante la dictadura y la posdictadura. En un sentido afín, Alicia Salomone también advierte que las textualidades producidas en el Cono Sur posdictatorial conservan una marca postraumática que resiste su absorción por los discursos reconciliadores o por las lógicas homogeneizantes del mercado, lo que ha mantenido abierta la demanda de restitución de aquello que la historia oficial o las transiciones pactadas procuran clausurar. La memoria, desde esta perspectiva, no comparece como un archivo pacificado del pasado, sino como un campo de tensiones donde persisten restos, fisuras y experiencias todavía en disputa.

Este horizonte memorial encuentra resonancias en una amplia zona de la literatura chilena producida durante y después de la dictadura, donde la memoria se convierte en un dispositivo privilegiado para interrogar la experiencia histórica reciente. Desde la narrativa, autores como Diamela Eltit, Pedro Lemebel o Patricio Manns elaboraron imaginarios atravesados por la violencia política, la exclusión y las persistencias del trauma, haciendo visible aquello que los discursos oficiales tendían a neutralizar o relegar al silencio. En poesía, Raúl Zurita, Elvira Hernández y Gonzalo Millán inscribieron en el lenguaje las huellas de la devastación colectiva y del quiebre comunitario, desarrollando escrituras donde la fractura histórica se traduce en experimentación verbal, desarticulación del habla y reformulación crítica de los símbolos nacionales. Paralelamente, ciertas obras recurrieron de manera más directa al registro autobiográfico y testimonial; entre ellas, *Tejas Verdes* (1974) de Hernán Valdés ocupa un lugar paradigmático al elaborar, desde la experiencia concentracionaria y la primera persona, una memoria de la prisión política que excede el documento para transformarse en intervención ética y literaria sobre la violencia estatal. En conjunto, estas textualidades configuran un campo heterogéneo donde la memoria deja de operar como

mera restitución del pasado para devenir práctica de interpretación y disputa simbólica sobre la historia reciente. En este entramado —a medio camino entre autobiografía, testimonio y elaboración literaria— se sitúa la obra de Mauricio Redolés.

Ahora bien, la memoria —en el doble sentido que aquí interesa, como experiencia recordada y como construcción discursiva— adquiere en la obra de Redolés un carácter marcadamente fragmentario. Este rasgo permite establecer un contraste significativo con las memorias decimonónicas, orientadas por una conciencia narrativa relativamente unificadora y vinculadas a proyectos de representación pública de la nación. Si aquellas escrituras aspiraban a contribuir a la consolidación de una memoria colectiva coherente y a la legitimación simbólica de un horizonte histórico compartido, las memorias surgidas desde la experiencia dictatorial se encuentran atravesadas por la lógica del trauma y por la erosión de los sistemas tradicionales de inteligibilidad histórica. No se trata, desde luego, de establecer jerarquías entre distintos regímenes de memoria, sino de advertir que la memoria traumática vuelve especialmente visible la precariedad constitutiva del recuerdo y su resistencia a clausurarse en relatos plenamente integradores. En este contexto, Teresa Basile señala que las escrituras testimoniales latinoamericanas producidas desde la década de 1980 devienen en una “reinstitutionalización del testimonio” bajo la narrativa de los derechos humanos, marcada por una “narrativa humanitaria” articulada en torno a la violación de derechos y a las transiciones democráticas (Basile 6). Lejos de operar como un registro neutro del pasado, el testimonio humanitario emerge como un dispositivo cultural y político atravesado simultáneamente por procesos de despolitización —visibles en la figura de la víctima inocente— y por nuevas formas de militancia y elaboración memorial. El testimonio, entonces, se constituye en una práctica de validación pública de experiencias traumáticas y en un dispositivo cultural capaz de disputar los sentidos del pasado. En consecuencia, la fragmentariedad de la memoria en Redolés no debe entenderse como déficit representacional, sino como huella formal de una experiencia histórica fracturada que desestabiliza toda ilusión de transparencia narrativa.

Desde otra inflexión crítica, Willy Thayer complejiza esta problemática al advertir que la posdictadura chilena no solo hereda memorias fracturadas, sino también un régimen cultural que administra y neutraliza sus posibilidades disruptivas. Para Thayer, la transición democrática instala una temporalidad marcada por la suspensión y la administración del conflicto, donde la memoria corre el riesgo de institucionalizarse como superficie consensual o dispositivo de clausura antes que como experiencia crítica abierta. En tal escenario, recordar deja de ser solo un ejercicio de restitución del pasado y se convierte en una interrogación sobre las condiciones mismas de visibilidad, circulación y legitimación del recuerdo en el presente. La memoria aparece atravesada por una doble tensión: por una parte, como trabajo de elaboración subjetiva y disputa pública de sentidos; por otra, como objeto susceptible de ser administrado, regulado o estetizado por los marcos culturales e institucionales de la posdictadura. Esta perspectiva permite comprender que las escrituras memorialísticas tras experiencias de violencia política no solo evocan acontecimientos pretéritos, sino que intervienen críticamente en los modos mediante los cuales una comunidad decide narrar, ordenar y eventualmente domesticar su propio pasado.

En este marco —donde la memoria se concibe como construcción narrativa situada y donde la tradición memorialística chilena aparece atravesada por la fractura histórica de 1973 y por las disputas culturales de la posdictadura—, *Algo nuevo anterior* de Mauricio Redolés emerge como un texto particularmente significativo. Su escritura se inscribe en un horizonte donde convergen memoria cotidiana, experiencia traumática e ironía, reorganizando discursivamente las relaciones entre subjetividad e historia. Más aún, el texto participa de aquello que Basile ha definido como la reinstitucionalización del testimonio latinoamericano a partir del paradigma de los derechos humanos, es decir, un régimen discursivo donde la memoria ya no se articula únicamente en torno a proyectos revolucionarios o relatos nacionales cohesionadores, sino en torno a la elaboración crítica de la violencia, la persistencia del daño y la necesidad de producir nuevas formas de inscripción pública del pasado. Desde allí,

la obra de Redolés no solo recupera recuerdos dispersos de una experiencia individual marcada por el exilio, la prisión y la marginalidad urbana, sino que interviene en el campo memorial chileno mediante una poética que rehúye la monumentalización solemne del pasado y opta, en cambio, por una memoria móvil, discontinua y corrosivamente irónica, capaz de exhibir tanto las fisuras del sujeto como las zonas irresueltas de la historia nacional.

2. POÉTICA DE UNA MEMORIA FRAGMENTADA

Las memorias, en tanto escrituras retrospectivas, se sostienen en la capacidad evocativa del recuerdo y, mediante ella, articulan una determinada configuración narrativa del pasado. En este sentido, la relación entre sujeto, experiencia e historia se revela necesariamente inestable y problemática. Como advierte Sergio Rojas, el sujeto que posee una historia “es el que tiene memoria de ella, que puede recordarla como su historia; el lugar del sujeto de la historia es, pues, el presente. En consecuencia, el sujeto es y no es ‘su’ historia” (232). La memoria aparece así no como un depósito fijo de acontecimientos pretéritos, sino como una operación interpretativa mediante la cual el sujeto reconstruye y negocia su propia inscripción temporal, produciendo relatos donde identidad, experiencia y pasado comparecen siempre bajo el signo de la mediación y la relectura. La historia evocada por Redolés es un vaivén de acontecimientos sin un orden cronológico estable ni una organización narrativa claramente delimitada: la dictadura, la infancia con sus padres, la música y la literatura, la cotidianidad y el exilio.

En la obra de Mauricio Redolés, la construcción de esta imagen autorreferencial se inaugura desde un espacio de reclusión y violencia política: la antigua Cárcel Pública de Valparaíso durante el otoño de 1974. Las coordenadas temporales y espaciales no resultan fortuitas, pues inscriben desde el inicio la experiencia individual en el marco histórico de la dictadura chilena y en sus dispositivos de persecución y disciplinamiento: “Tirados en el piso de cemento”, el cabo de turno comienza a gritar nombres y entre ellos

un nombre conocido, un marino antigolpista: “se comentaba que había sido torturado de una manera atroz ¿Dónde iría? ¿de nuevo la tortura?” (Redolés 11)². Lo que en su momento teorizó Nelly Richard respecto al quiebre de sentido, fragmentación y —añadimos aquí— trauma histórico provocado por la irrupción de una dictadura violenta, encuentra su correlato literario en la disposición fragmentaria de la memoria que articula Redolés tan solo al iniciar el libro: es la prisión política, la tortura, el miedo.

Junto a la irrupción de una experiencia traumática, los recuerdos se superponen y emerge aquello que Rainer Maria Rilke identifica como la verdadera patria: no aquella delimitada por coordenadas geográficas, históricas o políticas, sino la que se funda en la intimidad afectiva de la experiencia vivida. Redolés la evoca en los siguientes términos: “Mi padre me tomaba de la mano y me llevaba algunos domingos en la tarde a la Gruta de Lourdes” (12); “Mi mamá me llevaba al mercado La Vega de Santiago” (14). Este desplazamiento hacia la infancia constituye uno de los procedimientos estructurantes de la memoria fragmentaria que articula el texto, pues frente a la irrupción de la violencia histórica la narración recurre a escenas originarias de la vida familiar que operan como núcleos de arraigo afectivo y soportes para la reconstrucción autobiográfica del sujeto. Tal retorno al pasado no responde solo a una lógica asociativa del recuerdo, sino que revela una dinámica más profunda tanto en el plano psíquico como en el narrativo. Ricoeur sostiene que memoria e identidad se configuran narrativamente; en consecuencia, cuando un acontecimiento traumático fractura la continuidad de la experiencia, el sujeto tiende a replegarse sobre aquellos episodios que constituyen los puntos de origen de su identidad. El retorno a la infancia permite así restablecer una cierta continuidad narrativa del yo frente a una experiencia que amenaza con desintegrarla. Desde otra perspectiva, el psicoanálisis freudiano ha interpretado este movimiento como una forma de regresión psíquica: ante situaciones extremas, el aparato psíquico se desplaza hacia momentos asociados a protección, estabilidad o

² En adelante las citas referidas al libro que es foco de análisis se indicarán solo con el número de página.

dependencia afectiva. No se trata, por tanto, de una mera nostalgia, sino de un mecanismo de elaboración que amortigua el impacto del trauma y contribuye a la recomposición simbólica de la subjetividad.

Si la infancia emerge como uno de los espacios privilegiados desde donde la memoria recompone la continuidad del sujeto, la literatura constituye otro de los territorios fundamentales en los que dicha identidad busca inscribirse. Sin coordenadas cronológicas estables ni una secuencia histórica claramente delimitada, la memoria de Redolés deriva hacia el arte y la escritura: “la primera vez que fui a hacer un taller literario a la Penitenciaría de Santiago llegaron seis internos” (16), recuerda el autor; o bien rememora a “un narcotraficante que asistía a un taller de poesía que yo hacía en la Torre 3 de la Cárcel de San Miguel” (49). Estos episodios adquieren una relevancia que excede la mera anécdota, pues permiten observar la manera en que el sujeto se representa retrospectivamente en el campo literario. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, el campo literario chileno puede entenderse como un espacio relativamente autónomo, estructurado por relaciones de fuerza y disputas por diversas formas de capital —económico, cultural, social y simbólico— que determinan las posiciones ocupadas por los agentes. En este contexto, Redolés aparece como una figura que ingresa al campo desde una posición periférica, sin una acumulación significativa de los capitales tradicionalmente legitimados por las instituciones literarias. Aunque su producción poética alcanza una decena de publicaciones, dicha trayectoria no ha modificado completamente esa ubicación marginal, mientras que su condición de músico parece haber alcanzado una visibilidad pública mayor. Resulta significativo, entonces, que la memoria no recupere los eventuales reconocimientos obtenidos ni las instancias de consagración simbólica, sino precisamente los momentos inaugurales de su relación con la literatura: los talleres, los espacios de formación y las experiencias desarrolladas en los márgenes del sistema cultural. La memoria fragmentaria opera aquí como una forma de resistencia a las lógicas retrospectivas de legitimación, privilegiando el recuerdo de los comienzos antes que la reconstrucción teleológica del éxito. Así, la escritura memorialística no solo organiza una experiencia individual del pasado, sino que reconfigura retrospectivamente

la trayectoria del autor en el campo literario, construyendo una imagen de sí mismo anclada en la periferia, la persistencia y la fidelidad a una determinada concepción de la práctica artística.

Para Sergio Rojas, en sentido estricto, “el sujeto no trae al presente un pasado memorable, sino que su objeto es la memoria misma, a cuya elaboración narrativa se aboca, como si se tratara de encontrarse en una memoria antes que de ‘recuperar’ lo pasado” (236). En ese sentido, las memorias se configuran más como una búsqueda identitaria y una configuración del yo, que como la instalación de un discurso histórico. Ello no quiere decir que un texto memorialístico no pueda devenir también en discurso y testimonio histórico, sobre todo por su condición pública. Pero *Algo nuevo anterior (recuerdos)* al constituirse como una memoria fragmentaria –como se propone en este artículo– nos restituye una subjetividad cotidiana que navega en espacios históricos difícilmente reconocibles. “Había un tipo que vendía champú por las calles del barrio Yungay” (17); “Una vez me encontré con un borracho, muy tarde en la noche” (25); “Una noche fui a cantar a Nacimiento” (43); “Durante un tiempo me gustó coleccionar sobrenombres y la historia de sus orígenes” (109). Estos recuerdos, redescubiertos desde un presente único, nos sitúan en la cotidianidad y anuncian, desde ya, la suspensión del macrorrelato histórico. Así la construcción del yo se torna más humana y verosímil: “quien toca este libro, toca un hombre” versa el epígrafe whitmaniano que elige el autor como puerta de acceso a su persona.

En esta misma línea, las memorias, en tanto escritura, se configuran como una forma de dislocación discursiva. Se despliegan simultáneamente en un espacio individual y se proyectan como discurso público. Esto nos sitúa ante una escritura que no busca configurarse como un discurso hegemónico. Sin embargo, desde un espacio de resistencia individual y subjetiva, dicha escritura transforma lo cotidiano en una experiencia que trasciende en el sujeto que escribe y que, por ello mismo, adquiere una forma particular de validez.

El recuerdo del exilio aparece con mayor claridad en las memorias de Redolés. Birmingham apenas se delinea en el escenario fragmentado y discontinuo de los recuerdos que sobrevienen. Es el momento mismo del

exilio el que se revela a lo largo de las páginas: “un día del año 1975, cuando estaba preso y a punto de ser expulsado de Chile” (34), rememora el autor para luego instalarse como parte de una célula comunista en el extranjero durante la dictadura chilena. Con breves pero insistentes pinceladas, la memoria del exilio es decisiva para reconocer una veta importante del autor. Su compromiso político y militancia comunista aparecen en las diversas páginas desde la convicción de quien está expresando su sentir, sin grandilocuencia o grandes acciones, ni tampoco gestas heroicas. El exilio se muestra tal como es, una experiencia de desarraigo y una búsqueda por sobrevivir en un espacio ajeno. De esta manera, la memoria que articula Redolés no organiza retrospectivamente una gesta política ni un relato heroico del exilio, sino una constelación de episodios cotidianos que, desde su fragmentación, restituyen la experiencia subjetiva de la historia.

3. EL CHILE DE MAURICIO REDOLÉS: HORROR E IRONÍA

Toda memoria narrativa implica la elección autoral de un *ethos* —una voz personal— que orienta la disposición literaria del relato. Esta postura estética revela algo más que la cercanía o distancia del narrador respecto de los hechos. Se ha propuesto en este artículo que la memoria fragmentada en *Algo nuevo anterior* desarticula ciertos relatos del período dictatorial y posdictatorial a través de un develamiento crítico que descubre la realidad en su cotidianidad y crudeza. Para ello, la ironía —mezclada en ocasiones con la nostalgia— se posiciona como la voz que sostiene el relato memorialístico. Desde esta perspectiva, cada recuerdo provoca una desarticulación del tono épico o trágico que suele rodear el contexto histórico en el que se sitúa el autor y que ha predominado en las numerosas producciones literarias que dialogan con el período dictatorial y posdictatorial.

La articulación de una voz irónica en el discurso memorialístico puede comprenderse como una forma de reconfiguración crítica del pasado, en la medida en que el relato no se limita a evocar acontecimientos, sino que los reorganiza bajo un régimen de sentido que problematiza sus

interpretaciones dominantes. En las reflexiones de Paul Ricoeur sobre memoria y narratividad, el acto de recordar implica siempre una mediación discursiva que introduce distancia respecto de la experiencia vivida, permitiendo que el pasado sea sometido a un trabajo de interpretación. Conforme con esta premisa, la ironía presente en *Algo nuevo anterior* no solo modula el tono del discurso, sino que abre un espacio de lectura crítica donde el recuerdo se desplaza desde la solemnidad conmemorativa hacia una zona de ambigüedad reflexiva. Al introducir un quiebre entre lo recordado y la forma de enunciarlo, la voz narrativa produce una tensión que impide la clausura interpretativa del pasado y habilita, en cambio, una mirada que expone sus contradicciones, sus zonas menores y sus fisuras. De esta forma, la memoria literaria no solo recupera fragmentos de experiencia, sino que también interroga las formas en que una sociedad construye su propia memoria, inscribiendo el recuerdo individual en una dimensión crítica respecto de los marcos simbólicos que organizan la memoria colectiva.

El quiebre es inmediato –desde el primer recuerdo– y propone una reconfiguración discursiva de los episodios históricos que terminará por definir el libro. El relato se sitúa inicialmente en el trauma, en la prisión de “la vieja Cárcel de Valparaíso” una noche de llovizna en abril, “en el otoño de 1974”. La voz de un gendarme activa el miedo cuando comienza a nombrar a los detenidos: “¿de nuevo la tortura?”. La narración mantiene una evidente tensión producida por la situación y el escenario descrito. Sin embargo, el relato se disloca con un desenlace inesperado, como relata el autor:

Me nombraron. Salí a la tercera galería. Caminé hasta el fondo del estrecho pasillo hacia la escalera por la que veía descender al anterior compañero. De pronto, en la oscuridad del pasillo de enfrente, vi al primer compañero que habían llamado. Venía de regreso con un grueso paquete envuelto en papel café. Riendo me gritó: “¡son encomiendas de la familia!”. (11)

Como puede verse en este pasaje, la mediación discursiva de la que habla Paul Ricoeur orienta con claridad la ruta interpretativa y el efecto estético que busca el relato. La puntuación permite que el texto avance de manera lenta y por ciclos cerrados, retardando el desenlace. Cada punto funciona como un paso en la escena: la narración reproduce una caminata cautelosa y temerosa del detenido. La cadencia textual, junto con el campo semántico que organiza el fragmento, construyen una atmósfera marcada por la tensión: un pasillo estrecho, un cuerpo que desciende, la presencia de la oscuridad. Sobre este trasfondo –la dictadura chilena y el sistema de detención y tortura–, emerge una estética del horror que se despliega en una dimensión simultáneamente histórica y narrativa. El giro final altera de manera deliberada el horizonte trágico que se anuncia en la escena. Sin embargo, la ironía no cancela el horror ni disuelve la violencia del contexto; la prisión política y la tortura permanecen como horizonte histórico del relato. Lo que se produce, más bien, es un desplazamiento: la ironía corre el velo de un discurso memorialístico prefigurado –a menudo saturado por registros solemnes o trágicos– para acercar al lector a la experiencia concreta de un sujeto. En consecuencia, la escena adquiere la forma de un testimonio donde la voz narrativa, atravesada por una ironía nerviosa, logra restituir la dimensión vivida del acontecimiento.

“Los torturadores de la Academia de Guerra Naval en Valparaíso nos gritaban desesperados cuando nos quedábamos en silencio en los interrogatorios: ‘¡Coopera, huevón, coopera!’” (24). La tortura emerge en las memorias de Redolés como recuerdos caóticos y dispersos, carentes de secuencia. Como se expuso en el párrafo previo, el camino cimentado en el libro nos lleva a situaciones extremas, reales, con un desenlace poco esperado. En este caso, a propósito de esos torturadores, el autor continúa su relato para contar que en el campo de concentración Colliguay, donde iban a dar la “mayor parte de los presos políticos de Valparaíso”, había un equipo de fútbol que se llamaba “Los Coopera Huevón Coopera”, quienes tenían un grito del equipo. Redolés lo rememora así: “El grito de guerra era: ‘¡Coopera Huevón!’, gritaba uno, ‘¡Coopera!’, contestaba el resto, así tres veces y al final todo al unísono: ‘¡Co-Pe-Ra-Hue-Von-Co-Pe-Ra!’”. En

esta torsión del recuerdo se advierte nuevamente el funcionamiento de la ironía como dispositivo de reconfiguración del horror. El lenguaje de la violencia –la orden del torturador– es reapropiado por los prisioneros y desplazado hacia un registro inesperado, donde la repetición transforma el mandato represivo en un gesto colectivo. Así, el recuerdo no solo testimonia la brutalidad del contexto, sino que revela la capacidad del relato para subvertir simbólicamente el discurso del poder, reinscribiéndolo en una escena donde la memoria convierte el mandato de la tortura en un signo de comunidad y resistencia.

Uno de los últimos recuerdos de la prisión política relatados en el libro nos lleva al invierno de 1975. Luego de dos meses de encierro subterráneo –señala el autor– se le permite a él y un compañero de celda “asomarse un rato a la calle para tomar el sol por un rato”. Para sorpresa de los reclusos, el oficial los invita a ver “un desvaído campeonato sudamericano de fútbol que se transmitía en directo por televisión” (186). La subjetivación o humanización de quienes han perpetrado crímenes de Estado en ciertos períodos de la historia es un recurso que el ámbito literario ha sido ampliamente criticado. Esta defensa suele operar como una suerte de sutura y necesidad de olvido que conduzca a una reconciliación de lo que supuestamente serían dos bandos. Se suelen omitir aspectos fundamentales respecto de la violencia estatal en tales justificaciones. No obstante, Redolés no cede a tal práctica literaria y lo que reconocimos como ironía avanza hacia el lado contrario. El desenlace de este recuerdo desnuda, nuevamente, el horror:

El oficial nos hizo sentarnos en el suelo. En el entretiem po nos dijo “Lo que son las cosas, cabros. El 73 mandé a fusilar a tantos compañeros de ustedes y yo mismo les disparé en la nuca a varios, y hoy día podemos mirar juntos el fútbol”. Aduciendo que el sol, después de tanto tiempo de encierro, nos había insolado, solicitamos permiso para retirarnos a nuestras celdas. Nos perdimos el segundo tiempo. (186)

El gesto final –renunciar al segundo tiempo y regresar voluntariamente a la celda– constituye una respuesta silenciosa que restituye la gravedad del

acontecimiento histórico. Allí donde el oficial intenta inscribir su confesión en una escena de normalidad compartida, el relato introduce una distancia que impide toda reconciliación simbólica. La ironía, lejos de suavizar la violencia, actúa como un mecanismo de revelación: deja al descubierto la brutalidad que persiste bajo la aparente banalidad del momento y reafirma la imposibilidad de integrar el horror en una narrativa de convivencia o clausura del pasado.

Desde la perspectiva de la teoría del campo literario, las elecciones formales que estructuran una obra —entre ellas la configuración de la voz narrativa— no pueden entenderse solo como decisiones estéticas internas al texto, sino también como tomas de posición en el espacio histórico/cultural y el de relaciones que constituye el campo literario. En este marco, las estrategias literarias funcionan como prácticas simbólicas mediante las cuales el autor se inscribe en determinadas tradiciones, disputa legitimidades y busca acumular capital simbólico. La adopción de una voz narrativa atravesada por la ironía adquiere así un estatuto particular: más que un mero recurso estilístico, opera como un principio de distanciamiento que desestabiliza las evidencias del relato y relativiza las convenciones discursivas que lo sostienen. En consecuencia, la ironía puede leerse como una estrategia de posicionamiento que, al introducir una conciencia reflexiva sobre el propio acto narrativo, sitúa el texto tensión con los discursos dominantes del campo, produciendo una forma de intervención simbólica que excede la dimensión estrictamente retórica del procedimiento.

4. MEMORIAS DE LO COTIDIANO

Sergio Rojas comprende la memoria de lo cotidiano como una figura paradójica, una profunda superficie, expresión que condensa la aparente contradicción entre la banalidad de los acontecimientos recordados y la densidad existencial e histórica que estos contienen. La reflexión contemporánea sobre la memoria ha dedicado una atención considerable a sus funciones culturales, políticas y subjetivas, así como a los modos en

que esta se configura discursivamente en el ámbito literario. En esta línea, Jacques Le Goff sostiene que la memoria “intenta preservar el pasado solo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros” (183), subrayando su carácter dinámico y su permanente reinscripción en horizontes de sentido contemporáneos. La afirmación resulta pertinente cuando se examinan memorias atravesadas por acontecimientos de alta significación histórica, donde la rememoración cumple funciones testimoniales, identitarias o incluso políticas. Sin embargo, la cuestión es más compleja cuando el objeto del recuerdo se desplaza hacia aquello que, en principio, carece de relevancia histórica evidente: los episodios mínimos, las escenas ordinarias y las experiencias cotidianas que irrumpen de manera recurrente en la escritura de Mauricio Redolés. Surge entonces un interrogante fundamental: ¿qué sentido adquiere una memoria de lo cotidiano y qué formas de significación produce cuando la narración privilegia precisamente aquello que parece sustraerse a los grandes acontecimientos de la historia?

Proponemos leer los recuerdos de lo cotidiano como una operación metadiscursiva. A diferencia de la memoria que busca dar cuenta de un hecho o testimoniar de manera crítica, la memoria de la vida común emprende otro camino. Es una memoria cuya función principal no consiste en producir un efecto testimonial o representativo. No se trata de una memoria estéril, sino de una memoria que se reconoce como recuerdo y que opera desdibujando un período pretérito en el que se suceden los demás acontecimientos que sí dan cuenta de hechos de mayor envergadura e impacto.

Alguna vez Tito Escárte me confesó que cuando iba en pijama a la pastelería San Camilo de San Pablo y Matucana fantaseaba con la idea de que vivía en la India. (20)

En una ocasión caminaba de la mano con mi hijo Sebastián [...] mientras esperábamos que partiera el bus nocturno hacia Santiago. Y yo deseando una cervecita. (32)

Hay un poema que musicalicé y que me hizo llorar mientras lo hacía... (159)

A estos recuerdos pueden añadirse otros de naturaleza semejante:

Un día de verano de fines del siglo XX me llamaron de Televisión Nacional para decirme que Alejandro Guillier me quería entrevistar en su programa. No recuerdo bien la entrevista, pero sí el interés del periodista en saber, en la sala de maquillaje, si mi mujer era periodista. Intentaba explicarse cómo había llegado yo hasta allí, cosa que yo mismo ignoraba. (171)

O aquella escena en un pub londinense donde, tras conocerse el atentado contra Juan Pablo II, un chileno irrumpe para anunciar en inglés: “¡They try to kill the Potato!” (194). Lo significativo de estos episodios no reside en su trascendencia histórica ni en su capacidad para organizar una memoria colectiva, sino precisamente en su carácter contingente, excéntrico y aparentemente menor. Se trata de recuerdos que sobreviven no por su relevancia pública, sino porque conservan una determinada intensidad subjetiva y permiten reconstruir una forma singular de estar en el mundo.

La entrevista con Guillier resulta particularmente reveladora en este sentido. El recuerdo no se organiza en torno a la notoriedad mediática del acontecimiento ni a una eventual consagración pública del autor, sino alrededor de un detalle lateral: la perplejidad compartida ante su propia presencia en ese espacio de legitimación cultural. Del mismo modo, la anécdota del *Potato* transforma un acontecimiento de resonancia global en una escena atravesada por el humor involuntario y el absurdo lingüístico. En ambos casos, la memoria desplaza el foco desde el acontecimiento histórico hacia aquello que ocurre en sus márgenes. Lo que permanece no es el hecho mismo, sino la experiencia subjetiva que lo acompaña. Redolés parece sugerir que la vida no se recuerda necesariamente a través de sus hitos más trascendentes, sino mediante escenas mínimas, afectivas o absurdas que terminan persistiendo en la conciencia.

La aparente paradoja que sugiere la expresión ‘memoria de lo cotidiano’ puede comprenderse con mayor precisión, por lo tanto, si se considera que la experiencia diaria, aun cuando parezca superficial o insignificante, constituye uno de los estratos fundamentales donde se sedimenta la historicidad de la vida social. En esta línea, las reflexiones

de Michel de Certeau sobre las prácticas de la vida cotidiana permiten advertir que los gestos mínimos, las rutinas y las escenas ordinarias no son meros residuos de la experiencia histórica, sino lugares donde esta se manifiesta de manera difusa y persistente. La memoria que se articula en torno a tales episodios busca registrar aquello que suele permanecer en los márgenes de la narración histórica: las microescenas de la vida común. De ello se desprende que lo cotidiano no constituye una superficie banal del recuerdo, sino el espacio donde la experiencia histórica se encarna en formas concretas de vida, revelando una densidad temporal que solo se vuelve visible en la narración.

Desde otra perspectiva, la centralidad de estas escenas menores puede interpretarse también a la luz de la reflexión sobre la experiencia desarrollada por Walter Benjamin. Para el pensador alemán, la modernidad se caracteriza por una crisis de la experiencia transmisible, en la medida en que los grandes acontecimientos históricos tienden a imponerse como relatos dominantes que eclipsan las vivencias singulares de los sujetos. Por tanto, la recuperación de fragmentos aparentemente triviales –una conversación, una caminata, una evocación inesperada– adquiere una función crítica, pues restituye la dimensión vivida del tiempo histórico frente a las narrativas totalizantes. Así, la memoria de lo cotidiano no se limita a registrar anécdotas dispersas, sino que introduce una forma de historicidad distinta, donde el pasado se manifiesta en fragmentos que resisten su integración en un relato homogéneo y que, precisamente por ello, conservan la huella de la experiencia individual.

Finalmente, desde la perspectiva de los estudios sobre memoria cultural, la presencia recurrente de estas escenas mínimas puede entenderse como una forma de reinscribir la subjetividad en los procesos de rememoración. Como ha señalado Aleida Assmann, la memoria no se organiza solo en torno a acontecimientos excepcionales o traumáticos, sino también mediante una constelación de recuerdos ordinarios que contribuyen a configurar la identidad narrativa de los sujetos. Tales fragmentos no cumplen necesariamente una función testimonial en sentido estricto ni buscan representar de manera

directa un acontecimiento histórico mayor; más bien operan como marcas de experiencia que sitúan al sujeto en el flujo del tiempo y permiten advertir cómo los procesos históricos atraviesan, modelan y adquieren sentido en la vida individual. Por consiguiente, la memoria de lo cotidiano puede leerse como una modalidad de escritura que desplaza la atención desde la monumentalidad del acontecimiento hacia la textura concreta de la experiencia vivida, revelando que la historicidad también se inscribe en gestos mínimos, escenas fugaces y recuerdos aparentemente insignificantes. En Redolés, la entrevista televisiva evocada desde la incertidumbre, la traducción involuntariamente cómica del atentado contra Juan Pablo II o la persistencia de conversaciones triviales conservadas durante décadas muestran que la memoria no preserva únicamente aquello que la historia considera relevante, sino también la singularidad irreductible de una existencia. Puede sostenerse entonces que la escritura memorialística desplaza el centro de gravedad del recuerdo desde los grandes acontecimientos hacia las formas concretas en que estos son experimentados, apropiados y resignificados por el sujeto que los vive y los narra.

CONCLUSIONES

Los recuerdos, aunque fragmentarios, al ser inscritos en el lenguaje pasan a formar parte de una operación narrativa que selecciona, ordena y dota de sentido a una experiencia originalmente dispersa. De este modo, como sugieren Freud y Ricoeur, narrar implica también configurar una trama mediante la cual el sujeto vuelve inteligible su propia experiencia. Los espacios que recorre Mauricio Redolés son múltiples: la militancia comunista, la prisión política, el exilio, la música, la literatura y la vida cotidiana. Sin embargo, más que reconstruir una biografía lineal o una trayectoria ejemplar, la escritura configura una identidad que se reconoce a sí misma en la fidelidad a determinadas convicciones éticas, artísticas y políticas. Esta operación alcanza una formulación significativa en el último relato del libro, situado

en el exilio londinense. Allí, Don Pepe Safont le advierte al joven militante: “no sacas nada con todo lo que haces. [...] Algún día te retirarás de las actividades políticas de tu partido y eso y verás que perdiste mucho tiempo en cosas inútiles. Te acordarás de mí” (228). Años después, aunque ya no milita en el Partido Comunista, Redolés responde a aquella profecía con una afirmación que sintetiza el núcleo identitario de sus memorias: “Don Pepe Safont no tenía razón. Nunca tendrá razón. Sigo siendo comunista, como cuando tenía veinte años. Mis jefes eran mis convicciones y mi poesía. Nunca me utilizaron, nunca me traicionaron. El resto es la historia, pero con minúscula, y la histeria, también con minúscula” (229).

La oposición entre historia e histeria, ambas deliberadamente escritas con minúscula, condensa el gesto crítico que atraviesa el libro. La memoria autobiográfica no busca inscribirse en el registro monumental de la historia ni producir una versión definitiva del pasado, sino desplazarse hacia un espacio donde la experiencia individual recupera su espesor cotidiano, afectivo y contradictorio. La minúscula desjerarquiza simbólicamente la autoridad de los grandes relatos y restituye la centralidad de una subjetividad que recuerda desde los márgenes de los discursos oficiales.

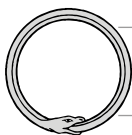
En esta línea, *Algo nuevo anterior* confirma que la memoria no constituye un simple depósito de acontecimientos pretéritos, sino una práctica discursiva mediante la cual el sujeto reorganiza retrospectivamente su experiencia. Como sugieren Benveniste y Ricoeur, el yo que recuerda no preexiste a la narración, sino que se constituye en el acto mismo de narrar. La memoria aparece, entonces, como una operación de mediación donde fragmentos de vida, escenas cotidianas y episodios traumáticos son reconfigurados para producir una identidad narrativa siempre parcial y provisoria.

En definitiva, *Algo nuevo anterior* desplaza la memoria posdictatorial desde los registros predominantes del testimonio solemne o de la épica militante hacia una escritura fragmentaria donde la ironía, la vida cotidiana y la experiencia subjetiva se convierten en los principales mecanismos de elaboración del pasado. La obra no niega el trauma histórico ni la violencia dictatorial, pero rehúsa convertirlos en un relato cerrado o monumental. Por

el contrario, los reinscribe en una constelación de recuerdos dispersos, donde conviven la prisión política, el exilio, la literatura, el humor y los afectos. En ello radica su singularidad en la tradición memorialística chilena: en la construcción de una poética de la memoria capaz de restituir la complejidad humana de la experiencia histórica sin renunciar a su potencia crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, ALEIDA. *Espacios de recuerdo. Formas y transformaciones de la memoria cultural*. Buenos Aires: Katz, 2011.
- BASILE, TERESA. "Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria." *Aletheia*, vol. 11, n.º 21, 2020. <https://doi.org/10.24215/18533701e067>.
- BENJAMIN, WALTER. *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- BENVENISTE, ÉMILE. *Problemas de lingüística general I*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1971.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La invención de lo cotidiano*. I. Artes de hacer. Traducido por Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LE GOFF, JACQUES. *Historia y memoria*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LEJEUNE, PHILIPPE. "El pacto autobiográfico." *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. 47-61.
- MORALES, LEONIDAS. "Memoria y géneros autobiográficos". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 19, 2013, pp. 13-24.
- REDOLÉS, MAURICIO. *Algo nuevo anterior (recuerdos)*. Santiago: Lumen, 2017.
- RICHARD, NELLY. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- RICOEUR, PAUL. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- RILKE, RAINER MARÍA. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza, 2005.
- ROJAS, SERGIO. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 89, 2015, pp. 231-256.
- SALOMONE, ALICIA. "Poesía, memoria y comunidad nacional: Chile y Argentina en poéticas de postdictadura". *Revista Sociedad y Equidad*, n.º 1, 2011, pp. 1-22.
- THAYER, WILLY. *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006.



REVISTA DE HUMANIDADES

UNA POÉTICA DE LA INCOMODIDAD

LO PUNK EN MAURICIO REDOLÉS

MARÍA BELÉN PÉREZ SILVA

Pontificia Universidad Católica de Chile 

mbperez3@uc.cl

ORCID: 0000-0001-9397-1487

Revista de Humanidades n.º 54: 111-131

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1034>

revistahumanidades.unab.cl



UNA POÉTICA DE LA INCOMODIDAD

LO PUNK EN MAURICIO REDOLÉS¹

A POETICS OF DISCOMFORT: THE PUNK IN MAURICIO REDOLÉS

MARÍA BELÉN PÉREZ SILVA

Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Vicuña Mackenna 4860, Santiago, Chile

RESUMEN

En este artículo se analiza la pose (Molloy) punk en el quehacer artístico de Mauricio Redolés, lo que se evidencia en su labor de autogestión, así como también en la estética y temática de su obra. Se revisarán los textos de Roque Dalton y Carlos Pezoa Véliz que fungen como articuladores de una genealogía punk personal, así como también, poemas presentes en la antología *El estilo de mis matemáticas* (2017) que representan motivos ligados al punk (violencia, anarquía, caos, marginalidad) y una estética acorde (faltas ortográficas, mayúsculas, juegos tipográficos). Todo lo anterior, con la finalidad de reflexionar en torno a cómo opera la influencia de este estilo musical en la poética de Redolés.

¹ Agradezco a Ignacio Sánchez Osoreo por su lectura acuciosa y por su acompañamiento en el proceso escritural, así como a Cristóbal Fernández por las conversaciones sostenidas y el tiempo generosamente brindado.

Palabras clave: punk, pose, dictadura chilena, marginalidad, exilio

ABSTRACT

The following text analyzes the punk (Molloy) pose in the artistic practice of Mauricio Redolés, which is evident in his self-management, as well as in the aesthetics and themes of his work. First, it examines the texts of Roque Dalton and Carlos Pezoa Véliz, which serve as the foundation of a personal punk genealogy, as well as poems from the anthology *El estilo de mis matemáticas* (2017) that represent motifs linked to punk (violence, anarchy, chaos, marginality) and a corresponding aesthetic (spelling mistakes, capital letters, typographic play). All of this is done with the aim of reflecting on how this musical style influences his poetics.

Keywords: punk, pose, Chilean dictatorship, marginality, exile

Recibido: 15/01/2026

Aceptado: 29/04/2026

INTRODUCCIÓN

El año 1976 creí ver por primera vez en mi vida a unas mujeres punks. Esto fue a la entrada de un centro comercial en la ciudad de Birmingham, Inglaterra. Tenían el pelo pintado de verde, rojo y azul, pero no eran punks. (76)

Este fragmento corresponde a una escena narrada en *Algo nuevo anterior (recuerdos)*. Lo autobiográfico es parte de la obra de Redolés y en esta vivencia resaltan dos aspectos: el lugar desde donde narra, que corresponde a un pueblo de Inglaterra, país en el que residió diez años durante su exilio político. Hecho que marca su escritura y que le permite a Soledad Bianchi incorporarlo a la generación compilada en *Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos* (1983), ya que coincide con estos autores

en ciertas características: el uso de una lengua extranjera, el humor y el lenguaje coloquial. El segundo, es la alusión al punk dado que es un estilo musical y una subcultura que surge en Inglaterra y de la que Redolés se imbuje tempranamente.

Esta evocación funciona a la manera de un metarrecuerdo, puesto que recuerda que recuerda y, en este caso, que recuerda mal, ya que el aparente error “creí ver” destaca la imposibilidad de marcar un hito inaugural en que se identifica por primera vez el punk. Sin embargo, de todos modos, lo escribe e inscribe, debido a que hay un reconocimiento y queda igualmente situado en un espacio-tiempo. Asimismo, el pasaje enfatiza el carácter visual del punk, que implica un modo particular de peinarse y pintarse el cabello y, sobre todo, genera extrañamiento, de manera que el acontecimiento se narra a la manera del encuentro con una *rara avis*.

A su regreso a Chile, Redolés relata otra experiencia en torno al punk y se identifica con él: “una influencia que va más por el lado cultural que literario. La actitud del punk uno la vivía diariamente: el gallo que iba en el metro, se metía la mano a la chaqueta y sacaba un guarén, y la gente corría” (51). Este recuerdo se publica en 1987 y corresponde a una entrevista realizada por Carolina Díaz titulada: “Mauricio Redolés: poeta rockero”. En esa época el punk estaba en plena aparición en el *underground* chileno, pero este desfase temporal² es parte de su vivencia de exilio y lo sitúa como un pionero en asumir una actitud punk, descrita con la imagen del guarén, un roedor que provoca asco y rechazo, que suele alimentarse de los restos de la sociedad y que bien podría funcionar como metáfora de lo marginal (en la narración es manipulado por personas para amedrentar a otras en el metro, medio de transporte que ubica la anécdota en la ciudad y, especialmente, en un recorrido popular, de la clase trabajadora). Finalmente, la rebeldía

² Se ha documentado en textos como *Punk Chile No: (1986- 1996) 10 años de autogestión* (2019) de Jorge Canales que el surgimiento del punk en Estados Unidos e Inglaterra ocurre al menos diez años antes que en Chile. Además, cabe destacar que el modo en el que ingresa a Chile es precisamente a través de los casetes y vinilos que traían los exiliados retornados. Es por ello, que la fecha de la entrevista a Mauricio Redolés es relevante, más aún, si se considera que el primer festival punk se había realizado el año anterior, 1986.

y agresividad propias de esta subcultura son incorporadas en la obra de Redolés, en tanto, explicita en esa misma entrevista que su postura “es punk porque nuestra realidad lo es” (43).

La frase genera un distanciamiento, pues describe la realidad, pero pareciera que la voz que la enuncia no forma parte de ella. En otras palabras, existe un arte punk porque la realidad lo es y no existe en cambio una identificación, un “soy punk y por ello mi arte también lo es”. Dado lo anterior, en el siguiente texto, se plantea que dicho estilo está presente en la poética de Redolés desde la noción de pose de Sylvia Molloy, es decir, aquella que

remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una postura significativa; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como “pose”: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es algo es posar, o sea, no serlo. (49)

Esta aparente paradoja entre lo que se dice y lo que se es, se puede evidenciar en Redolés, en tanto emplea el punk como una pose, puesto que no pertenece a esta subcultura, pero adopta ciertos gestos; ruido, agresividad, lenguaje y una estética que son enunciados específicamente como punk. En este sentido, el presente artículo revisa cómo el cantante/poeta habita la ciudad desde dicha pose, es decir, desde el rayado, el afiche y desde la actitud de situarse en los márgenes e incomodar al lector/espectador. Posteriormente, se indaga en la musicalización de dos poemas de *Bello barrio* (1987): “Nada” de Carlos Pezoa Veliz y “Epígrafe” de Roque Dalton, que funcionan como antecedentes significativos, en tanto, desde épocas anteriores, articulan una sensibilidad afín a lo punk, marcada por la marginalidad, la violencia simbólica y la crítica social y que, por supuesto, son reactivados y actualizados por Redolés mediante su musicalización en esta clave estética. Finalmente, se analizan aquellos poemas en los que el

autor alude de manera explícita a la subcultura punk, con el fin de reflexionar en torno a los usos y sentidos que adquiere esta referencia en su poética.

LA CIUDAD PUNK: RAYAR, EMPAPELAR, POETIZAR

“El desorden también tiene su encanto
Un murciélago lucha con el sol”
Nicanor Parra

Los afiches visten las paredes de la ciudad y con sus colores e imágenes atraen al caminante desprevenido hacia un espectáculo, de manera que transforman al transeúnte en público. El libro *Mauricio Redolés, 50 años cantando y recitando. 100 afiches* (2025) del autor homónimo captura el recorrido musical/poético del artista mediante las diversas ilustraciones en las que se convoca al público a asistir a sus presentaciones. La decisión de narrar dicho recorrido desde lo gráfico enfatiza un modo de hacer afín a una ética punk, en tanto privilegia prácticas cercanas al ‘hazlo tú mismo’ y a la autogestión cultural³.

Es el propio Redolés quien convoca a una diversidad de actividades que van desde recitales poéticos, muchas veces compartidos con otras figuras del ámbito literario, hasta eventos de carácter político o musical, así como combinaciones de estos registros. En cuanto a la gráfica, los afiches han sido creados por autores desconocidos o por diseñadores y fotógrafos con trayectoria; en ocasiones, incluso, por el mismo Redolés, con intervenciones de su hijo cuando era pequeño, de vecinos o amistades. Se configura así una selección ecléctica de estilos, motivos y procedencias en la que conviven referentes del rock, la Nueva Canción Chilena y el punk, entre otros.

³ Parte de la filosofía punk incluye consignas como el “do it your self”, que se refleja en la autogestión cultural, creación de editoriales y fanzines, entre otras expresiones. Para mayor profundización, respecto de la cultura escrita, se puede revisar *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (1997) de Duncombe.

El libro es publicado por el sello y editorial independiente Beta Pictoris, nombre que corresponde a una estrella que tiene la particularidad de albergar las mismas condiciones con las que se inició nuestro sistema solar, de modo tal que el nombre remite al inicio de una propuesta y se corresponde un acto autogestión que permite operar por fuera de las lógicas del mercado y publicar con libertad y con una línea editorial propia.

Entre la variedad de afiches, destaca por su estética punk “Resistencia cultural”, que corresponde a una presentación con fecha 19 de agosto del 2000 en San Pablo, Santiago:

Figura 1

Afiche “Resistencia cultural”



Fuente: Mauricio Redolés, *50 años cantando y recitando. 100 afiches* (89).

El título del afiche posee una tipografía disímil entre sí, rememora la gráfica punk, ya que imita al grafiti, a la vez que el evento convoca a exponentes de este estilo musical como a los Políticos Muertos y los Fiskales. En la creación de este símbolo, se dejan ver los contrastes: blanco/negro, vida/muerte, noche/día y, en la parte inferior, unas cadenas que conforman una A invertida que simboliza una estructura social opresora en contraposición a la anarquía. El propio Redolés señala que “el nombre de este fanzine podía entenderse como un juego de palabras que podía significar que era algo que se colaba (se cuela) o bien también podía significar secuela (como consecuencia de algo)” (50 años 88).

El habitar poético de los textos de Redolés en la ciudad, también se puede evidenciar en la apropiación que sus oyentes/lectores hacen de su obra. Un ejemplo de ello es lo que ocurre con la canción “Química” del álbum *Química (de la lucha de clases)* donde se narra una bofetada que el profesor de química le propina en la cara a un estudiante y que, tal como se señala en el artículo, “‘Química’, de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena” (2022) de Víctor Navarro, da lugar a que parte de su letra sea elaborada a partir de un grafiti –“yo prefiero el caos a esta realidad tan charcha”– publicado en *La Bicicleta* (1986).

Figura 2

Rayado publicado en La Bicicleta



Fuente: *Mauricio Redolés, 50 años cantando y recitando. 100 afiches (27)*

De alguna manera, existe en el oyente/lector de esta canción una actitud punk que se despierta. Tal como señala Navarro:

El sentido de la frase parece apuntar a un tipo de pensamiento anárquico, contracultural, no alineado con la estrategia organizada y estructurada que los partidos de la oposición llevaban adelante para derrocar a la dictadura, lo que también sería contradictorio con la militancia comunista de Redolés. (108)

A pesar de que se cita una entrevista al propio Redolés donde explica el vínculo de esta frase con el comunismo, de todos modos, se presenta una sensibilidad punk.

Esta misma inscripción urbana aparece en el poema “Basura de mi suelo” en el *Estilo de mis matemática*, dado que se subdivide el texto en distintos apartados que corresponden a medios de transporte en la ciudad: Metro 2, Metro 1, Colectivo 1 y culmina con Fuente de Soda 2 (único subtítulo que no corresponde a un transporte). Precisamente, en Colectivo 1 se enuncia:

MABEL Venero a mi
EN ESTE MOMENTO Diosa desde
TE DESEO TODO antes de
LO BUENO QUE PASAMOS conocerla
PM P.S (y aún no lo hago)
Rayados en el muro oriente de la pieza de la esquina suroriental del 7777 en
julio de 1996. (Redolés 69)

En este caso, la voz poética explicita que lo que está escrito corresponde a un grafiti y, a diferencia del rayado anterior que invita a la reflexión en torno a la política, acá son el caos y la vida misma. En este fragmento el escrito posee un tono romántico que al mismo tiempo pudiera evocar un rayado de baño por su temática y, también, porque simula con el uso de distintas tipografías (uso de mayúsculas y minúsculas) al grafiti, es decir, se emplea la página a la manera de una pared, una estrategia que podría identificarse en numerosos poemas, pero que en este se enuncia a sí mismo.

En *Subcultura. El significado del estilo* (2004), Hebdige explica que

El estilo en la subcultura viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van “contra natura”, interrumpiendo el proceso de “normalización”. Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la “mayoría silenciosa”, que ponga en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso. (34)

Respecto de asuntos como la tipografía punk, Hebdige las comprende desde esta mirada rebelde, más aún, identifica la tipografía con las letras recortadas de los secuestros.

Este tipo de textualidades —el afiche como el grafiti— circulan fuera del libro o del escenario y se tornan susceptibles de ser reescritas, desplazadas y resignificadas, reforzando su carácter abierto y su afinidad con lógicas subculturales. En este sentido, la ciudad se transforma en un espacio de lectura expandida, donde la poesía se mezcla con el ruido, el tránsito y la contingencia.

En suma, la relevancia de afiches y grafitis acentúan en la obra de Redolés una pose punk, una actitud de “Hazlo tú mismo” propia de esta subcultura y que le permite enunciar un discurso no hegemónico. Al respecto, se puede recordar la entrevista en el programa televisivo *De Pe a Pa* (1996) donde el propio Redolés afirma que:

en alguna oportunidad me censuró el Consejo Nacional de Televisión [...] Yo sin la televisión estoy bien [...] participo de un circuito que está al margen efectivamente del gran mundo de la televisión y del espectáculo en mayúscula y que es un territorio mío.

Finalmente, la autoexclusión declarada de Redolés respecto de los medios masivos y del espectáculo en mayúscula no debe leerse como un acto de aislamiento, sino como una toma de posición que delimita un territorio propio desde los márgenes. La pose punk que atraviesa su obra se configura, entonces, como una forma de resistencia simbólica que insiste en la posibilidad de enunciar desde fuera de las lógicas dominantes, haciendo de la ciudad un lugar de fricción, de memoria y de disenso. Así, rayar, empapelar y poetizar no constituyen meras acciones estéticas, sino modos de intervención que inscriben la poesía en el conflicto mismo de lo urbano.

MUSICALIZACIÓN DE POEMAS EN CLAVE PUNK

“Solo por diversión cantan las aves”

Nicanor Parra

En la obra de Redolés abundan influencias y referencias a otros poetas: Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), Vicente Huidobro (1893-1948), Nicanor Parra (1914-2018), Rodrigo Lira (1949-1981) y Roque Dalton (1935-1975), entre otros. La mayoría son mencionados y comprendidos a partir del vínculo de sus poéticas con la oralidad.

En este apartado se analiza la musicalización de los poemas⁴ “Nada” de Carlos Pezoa Véliz y “Epitafio” de Roque Dalton del álbum *Bello barrio* (1987). Se seleccionaron porque dan muestras claras de una impronta punk identificable en el retrato de personajes marginados e ignorados por la sociedad, en el empleo de tópicos como el alcoholismo, la muerte, el aislamiento y lo citadino y, finalmente, en la elección de una sonoridad acorde con el punk.

El poema “Nada” de Carlos Pezoa Véliz ha sido antologado en numerosas ocasiones, como en *Campanas de oro* (1997), en cuya introducción, Mario Rodríguez advierte que pululan en su obra personajes como vagabundos, perros callejeros, o seres maltratados por la sociedad. En relación con este elemento específico de su obra, señala:

En la época de Carlos Pezoa Véliz no solo se había expropiado el poder y el saber para el uso de la clase dominante, también se había hecho lo mismo con una virtual subjetivación, con un “sí mismo” elaborado por este pueblo. Poemas como “Nada” [...] rechazan la expropiación para mostrar que el pueblo es capaz de “franquear la línea” del poder y del saber para “cabalgar” ese terrible afuera, donde todo se desvanece bajo los golpes de la muerte. (12)

⁴ El presente análisis se enfoca en la reflexión en torno a los gestos y poses punks. Se especifica al respecto, dado que existe una línea de estudios enfocada en comprender distintas variables de la musicalización de poemas. Algunos exponentes de la crítica chilena son Eisner, Meza, Carrère.

El ingenio está en incluir un personaje que no suele ser retratado como parte del entramado social y en otorgarle una subjetividad y un modo de moverse en la ciudad. En detalle, el poema está compuesto por cuatro estrofas rimadas, en las cuales se narra, a partir de una voz poética en primera persona singular, la muerte de una persona. Se trata de una voz que atestigua el recorrido de un sujeto que desde de la primera estrofa es etiquetado como un pobre diablo y que el hablante exclama, al tiempo que especula: “¡Tal vez un perdido!”. A continuación, se menciona cómo diversos agentes de la sociedad ignoran lo que lo condujo a su muerte, entre ellos: el propio hablante, un juez, los vecinos Pérez y Pinto. En la penúltima estrofa se especula acerca de su identidad, para rematar con la labor del sepultador y con los últimos versos que ya forman parte del imaginario nacional: “tras la paletada, nadie dijo nada, nadie dijo nada...” (Pezoa Véliz 56). Estos versos resuenan en el lector oyente de *Bello barrio*, en tanto, recuerdan a los detenidos desaparecidos en dictadura, puesto que este es un motivo que atraviesa el álbum, más aún bajo la censura y silencio que rodea este hecho. El poema al ser musicalizado se actualiza semántica y pragmáticamente.

En el ejercicio de resignificación del poema, se lo tiñe de una actitud y fuerza punk, en tanto tiene motivos como la preponderancia del escenario ciudadano, pero, por sobre todo, el darle relevancia a un personaje que habita en los márgenes de la sociedad. Además, al poseer una estructura rimada facilita su musicalización, en este caso, un ritmo acelerado y sin pretensiones.

Por otra parte, “Epitafio” de Roque Dalton, aunque más melodioso musicalmente, evoca una marcha militar, un juego habitual de la estética punk como reacción frente a las instituciones y la represión⁵. De ahí que al emplear símbolos de autoridad y de la cultura hegemónica, por ejemplo, banderas y bototos militares, entre otros, la musicalización se condice con este tipo de artificio disruptivo y provocador. En cuanto al poema, está escrito en segunda persona y relata la vida de una persona llamada “Phillips

⁵ Tal como señala Hebdige, el punk empleó la técnica del *bricolage* así como la desacralización de objetos para escandalizar, un ejemplo que menciona es el uso de la esvástica.

O'Mannion" y, al igual que con el poema de Pezoa Véliz, el lector oyente es enfrentado a la temática de la muerte, sin embargo, esta vez el difunto posee un nombre propio, dado que se quiere enfatizar que es un extranjero que muere lejos de Irlanda, extrañando su tierra. Así, en lugar de rememorar a los detenidos desaparecidos, trae a la palestra la figura del exiliado.

"Nada" de Carlos Pezoa Veliz y "Epitafio" de Roque Dalton funcionan como antecedentes literarios y como evidencia de un sentimiento histórico de marginalidad, de un hablante que es capaz de percibir a personajes que no participan de la sociedad y que habitan en los bordes. En cuanto a la musicalización en clave punk, ambos poemas se plantean desde diversas aristas: en "Nada" el foco está en la rapidez y en "Epitafio" en la simulación de una marcha militar. Cabe destacar que en ambos existe una preponderancia de la voz de Redolés, un elemento que ha sido analizado en la música punk:

este estilo musical se desenvuelve con una instrumentalización de guitarra, bajo y batería. Por su parte, la voz se convierte en uno de los elementos sonoros más importantes en la ejecución performática, utilizándola y entregándole diferentes matices, ocupándola para generar disonancias con ruidos y gritos además del canto. Esta expresión generalmente utiliza altos volúmenes vocales. (Canales 86)

En consecuencia, la musicalización de "Nada" y "Epitafio" no pueden entenderse como un mero acompañamiento sonoro, sino como una operación estética que reactualiza los poemas al inscribirlos en una poética punk marcada por la oralidad, la urgencia y la confrontación, pues en ambos la voz se oye fuerte y decidida. Redolés desplaza textos provenientes de tradiciones literarias distintas hacia un nuevo régimen de escucha, donde la voz adquiere un rol testimonial. Ya sea mediante la aceleración rítmica y despojada de "Nada" o por la simulación de una marcha militar en "Epitafio", la musicalización tensiona el sentido original de los poemas y los rearticula en diálogo con la experiencia histórica de la marginalidad, el exilio y la violencia política. De este modo, la voz fuerte

y decidida de Redolés no solo acentúa el carácter performativo del punk, sino que también convierte al hablante lírico en un testigo que interpela al oyente desde los bordes, actualizando estas escrituras en el presente y reafirmando su vigencia como formas de resistencia simbólica.

EL PUNK NOMBRADO CON TODAS SUS LETRAS

“En la sinceridad está el peligro
Yo me gano la vida a puntapiés”
Nicanor Parra

En Mauricio Redolés, lo punk opera como una estrategia subversiva, ya que se vale de sus temas recurrentes y su estética para dar testimonio de una realidad que violenta. El poeta-músico se sitúa desde los márgenes para enunciarse y es, por ello, que recurre estratégicamente al punk, en tanto estilo musical propio de una subcultura, inclusive como signifiante que esconde su experiencia del exilio (Pérez 2023). Sin embargo, lo punk no se limita solo a una pose, actitud o estrategia, sino que también permea su escritura, tal como el punk es identificado por Yanko González en la introducción de la antología *El estilo de mis matemáticas*:

poemas donde las vocalizaciones atonales o el ruidismo son protagonistas. Desarmonías, vibraciones inestables y afinaciones cambiantes que se emparentan con la sensibilidad cruda y descuidada del rock, pero fundamentalmente con la agresividad disruptiva del punk: destruyendo la linealidad melódica del poema mediante la celeridad rítmica y la ruptura de la sintaxis. El carácter fronterizo de esos “textos” ha resultado a la postre lo menos digerible –y soportable– para nuestra tradición literaria, aunque, paradójicamente, como prueban las anécdotas de censura, son los que más se han enraizado en la lectoría y la escucha, justamente por su eficacia disruptiva, en su sola sencillez y descuido estético punk: el poema como gesto sin más pretensiones. (González 15)

En algunos poemas de Mauricio Redolés, la voz y el sonido adquieren un rol protagónico, privilegiando la disonancia, el ruido y la ruptura del ritmo y la sintaxis. Esta forma de escritura es cercana a la estética punk, sin embargo, también se pueden hallar algunos poemas en los que se menciona explícitamente la palabra punk y que permiten comprender una postura del hablante en relación con esta subcultura, al tiempo que analizar los elementos propios de este estilo que son identificados y empleados como parte de una estrategia escritural. Por ejemplo, en el siguiente poema que es transcrito de manera íntegra:

MUJER PUNK EN BICICLETA CASI ATROPELLA A MUJER DE PELO
NORMAL EN KING'S CROSS

frena a tiempo

y su pelo rojo es como una bandera ahogada

vuela hacia adelante y termina de ir y vuelve

la mujer de pelo normal no me sugiere nada. (Redolés 46)

En este poema el título en mayúsculas no cumple su función tradicional, esto es, en tanto palabra o frase que da cuenta de lo que tratará el texto, sino que desafía la estructura clásica al formar parte del poema. Además, es enunciativo y narra un encuentro entre dos mujeres que aparentemente estuvieron al borde de un choque. Una de ellas es identificada como punk y anda en bicicleta, mientras que la otra es normal e ignoramos si va en bicicleta o caminando. El relato construye una metáfora en la que la mujer que va a mayor velocidad es punk, mientras que quien es normal se ve interceptada por la aparición de alguien que irrumpe sorpresivamente en su camino. Su cabello es rojo, un color imposible, en tanto es de fantasía y pueden funcionar como metáfora de alarma y fuego, pero, asimismo, la imagen se enfatiza con la comparación: “y su pelo rojo es como una bandera ahogada” (46). Nuevamente, se busca escandalizar mediante la asimilación de un símbolo patriótico con el pelo de una mujer y, en especial, de una mujer punk. En cierta medida, se trata de un emblema que es vulgarizado,

no obstante, el poema expresa movimiento en relación con el punk, pero se detiene cuando en el último verso afirma que “la mujer de pelo normal no me sugiere nada” (46).

Otro poema en el que se alude explícitamente al punk es “Bello barrio” título homónimo al del álbum. El poema es extenso y profundiza en la descripción de un barrio de Santiago que no ha sido corrompido. La crítica Macarena Urzúa destaca este aspecto: “En el poema de Redolés se observa aún esa añoranza del espacio en el que existe esa convivencia y cabe preguntarse si el sentido de comunidad de la poesía tiene el poder de subvertir ese orden” (67), al tiempo que lo relaciona con la elaboración de una “añoranza de ese espacio utópico” (67).

El punk, sin embargo, no responde a la nostalgia, sino que funciona como metonimia de las minorías marginales, de aquellos que habitan los espacios periféricos de la ciudad. Es así que finalmente no son parte del bello barrio, pero son bienvenidos. Se los nombra en una extensa anáfora, de la que solo se cita un fragmento: “Aquí nadie discrimina a los pankis porque todos somos/ pankis” (180) Sin embargo, la anáfora reitera la idea de que todos son recibidos en el barrio y, especialmente, no son discriminados: negros, obreros, mujeres, chicanos, comunistas, chilenos, rockeros, pankis, mapuche, hindúes. La enumeración de estas minorías y la inclusión del punk entre ellas se condice con el afán de crear un espacio utópico que no puede ser más que imaginado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La trayectoria vital y estética de Mauricio Redolés puede leerse como una pose autoral, en el sentido propuesto por Sylvia Molloy, en tanto forma de autofiguración pública mediante la cual el sujeto construye estratégicamente su identidad y su lugar de enunciación. Desde esta perspectiva, la experiencia del exilio, su retorno y su posicionamiento marginal en el campo cultural no operan solo como antecedentes biográficos, sino como recursos performativos que le permiten situarse críticamente frente a la realidad social, cultural

y política que habita. Así, el punk emerge como una estrategia estética y discursiva para expresar los márgenes, tensionar lo hegemónico y producir una poética de la incomodidad que se manifiesta tanto en su escritura como en su performance y en la circulación de sus textos.

La ciudad emerge como un espacio central y permite un desplazamiento de la poesía fuera del libro y la inscribe en prácticas como el afiche y el grafiti. Estas textualidades urbanas refuerzan una postura del “hazlo tú mismo” que es identitaria del punk, no solo como estilo musical, sino como actitud frente a los circuitos oficiales de legitimación cultural. En este sentido, la autoexclusión declarada de Redolés respecto de los medios masivos no implica aislamiento, sino la delimitación de un territorio propio desde el cual enunciar.

Asimismo, la musicalización de poemas de tradiciones literarias diversas –“Nada” de Carlos Pezoa Véliz y “Epitafio” de Roque Dalton– evidencia una operación estética de resignificación, donde la aceleración rítmica, la simulación de una marcha militar y la centralidad de la voz inscriben estos textos en una clave punk marcada por la oralidad, la urgencia y la confrontación. La voz de Redolés adquiere, así, un carácter testimonial que reactualiza los poemas y los vincula con experiencias históricas de marginalidad, exilio y violencia política.

Finalmente, en aquellos poemas donde el punk es nombrado explícitamente, se confirma que esta referencia no responde a la nostalgia ni a una pertenencia subcultural estricta, sino que funciona como una metonimia de las minorías y de los sujetos desplazados que habitan la ciudad. De este modo, el punk en Redolés se configura como una forma de resistencia simbólica que, más que definir una identidad, posibilita una práctica poética situada en los bordes, capaz de incomodar, intervenir y reescribir el espacio urbano como lugar de disenso y memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- BIANCHI, SOLEDAD. *Entre la lluvia y el arcoiris (antología de jóvenes poetas chilenos)*. España: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- CANALES, JORGE. *Punk Chile No: (1986- 1996) 10 años de autogestión*. Santiago: Editorial Camino, 2019.
- CARRÈRE OETTINGER, CECILIA. “Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica”. *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n.º 194, 2000, pp. 13-25.
- DÍAZ, CAROLINA. “Mauricio Redolés: poeta rockero”. *Pluma y pincel. Artes y Letras de América*, n.º 24, jul. 1987, p. 43. Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DUNCOMBE, STEPHEN. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Nueva York: Verso, 1997.
- EISNER SAGÜÉS, FEDERICO ERNESTO. *Alturas de Machu Picchu como hecho musical: estilos, canon y lugar en la musicalización del poema como lectura crítica*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2015.
- GONZÁLEZ, YANKO. “Introducción”. Mauricio Redolés, *El estilo de mis matemáticas*. Santiago: Lumen, 2017.
- HEBDIGE, DICK. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- MANSILLA TORRES, SERGIO. “Sobre el sujeto lírico mestizo: una aproximación a la subjetividad en la poesía de las memorias culturales.” *Revista Chilena de Literatura*, n.º 78, 2011, pp. 69-90.
- MEZA, GABRIEL. “Heterosemiosis, expansión y écfrasis musical en la musicalización del poema ‘El árbol de la ternura’ de Elicura Chihuailaf”. *Brújula*, vol. 14, 2021, pp. 104-123.
- MOLLOY, SYLVIA. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- NAVARRO PINTO, VÍCTOR. “‘Química’, de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena”. *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022, pp. 102-117.

PÉREZ SILVA, MARÍA BELÉN. “Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés”. *Poligramas*, n.º 56, 2023, e20112237-e20112237.

“Prefiero el caos a esta situación tan charcha”. *La Bicicleta*, vol. VIII, n.º 67, en. 1986, p. 27.

PEZOA VÉLIZ, CARLOS. *Campanas de oro*. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997.

REDOLÉS, MAURICIO. Entrevista a Mauricio Redolés | *De Pé a Pá*. YouTube, subido por TVN, 25 jun. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=fo5757c7TVE>

—. *El estilo de mis matemáticas*. Santiago: Lumen, 2017.

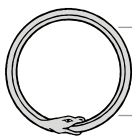
—. *Algo nuevo anterior (recuerdos)*. Santiago: Lumen, 2017.

—. *Mauricio Redolés. 50 años cantando y recitando. 100 afiches*. Santiago: Beta Pictoris, 2025.

RODRÍGUEZ, MARIO. “El conocimiento estilístico en la forma exterior de la poesía de Carlos Pezoa Véliz”. *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 117, 1960, pp. 137-60.

—. Prólogo. Carlos Pezoa Véliz, *Campanas de oro*. Concepción: Universidad de Concepción, 1998

URZÚA OPAZO, MACARENA. “De la nostalgia del ‘Bello barrio’ a la ‘Despedida de barrio hip-hop (Julián se despide)’: la ciudad en la poesía de la postdictadura.” *Taller de Letras*, n.º 42, 2008, pp. 57-72.



REDOLÉS LAVANDA:

INTERMEDIALIDAD AFECTIVA Y DISIDENCIA SONORA EN LA CONTRACULTURA CHILENA

JORGE CID ALARCÓN

Universidad Adolfo Ibáñez 

jorge.cid@uai.cl

ORCID: 0000-0002-9220-9957

Revista de Humanidades n.º 54: 133-161

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1035>

revistahumanidades.unab.cl



REDOLÉS LAVANDA:
INTERMEDIALIDAD AFECTIVA Y DISIDENCIA SONORA EN LA
CONTRACULTURA CHILENA¹

REDOLÉS LAVANDA: AFFECTIVE INTERMEDIALITY AND SONIC
DISSIDENCE IN CHILEAN COUNTERCULTURE

JORGE CID ALARCÓN

Universidad Adolfo Ibáñez
Centro de Estudios Americanos
Diagonal Las Torres 2640, Santiago, Chile

RESUMEN

Este artículo analiza *Redolés lavanda* (2024) como una obra intermedial que articula poética, música y archivo en clave afectiva y disidente. A partir de una metodología analítico-interpretativa, se identifican tres operaciones críticas: la configuración de una memoria sonora insurrecta, una estética del cuidado como resistencia y una lírica popular expandida. Se examinan piezas como “El finao” o “Huye Ana Frank” como ejemplos de una política sensorial que desafía los regímenes emocionales del neoliberalismo. Basado en la noción de archivo performativo, el estudio propone que *Redolés lavanda* reactiva el presente desde

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Anid/Fondecyt regular n.º 1260685, “Cartografía crítica de las poéticas transgenéricas: deformance, monstruosidad y archivo afectivo en las producciones literarias y performativas trans de Chile y Argentina”, del cual soy investigador responsable.

los márgenes de la cultura popular, transformando la canción de protesta en un artefacto crítico que no representa la memoria, sino que la hace cuerpo, vibración y comunidad sensible.

Palabras claves: Mauricio Redolés, Redolés Lavanda, memoria sonora, estética y política del afecto.

ABSTRACT

This article analyzes *Redolés lavanda* (2024) as an intermedial work that fuses poetry, music, and archive through an affective and dissident lens. Using an analytical-interpretative approach, it identifies three critical operations: the construction of an insurrectionary sonic memory, an aesthetic of care as cultural resistance, and an expanded popular lyricism. Tracks like “El finao” and “Huye Ana Frank” exemplify a sensory politics that challenges neoliberal emotional regimes. Drawing on the concept of the performative archive, the study argues that *Redolés lavanda* reactivates the present from the margins of popular culture, reshaping protest music into a critical artifact that does not represent memory—it turns it into embodied vibration and a space of shared sensitivity.

Keywords: Mauricio Redolés, Redolés Lavanda, sonic memory, aesthetics and politics of affect.

Recibido: 15/12/2025

Aceptado: 29/04/2026

I. DE REDOLÉS A LAVANDA: DEL PUNK A LA ORQUESTA

Desde su irrupción en la escena cultural chilena en los años ochenta, Mauricio Redolés ha desarrollado una obra bifronte —poética y musical— en tensión permanente con los dispositivos tradicionales de legitimación literaria y cultural. Su trayectoria, marcada por el exilio, la marginalidad editorial, la autoedición, el trabajo en cárceles y poblaciones, y una crítica constante

al neoliberalismo chileno, ha sido descrita como una forma de resistencia que articula contracultura, humor e inteligencia política. En este marco, *Redolés lavanda* (2024) no supone un quiebre con su estilo anterior, sino una reformulación que complejiza su poética desde nuevos lenguajes musicales y dispositivos expresivos.

Este trabajo, compuesto por dieciséis pistas que entrelazan canciones, poemas, micro-radioteatros y musicalizaciones de autores como Roque Dalton, profundiza y amplía procedimientos ya presentes en la trayectoria de Redolés, especialmente mediante una configuración musical de mayor despliegue orquestal que incorpora cuerdas, bronces, swing, bolero, ska y foxtrot, entre otros. Esta expansión formal se halla íntimamente conectada con una intensificación del modo de intervención cultural del autor, sin abandonar el gesto de denuncia directa y sátira política –característico de su trayectoria–, el disco intensifica la elaboración poético-musical de la memoria afectiva, el duelo social y la ternura como fuerza política.

Aunque *Redolés lavanda* enfatiza dimensiones asociadas a la ternura, la fragilidad y el cuidado, estos registros afectivos poseen antecedentes reconocibles en la trayectoria previa de Mauricio Redolés. Canciones como “Canción pa’ la más chiquitita”, “Solo mujer”, “Así habló Lorena” o “Quiero seguir continuando” ya articulaban formas de sensibilidad cotidiana y afectividad disidente en una poética popular y contracultural. En este sentido, el álbum no inaugura una estética del cuidado, sino que la vuelve más visible, sistemática y políticamente articulada mediante una propuesta sonora de mayor densidad colaborativa y orquestal.

El título del disco –*Redolés lavanda*– alude tanto a lo sensorial como a lo colectivo (la planta aromática y *la banda* que lo acompaña), estableciendo desde el nombre una clave poético-musical del cuidado. Esta doble lectura permite pensar el disco como un proyecto de recuperación, no solo física (tras su infarto cerebral), sino también de una comunidad de escucha y creación que se afirma como contrapública, en el sentido propuesto por Nancy Fraser (67): un espacio de enunciación no hegemónico donde lo popular, lo político y lo poético se entrecruzan como respuesta a las condiciones estructurales de exclusión, violencia y precariedad del Chile neoliberal.

En este contexto, el presente artículo busca analizar *Redolés lavanda* como una obra que propone una poética que conjuga memoria crítica, afectos resistentes y mestizaje popular, reconfigurando los lenguajes de la contracultura en clave orquestal. Lo anterior responde a la hipótesis según la cual el último álbum de Mauricio Redolés constituye una obra intermedial y transestética que, mediante una producción musical más amplia, colaborativa y orquestal, intensifica procedimientos estéticos y políticos ya presentes en la trayectoria del autor, condensando tres operaciones críticas: la reconfiguración de la memoria política chilena desde el afecto, la resignificación del humor como estrategia de duelo y crítica, y la articulación de un contrapúblico desde una lírica popular expandida. Así, Redolés interviene el presente con un gesto performativo que une poesía, música, radioteatro y archivo, posicionando su obra como un espacio de resistencia cultural en el Chile neoliberal post-Estallido.

Con ello, este disco se inscribe no solo como el último álbum de un autor marginal devenido figura de culto, sino como un artefacto artístico-crítico que actualiza las formas de la disidencia cultural en el siglo XXI.

Aunque *Redolés lavanda* amplía el repertorio instrumental y colaborativo de Mauricio Redolés, varios de sus procedimientos intermediales y afectivos ya se encontraban presentes en discos anteriores como *Bello barrio*, *Química*, *¿Quién mató a Gaete?*, *12 Thomas*, *One, two, tres, cuatro* y *Quiero seguir continuando*, donde el autor ya exploraba cruces entre poesía, oralidad, canción popular, humor y memoria política.

2. ESTADO DEL ARTE: MEMORIA, ORALIDAD Y NUEVAS POSIBILIDADES CRÍTICAS

La obra de Mauricio Redolés ha sido objeto de una crítica que, aunque limitada en volumen, ha identificado tres grandes ejes de interpretación: la memoria histórica, la poética urbana y la estética de la ruptura. Diversos trabajos han examinado su proyecto creador como una articulación única del trauma político, la experiencia del exilio y una posición estética que

privilegia la oralidad, el humor y la contracultura. Desde esta perspectiva, su producción ha sido leída como una forma de subversión cultural y testimonial, con especial atención a los dispositivos de homenaje, al extrañamiento del sujeto exiliado y al carácter híbrido de su obra (Pérez Silva; Navarro Pinto; Yuivar).

La relación entre memoria y música –particularmente en la representación del trauma dictatorial– ha sido uno de los focos más consistentes. Se han analizado tanto las tensiones entre memoria personal y memoria emblemática como el uso del homenaje como estrategia poética para reactivar la voz de los sujetos anónimos y vulnerables (Vergara; Navarro, “Química”). Otros enfoques han destacado la condición urbana de su lírica, el uso del barrio como refugio utópico y el lenguaje coloquial como forma de crítica social encarnada en lo cotidiano.

En términos estéticos, se ha subrayado la filiación con la antipoesía, la oralidad performativa y la hibridez entre géneros como el punk, el blues y el corrido mexicano. Esta línea ha permitido situar a Redolés en una zona de frontera entre lo poético y lo musical, valorando su lugar circuitos alternativos y su resistencia a las formas hegemónicas de legitimación cultural (Yuivar).

No obstante, y a pesar de estos valiosos aportes, los estudios disponibles no han abordado todavía de manera sistemática la dimensión intermedial, afectiva y sensorial de la obra de Redolés, ni han prestado atención al modo en que su trabajo más reciente –*Redolés lavanda* (2024)– profundiza y expande una escala poética, sonora y política presente en obras anteriores. Este artículo propone precisamente una lectura de dicho álbum como artefacto de memoria sonora insurgente, afectividad radical y disidencia sensorial, explorando su poética del cuidado, su uso estratégico del humor como duelo y su apuesta por una estética colectiva en clave orquestal.

Con ello, se amplía el campo de estudios redolesianos hacia zonas poco exploradas, como la relación entre cuerpo, escucha y política, así como el cruce entre géneros y soportes en una propuesta intergeneracional, expandida y crítica del neoliberalismo emocional. Esta perspectiva no busca reemplazar los enfoques anteriores, sino profundizarlos y desplazarlos hacia

nuevos territorios analíticos que sitúen a Redolés en el corazón de los debates contemporáneos sobre arte, memoria y sensibilidad política.

3. LA INTERMEDIALIDAD COMO GESTO POLÍTICO: POESÍA, MÚSICA Y RADIOTEATRO EN UN SOLO CUERPO SONORO

La estructura de *Redolés lavanda* puede ser leída como una forma expandida de archivo performativo, en el sentido que propone Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire* (20). Para Taylor, existen formas de memoria cultural que no se inscriben en documentos, sino que se transmiten mediante el cuerpo, la voz, el ritmo, la presencia. En este disco, la memoria no se conserva, se actúa, se encarna en la mezcla de géneros sonoros, narrativos y escénicos que van del ska al radioteatro, del testimonio hablado al corrido mexicano.

La estructura de *Redolés lavanda* se despliega como un organismo intermedial que articula lo sonoro, lo poético y lo dramático en un solo cuerpo estético. Si bien en álbumes anteriores predominaban estructuras más cercanas a la canción popular, Redolés ya había desarrollado estrategias de hibridez entre poesía, oralidad y experimentación sonora. Esta mixtura de formas y géneros no responde solo a una inquietud formal o a una experimentación estética, sino que se configura como una táctica crítica que desborda los marcos convencionales del arte popular, desafiando tanto a las industrias culturales como a los cánones literarios.

En este sentido, la intermedialidad se transforma en un gesto político en sí mismo. La combinación de registros heterogéneos —desde el ska hasta el bolero, desde la poesía de Roque Dalton hasta el blues tradicional norteamericano, pasando por el radioteatro y la crónica hablada— desestabiliza las expectativas del oyente, y lo obliga a habitar un espacio auditivo incómodo, discontinuo, donde el disfrute estético se ve constantemente interrumpido por la reflexión crítica. Redolés no busca construir una experiencia de escucha complaciente; por el contrario, propone una forma de experiencia musical basada en la fricción y la interrupción crítica, donde cada pista opera como una cápsula de memoria, humor o rabia, con frecuencia superpuestas.

Del mismo modo, “El finao”, un corrido mexicano sobre Salvador Allende, subvierte el tono elegíaco habitual con una carga festiva y heroica, incorporando un imaginario ajeno a la música chilena, lo que enfatiza el carácter transnacional de las luchas populares.

En paralelo, los micro-radioteatros –“No eres yo, soy tú” y “Hombre en situación”– introducen un registro dramatúrgico que permite elaborar conflictos íntimos y estructurales desde una perspectiva irónica. El primero ridiculiza las fórmulas afectivas neoliberales del autocuidado romántico, mientras que el segundo desmonta el eufemismo ‘hombre en situación de calle’ para exponer el carácter sistémico de la exclusión social. Ambos textos funcionan como pequeñas dramaturgias críticas, que actualizan la tradición del radioteatro popular desde un prisma político y contemporáneo, interrumpiendo el flujo musical para instalar la palabra como acto escénico.

A su vez, la musicalización de poemas de Roque Dalton –“Verte desnuda”, “Epigrama” y “Temores/El gran despecho”– revela una voluntad de reinscribir la poesía revolucionaria latinoamericana en claves sonoras contemporáneas. Dalton, ejecutado por el propio Frente Farabundo Martí en 1975, se convierte aquí en un interlocutor vivo, y su obra es revitalizada mediante arreglos que van desde el bolero hasta el rock electrónico, en colaboración con artistas como Carlos Cabezas y Tita Parra. Esta operación implica una reapropiación poético-musical de la tradición revolucionaria, en la que Redolés no solo homenajea, sino reescucha la militancia desde los lenguajes y timbres del presente.

Así, el álbum profundiza una tendencia de la obra de Redolés: la disolución de fronteras entre géneros discursivos. Al reunir poesía, canción, teatro y archivo en un mismo soporte digital, el disco activa una memoria disidente que no solo rememora, sino que activa políticamente el presente. La intermedialidad, en este sentido, no es solo una opción estética, sino un modo de intervenir el tiempo histórico desde las grietas sonoras de la cultura popular.

4. MEMORIA INSURRECTA: ALLENDE, EL NECO, ANA FRANK Y EL ARCHIVO SONORO DEL PRESENTE

Uno de los hilos articuladores más potentes de *Redolés lavanda* es la inscripción de una memoria política disidente que desafía tanto el olvido institucionalizado como la estetización melancólica de los relatos sobre la dictadura y la posdictadura. Lejos de ofrecer una narrativa lineal o unificada, el disco construye una memoria insurrecta, fragmentaria, que emerge desde la música popular, la poesía y la oralidad, convocando figuras, tiempos y afectos que rozan lo trágico, lo absurdo y lo épico desde los márgenes de la historia oficial.

El trabajo de la memoria en *Redolés lavanda* no se limita a la evocación nostálgica de acontecimientos pasados, sino que busca reactivar críticamente el presente. Esta operación conecta con lo que Nelly Richard desarrolla en *Fracturas de la memoria* (16-17), donde argumenta que las memorias disidentes no deben fijarse en monumentos o fechas, sino funcionar como interferencias críticas en los discursos dominantes. Así, el homenaje a Salvador Allende o a Nelson Cabrera Vásquez no es conmemoración ritual, sino reapropiación política del relato.

La canción “El finao” profundiza una línea ya presente en Redolés: la relectura desacralizadora de la historia reciente mediante formas populares y afectivas. En lugar del tono elegíaco, aquí Redolés opta por el corrido mexicano, un género que combina lo narrativo, lo festivo y lo heroico. Esta elección no es casual: al apropiarse de un formato narrativo popular latinoamericano, el autor relocaliza la figura de Allende como héroe de un pueblo transnacional, no como mártir congelado en el relato estatal. El corrido, con su ritmo marcado y su estética frontal, permite reimaginar el acto final de Allende no como una derrota, sino como una afirmación radical de soberanía política. La muerte se canta, no se llora. La historia se corea, no se archiva.

La apertura del tema –“el finao se la jugó sin asco / enfrentó a los locos del asalto”– introduce de inmediato un tono directo y narrativo, característico del corrido. La expresión coloquial ‘finao’ desactiva cualquier tentación

sacralizadora y ubica al protagonista en el registro popular y cotidiano. A lo largo del texto, esta estrategia se sostiene mediante una economía verbal que alterna la oralidad cruda con imágenes de fuerte resonancia política: “libertad pa’ todo un continente / dignidad y una vida diferente”. Aquí, el sujeto de la enunciación no se limita a testimoniar, sino que proyecta un horizonte ético-político que excede la coyuntura nacional.

El corrido no solo narra, dramatiza. Su cadencia marcada y su estructura repetitiva intensifican el efecto performativo de la letra. La reiteración de versos como “nadie cante, nadie hable / poesía se respira con el aire” funciona como dispositivo sonoro de interrupción, que remite a la censura y al control del discurso durante el golpe, pero también a una poética del silencio como forma de resistencia. La inversión del lugar común –al afirmar que la poesía no se escribe, sino que se respira– implica un desplazamiento del lenguaje hacia el ámbito corporal. Esta operación conecta con la noción de “archivo encarnado” desarrollada por Taylor (20), según la cual la memoria no se limita a ser conservada en soportes materiales o textuales, sino que se activa a través de prácticas corporales, gestos y experiencias vividas. Desde esta perspectiva, el cuerpo no es solo un medio de expresión, sino también un vehículo de transmisión y reactivación de saberes y memorias.

El tono irónico y desacralizador que atraviesa la pieza se vuelve especialmente notorio en versos como “su doctor de los pies le dio un tirón / y el finao le echó un garabato”. Este gesto, que podría parecer anecdótico, cumple una función crítica: desautomatiza el relato heroico y lo ancla en lo humano, en lo mínimo, en el detalle que subvierte la solemnidad. La épica aquí no se construye desde la grandilocuencia, sino desde la afectividad disonante: una mezcla de humor, furia y ternura que desarticula la retórica de la historia oficial.

Asimismo, el estribillo “la traición se transmite por el aire / conmoción, no hay certeza / generales, tampoco hay culpables” condensa una crítica explícita al aparato de impunidad que siguió al golpe de Estado. El lenguaje se vuelve aquí acusación coral, construida desde el rumor más que desde la prueba, desde el afecto más que desde el archivo. Este tránsito entre lo testimonial y lo poético refuerza el carácter intermedial del disco, donde lo

musical no ilustra la historia, sino que la reescribe desde el cuerpo sonoro de la protesta.

Finalmente, la reflexión tardía de un personaje secundario –“nunca pensamos que estábamos tan solos / reflexionó años después un guardaespaldas”– introduce una temporalidad desplazada, que desmitifica el momento heroico y enfatiza sus efectos en el presente. El legado del finao –“rectitud, dignidad, las cosas claras”– no se cristaliza en una figura intocable, sino que se vuelve consigna política abierta, disponible para la acción.

En este sentido, “El finao” reconstruye y reactiva la figura de Allende como zona de disputa simbólica y afectiva. Redolés convierte su muerte en materia sonora, en narración insurgente, y en práctica estética que interrumpe los marcos hegemónicos del relato. El resultado es una forma de memoria performativa, donde la música popular no representa la historia, sino que la reinscribe en clave crítica y vital.

Este mismo impulso reaparece en “Nelson Cabrera Vásquez, alias El Neco”, un extenso poema que rinde homenaje póstumo a un luchador por los derechos humanos fallecido en 2023 que sufrió la prisión política y la tortura durante la dictadura de Pinochet. Lejos de la hagiografía o del tono panfletario, Redolés construye una crónica íntima y política, donde el nombre propio adquiere peso específico, encarnando una historia de lucha invisibilizada. El poema no es solo un ejercicio de memoria, sino una restitución simbólica de la voz del Neco en la esfera pública. Aquí, la palabra poética se transforma en un acto de justicia afectiva y el poema, en un sitio de conmemoración no institucional.

Esta forma de memoria no se organiza en torno a una narrativa lineal ni busca estabilizar significados, sino que se constituye como un dispositivo fragmentario y polifónico, en el que confluyen lenguajes poéticos, musicales y orales. En ese marco, la canción dedicada a Nelson Cabrera –filósofo y militante del MIR, fundador de Cinefórum en Valparaíso– despliega una poética elegíaca de la insubordinación, en la que el homenaje se disocia de toda solemnidad y se ancla en lo concreto, lo afectivo y lo irónico.

Desde el inicio, Redolés instala una voz que oscila entre la crónica testimonial, la alabanza política y la lírica personal. Al decir “Maestro

de los desheredados de siempre / Intelectual orgánico de hasta la más mínima brisa porteña”, el autor articula una imagen del sujeto político no desde el liderazgo carismático, sino desde la inserción cotidiana en los circuitos de la vida popular. La combinación de epíteto y humor, como en “filoso filósofo del MIR” o “Neco, gato en japonés”, construye una figura multidimensional, que evita la canonización para reivindicar, en cambio, la complejidad afectiva del compromiso.

La interpelación directa –“con un hilito de voz, a 23 segundos de morir me dijiste / ‘Sí, pero tiene que ser más digno’”– introduce una dimensión testimonial que no se reduce a la anécdota biográfica. La frase, inscrita en el borde entre la vida y la muerte, condensa una ética de la radicalidad que estructura toda la composición. La dignidad, aquí, no se enuncia como valor abstracto, sino como principio de acción ante el presente. Esta elección estilística responde a lo que Richard (124) entiende como un enfoque de la memoria que evita la monumentalización del pasado. En lugar de presentar los hechos cerrados o definitivos, esta perspectiva busca generar cuestionamientos, abrir interpretaciones y provocar una reflexión activa sobre los acontecimientos, resistiendo así la clausura de los sentidos históricos.

Asimismo, la canción construye una topografía de la disidencia en la ciudad-puerto: “desde el cerro Lecheros / donde estuvo escondido Neruda en tiempos del traidor Videla / hasta la Colina del Terror”. Este desplazamiento espacial convierte a Valparaíso en territorio afectivo y político, marcado por prácticas de resistencia y memoria. El ritmo prosódico de los versos, alternando registros poéticos y enumeraciones documentales –“a madres de la Plaza de Mayo y a sociólogos lúcidamente rebeldes / a descubridores de los archivos del terror de dictadores paraguayos”– produce un efecto acumulativo que inscribe al Neco como nodo de una red latinoamericana de luchas, más allá de la frontera chilena.

En términos retóricos, el poema se vale de la anáfora (“Siempre con tu sonrisa... / Siempre instalando bares eternos... / Siempre junto a Marisa...”), como estrategia de repetición afectiva que enfatiza la persistencia del gesto político en lo íntimo y lo cotidiano. Lejos de presentar a Cabrera como figura aislada o excepcional, Redolés subraya su inserción en una

comunidad concreta: “plantaste muchas semillas de rebeldía y valor / mientras otros y otras se arreglaban los bigotes / en las puertas de sus secretarías y ministerios”. Aquí se inscribe una crítica explícita a las formas de cooptación institucional de la memoria, en sintonía con la tesis de que el discurso oficial de posdictadura ha funcionado, en muchos casos, como estrategia de neutralización.

Finalmente, el cierre del poema –“Desde la noche del 18 de abril de 2023 / hay una nueva estrella sobre los cerros y la bahía de Valparaíso”– opera como signo afectivo de permanencia. La muerte no clausura al Neco, sino que lo inscribe en una cosmología poética del presente, donde la estrella no remite a la trascendencia, sino a una forma de continuidad vital y política: “Pediste mucho, Neco, porque eres puro amor por tu pueblo / Vivirás por siempre en todas mis canciones”.

En suma, la pieza dedicada a Cabrera Vásquez reafirma el principio general que articula *Redolés lavanda*: la memoria no se archiva, se activa. En su dimensión intermedial, la canción opera como acto performativo que convierte la biografía militante en relato coral y el afecto en estrategia de reapropiación histórica. La figura del Neco deviene emblema de una ética insurgente que, al mismo tiempo que denuncia los dispositivos de olvido, propone una genealogía alternativa fundada en el amor, la ironía y la persistencia.

En este punto, la figura del archivo –central en los estudios de la memoria– adquiere una materialidad sonora. El archivo no está compuesto por documentos, sino por voces, ritmos, silencios, ruidos. En “En el oasis de pirañas”, dedicada al Estallido Social de octubre de 2019, se inserta un audio histórico real que irrumpe en la música como testimonio vivo. A diferencia de una representación artística del hecho, lo que se ofrece es su reencarnación en la textura del sonido. El análisis político que Redolés entrega hablado, como si interrumpiera su propia canción para reflexionar, convierte el tema en una suerte de ensayo sonoro en tiempo real. Aquí se despliega una forma de archivo insurgente, que no conserva, sino que activa: memoria como interferencia, como vibración, como acto sonoro de presente.

Esta canción funciona como campo de confrontación entre la retórica del poder –“un oasis de paz y tranquilidad en América Latina”– y la enunciación popular que desarma ese discurso: “pero la verdad / éramos oasis de abuso, despojo, represión / e injusticia en el borde suroeste / de nuestro continente”. La ironía en el uso de la metáfora del oasis evidencia una estrategia retórica de desarticulación, donde la estética de la denuncia emerge de la contradicción semántica entre apariencia y vivencia.

La canción articula una poética del contrapunto: a la vez que convoca el tono rítmico y ligero del ska, sostiene una denuncia directa y coral contra el orden neoliberal, mediante recursos como la anáfora (“pingüina rebelde, pingüina anónima”), el paralelismo y la interpelación directa (“dímelo, dímelo”). En este juego de tensiones se configura una estética de la fricción: el goce rítmico es constantemente interrumpido por la irrupción de la palabra crítica, por bloques de testimonio que operan como insertos de realismo político.

El salto de la colegiala, esa “pingüina rebelde”, no es solo un acto de desobediencia, sino el gesto inaugural de una épica popular: “y su salto fue / más relevante que el salto de Prat”. Esta inversión del canon heroico inscribe una afectividad insurgente que desafía la narrativa patriótica tradicional, desplazando el centro simbólico desde el mártir militar hacia la figura anónima, femenina y juvenil. La canción así subvierte el relato histórico y lo reescribe desde una sensibilidad situada en el presente del cuerpo que protesta.

A nivel estructural, la obra incorpora pasajes hablados que rozan el tono del panfleto o el manifiesto, interrumpiendo la linealidad de la canción y quebrando la frontera entre poesía, discurso y crónica: “no fue otra cosa que el embrión de una revolución de millones de personas / cansadas de ser abusadas, reprimidas, despojadas”. Esta superposición de registros responde a una lógica de ensamblaje que no busca cohesión, sino proliferación de voces, ritmos y memorias. La “revuelta analfabeta”, como la nombra el propio narrador, es objeto del relato y estructura formal del disco: caótica, fragmentaria, saturada de rabia y ternura.

Desde esta perspectiva, la intermedialidad en *Redolés lavanda* no se limita a un ejercicio estético, sino que se configura como un gesto afectivo-político que interrumpe las gramáticas de representación tradicionales. La hibridez sonora del disco —que pasa del ska al testimonio, de la canción al documento— articula una resistencia contra la domesticación del malestar social por parte del discurso institucional. En este sentido, la propuesta de Redolés es también una crítica a la estetización del dolor y una defensa del sonido como forma de resistencia: “el pueblo está en la calle pidiendo dignidad” no se pronuncia como consigna vacía, sino como acto performativo que reactiva la memoria colectiva y la inscribe en el cuerpo vibrátil de la canción.

En el caso del poema final “Huye Ana Frank”, la conexión con el genocidio en Gaza actualiza la figura de la niña perseguida por el nazismo como símbolo desplazado de la infancia acosada por nuevas formas de fascismo global. Esta operación puede ser interpretada a partir del concepto de necropolítica emocional desarrollado por Rossana Reguillo en *Necromáquina* (36). La autora sostiene que, en los contextos contemporáneos, los cuerpos de niñas, personas disidentes y poblaciones empobrecidas no son únicamente objeto de control mediante la violencia física, sino también a través de la gestión de afectos. Estos afectos —como el miedo, el desprecio o la indiferencia— son instrumentalizados para legitimar formas de exclusión social y justificar la exposición de ciertas vidas a la muerte o al abandono sistemático. Redolés, al devolverle movimiento a la figura de Ana Frank, rompe con su cristalización histórica y la convierte en una imagen insurgente que denuncia nuevas formas de persecución.

En este sentido, la pieza “Huye Ana Frank” constituye una de las intervenciones más provocadoras y radicales del disco. Redolés traslada a la figura icónica de la joven judía —símbolo universal del horror del Holocausto— hacia el presente palestino, no por analogía superficial, sino como una estrategia de desnaturalización del uso político de la memoria. En un gesto deliberadamente incómodo, la canción interpela al oyente desde la crudeza de la intertextualidad histórica y la violencia actual, forzando una lectura crítica sobre los dispositivos contemporáneos de invisibilización del sufrimiento.

El poema-canción comienza con un imperativo que interrumpe la lógica museificada de la historia: “Huye Ana Frank / de Prinsengracht 263 / en Ámsterdam”. La casa-museo –ícono del memorialismo europeo– se convierte aquí en el punto de partida de una fuga intempestiva hacia el presente: “y huye de los nazis / huye de la Gestapo / huye... hacia la Franja de Gaza”. La anáfora “huye”, reiterada obsesivamente a lo largo del poema, no solo marca el ritmo y la urgencia de la huida, sino que colapsa las temporalidades, desplazando el eje de la memoria del pasado al presente, del archivo al acontecimiento.

La canción transita por una geografía del horror contemporáneo –“Rafah, Jabalia, Deir al-Balah, Beit Hanoun”– donde el cuerpo de Ana Frank es proyectado como figura espectral que atraviesa escombros, drones, bombardeos y armas químicas. Versos como “no bebas el agua envenenada / huye de la muerte que viene del cielo” configuran un imaginario poético de la devastación, en el que el tono urgente no excluye la dimensión lírica. El recurso al fósforo blanco, que “quema tus bellos ojos / y hace tus pulmones imposibles”, introduce una sintaxis brutal de lo corporal, donde la destrucción opera sobre lo más íntimo y vulnerable. La elección del cuerpo infantil como punto de inscripción del horror –los “bracitos” que “aparecerán entre los escombros”– convierte al lenguaje poético en forma de duelo anticipado y denuncia ineludible.

No se trata aquí de una equivalencia simplista entre pasados y presentes, sino de una estrategia de relectura radical que interroga los usos políticos de la memoria en contextos de violencia estructural. El poema denuncia explícitamente la complicidad internacional –“la ayuda de los yankees / la complicidad de Occidente”– y apela a una figura testigo localizada: “Faiz Machini / que me lo dirá / con dolor y rabia / en la esquina / de Chacabuco y Santo Domingo / aquí en Santiago de Chile”. Este movimiento entre Gaza y Santiago, entre el testimonio global y el encuentro local, da cuenta de la dimensión afectiva y situada del archivo sonoro que Redolés construye: no es una denuncia abstracta, sino una escucha encarnada.

En términos formales, el poema despliega una estética del urgente minimalismo, sustentada en el verso breve, la reiteración y la ausencia de

puntuación, lo que refuerza la impresión de ritmo narrativo en fuga. El sujeto lírico no enuncia desde la seguridad del saber histórico, sino desde el sobresalto de la proximidad ética: se trata de un testigo implicado, que escucha, transmite y transforma el horror en canto, sin mediaciones institucionales ni solemnidades rituales.

“Huye Ana Frank” sintetiza así los principios estéticos y políticos que atraviesan *Redolés lavanda*: la memoria como forma de interrupción, el lenguaje poético como acto de reinscripción histórica, y el sonido como espacio de resonancia ética. En su potencia intermedial, esta pieza no busca representar el sufrimiento, sino desactivar su naturalización, devolviéndole una dimensión crítica, afectiva y performativa. En un contexto saturado de imágenes e informes, Redolés opta por la canción como contrarchivo, donde el cuerpo de Ana Frank no es memoria clausurada, sino sujeto en movimiento, desplazado hacia el presente para recordarnos que la historia, si no se canta, se repite.

Estas tres piezas –“El finao”, “Nelson Cabrera Vásquez” y “Huye Ana Frank”– permiten comprender la manera en que Redolés construye una memoria poética y política que desafía los protocolos de la solemnidad y se enuncia desde los géneros populares, la ironía, el testimonio sonoro y el gesto performativo. Frente al archivo estatal, cerrado y normado, *Redolés lavanda* propone un archivo afectivo, oral, insurgente, que mantiene viva la historia al ponerla en diálogo con las luchas del presente.

5. CUIDADO, IRONÍA Y DUELO: MODULACIONES AFECTIVAS EN *REDOLÉS LAVANDA*

En la obra de Mauricio Redolés, el humor ha sido siempre una herramienta clave de disidencia cultural: ironía, sarcasmo, juegos de palabras, parodias y absurdos han desestabilizado las formas establecidas de lo político, lo serio y lo literario. En *Redolés lavanda*, sin embargo, el humor adquiere una densidad emocional singular: no es simplemente risa contra el poder, sino humor atravesado por el dolor, el fracaso, la pérdida y la ternura. Aquí

se configura lo que podríamos llamar una estética del afecto radical, en la que la ironía ya no es solo una forma de evasión o burla, sino una vía para procesar el trauma y construir nuevas formas de comunidad sensible.

Resulta importante señalar, sin embargo, que esta sensibilidad afectiva no aparece por primera vez en *Redolés lavanda*. A lo largo de su trayectoria, Mauricio Redolés ha desarrollado una poética donde el humor, la fragilidad, el amor cotidiano y el cuidado convive con la crítica política y la ironía desacralizadora. Lo distintivo del nuevo álbum reside menos en la aparición de estos registros que en la forma en que son reorganizados y amplificados en una propuesta estética más cohesionada, coral y sensorial.

Si bien el humor ha sido una característica constante en la obra de Redolés, en este álbum adquiere matices más íntimos y melancólicos, revelando una dimensión emocional distinta. Esta profundización estética puede analizarse a partir del enfoque propuesto por Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion* (11), donde plantea que las emociones no deben entenderse como reacciones internas individuales, sino como mecanismos de orientación que configuran nuestras relaciones con el entorno y con los demás. En este sentido, el afecto se convierte en una fuerza política que estructura modos de vinculación, pertenencia o exclusión. En *Redolés lavanda*, el humor opera como una forma de duelo activo, no como negación del dolor, sino como modo de sostenerlo y compartirlo sin someterlo a la solemnidad.

Esta afectividad politizada también puede entenderse desde la idea de trabajo afectivo de Michael Hardt (1999), quien propone que los afectos no solo nos conmueven, sino que también producen cuerpos, vínculos y modos de vida. El cuidado, la fragilidad o la ternura que Redolés exhibe en “Epigrama” o en piezas irónicas como “No eres yo, soy tú” no son debilidades, sino estrategias críticas frente a una cultura que exige fortaleza emocional y rendimiento constante. El humor, entonces, se vuelve una forma radical de conexión, una política de lo sensible.

Este giro se observa desde el primer tema del disco: “Un poema que te debía”, una pieza autobiográfica que combina melancolía y swing, y que juega con la idea de una deuda emocional que solo puede saldarse a través del

arte. El poema es una forma de restitución afectiva, y el uso del humor sutil y melódico permite hacer habitable el dolor sin domesticarlo, reconociendo la herida sin cristalizarla. Aquí, como en otros momentos del álbum, Redolés activa una economía del duelo que se aleja del *pathos* solemne y encuentra en la risa –o en su contención– una vía de supervivencia sensible.

En este marco, resulta central considerar no solo las canciones explícitamente políticas, sino también aquellas en las que la dimensión afectiva y amorosa se convierte en una forma de resistencia frente al desgaste del mundo contemporáneo. Una pieza significativa en este sentido es el poema-canción que comienza con el verso “Este es un poema que hace tiempo te debía”, donde la voz poética se dirige a una mujer amada cuya presencia, rutina y voluntad constituyen un anclaje vital en medio del caos. Lejos de tratarse de una pausa lírica en un disco de contenido mayormente político, esta canción instala una forma de archivo afectivo que participa activamente en la construcción de una memoria crítica desde el cuerpo cotidiano.

La figura femenina que se describe –“una mujer ariana / que se levanta rotunda en las mañanas”– se erige como sujeto de acción, no como musa pasiva. En un tono íntimo pero firme, el poema enuncia una ética del cuidado cotidiano como fuerza generadora de sentido: “Te levantas de una, de una sola vez / como si no fueras tú, pero así es”. Aquí, el lenguaje sencillo y directo despliega una prosodia del reconocimiento, en la que lo extraordinario no reside en el gesto épico, sino en la perseverancia del gesto mínimo, reiterado día tras día.

El recurso a la estructura responsiva –“y tú, y yo / y tú me haces saltar al mundo así”– evidencia un movimiento dialógico que refuerza la reciprocidad y la interdependencia como ejes afectivos y políticos. La reiteración final –“Y yo estoy de pie gracias a ti”– no se lee como dependencia, sino como afirmación de una fuerza compartida, donde el amor no es clausura intimista, sino forma de sostén frente a la fragmentación del presente. Esta poética del cuidado cotidiano se inscribe, por tanto, en la estética general del disco, que convierte el cuerpo y la voz en soportes materiales de una memoria que no olvida, pero tampoco idealiza.

El carácter político de este gesto se manifiesta en la forma en que la canción desacraliza los lenguajes del heroísmo, y opta por un lirismo de lo ordinario, que encuentra en la pareja y en los rituales mínimos –levantarse, compartir el cansancio, sostenerse mutuamente– una resistencia silenciosa, pero radical, frente a un mundo “todo desgajado”. La tensión entre esa fractura global y la presencia restauradora del otro se expresa en la línea: “Este mundo está esperando todo desgajado / yo he llegado tarde y duermo muy cansado”, donde el sujeto lírico reconoce su vulnerabilidad sin ceder al cinismo.

En su dimensión sonora, la canción opera con una cadencia suave, repetitiva, casi de mantra, que refuerza la dimensión performativa del afecto. Lo que se dice –“yo estoy de pie gracias a ti”– se sostiene en lo musical como un acto de recuperación del cuerpo mediante la voz, y de la voz a través del amor. Esta estrategia conecta con el modo en que el disco activa formas de resistencia no solo discursivas o históricas, sino también sensoriales y afectivas, propias de un archivo expandido que incluye la épica insurrecta y la intimidad reparadora.

Así, *Redolés lavanda* construye una memoria insurrecta no solo a través del homenaje político o la denuncia histórica, sino también mediante la inclusión de lo íntimo como territorio de lo común. El amor, en esta clave, no es escapismo, sino afirmación de lo viviente, inscripción de lo cotidiano como lugar donde se ensaya la persistencia. La canción amorosa no interrumpe el archivo disidente del disco: lo amplía, demostrando que en la era de la fragmentación y el desgaste, seguir de pie –y decirlo– también es un acto de memoria.

En “No eres yo, soy tú”, uno de los dos micro-radioteatros del disco, el humor alcanza una dimensión crítica más explícita. La pieza parodia las fórmulas del discurso amoroso contemporáneo, desmontando con sarcasmo las frases vacías del autoconocimiento neoliberal (“tengo que encontrarme a mí mismo”, “necesito mi espacio”) que han colonizado incluso el lenguaje íntimo. Redolés evidencia cómo el neoliberalismo no solo afecta la economía o la política, sino también la forma en que experimentamos y gestionamos nuestras emociones, privatizándolas, individualizándolas y desactivando

su potencial relacional. Al ridiculizar estas fórmulas, el artista reactiva el humor como forma de autodefensa afectiva frente al vaciamiento emocional promovido por la cultura del rendimiento.

Este humor autocrítico y político se complejiza aún más en piezas como “Cuando te vi” y “Epigrama”, donde el fracaso amoroso y el desgaste de las relaciones se abordan desde la ternura, sin resignarse al cinismo. En “Epigrama”, el bolero compuesto por Taku Tricot e interpretado a dúo por Redolés y Tita Parra, el desgaste de una larga relación de pareja no se convierte en burla ni en tragedia, sino en una especie de celebración del desgaste compartido. La elección del bolero –género históricamente asociado al exceso emocional, al drama amoroso– permite reencuadrar el conflicto afectivo como un espacio de lucidez, donde la ironía no niega el amor, sino que lo rehumaniza.

En conjunto, estas piezas revelan la manera en que Redolés configura el humor como una forma de duelo colectivo: un duelo que no se resuelve ni se supera, sino que se vuelve materia estética y política. En este disco –marcado también por la propia fragilidad del autor, tras su infarto cerebral en 2016–, el humor funciona como tecnología emocional que permite reconfigurar los vínculos desde la vulnerabilidad. En lugar de ocultar o superar la fragilidad, Redolés la exhibe, la canta, la dramatiza y la pone a circular, transformándola en potencia crítica.

Ante una cultura que promueve la positividad compulsiva y la gestión neoliberal de los afectos, *Redolés lavanda* despliega una poética alternativa de lo sensible: una ternura áspera, irónica y lúcida, que no pretende consolar ni restaurar un orden emocional, sino fracturar la sensibilidad hegemónica desde el margen. En este sentido, el disco se inscribe como un artefacto estético profundamente contemporáneo, cuya intervención no adopta la forma del diagnóstico ni de la consigna, sino de una estética del fragmento, de aquello que persiste después del colapso emocional. Esta operación encuentra resonancia con la noción de lenguaje de los restos desarrollada por Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (166). Barthes propone una forma de enunciación fragmentaria, compuesta por retazos,

silencios e interrupciones, en la que emergen las huellas del deseo y del trauma. En lugar de aspirar a una expresión totalizante, este lenguaje se construye a partir de gestos parciales y residuos afectivos que sobreviven y pueden aún ser compartidos. Así, lo afectivamente indecible no se borra, sino que persiste en formas discontinuas de decir.

6. ESTÉTICA LAVANDA: POLÍTICA SENSORIAL, CUIDADO Y DISIDENCIA EN CLAVE ORQUESTAL

La propuesta estética de *Redolés lavanda* puede interpretarse como una intervención política mediada por lo sensorial. La elección de la lavanda —planta tradicionalmente asociada al cuidado, al reposo y a la limpieza— junto con un formato musical orquestal y envolvente, sugiere una apuesta por una política del afecto y del cuidado. Esta orientación se posiciona como una forma de resistencia frente a la individualización y desafección propias del neoliberalismo emocional. Este enfoque encuentra sustento en lo planteado por Sara Ahmed (4), quien argumenta que los afectos no son neutrales ni apolíticos, sino fuerzas que delimitan los marcos de lo que se puede sentir y, en consecuencia, de lo que es posible imaginar y hacer colectivamente.

No obstante, conviene entender esta política del cuidado como una profundización de elementos ya presentes en la obra anterior de Redolés y no como una ruptura respecto de ella. La ternura, el desgaste afectivo, la vulnerabilidad y el amor cotidiano habían aparecido previamente en distintas canciones y poemarios del autor; lo que *Redolés lavanda* realiza es otorgarles una centralidad estética y política más explícita, integrándolos en una arquitectura sonora colectiva y expandida.

Desde esta perspectiva, el disco no solo expone temas críticos, sino que cuida al oyente, lo interpela sensorialmente, lo invita a otra forma de estar juntos. Esta es una estrategia profundamente disidente en un tiempo que privilegia la productividad, la competencia y la emocionalidad anestesiada.

En sintonía con lo que plantea Nelly Richard (194), el arte crítico no debe aspirar a ofrecer respuestas concluyentes ni imágenes de cierre, sino

generar tensiones, disonancias y resonancias que interrumpen los sentidos hegemónicos. En esta línea, la propuesta de Redolés se aleja de resoluciones musicales armónicas o estructuras narrativas cerradas y releva, en cambio, una sonoridad áspera, polifónica y heterogénea. Esta estética –denominada aquí lavanda– no busca producir un efecto de pacificación emocional, sino reponer el cuerpo como un espacio de memoria activa, conflicto latente y ternura compartida, inscribiendo así una política del sentir que interpela desde lo afectivo y lo colectivo.

El título *Redolés lavanda* no es una simple ocurrencia fonética ni una referencia decorativa: se trata de una declaración estética cargada de resonancias políticas, afectivas y sensoriales. En la tradición popular, la lavanda es una planta asociada al cuidado del cuerpo, a lo doméstico, a lo terapéutico; también a la limpieza, a la memoria olfativa y a ciertas formas de espiritualidad laica. En este disco, Redolés resignifica ese imaginario para proponer una poética del cuidado disidente, en que la fragilidad, la sanación, la orquestación colectiva y lo sensorial se convierten en lenguajes de resistencia.

El juego con el nombre de la banda (La Banda = lavanda) funciona como un gesto de desjerarquización: no se trata de un solista con acompañamiento, sino de una comunidad sonora ampliada. La conformación del ensamble incluye no solo un trío de rock, sino también un cuarteto de cuerdas, una banda de bronce, un armonista, una pianista y músicos invitados de distintas generaciones como Carlos Cabezas, Tita Parra o Cony Tolueno. Esta apuesta colectiva e intergeneracional revela una ética colaborativa que trasciende lo musical y se inscribe en una política del encuentro: *Redolés lavanda* no es el disco de un autor, sino de una red afectiva que convierte el sonido en cuidado compartido.

A nivel musical, la diversidad de estilos –ska, bolero, blues, corrido, foxtrot, landó– no se presenta como eclecticismo gratuito, sino como cartografía emocional del pueblo. Cada género conecta con una escena afectiva distinta, con un territorio cultural, con una memoria encarnada en el ritmo. Esta pluralidad sonora subvierte las lógicas homogeneizantes de la industria musical, que tiende a segmentar los públicos por género,

clase o edad. *Redolés lavanda* desobedece esta lógica e insiste en una mezcla impura, incómoda, viva. El disco se convierte así en una plataforma de sensibilidad subalterna, que acoge timbres, idiomas y cuerpos que no suelen ser convocados por la cultura oficial.

La dimensión sensorial y olfativa de la lavanda, además, nos permite leer este trabajo desde una crítica a la hegemonía de la racionalidad neoliberal. Frente a una época que privilegia la eficiencia, la velocidad y la hiperproductividad, Redolés propone un espacio de escucha que huele, que recuerda, que respira lento. En lugar de sonidos pulidos, se permite el ruido, la desafinación, el tartamudeo; en lugar de canciones cortas para plataformas, construye piezas narrativas largas, habladas, difíciles de clasificar. Este gesto puede leerse como una forma de desobediencia sensorial, que activa el cuerpo del oyente como territorio de resistencia.

En este punto, la estética lavanda puede entenderse como una estética de la reparación, pero no en el sentido de la reconciliación o el olvido, sino como gesto de restauración de los vínculos rotos. Las piezas del disco –musicales, poéticas, teatrales– no cierran heridas: las nombran, las hacen circular, las dignifican. Al mismo tiempo, instalan una afectividad política que desafía las formas normativas de la militancia, proponiendo una militancia sensible, donde el cuidado, la ironía, el cansancio, la ternura y la emoción también son parte del repertorio de lucha.

Así, *Redolés lavanda* se erige como una obra que no solo dice, sino que cura diciendo, cuida cantando, incomoda afectando. Desde su título hasta su orquestación, desde su formato hasta su contenido, el disco se configura como un artefacto sensorial que abre la posibilidad de pensar una política del arte no centrada en la denuncia o la representación, sino en el cuerpo que escucha, en la comunidad que se reencuentra en la vibración, en la risa, en el verso y en la memoria.

7. CONCLUSIÓN: *REDOLÉS LAVANDA* Y LA EXPANSIÓN SENSIBLE DE LA CONTRACULTURA

El análisis ha permitido situar *Redolés lavanda* (2024) como una obra liminar en el campo de las estéticas contraculturales latinoamericanas, cuyas operaciones intermediales no solo expanden los límites de la canción popular, sino que reformulan el estatuto mismo de la memoria, el archivo y la sensibilidad política en el Chile contemporáneo. A través de una estructura multiforme que articula canción, poesía, micro-radioteatro, testimonio y musicalización de textos ajenos, Redolés despliega una poética disidente que convierte al cuerpo sonoro en campo de disputa afectiva, política y estética. Más que representar una ruptura en la trayectoria del autor, *Redolés lavanda* profundiza e intensifica procedimientos históricos de su obra: la hibridez entre poesía y música, la oralidad popular, la crítica política, el humor desacralizador y la construcción de afectividades disidentes. La novedad del álbum reside menos en la aparición de estos elementos que en la escala colaborativa, orquestal y sensorial con que son articulados.

El artículo ha identificado tres operaciones críticas que vertebran el álbum: en primer lugar, la construcción de una memoria insurrecta que subvierte las formas oficiales del recuerdo mediante una oralidad encarnada, fragmentaria y situada; en segundo lugar, una estética del cuidado y la fragilidad que activa formas alternativas de resistencia desde la ternura, el cansancio, el amor o el duelo, desestabilizando el régimen emocional del neoliberalismo; y, en tercer lugar, una lírica popular expandida, que rehúsa la homogeneidad estilística para componer un ensamblaje intergeneracional y transtestético, donde lo político y lo íntimo no se oponen, sino que se implican mutuamente.

Este artículo ha planteado que *Redolés lavanda* puede comprenderse como un archivo performativo en los términos propuestos por Taylor, es decir, como una forma de memoria que no se fija en soportes documentales cerrados, sino que se encarna en cuerpos, voces, ritmos y afectos que se actualizan en el momento mismo de la escucha. Desde esta perspectiva, el

disco no actúa como un medio de representación del pasado ni como un acto conmemorativo, sino como una activación del pasado en el presente, en diálogo con una coyuntura social aún marcada por la incertidumbre y la herida abierta. En este sentido, coincide con el planteamiento de Richard, quien advierte que la tarea del arte crítico no consiste en monumentalizar el trauma, sino en transformarlo en interferencia: una vibración que interrumpe, desplaza y desajusta los relatos dominantes, abriendo así un espacio para la reflexión crítica y la rearticulación colectiva de la memoria.

Asimismo, el análisis ha mostrado que la dimensión intermedial del disco —que mezcla géneros musicales como ska, bolero, corrido, swing, blues y foxtrot con registros dramáticos, poéticos y testimoniales— no obedece a un mero eclecticismo formal, sino a una estrategia consciente de interrupción de los marcos estéticos y emocionales normativos. Redolés no busca agradar ni ofrecer cohesión, sino interpelar al oyente en su dimensión ética y sensorial, generando una experiencia de escucha que incomoda, conmueve y politiza.

En este sentido, *Redolés lavanda* constituye un aporte singular al campo de los estudios culturales, la literatura y la música popular, no solo por su hibridez genérica o su potencia testimonial, sino por su capacidad de articular una afectividad crítica que devuelve al arte su función insurgente: la de reconfigurar el presente desde el margen, desde el fragmento, desde el temblor de lo aún no dicho.

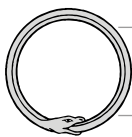
Este enfoque abre nuevas líneas de investigación que resultan relevantes para el estudio de las poéticas contemporáneas: ¿cómo se redefine la noción de archivo en obras que articulan lo testimonial y lo ficcional desde soportes digitales y orales? ¿Qué papel juegan el humor, la ironía o la ternura en la reapropiación política de la memoria en tiempos de retraimiento institucional y saturación mediática? ¿Cómo pensar una estética del cuidado como forma de militancia sensible en un contexto marcado por la precarización emocional?

Desde estas preguntas, *Redolés lavanda* se impone no solo como testimonio de una trayectoria artística que ha desbordado los marcos

de la cultura oficial, sino como artefacto crítico de época, que condensa en su materialidad sonora las tensiones, fracturas y posibilidades de una contracultura afectiva que sigue insistiendo, con obstinación poética, en imaginar otras formas de vida, de comunidad y de escucha.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, SARA. *The Cultural Politics of Emotion*. Reino Unido: Edinburgh UP, 2014.
- BARTHES, ROLAND. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Éditions du Seuil, 1977.
- FRASER, NANCY. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, n.º 25-26, 1990, pp. 56-80.
- HARDT, MICHAEL. "Affective Labor." *Boundary 2*, vol. 26, n.º 2, 1999, pp. 89-100.
- NAVARRO PINTO, VÍCTOR. "'Química', de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena". *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022, pp. 102-117.
- . "'Triste funcionario policial': testimonio y profecía en la poiesis musical de Mauricio Redolés." *Ámbito Sonoro*, n.º 4, 2017, pp. 23-39.
- . "Reseña de *Redolés lavanda*, de Mauricio Redolés". *Contrapulso*, vol. 7, n.º 1, 2025, pp. 168-171.
- PÉREZ SILVA, MARÍA BELÉN. "Tangos para cantar el exilio: música y dictadura en un poemario de Mauricio Redolés." *Poligramas*, n.º 56, 2023, pp. 1-17
- REGUILLO, ROSSANA. *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*. Barcelona: NED, 2021.
- RICHARD, NELLY. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- TAYLOR, DIANA. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.
- VERGARA SCHROEDER, DIEGO. *Bello barrio: Mauricio Redolés y la poética del barrio*. Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2009.
- YUIVAR, ANA MARÍA. *Mauricio Redolés: el estilo de sus matemáticas*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2008.



REVISTA DE HUMANIDADES

EL MALESTAR Y LA DESMITIFICACIÓN DE LA ALEGRÍA

LA POLÍTICA DEL HUMOR EN *BELLO BARRIO* Y *QUIÉN MATO A GAETE* DE MAURICIO REDOLÉS

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello 
luis.valenzuela.p@unab.cl
ORCID: 0009-0000-7552-128X

RODOLFO PLAZA

Investigador independiente
rodolfoplaza@gmail.com

Revista de Humanidades n.º 54: 163-193
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1036>
revistahumanidades.unab.cl



EL MALESTAR Y LA DESMITIFICACIÓN DE LA ALEGRÍA

LA POLÍTICA DEL HUMOR EN *BELLO BARRIO* Y
QUIÉN MATÓ A GAETE DE MAURICIO REDOLÉS

MALaise AND THE DEMYSTIFICATION OF JOY: THE POLITICS OF
HUMOR IN *BELLO BARRIO* AND *QUIÉN MATÓ A GAETE*
BY MAURICIO REDOLÉS

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello
Sazié 2325, Santiago, Chile

RODOLFO PLAZA

Investigador independiente

RESUMEN

En este artículo se analizan los discos *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?* de Mauricio Redolés, leídos como dispositivos bisagra de resistencia frente al malestar cultural en las postimerías de la dictadura y en los inicios de la transición democrática en Chile. La hipótesis sostiene que Redolés emplea la ironía, el humor y el desparpajo para desmitificar el relato hegemónico del modelo neoliberal. Articula la crítica hacia la industria

cultural de Adorno con la función transgresora de la risa de Bajtín, Freud y Bergson. Revela, a la vez, cómo Redolés forja una vanguardia de barrio desde la hibridez musical y estrategias poéticas que exponen el trauma histórico y a los sujetos excluidos del consenso, consolidándolo como un anticantor subversivo.

Palabras clave: Mauricio Redolés, ironía, humor, industria musical, vanguardia.

ABSTRACT

This article analyzes Mauricio Redolés's albums *Bello barrio* and *¿Quién mató a Gaete?*, reading them as pivotal works of resistance to cultural malaise in both the final years of the dictatorship and the early stages of Chile's democratic transition. The article argues that Redolés uses irony, humor, and irreverence to demystify the hegemonic narrative of the neoliberal model. It brings together Adorno's critique of the culture industry and the transgressive function of laughter in Bakhtin, Freud, and Bergson. At the same time, it shows how Redolés forges a "neighborhood avant-garde" through musical hybridity and poetic strategies that expose historical trauma and the subjects excluded from political consensus, consolidating him as a subversive anti-singer.

Keywords: Mauricio Redolés, irony, humor, music industry, avant-garde.

Recibido: 05/03/2026

Aceptado: 22/06/2026

EL MALESTAR CULTURAL DE UNA ÉPOCA

Mauricio Redolés constituye una de las figuras más singulares e imprescindibles de la contracultura chilena contemporánea. Poeta, músico, expreso político y habitante emblemático del barrio Yungay, desarrolla una obra que se caracteriza por una articulación simbiótica entre lírica y composición

sonora, de modo que su canto adquiere una carga poética y su poesía una marcada musicalidad. La trayectoria de Redolés se inicia en 1975, en condiciones de excepcionalidad política, durante su detención en la Cárcel Pública de Valparaíso. Según ha señalado Soledad Bianchi, fue allí —cuando aún cursaba estudios de derecho— donde comenzó una labor literaria que consolidaría posteriormente en su exilio en Inglaterra entre 1975 y 1985. Esa experiencia, marcada por la prisión, el destierro y el retorno, resultó decisiva en la configuración de una poética que enlaza memoria histórica, experimentación verbal y formas musicales heterogéneas.

En efecto, uno de los rasgos centrales de su propuesta artística radica en la fusión entre el exilio y el barrio. A la impronta de la cultura británica y la explosión del punk, absorbidas durante su estadía en el Reino Unido, Redolés incorpora, a su regreso a Chile, elementos del blues, la cumbia y la cueca, ensamblándolos con la experiencia urbana de los barrios céntricos de Santiago. Tras su retorno, debutó discográficamente con el casete *Bello barrio* (1987), junto a la agrupación Son Ellos Mismos, e inició una trayectoria musical que encontraría hitos fundamentales en *Química (de la lucha de clases)* (1991) y *¿Quién mató a Gaete?* (1996). Esta hibridez musical se corresponde, a su vez, con una decidida democratización del lenguaje poético: Redolés desplaza la poesía del espacio académico hacia la oralidad callejera, recurriendo al coa, al humor negro, la ironía, el absurdo y una aguda observación social. Desde allí, su obra construye un registro crítico del desencanto de la transición chilena y del reverso del llamado milagro económico, dando voz a personajes urbanos, oficios relegados y sujetos marginados que permanecían fuera de los discursos oficiales.

De acuerdo con Juan Pablo González, Redolés se adscribe a una “música autoral de los noventa” integrada por artistas que regresaron del exilio con propuestas estéticas abiertas a la “experiencia planetaria” (46). En el caso particular de Redolés, esta apertura se hibridiza con una observación mordaz de la contingencia nacional, así como con una reescritura irónica y crítica de la cultura y la literatura chilena. Este proyecto artístico se inserta en un contexto de transición democrática articulado bajo el lema “la alegría ya viene”, período caracterizado por la hegemonía del relato neoliberal,

el esplendor económico ficticio y una lógica de mercado que permeó la industria fonográfica. Frente a este escenario de consumo masivo, el discurso de Redolés se posicionó desde una distancia crítica y una disidencia estética consciente.

Este artículo propone como hipótesis leer una época bisagra en la obra de Mauricio Redolés, 1988 y 1996, como parte de un malestar cultural del contexto, del campo cultural y político en Chile, es decir, entre fines de la dictadura y comienzos de la posdictadura o transición, que coincide con la producción de *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?*. En esa línea, desarrolla tres objetivos específicos: primero, dar cuenta del contexto cultural (industria de la música) asumido y criticado por Redolés; segundo, elaborar un marco analítico para las diversas estrategias líricas y musicales centradas en la risa, la ironía o el humor en ambos discos; tercero, analizar los tópicos críticos de Mauricio Redolés a contrapelo de la época de la alegría naciente de los años noventa.

LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA VANGUARDIA DEL ANTICANTOR

La obra musical de Mauricio Redolés se sitúa en una zona de fricción entre la industria cultural y las posibilidades de una práctica estética subversiva. Aunque emerge y circula en un campo musical atravesado por la mercantilización, la estandarización y las lógicas de consumo propias del Chile neoliberal, su producción no se limita a ocupar ese espacio, sino que lo tensiona desde dentro mediante una poética híbrida, irreverente y a contracorriente. En ese cruce, Redolés configura una forma singular de vanguardia: no la de la ruptura elitista o purista, sino la de una experimentación arraigada en lo popular, capaz de reapropiarse de géneros, registros y soportes para desactivar los códigos dominantes de la industria y convertirlos en vehículos de crítica cultural y disidencia estética.

A mediados de los años noventa en Chile, se habló de un supuesto *boom* de la industria musical, que las discográficas levantaron con sendos recitales en el año 1995. Por un lado, EMI presentó en el velódromo del

Estadio Nacional a Lucybell, Christianes, Jano Soto, Bambú, Terciopelo, Machuca y Santos Dumont. Por su parte, Alerce y Sony presentaron en el *court* central del mismo estadio a Pánico, Chanco en Piedra y Los Miserables. En este último resulta extraña la ausencia de Redolés, ya que había grabado *Química* con Alerce y *¿Quién mató a Gaete?* con Sony Music. En rigor, dicho disco lo había grabado con Krater, filial de la multinacional. Según González, se trata de “uno de los discos más masivos y contraculturales de la década” (185). Esa paradoja –alcanzar circulación amplia sin plegarse del todo a las lógicas de estandarización– permite situar a Redolés en una relación tensa con la industria cultural. Desde allí, su obra adquiere un carácter subversivo y vanguardista: utiliza los soportes del mercado, pero los desborda con una poética híbrida, popular y a contracorriente.

Cuando Adorno habla de industria cultural, toma distancia del primer concepto que utilizó junto con Horkheimer en 1947: “cultura de masas” (7). En 1967 abandona esta expresión y la reemplaza por la de “industria cultural” (7). La primera se trataría de “una cultura que surge instantáneamente de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular”, mientras que la segunda

es la integración deliberada de los consumidores, en su más alto nivel. Integra por la fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos. El arte superior se ve frustrado en su seriedad por la especulación sobre el efecto; al arte inferior se le quita con su domesticación civilizadora el elemento de naturaleza resistente y ruda que le era inherente, desde que no estaba controlado enteramente por el superior. (7-8)

Los tres conceptos claves planteados por Adorno son, primero, estandarización, que se refiere a la homogeneización de los productos culturales y a la racionalización de su distribución, más que al proceso productivo: “Se refiere a la estandarización de la cosa misma –por ejemplo la estandarización del western familiar a cada espectador del cine y a la racionalización de las técnicas de distribución, y no estrictamente al proceso

de producción” (9). Segundo, el de industria cultural, que remite al sistema de producción de bienes culturales que integra a los consumidores y trata a la cultura integralmente como una mercancía bajo la motivación del beneficio: “Los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente” (9). Y, tercero, el consumidor como objeto, puesto que en el sistema industrial la masa no es el sujeto que decide, sino un elemento secundario y un accesorio de la maquinaria de producción: “El consumidor no es rey, como querría la industria; no es el sujeto, sino el objeto” (7). Adorno redefine la cultura no como una expresión espontánea de las masas, sino como un producto industrial estandarizado. Este sistema degrada tanto el arte superior como el inferior, al convertirlos en mercancías diseñadas para el consumo. Así, el individuo deja de ser un sujeto crítico para convertirse en un objeto dócil en la maquinaria de productos.

Para Juan Pablo González, el “advenimiento de las nuevas tecnologías de grabación, reproducción y transmisión del sonido iniciado a fines del siglo XIX, propició nuevos dispositivos e industrias para la música, como el disco, la radio, el cine y la televisión que se fueron superponiendo a lo largo del siglo XX” (89). Después de los años de la dictadura, “la cadena productiva de la música popular –creación, producción, mediación y consumo–, se volvía a articular en Chile en los noventa” (91). El retorno de la democracia trae consigo la década de oro de la industria discográfica en Chile y en el mundo, mientras el pop-rock impactaba en nuestra región como efecto de su impulso mundial, “una nueva generación de chilenos que había crecido dentro y fuera del país se aglutinaba en torno al hip-hop, al funk y un punk revivido, interrogando una vez más las identidades locales desde prácticas culturales globales” (91).

A fines de los años ochenta e inicios de los noventa, época liminal, caen los grandes relatos, como dice Jean-François Lyotard –para el mundo occidental del eje Europa y Estados Unidos–; se acaba la historia, pregona Francis Fukuyama; más tarde, Mark Fisher dirá, siguiendo el eco de Fredric Jameson y asumiendo el discurso de Margaret Thatcher y Ronald Reagan,

que no hay alternativa, es decir, se declara el fin de las utopías. Una lectura latinoamericana, en palabras de Idelber Avelar, quien articula el proyecto del *boom* latinoamericano con la disolución de los grandes relatos, nos dice que la

caída de Salvador Allende emblematiza, alegóricamente, la muerte del *boom*, porque la vocación histórica del *boom*, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad pasó a ser irrealizable. Después de los militares ya no hay modernización que no implique integración en el mercado global capitalista. Este fue, sin duda, el papel central de los regímenes militares: purgar el cuerpo social de todo elemento que pudiera ofrecer alguna resistencia a una apertura generalizada al capital multinacional. El *boom* terminó con el bombardeo a la Moneda porque en retrospectiva el 11 de septiembre de 1973 hizo irreversible la venida de un período histórico en el que las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador. (51)

Para Gonzalo Cáceres, en su estudio sobre la Nueva Canción Chilena, el concepto de industria cultural explica el marco en el que se determina su tradición hasta la actualidad, en un contexto neoliberal, “estableciéndose una relación de identidad y contradicción entre la finalidad emancipadora de esta producción y la estandarización propia de la lógica de producción cultural capitalista” (8). Resulta interesante profundizar la contradicción de la posibilidad emancipatoria de la música sin las herramientas de la industria cultural.

Soledad Bianchi escribe un breve, certero y crítico perfil de Redolés. Lee e interpreta su lugar en la década de transición:

creo que su producción toma como punto de partida mucho de lo que sucede en el Chile actual, que despliega y expone ante auditores que ya no pueden negarse a oír ni saber; Redolés se apropia de la memoria y la “moldea”, y la hace presente, y la respeta y la altera, con fantasía, imaginación y no pocos trazos de ficción. Me atrae, entonces, la opción por la oralidad que ha hecho

este poeta cantante, si se piensa, sobre todo, en la crisis de lectores y en las dificultades que implica la lectura. Lo que él ha hecho, finalmente, ha sido aprovechar su aptitud escénica para “hacerle el juego” al mercado –al mercado editorial, me refiero... (el discográfico quedará pendiente)– y a su negativa de publicar poesía; él se burla de todas las sospechas que rodean a la lírica y utiliza y/o inventa otros canales de difusión, que le acomodan más. (párr. 18)

El gesto de respetar y alterar la memoria se prolonga en otro paralelo: mostrar y torcer el canto, la oralidad y los géneros musicales. En este sentido, la obra de Redolés puede situarse en las derivas del rock posteriores al punk de fines de los setenta, donde surgieron tendencias que, según Juan Pablo González, pueden pensarse como formas de vanguardia: *rock in opposition*, *avant-progressive*, *posrock* y otras categorías que buscan nombrar músicas “a contracorriente”, como lo *under* o lo alternativo (281). Con todo, estas clasificaciones han sido puestas en cuestión por los propios músicos e investigadores. De hecho, el mismo Redolés advierte que “es preferible no usar el concepto *underground* en Chile, pues no existiría como escena” (en González 281), ya que no habría revistas, grupos ni circuitos estables que permitan sostener esa denominación. Frente a ello, González recupera la noción de contracorriente, tomada de Gérard Béhague, para referirse a producciones que generaron microtendencias estilísticas y estéticas con escaso apoyo institucional y, en el caso de la música popular, con apoyo casi nulo de la industria (283). Más que fijar taxonomías definitivas, el interés de esta categoría reside en abrir un debate sobre la inestabilidad de los géneros y sobre la negociación permanente que suponen sus clasificaciones. Así, las contracorrientes se definen como “producciones de alto interés artístico y musical, que manifiestan cierto desdén por las convenciones de la industria [y] poseen niveles disparejos de ventas” (283). Para validar el lugar a contracorriente de Redolés, González recurre a Theodor Adorno, para quien “todo placer que sea capaz de emanciparse del valor de cambio se transforma en subversivo” (283). Esa subversión, vinculada por Chanan a formas musicales cuya rebeldía nace de propuestas complejas y difíciles de vender, permite leer a Redolés desde una clave singular: a diferencia

de Schönberg, su potencia crítica no se afirma desde la dificultad formal extrema, sino desde una reapropiación de lo tradicional. Sus canciones, en consecuencia, alcanzan una dimensión subversiva precisamente porque se sustraen a la lógica mercantil sin dejar de operar en el registro de lo popular.

EL MALESTAR Y LA HIBRIDEZ

En la obra de Mauricio Redolés, el malestar y la hibridez no constituyen dimensiones aisladas, sino operaciones estéticas complementarias desde las cuales se articula una crítica social con densidad histórica y cultural. Por una parte, el malestar nombra la experiencia de fractura, desajuste y desencanto que atraviesa al sujeto y al espacio público en el Chile de fines de la dictadura y comienzos de la transición; por otra, la hibridez designa el modo en que esa crisis se formaliza mediante cruces entre oralidad y escritura, música popular y experimentación, cultura de masas y memoria política. En ese sentido, Redolés convierte la mezcla en una estrategia de desestabilización de las jerarquías estéticas y de impugnación del consenso neoliberal, haciendo de su poética un lugar donde lo residual, lo popular y lo disonante adquieren fuerza crítica frente a los relatos normalizadores de la modernización.

Homi Bhabha es uno de los teóricos más importantes de la hibridez cultural a nivel global. A diferencia de enfoques que ven el colonialismo solo como dominación pura (colonizador versus colonizado), Bhabha se enfoca en las zonas de contacto. El concepto clave, que desarrolla en *El lugar de la cultura* (1994), es el de tercer espacio, desde el cual argumenta que la identidad cultural nunca es pura. Por un lado, en el encuentro colonial se produce una hibridez que desestabiliza la autoridad del colonizador. Por otro, el colonizado imita al colonizador, pero de una forma distorsionada, creando una nueva identidad híbrida que funciona como una forma de resistencia y subversión silenciosa. En rigor, Bhabha apunta a disolver toda posibilidad de pureza o frontera. Con la idea del más allá apunta a una “distancia espacial, marca un avance, promete el futuro” (20). En sí, el imaginario de

la distancia espacial pone de relieve “las diferencias temporales y sociales que interrumpen nuestro sentimiento colusorio de la contemporaneidad” (20). Bhabha redefine diversos tipos de conceptos, como los de “culturas nacionales homogéneas” o de “comunidades éticas orgánicas” (21), que permiten sentar las bases de un proceso cultural adquirido y administrado por el arte, en nuestro caso, por la música de Mauricio Redolés.

En sus estudios sobre literatura latinoamericana y andina, específicamente en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Cornejo Polar reconoce la complejidad de comprender la literatura latinoamericana desde el problema “básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura”, ya que cada una tiene sus propios códigos, pero comparten, a la vez, una ancha y complicada “franja de interacciones” (19). En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini plantea que

los estudios sobre hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, igualdad, multiculturalidad, y sobre parejas organizadoras de conflictos en las ciencias sociales: tradición/modernidad, norte/sur, local/global. (13)

Desde esta perspectiva, la hibridación deja de ser una categoría marginal y se convierte en una herramienta analítica para pensar la modernidad latinoamericana por fuera de dicotomías rígidas. De allí que el autor recupere una genealogía amplia del término —desde Plinio el Viejo a Bajtín y a teóricos como Bhabha, Clifford, De la Campa, Hall y Martín Barbero—, subrayando tanto la historicidad de los cruces culturales como la productividad crítica del concepto, aunque su extensión semántica pueda volverlo, por momentos, excesivamente abarcador.

En el contexto de la globalización, García Canclini estima que “los conceptos de mestizaje e hibridación” (20) siguen siendo pertinentes, pero distingue entre categorías asociadas a procesos tradicionales o premodernos —como mestizaje, sincretismo y creolización— y la hibridación entendida como expresión de “mezclas interculturales modernas” (23). Esta distinción

resulta central para comprender las estrategias culturales de los años noventa y, en particular, el trabajo artístico de Redolés, donde las formas de “entrar y salir de la modernidad” (35) se sostienen precisamente en esos cruces. En ese marco, la

modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. (39)

Esto obliga a replantear la pregunta “¿qué significa ser modernos?” (51). La respuesta de García Canclini se inscribe en una hipótesis ya clásica sobre América Latina: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (81). Por eso, las culturas latinoamericanas deben leerse como una “sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”, donde “un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”. Así, la “heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna” (86) no constituye una anomalía, sino el efecto histórico de una modernización incompleta, incapaz de sustituir plenamente lo tradicional. Sin embargo, este diagnóstico no cancela las asimetrías: lo popular aparece definido desde la exclusión –como aquello que carece de reconocimiento patrimonial, legitimidad estética y acceso a los circuitos de la alta cultura–, mientras lo moderno conserva un estatuto culto y hegemónico. En ese sentido, la hibridación no debe leerse como reconciliación armónica de diferencias, sino como un proceso atravesado por jerarquías, disputas y desigualdades persistentes.

Si la hibridez en Redolés nombra el modo en que se entrecruzan registros, lenguajes y tradiciones culturales, también permite advertir que esa mezcla no es armónica, sino atravesada por tensiones, desfases y contradicciones. Precisamente en ese punto, donde la forma híbrida deja entrever una experiencia histórica de fractura, emerge con fuerza la categoría

de malestar. En *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud define esta noción a partir del “irremediable antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la cultura” (60). En rigor, para Freud, la vida en sociedad exige un altísimo costo psíquico, puesto que “la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional”, basándose “en la no satisfacción de poderosas pulsiones” (96). En consecuencia, este conflicto estructural genera un padecimiento y una hostilidad constantes, al evidenciarse que “el ser humano se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida de frustración que la sociedad le impone en aras de sus ideales culturales”, haciendo del malestar una condición ineludible y constitutiva del pacto civilizatorio. En ese sentido, la noción de malestar en la cultura opera como un prisma analítico central para examinar la tensión estructural que persiste entre las demandas normativas del entorno social y las disposiciones subjetivas de los individuos. Partiendo de la premisa de que cualquier ordenamiento social exige como paso decisivo que “los miembros de la comunidad se limiten en sus posibilidades de satisfacción” (94) frente al poder colectivo. Se comprenderá, de este modo, que los mecanismos de regulación de los vínculos sociales siempre implican una cuota de frustración y coerción pulsional que moldea indefectiblemente las dinámicas de sufrimiento en las instituciones modernas.

El concepto freudiano de malestar en la cultura articula en Redolés dimensiones clave que erigen el poema, primero, como expresión del antagonismo estructural; segundo, como mecanismo de sublimación y defensa; tercero, como crítica social leída desde la naturaleza de la rebeldía en el poema; y cuarto, parte de la denegación cultural (96).

El malestar que articula el poema “Bello barrio” (1987) no reside en una queja individual de Redolés, sino que en cierta melancolía comunitaria de un espacio público que ha sido desplazado por el mercado. Sobre todo, si consideramos que “Bello barrio” nace justamente cuando los Chicago Boys ya han transformado a Chile en la consolidación del modelo neoliberal. Vemos, así, un poema que nos habla desde un barrio soñado donde la identidad de *marketing* aún no coloniza el valor abstracto del espacio público: un espacio de vínculos humanos no administrados por la lógica de mercado.

Este barrio soñado tiene como contraparte el diagnóstico de un barrio real que se pierde. Naomi Klein nombra el mecanismo de esa pérdida cuando señala que la obsesión de las empresas por la identidad de la marca

lucha, ya sea de manera encubierta o a la luz del día, contra los espacios privados y públicos; contra las instituciones comunes como las escuelas, contra la identidad de los jóvenes, contra el concepto de nacionalidad y contra la existencia de espacios no comerciales. (32)

El barrio es aquí ese espacio no comercial que la lógica de marca no puede tolerar y Redolés lo expone en imágenes que el mercado no puede producir: avisos antiguos envueltos en gasas y paños sencillos; barrio de lluvias y gotas con estufa; una sinceridad de panadería que me pone nostálgico y sureño. La insistencia que recorre el poema no es triunfante ni nostálgica, sino urgente y ambigua: ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse. Una corrupción que no es moral sino comercial, el riesgo de que ese espacio libre sea absorbido por una inevitable estrategia de *marketing*.

EL DESPARPAJO. LA RISA Y EL HUMOR EN NUESTRA CULTURA Y EN REDOLÉS

Una premisa fundamental para analizar la risa y sus variantes en nuestra cultura es reconocer la tensión persistente entre una élite identificada con la seriedad y los sectores populares asociados a lo festivo. En esa línea, García Canclini advierte que lo popular no debe entenderse como una complacencia melancólica con la tradición; por el contrario, “muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo transgreden humorísticamente” (208). De ahí que, tanto en carnavales como en danzas de indígenas y mestizos, se parodie a los conquistadores españoles y se deformen grotescamente sus trajes y su parafernalia bélica (208). En un sentido afín, Mijaíl Bajtín sostiene que en el carnaval y en la plaza pública se produce una inversión transitoria de roles y jerarquías, de

modo que la risa adquiere una función social que oscila entre reírse de otro y reírse con otro. Mauricio Redolés se inscribe en esa tradición popular del desparpajo y del chiste, pero no la reproduce de manera literal: la desplaza y la reconfigura en otros soportes culturales. Así, el casete, el disco o la radiofonía —como ocurre en *Bailables de Cueto Road*— no neutralizan la lógica carnavalesca, sino que la reactualizan bajo nuevas condiciones de circulación pública. En Redolés, la risa sigue operando como vínculo social, aunque ya no desde la plaza física, sino desde dispositivos mediatizados que conservan su potencia crítica.

La risa no solo articula comunidad, también despliega una energía agresiva y destructiva. En *La risa cantíbal*, Andrés Barba sugiere que la carcajada puede funcionar como insulto o abuso, hasta el punto de que “la energía del cínico [...] es la que aniquila la risa de los demás” (76). Desde esta perspectiva, lo cómico mantiene una relación ambivalente con la seriedad: se le opone, pero al mismo tiempo permanece bajo su vigilancia y define sus límites por contraste. La figura de Diógenes —quien “caga, mea y se masturba en la plaza pública ante la mirada espantada de toda el ágora ateniense” y “desprecia la gloria, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y los héroes” (75)— vuelve visible esa dimensión provocadora de la risa, capaz de impugnar la norma precisamente al exhibir su reverso. Algo de esa violencia crítica puede reconocerse en Redolés, cuya risa no solo congrega, sino que incomoda, desafía y desestabiliza las formas aceptadas del decoro, del gusto y de la autoridad cultural.

En *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), Freud sostiene que el chiste tendencioso opera como un mecanismo de contrabando psíquico capaz de burlar la censura y permitir la irrupción disfrazada de lo reprimido, por lo general la hostilidad o la sexualidad. Esta transgresión, sin embargo, no constituye un acto solitario, sino que exige una complicidad externa para validarse. De ahí la necesidad de un eco social, pues, como afirma el propio Freud, el “proceso de la formación del chiste no concluye al ocurrírseos; su naturaleza misma nos impone el deber de comunicarlo” (38). La carcajada, entonces, legitima ese impulso prohibido —una suerte de ello colectivo— y produce un placer compartido que proviene del ahorro de

la energía psíquica que, de otro modo, se destinaría a sostener la represión. Esta concepción freudiana del chiste como emergencia encubierta de lo prohibido encuentra en Redolés una formulación particularmente fértil. Durante la dictadura, el contenido prohibido remite a la denuncia velada del horror; por ello, en *Bello barrio*, Redolés recurre a una poética de la opacidad, donde el chiste funciona como mecanismo de defensa y permite que el miedo, la tortura y la ausencia asomen bajo el disfraz de la ironía. Así, al cantar “Aquí nadie discrimina”, activa un ahorro de gasto psíquico: quien escucha reconoce el sarcasmo, y esa comprensión compartida libera parte de la tensión acumulada por la censura.

En la posdictadura, sin embargo, lo prohibido cambia de naturaleza. En el Chile de los noventa, lo censurado ya no es tanto la evocación del pasado como la impugnación del éxito del presente y de la felicidad concertacionista erigida en nuevo mandato cultural. Desde esta perspectiva, Redolés transgrede la norma al hacer visible el reverso incómodo de la transición: cuando en “¿Quién mató a Gaete?” parodia el eslogan de la alegría o vincula a la CIA con la Sudamericana de Vapores, no solo introduce una sospecha sobre la democracia pactada, sino que activa una risa socialmente significativa. En este punto, Bergson ofrece una clave iluminadora: “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social” (81). La risa no es un acto puramente individual, sino un fenómeno colectivo que requiere complicidad, distancia y reconocimiento compartido. Para Bergson, además, lo cómico suele emerger allí donde la vida se rigidiza y donde una conducta mecánica se impone sobre la flexibilidad de lo viviente; por eso la risa funciona como un correctivo social que sanciona automatismos, torpezas o endurecimientos de la conducta. En Redolés, ese núcleo teórico no desaparece, pero se desplaza: el blanco de la risa ya no es una simple excentricidad individual, sino la rigidez del discurso oficial, la retórica triunfalista de la transición y la maquinaria simbólica del consenso neoliberal. La risa redolesiana, en ese sentido, invierte y amplía la función bergsoniana: ya no corrige al desviado para reintegrarlo al orden, sino que exhibe el carácter mecánico, repetitivo y disciplinario del propio orden. Por eso, el chiste redolesiano articula comunidad desde el reconocimiento

común del trauma, la precariedad y la exclusión y no desde la adhesión institucional. El humor pajarístico, el absurdo y la ironía no operan como escapismos, sino como modos de recomponer un nosotros herido en un campo cultural que busca borrar las huellas del conflicto bajo el barniz del consumo. Así, en Redolés, la risa devuelve soberanía simbólica a quienes han quedado al margen, permitiéndoles burlarse de sus viejos verdugos y de las nuevas instituciones de la transición.

En el sentido histórico de la risa y del humor, Maximiliano Salinas comenta que los mapuches de Chile “revelaron un sentido del humor y de la alegría que dio cuenta de su refinada cultura y creencias religiosas” (21). Luego, continúa, la historia cultural de Chile se debate entre una institucionalidad colonial y republicana fundada en el “canon de la seriedad” (39) –un humor liberal, cerebral y excluyente– y una veta popular festiva que resiste desde la cosmovisión mapuche y el espíritu burlesco del bajo pueblo. El siglo XX en la literatura pone una cuota de color popular rural y urbano, a contrapelo de la literatura realista decimonónica. Un siglo en el que encuentra refugio la antipoesía de Parra, la marginalidad de González Vera y los payasos trágicos de Alfonso Alcalde. Salinas, a la vez, identifica una sonrisa en los “ángeles” de Mistral. En el cine, por ejemplo, vemos en Raúl Ruiz marcas risibles notables, como los desvíos de cámara que dejan hablando solo a un personaje, en *Palomita Blanca*; o desviando la atención al guitarreo de Sergio Hernández en *Los transplantados*. La festividad de *Tres tristes tigres* es un claro ejemplo del humor festivo en Ruiz. En *Palomita Blanca* el lenguaje grosero de Bélgica Castro es irrisorio y la labor del docente Maturana como ejemplo de burla social hacia la labor pedagógica y la desidia adolescente.

El humor ocupa un lugar persistente en la música popular chilena, aunque a menudo la memoria crítica haya privilegiado en la Nueva Canción y en el folclor sus tonos solemnes, trágicos o elegíacos. Lejos de ser un elemento marginal, la ironía, el sarcasmo, la picaresca y la caricatura social han operado como formas de supervivencia simbólica y de impugnación del poder. En Víctor Jara, por ejemplo, el humor adopta la forma de la sátira

política y la burla costumbrista; en Violeta Parra, se vuelve juego lingüístico, ironía amarga y crítica mordaz; en Roberto y Lalo Parra, en cambio, se despliega como picaresca urbana, doble sentido y desparpajo guachaca. A esta genealogía se suman otras expresiones cómicas del canto popular, como la caricatura folclórica de Los Perlas, el contrapunto ingenioso de los payadores o la comicidad narrativa de Tito Fernández. En ese horizonte, Mauricio Redolés aparece como un heredero disruptivo: recoge esa tradición de risa popular, pero la reactualiza desde el trauma histórico, la oralidad callejera y una sensibilidad contracultural que convierte el humor en una herramienta crítica contra la seriedad autoritaria y el orden neoliberal.

La obra musical de Mauricio Redolés es, ante todo, un dispositivo de registro del malestar cultural. *Bello barrio* (1987) y *¿Quién mató a Gaete?* (1996) funcionan como pilares de una época. Mientras que el primero opera desde la opacidad y el refugio del barrio frente a la postrimería de la dictadura, el segundo estalla en una polifonía cínica y desbordada que confronta la institucionalización del éxito de consumo y de la alegría prometida para la posdictadura. Redolés se sitúa como un anticantor, una figura que, al igual que el antipoeta Parra, utiliza el lenguaje del “viejito de la esquina” para demoler la épica del canto social tradicional y la frivolidad del pop de mercado.

Para Juan Pablo González “*¿Quién mató a Gaete?* parece la continuación de su álbum debut *Bello barrio*, cuyo hilo conductor fue interrumpido por *Química (de la lucha de clases)*” (302). El canto de Redolés se proyecta desde un canto rockero, punk, rapero y bolerístico mezclado con el desparpajo. En general, se trata de una voz hablada, como Colombina Parra y los cantantes de rap (70). González destaca la combinación de pistas habladas y musicalizadas. La resistencia en los dos discos de Redolés se manifiesta desde la dificultad de clasificar sus canciones, unas en forma de canción tradicional, otras en forma de poema y otras de modo performático y/o dialogado. En esa línea, para Juan Pablo González, Redolés pertenece a una vanguardia que no busca la pureza estética, sino la mezcla impura. Su estilo es una vanguardia de barrio que articula el mundo popular con la

experimentación sonora. Redolés es un punk que canta blues, un comunista que recita a los poetas malditos y un folclorista que utiliza el *noise* de la ciudad.

Su estrategia lírica se basa en tres ejes. Primero, la ironía, es decir, manifestar lo contrario de lo que se afirma; segundo, el humor político, que no es el chiste de panfleto, sino la risa que surge desde lo básico y efectista del lenguaje; tercero, la intertextualidad, expuesta en los diálogos con referentes culturales letrados, históricos, y políticos.

BELLO BARRIO O LA UTOPIA NEGADA

En *Bello barrio*, el espacio geográfico —el noroeste de Santiago— deviene en una construcción metafísica, que se constituye en el lugar donde se cruzan identidades. El verso “Hay la alegría de esa utopía que nos negó este siglo” funciona como la tesis del álbum: Redolés no busca ofrecer esperanza, sino un registro crudo de la existencia. Esta negación disloca la propuesta estética, algo que se refuerza en “Blues a Santiago”, donde el autor redefine el género desde la sospecha. Es el blues de la identidad: “Yo no soy de Luisiana”. Aquí, el blues deja de ser una importación estética para convertirse en un estado de ánimo compartido por el sujeto periférico chileno. La respuesta al camarada que le espeta “es blues, no son tus raíces” marca su postura cosmopolita y popular: Redolés entiende que el blues es improvisación y dolor, elementos universales que encuentran su eco local en la micro y en la cana. Esta apropiación de lo extranjero alcanza su punto álgido en “Fulgor y muerte de John Lennon”. Redolés no solo rinde tributo, sino que realiza una operación de deconstrucción política. Al igual que el blues se despoja de su origen estadounidense para narrar Santiago, la figura de Lennon es arrancada del Olimpo pop para ser transpuesta al suelo nacional. Lennon no es un ídolo lejano, sino un compañero cuya muerte resuena con el trauma local. La canción funde la muerte de dos figuras tutelares: Pablo Neruda y John Lennon. Al citar la estructura de la obra de Neruda, vía Sergio Ortega, Redolés amalgama el asesinato del ícono de Liverpool con

la tragedia del golpe de Estado en Chile. Luego, el juego fonético “Come coma come-on / como corresponde” fragmenta el lenguaje y la gramática. Esta ruptura sugiere que, tras la muerte de los referentes y el fracaso de los proyectos colectivos, la comunicación y la justicia en Chile han quedado definitivamente rotas.

La canción “Nutrias en abril” abre un eje de extrañeza o negación. Remite a un animal extraño que simboliza lo desencajado. Abril aparece como un contexto otoñal chileno: frío, aunque todavía no plenamente invernal. La anomalía de un animal que pareciera no habitar este clima refleja una existencia en un tiempo equivocado, algo que aparece cuando no debería. El invierno aún no llega y, sin embargo, allí deberían moverse y jugar. La imagen sugiere, así, la persistencia de lo vital en un tiempo hostil.

“Nada”, por su parte, construye la imagen de un “pobre diablo” hallado muerto bajo la premisa de que “nadie dijo nada”. Al recuperar el poema de Carlos Pezoa Véliz de 1904, Redolés tensiona el pasado con el presente del homenaje y sugiere una alusión a los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. El verso “nadie dijo nada” funciona como una paradoja que enfatiza el silencio mediante un pleonismo: una redundancia que, además, aporta una sonoridad aliterada al remarcar los fonemas ‘n’ y ‘d’. Bajo esta óptica, el detenido desaparecido emerge como un sujeto paradójico que existió, pero ya no está. Redolés le resta heroicidad a la tragedia, presentando la desaparición como un hecho cotidiano. En lo musical, la pieza es minimalista y contenida; inicia en pianísimo, con una voz baja que transita hacia un ritmo acelerado. Mientras la música mantiene una estructura constante y de escasa movilidad tonal —basada en solo dos acordes por sección—, la voz aumenta de volumen hasta alcanzar el grito. El final es abrupto: la canción no concluye, sino que alguien la corta.

La paradoja del no importa es un recurso relevante. El uso del garabato (viejos culiaos) no es gratuito ni meramente efectista, sino un marcador de clase y de tensión frente a la alta cultura. Se presenta aquí una estructura tripartita fundamental para entender su ética. “No importa” constituye una negación del cantor que replica la de “Nada”. El poema introduce el garabato como forma popular, pero también a contrapelo de la alta cultura.

En la década de los noventa, Redolés fue invitado al programa de televisión *El desjueves*, donde leyó el poema, causando polémica y provocando su casi cancelación y salida del aire. El poema enuncia “viejos culiaos”, pero de inmediato toma distancia mediante el “no importa”. El verso-sintagma, dividido en tres, presenta tres tópicos:

1	2	3
Hay viejos culiaos - que no creen en el amor - no importa		

El referente criticado es (1), es decir, una visión acabada; luego, el tópico utópico (2), se plasma en el amor o la revolución; y el discurso del cantor (3), es el “no importa” como forma de estoicismo punk.

Redolés no inventa una lengua, sino que la desguaza. Su herencia poética se manifiesta en “Nada” de Carlos Pezoa Véliz, en el anticanto, eco de Nicanor Parra, pero también de Juan Luis Martínez. El absurdo surge como lógica de la negación. Al igual que en *La nueva novela* de Martínez, Redolés utiliza la contradicción para revelar la falta de sentido¹. En “Nada”, el pleonismo “nadie dijo nada” evidencia que el vacío es el mensaje central. No es un absurdo existencialista europeo, es un absurdo precario, nacido de la falta de respuestas del Estado y la historia. Redolés adopta la pájara (la distracción, lo lateral), el humor pajarístico, como los pájaros de Martínez que habitan el espacio entre la vida y la muerte, el humor de Redolés se sitúa en el entre: entre el comunismo y el punk, entre el exilio y el retorno. Es una risa que desestabiliza al poder porque no se puede clasificar ni cooptar.

“Triste funcionario y final” se erige como la antítesis de la reconciliación nacional. Inspirada en la novela *Triste solitario y final* del argentino Osvaldo Soriano –sin un explícito vínculo con la temática, aunque sí, muy de soslayo, una relación con el género negro con el tono paródico con la novela del escritor–, la canción de Mauricio Redolés desarrolla un discurso a contrapelo de la narrativa oficial de los noventa, que buscaba el cierre simbólico de la dictadura. En lugar de clausurar el duelo, Redolés reabre la herida desde

¹ Hace referencia al pajarístico de Juan Luis Martínez.

la apatía: la pregunta “¿Qué será de mi torturador?” no nace del perdón, sino de un vínculo ontológico perverso donde víctima y victimario quedan unidos por un pasado persistente. El minimalismo sonoro –un monocorde ritmo que no ofrece escape– refuerza el encierro mental del expreso político, ahora convertido en un funcionario: un sujeto gris atrapado en la maquinaria neoliberal. Aunque el disco se publicó en 1986 y su prisión data de 1975, la precisión temporal es irrelevante ante la vigencia del trauma. Sin caer en el tormento explícito, la voz llega incluso a desafinar para subrayar la desolación. A través de la anáfora y versos como “¿Soñará con muertos como yo?”, la canción funde ambas existencias, intercalando la ironía sobre el modelo estadounidense con el eco violento del torturador: “Coopera, huevón, coopera”.

La estética de Mauricio Redolés se articula como una poética de la resistencia material, donde la anáfora –ejecutada como un martilleo en piezas como “Bello barrio” o “Marcando ocupado”– abandona el lirismo tradicional para saturar y vaciar la palabra de significado. Se produce así una desarticulación del lenguaje, en la que la repetición se presenta no como decoro, sino como síntoma de una realidad que desborda las palabras. Este malestar formal se desplaza en “Ciertos espectáculos de Santiago de Chile” hacia una crítica del cuerpo, el consumo y la industria, donde la polifonía de voces objetiva la transición chilena como un espacio de deseo alienado, reduciendo la promesa de “la alegría” a una mercancía barata suspendida entre el *topless* y la propaganda. Se traza, entonces, una crítica a la transición que marca el paso de la utopía política al espectáculo y a los cuerpos como mercancías. Esta visión desencantada se extiende a la figura del exilio en “También viví en Harrow Road”, donde Redolés rompe con la nostalgia romántica para proponer una dualidad esquizofrénica: el exiliado ya no regresa a salvar la patria, sino a un “planeta en solsticio”, un país irreconocible donde la identidad se fragmenta. Así, se desmitifica el exilio y culmina el relato del héroe que retorna, para dar paso al sujeto desubicado y fragmentado. La voz se erige como un dispositivo performático que, mediante el grito, el susurro y el eco en temas como “La persecución del poema”, recupera la materialidad de la memoria popular frente a la

asepsia del sonido digital de los años noventa, elevando la crónica roja y la cotidianeidad de los “sujetos menores” –como en “El maestro Sandoval”– a una sonoridad *rockabilly* pospunk que es, en esencia, la banda sonora de una marginalidad política y familiar. La voz humana, con sus fallas y texturas, se presenta como una herramienta política contra la limpieza cultural de la década de los noventa.

¿QUIÉN MATÓ A GAETE? SÍNTESIS DEL MALESTAR Y EL DESBORDE

Si en 1987 la crítica era opaca, en 1996 se vuelve frontal, lo que, paradójicamente, resultaba complejo, ya que la democracia institucional no estaba acostumbrada a recibir críticas. Redolés propone el desmantelamiento de la alegría política que se instaló en los albores de los noventa. De algún modo, *¿Quién mató a Gaete?* funciona como la autopsia temprana de la transición.

El poema “Mi vos”, que abre el disco, funciona como una deconstrucción de la identidad, donde el malestar ya no reside en el entorno urbano, sino en la fragmentación del propio sujeto. Al situar el relato sobre la porosidad del vinilo, Redolés subraya la obsolescencia y la precariedad del soporte, estableciendo una ontología de la negación desde el verso inicial: “Esta no es mi voz”, que tensiona la proyección de otro sujeto: “vos”. Esta afirmación negada no es una mera licencia poética, sino una advertencia sobre la traición del lenguaje y de la técnica. Al reducir su expresión a “leves impulsos eléctricos”, el anticantor desnuda el artificio de la representación; el sujeto ya no es una entidad orgánica y coherente, sino un residuo mediado por una tecnología que lo aliena. En este escenario, la voz se desprende del cuerpo para convertirse en un objeto técnico, reflejando el extrañamiento de un individuo que, en medio de la modernización neoliberal de los noventa, se percibe a sí mismo como un simulacro o una señal distorsionada. Esta alienación técnica se traduce en una disociación psíquica que enfrenta la “imaginación del loco” con el “señor sensato”, una tensión que espeja la fractura social de la transición chilena. Mientras el “señor sensato”

encarna la voluntad de orden, el pragmatismo y la cordura exigidos por el nuevo consenso democrático, la “imaginación del loco” representa la fuga, el trauma no resuelto y la resistencia a la normalización. Redolés utiliza este desdoblamiento, vos/voz, para impugnar la noción de una identidad nacional estable; si la voz es ajena y está dividida, el discurso que de ella emana carece de una autoridad central. Así, la canción deviene en un ejercicio de desidentificación político-estética: al negar su propia voz, Redolés se libera de la carga de ser el vocero de una época y se refugia en la porosidad del ruido de fondo para denunciar que, bajo el barniz de la sensatez institucional, subyace un malestar eléctrico e inatrapable que la técnica registra, pero no logra sanar.

La canción “Eh” se articula mediante una ruptura de jerarquías estéticas, iniciando con un rasgueo de ritmo agresivo, redoble de quintillos muy común en el rock pesado, que muta en un acordeón de cumbia para situar el relato en la geografía marginal del barrio Estación Central. El hablante, un hombre de “pecho chileno”, despliega un erotismo coloquial con muletillas como el “o sea” y la interjección “eh”, recursos que enfatizan la precariedad del deseo y del lenguaje. Sin embargo, esta linealidad libidinosa se quiebra en la polifonía redolesiana, introduciendo una cita a la ópera Tosca de Puccini: “Avanti a lui tremaba tutta Roma”. Esta irrupción de la cultura docta en el corazón de la cumbia no es un mero adorno, sino un choque de estratos culturales que revela la hibridez del sujeto popular. Al transitar del grito criollo “¡Tiquitiquití no me lo cortí!”, donde retorna al redoble de quintillos como figura rítmica, a la enumeración cosmopolita de ciudades como París o Singapur, Redolés anula la distancia entre lo local y lo global, sugiriendo que el malestar y el deseo de la periferia santiaguina habitan, simultáneamente, una cartografía universal y desbordada.

El malestar paranoico surge en “Llegando a Yungay”. El “cargamento de marihuana” y la súplica “no me revisen” remiten a la figura del perseguido que cambia de rostro: del perseguido político de los años setenta al perseguido social/marginal de los noventa. La referencia a *Eloy* de Carlos Droguett no es azarosa; es la persistencia de la cacería humana en democracia.

En “La pequeña Lulú”, Redolés utiliza una armónica blusera para intervenir la inocencia del personaje de dibujos animados, desplazándolo hacia una crisis existencial donde la protagonista busca “salirse de la historieta” para encarar la madurez. Esta desmitificación del relato infantil sirve como preámbulo a una reflexión más profunda sobre la identidad en “Un sueño donde el silencio es de oro” y su continuación, el vals/bolero “El espejo”. Si en la primera el hablante declama teatralmente su amor por el reflejo, en la segunda la promesa del “seré” se repite de forma anafórica para terminar en la anulación absoluta del cuerpo. El espejo funciona aquí como una distancia insalvable y un material sin alma; al pretender ser solo un reflejo relativo de la risa ajena, el hablante termina por desaparecer, sentenciando que “no hay aire tras los espejos”. Así, la obra transita desde la ruptura del molde ficticio (Lulú) hacia la vacuidad de un sujeto que se vuelve simulacro.

La comunicación absurda y la incomunicación son los ejes que articulan este bloque de canciones. “Así habló Lorena”, relata una escena de llamado a *call center*, que en los años noventa entraban a Chile. En “Chica poco comunicativa”, el silencio de la protagonista –descrito mediante un punteo sobrio, una voz marcada del hablante y unas voces femeninas que intervienen para narrar su apatía– deviene en síntoma de una desconexión sistémica. Esta aparente calma se quiebra con la referencia a la violencia de *Reservoir Dogs* de Tarantino –la oreja cortada al policía–, sugiriendo que bajo los encuentros más anodinos subyace una agresividad latente: “Yo le hablo y ella calla”. En “Soy yo”, el sonido de un teléfono a las 4:37 a. m. culmina en el corte abrupto de la comunicación por parte de la mujer. Finalmente, en “Marcando ocupado”, el malestar de la línea interrumpida se transforma en un blues cuya fuerza lírica descansa en la aliteración de la letra pe –“Por esa mina, yo marco ocupao”, repite tres veces “Por esa mina”. Se marca una pe aliterada que da fuerza a la letra: Por (siete veces), pero (dos veces), pendeja (dos veces), parece (una vez), pierdo (cuatro veces)–. En los trece o catorce últimos versos cambia a una cueca blusera. Así, el disco transita desde el silencio despectivo hasta el ruido de la obsesión, utilizando el fallo en el vínculo comunicativo como una metáfora de la desarticulación social.

El disco presenta canciones/poemas que abren el abanico y la estructura del discurso híbrido y movedizo del disco².

Se deja para el final el análisis de “¿*Quién* mató a Gaete?”. Redolés enumera a los posibles asesinos institucionales: el Fosis, el Fondart, la Corte Suprema, el Mamo Contreras, e incluso la propia alegría que llegó, pero no para todos. Gaete se erige como antihéroe. A diferencia del “Hombre nuevo” de la Nueva Canción Chilena, Gaete es un sujeto “diluido”, un “pobre diablo”. No hay rasgos épicos. Su muerte es absurda, múltiple y cotidiana. La mención al tiroteo del Apumanque en 1993 es una alusión fugaz, pero una crítica directa al gobierno de Patricio Aylwin y también a la Democracia Cristiana.

Gaete no es una persona: es un síntoma, es la disolución del sujeto. Su muerte múltiple (por la DINA, por el SIDA, por el Fondart, por la crítica literaria) sugiere que en la posdictadura no hay una sola causa de muerte, sino una estructura que mata por omisión, por burocracia o por olvido. Gaete es el sujeto popular que la transición no supo (o no quiso) integrar.

La letra es un ataque frontal a la retórica de la Concertación, una manifiesta parodia del lenguaje institucional. El retruécano “Murió en un campo de con-cer-ta-ción / o fue la con-cen-tra-ción de partidos” opera como una crítica política directa para la época y su administración. Redolés desnuda cómo el lenguaje del poder se vuelve elástico y engañoso. Musicalmente, la canción es un monstruo híbrido: parte como un anuncio

² “Neocolonialismo cultural (parte III)”, sin que presente las partes I y II, es un diálogo de sordas, a partir de una conversación entre dos mujeres con alzhéimer. “De lisias con yugales”, además de marcar un juego de palabras, es un diálogo absurdo de una al parecer, ese aliterada. Es una performática de la escena conyugal. “El monstruo” comienza con un tono enigmático, para seguir con un punteo de corte popular/folclórico chilote: “Tuve un monstruo y lo perdí”. Un monstruo que representa el desborde, en consonancia con la estética desplegada por Redolés. “Fuera de tu inercia” comienza con una armónica inicial típica de Redolés (blues y/o folk). Cuenta una relación gastada: “Yo no necesito de tus bostezos / para saber que tu sudor / se cansa de mi habla”. “True egoistic love” es un poema sobre el amor egoísta, sobre el verdadero amor. “No tengo” parodia un discurso político emotivo sin sentido: “No tengo / pero si tuviera / para no convidarles / les diría que no tengo”. De fondo se escucha el ruido de la multitud.

radial, pasa por el funk, se quiebra en una diatriba cumbiera y termina en un coro infantil desafinado golpeando ollas (el sonido de la protesta). Este desorden es el espejo fiel del Santiago de los años noventa: una ciudad que quería ser moderna y global, pero que seguía oliendo a “Peni” (penitenciaria) y a represión policial (el caso Apumanque).

Gaete muere porque “llegó la alegría”. Su muerte es el sacrificio necesario para que el modelo económico y político de la posdictadura funcione. Redolés, al preguntar quién lo mató, está señalando a toda la sociedad chilena: desde el “pije esbelto” de Codelco hasta el “poeta lacaniano”. Nadie se va a meter en problemas por el Gaete, porque Gaete somos todos los que quedamos fuera del banquete de la transición.

CONCLUSIÓN. LA RISA INCÓMODA DE LA TRANSICIÓN

El análisis de *Bello barrio* y *¿Quién mató a Gaete?* permite confirmar la hipótesis central de este artículo: en Mauricio Redolés, la ironía, la risa, el humor y el desparpajo no constituyen meros recursos expresivos, sino procedimientos críticos que desmitifican el relato hegemónico de la alegría transicional y el éxito neoliberal. Entre las postrimerías de la dictadura y los primeros años de la democracia pactada, su obra registra un malestar cultural que no se deja absorber por el discurso de la reconciliación, sino que insiste en hacer visibles el trauma, la precariedad y los sujetos excluidos del nuevo consenso. En ese sentido, Redolés convierte el canto en una forma de crítica social capaz de impugnar, desde lo popular, la naturalización del mercado como horizonte único de la vida colectiva.

La potencia de esta crítica radica, además, en su relación conflictiva con la industria cultural. Lejos de situarse en una exterioridad pura respecto del mercado, Redolés trabaja desde sus soportes y circuitos para tensionarlos desde dentro: se apropia de la radiofonía, del disco y de la lógica de circulación masiva, pero los desborda mediante una poética híbrida que mezcla canción, recitado, performance, oralidad callejera y géneros musicales heterogéneos. Esa hibridez no es decorativa, sino el núcleo de

una vanguardia barrial que renuncia a la pureza estética para afirmar una experimentación arraigada en lo popular. Allí reside también su rebeldía: en producir una forma artística a contracorriente que, en vez de plegarse a la estandarización, reintroduce aspereza, ruido, humor y disonancia en el corazón mismo de la cultura industrializada.

Desde esta perspectiva, la risa en Redolés no funciona como evasión, alivio pasajero ni simple comicidad, sino como una práctica de desajuste simbólico. A la luz de Bajtín, Freud y Bergson, su humor articula comunidad, libera lo reprimido y exhibe la rigidez del orden social; al mismo tiempo, en clave histórica chilena, reactualiza una tradición popular que hace de la burla una herramienta de desacato frente a la solemnidad autoritaria. Por eso, la figura del anticantor subversivo no remite solo a una pose estética, sino a una intervención cultural precisa: mediante la mezcla, el habla plebeya, la ironía y el absurdo, Redolés restituye voz a quienes han quedado fuera de la transición y devuelve espesor conflictivo a una época que buscó narrarse bajo el signo de la normalización. Su obra, en suma, deja ver que en el corazón mismo de la modernización neoliberal persistían el malestar, la memoria herida y la posibilidad de una vanguardia crítica fundada en la risa incómoda.

BIBLIOGRAFÍA

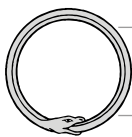
- ADORNO, THEODOR. “La industria cultural”. *La industria cultural*. Editado por Edgar Morin y Theodor Adorno. Buenos Aires: Galerna, 1967. 7-20.
- AVELAR, IDELBER. “Introducción: alegoría y postdictadura”. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- BHABHA, HOMI K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- BAJTÍN, MIJAEL. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.
- BARBA, ANDRÉS. *La risa canibal: humor, pensamiento cínico y poder en la sociedad actual*. Barcelona: Alpha Decay, 2007.
- BERGSON, HENRI. *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- BIANCHI, SOLEDAD. “Mauricio Redolés: Marca registrada de irreverencia”. *Letras.s5*, 30 de junio de 2004, www.letras.mysite.com.
- CÁCERES MORA, GONZALO. *Industria cultural y libertad: horizontes para un análisis crítico de la Nueva Canción Chilena y su tradición*. Tesis doctoral, Universidad Andrés Bello, 2025.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Berkley-Lima: Celap, 2003.
- FREUD, SIGMUND. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1970.
- . *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2018.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. “Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX”. Santiago: Ediciones UC, 2022.
- KLEIN, NAOMI. *No logo: el poder de las marcas*. Madrid: Paidós, 2001.
- NAVARRO, VÍCTOR. “‘Química’, de Mauricio Redolés: una crónica del movimiento estudiantil en la dictadura militar chilena”. *Contrapulso*, vol. 4, n.º 1, 2022.
- SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO. *La risa de Gabriela Mistral: una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago: LOM, 2010.

DISCOGRAFÍA

REDOLÉS, MAURICIO. *Bello barrio*, 1986.

—. *¿Quién mató a Gaete?* 1996.

ARTÍCULOS



REVISTA DE HUMANIDADES

SOBRE EL CONCEPTO DE VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

EN LOS ESCRITOS DE ANDREA GIUNTA

PABLO BERRÍOS GONZÁLEZ

Universidad de Talca 

pablo.berrios@utalca.cl

ORCID: 0000-0002-0535-636X

Revista de Humanidades n.º 54: 197-222

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1037>

revistahumanidades.unab.cl



SOBRE EL CONCEPTO DE VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

EN LOS ESCRITOS DE ANDREA GIUNTA¹

**ON THE CONCEPT OF SIMULTANEOUS AVANT-GARDES
IN ANDREA GIUNTA'S TEXTS**

PABLO BERRÍOS GONZÁLEZ

Universidad de Talca
Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina
Av. Lircay s/n, Talca, Chile

RESUMEN

Este artículo aborda el concepto de vanguardias simultáneas rubricado por Andrea Giunta, historiadora del arte y curadora argentina. En primer lugar, se explora su sustento teórico, delineando su evolución y formación. Luego, se proponen tres aspectos clave para definir las vanguardias simultáneas, que permiten comprender la complejidad y amplitud: la dimensión temporal, la geopolítica y el lenguaje visual. Finalmente, se presenta una crítica al concepto, considerando nociones como

¹ Este artículo es resultado del proyecto ANID-Fondecyt de Iniciación 11220378 “Vanguardias artísticas latinoamericanas en la escritura sobre artes plásticas y visuales desde América Latina: caracterizaciones, conceptualizaciones y genealogías (1960-2015)”.

vanguardia o la dinámica centro-periferia, fundamentales para comprender su enfoque.

Palabras clave: Andrea Giunta, vanguardias artísticas, vanguardias simultáneas, arte latinoamericano, vanguardia latinoamericana.

ABSTRACT

This article focuses on the concept of simultaneous avant-gardes developed by Andrea Giunta, an Argentine art historian and curator. Firstly, the theoretical foundation of this concept is explored, delineating its evolution and formation. Subsequently, three key aspects are proposed to define simultaneous avant-gardes: the temporal dimension, geopolitics, and visual language, elements that allow us to comprehend the complexity and breadth of this concept. Finally, a critique of the concept of simultaneous avant-gardes is presented, considering certain conceptualizations of the avant-garde and the center-periphery dynamics, which are fundamental to understanding its approach.

Keywords: Andrea Giunta, artistic avant-gardes, simultaneous avant-gardes, Latin American art, Latin American avant-garde.

Recibido: 02/10/2024

Aceptado: 05/05/2025

I. INTRODUCCIÓN

Desde el cambio de milenio ha acontecido una actualización de la vanguardia en el panorama latinoamericano, a partir de las escrituras sobre artes² que analizan las condiciones históricas que determinan la inserción de las artes continentales en el sistema internacional. Si bien desde su aparición a

² Utilizamos la categoría escrituras sobre arte como una denominación teórico-metodológica de las intersecciones entre discursos de la crítica, la curaduría, historia y teoría del arte desde la particularidad que revisten en el campo cultural latinoamericano desde la década de 1950.

principios del siglo XX la vanguardia ha sido objeto de diversas valoraciones y calificaciones, desde la década de 1960 ha ganado mayor densidad en tanto un campo de tensiones que define claves de comprensión para el desarrollo del arte en América Latina. Más aún, desde la década de 1980, la vanguardia ha motivado relecturas teóricas e historiográficas que aquilatan tanto el momento vanguardista original, de hace más o menos un siglo, como el de los sesenta y sus proyecciones, a partir de su comprensión en clave de modernización, política y/o elemento diferenciador de las artes latinoamericanas en el panorama internacional.

Ahora bien, esta última reformulación teórica se enmarca en la renovación conceptual e intelectual que enfrentan dichas escrituras en América Latina (Mosquera 12), en sintonía con el ciclo de mundialización capitalista y las transformaciones en la producción de conocimientos (Flores y Mariña 244). Asimismo, es resultado de la crisis epistémica que afecta al sistema artístico internacional desde la década de 1980, particularmente a la concepción modernista de la historia del arte (Belting 87-89), transformada estructuralmente a causa de nuevas correlaciones de fuerzas centro-periferia relacionadas con el “despliegue de teorías que reflexionaban de manera crítica sobre la diferencia y la otredad” (Piñero 245).

Las conceptualizaciones vanguardistas que se plantearon a fines del siglo XX se presentan como un ámbito de disputas ideológicas donde convergen y divergen distintas tendencias respecto de los elementos que constituyen histórica y geoculturalmente al fenómeno artístico latinoamericano, entre otros la colonialidad, la relación local-internacional, la perspectiva centro-periferia o la singularidad latinoamericana. A pesar de las diferencias relativas entre estas distintas posiciones, recogen críticamente el papel subordinado, derivado, periférico y/o atrasado al que la historia modernista ha relegado las vanguardias artísticas latinoamericanas en la construcción de esa propia historia.

En este sentido, el concepto vanguardias simultáneas introducido por la historiadora del arte y curadora argentina Andrea Giunta es una de las propuestas interpretativas que ha cobrado relevancia en América Latina durante la última década. A partir de un desarrollo teórico-metodológico

en que se cuestiona el modelo dominante de la historia del arte moderno, basado en el difusionismo de rasgos estilísticos metropolitanos hacia las periferias (Giunta, *Contra* 24), Giunta propone un modelo histórico-teórico que abre la vanguardia en cuanto fenómeno global a un nuevo entendimiento y que, consecuentemente, presenta desde la noción de simultaneidad. En este artículo proponemos una lectura teórica del concepto vanguardias simultáneas, relevando la trayectoria argumental, sus ejes propositivos, así como los rendimientos y limitaciones que presenta.

Para ello se despliegan tres apartados. El primero propone el posicionamiento formativo del concepto, que comprendemos como resultado de reflexiones derivadas de un proyecto historiográfico sobre el arte moderno desde América Latina, identificando sus trazas y las trayectorias mediante las que el concepto se fue formulando. En el segundo apartado se exponen los elementos conceptuales para nosotros constitutivos de las vanguardias simultáneas, organizados según lo temporal, lo geopolítico y el lenguaje visual. En la última sección se lleva a cabo una crítica al concepto identificando los puntos que consideramos necesarios de establecer y esclarecer para dimensionar los alcances que la propuesta reviste.

El artículo identifica los fundamentos teóricos del concepto vanguardias simultáneas de Andrea Giunta con el propósito de dimensionar su rendimiento para la historia del arte en Latinoamérica, a partir de su alcance y las condiciones de producción en las que se inserta. En este sentido, el artículo busca trazar las distintas dimensiones por las que el concepto transita, su historicidad y las relaciones que entabla con el pensamiento latinoamericano, en general, y las reflexiones sobre arte, en particular.

2. TRAYECTORIA Y CONFORMACIÓN DE LAS VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

El concepto de vanguardias simultáneas es introducido en el texto “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina” (Giunta), parte del catálogo de la exposición “La invención concreta. Colección

Patricia Phelps de Cisneros”, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2013. Este concepto ha circulado en textos posteriores, como su libro *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* (Giunta 2014), el Glosario de Arte Chileno Contemporáneo de 2019 bajo la entrada “vanguardia simultánea” (2019), hasta formar la base teórica del libro *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Giunta 2020).

Teniendo en cuenta esta circulación es posible indicar que en distintos momentos de la escritura de Giunta se encuentran elementos que prefiguran el concepto y que, desde esta perspectiva, es viable considerarlo a partir de una trayectoria que desemboca en su articulación de 2013. En este sentido, Giunta delinea por lo menos desde mediados de la década de 1990 algunos elementos que tomarán cuerpo en el concepto en cuestión, bajo un proyecto sobre las condiciones teórico-historiográficas del arte latinoamericano en la historia del arte moderno.

Por ello consideramos que un primer momento de esta trayectoria es la ponencia “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano” (Giunta 1996), presentada en Oaxaca durante la reunión de críticos e historiadores “Una nueva historia del arte en América Latina”, organizada por Rita Eder en el marco del proyecto “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas” de la UNAM. En esa reunión presentaron la experta mexicana, Aracy Amaral (Brasil), Ticio Escobar (Paraguay), Gerardo Mosquera (Cuba), Gabriel Peluffo (Uruguay), Serge Guilbaut (Francia), Ida Rodríguez Prampolini (México).

La intervención de Giunta se centra en el problema de lo que significa para la historia del arte latinoamericano la invariabilidad de los relatos que la organizan. Estos últimos se sustentan desde fines de la década de 1950 en la selección de repertorios, ordenamientos e interpretaciones, de modo tal que para la autora en las “exposiciones organizadas [...] y en los libros editados sobre arte latinoamericano, puede rastrearse un conjunto de ideas rectoras que siguen, en gran parte, pautando las historias más recientes” (Giunta, “América Latina” 2), ideas que operan desde elecciones temáticas y cronológicas que recortan zonas en común entre distintas tendencias (15) y que conforman el canon latinoamericano.

Esto tiene como resultado el predominio tanto sobre artistas como sobre obras de una perspectiva particularista, cuya aplicación a los procesos artísticos latinoamericanos tiene como consecuencia la generalización de estos y la homologación historiográfica de sus diversas tendencias. Giunta agrega que tanto la generalización como la homologación de las historias locales y/o nacionales, trasladadas a la historia del arte latinoamericano en conjunto, desvanecen los contextos en que las prácticas se desenvuelven, que en última instancia brindan su densidad histórica a las obras (15), viéndose comprometidas así tanto la lectura de las *últimas* como las tramas históricas en que se organizan.

La autora señala que un modo de afrontar el particularismo y la generalización, en tanto estrategias discursivas de elaboración historiográfica, se encuentra en el posicionamiento de las “redes que en diversos tiempos delimitaron formaciones artísticas e intelectuales ‘a distancia’” (15). Esto permite a Giunta relevar los vínculos entre productores y afrontar estas interacciones desde los lenguajes artísticos, aunque no solo desde la perspectiva centro-periferia, sino también desde las relaciones efectivamente existentes entre los artistas de América Latina (15-16).

En síntesis, Giunta posiciona en este escrito algunos elementos conceptuales fundamentales de las vanguardias simultáneas, a saber, la crítica a las narrativas historiográficas dominantes en el arte latinoamericano, que reproducen el modelo difusionista modernista; los particularismos y su extrapolación en generalizaciones; las homologaciones entre tendencias artísticas que desconocen sus contextos y; por último, las redes intelectuales centro-periferia e intraperiferias.

Un segundo momento lo encontramos en la tesis doctoral de Giunta, *Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta. Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política* (1999), y en su reversión como libro, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2008). Ambos trabajos proponen una definición de vanguardia cuyos elementos contextuales específicos responden al desarrollo histórico del propio campo cultural en el que se despliega, siendo el caso aquí el arte argentino de la década de 1960.

A partir de esta respuesta histórica o contextual Giunta posiciona estratégicamente, como factores determinantes para las modulaciones que la vanguardia pueda asumir en cada caso, el reconocimiento de las condiciones y singularidades materiales de enunciación y producción, mostrando que al ser relevadas desde esa especificidad, aquellas condiciones y modulaciones buscan tensionar las conceptualizaciones vanguardistas dominantes y/o centrales.

De ello da cuenta Giunta en su rastreo de las denominaciones de uso en la Argentina de los sesenta –arte nuevo, arte de avanzada o arte de exportación, entre otras– que apuntan precisamente a un vanguardismo apegado a su propio tiempo y a las nociones de novedad que motivaban a los artistas, quienes aspiraban a “un arte sin referentes, acomodando este carácter de producto único al objetivo de generar una cultura de calidad que permitiera subvertir las desiguales relaciones de intercambio con los centros” (Giunta, *Vanguardia* 125). Esta pretensión permite a la autora pensar estas versiones vanguardistas desde dos perspectivas: por un lado, como una manifestación de la modernización artística que actualiza en sus propios términos el campo y, por otra, como una expresión o anticipación artística de las relaciones generales de producción entre centros y periferias.

Es justamente a partir de una comprensión desigual del intercambio global que Giunta tensiona las lecturas dominantes, en especial la de Bürger al conceptualizar la vanguardia como estadio autocrítico del subsistema social artístico (60-70). Si bien ella reconoce que las claves de “anticipación y el profetismo” son esenciales para la conceptualización dominante (*Las artes* 14), reconoce asimismo que el caso argentino se debe principalmente a lo institucional, donde en última instancia se estrella con la autonomía, un elemento modernista igualmente determinante (*Las Artes* 16; *Vanguardia* 29).

La lectura institucional del arte argentino de los sesenta que realiza Giunta abre precisamente el cuestionamiento de la universalidad de las conceptualizaciones vanguardistas dominantes. En efecto, elabora una perspectiva más dinámica que releva sus particularidades y contradicciones, a lo largo de su propio desarrollo y variedad de versiones globales (*Las artes* 14; *Vanguardia* 28-29). Particularidades y contradicciones que incluyen

conexiones e intercambios, siempre a la luz de cada singularidad contextual, de la que las conceptualizaciones dominantes eurocéntricas no dan cuenta, por cierto. La autora ofrece estos argumentos en una presentación de 2002 (Giunta, “Actualidad”) que retoma el antiinstitucionalismo como un eje transversal a las conceptualizaciones dominantes, identificándolo como un problema debido mayormente a la historicidad de las *últimas* que, en el caso de Bürger, se anclaría a la experiencia post-68 y su radicalidad antiinstitucional. Este anclaje para Giunta implica una “perspectiva limitada que oscurece todos aquellos matices que la vanguardia tuvo que redefinir para ser latinoamericana” (“Actualidad” 142).

De hecho, si se sigue el argumento de Giunta al observar el campo cultural latinoamericano de los veinte y sesenta, puede ser que el entramado institucional no sea lo suficientemente robusto como para que el antiinstitucionalismo sea una clave conceptual e historiográfica fundamental. En tal sentido, considerando las condiciones contextuales regionales, la autora se pregunta “¿hasta qué punto no es posible pensar que la organización de instituciones no fue, también, un gesto de vanguardia?” (143). Esta contradicción entre concepto y fenómeno propone la elaboración de unas claves interpretativas indeterminadas que tensionan aquellas totalizaciones metropolitanas retroactivas y proyectivas que, en última instancia, impiden el reconocimiento de la heterogeneidad fenoménica o casuística –paradojalmente– del concepto de vanguardia, como sucede sin ir más lejos con América Latina.

Giunta advierte posibilidades similares en algunas investigaciones (143) reñidas con el concepto eurocentrado –en el sentido que le otorga Chakrabarty de sujeto privilegiado de la historia (57)–. Este subordina las experiencias no centrales y que incumplen las expectativas dominantes, reduciéndolas con “nociones de copia, de desarrollo epigonal o de estilo derivativo” que “no dan cuenta del lugar activo que Latinoamérica tuvo en la construcción de la modernidad y [...] en el itinerario de las vanguardias históricas” (Giunta, “Migración” 14).

Con lo anterior queda en evidencia el largo proyecto historiográfico de Giunta, que en este caso habilita el concepto de vanguardias simultáneas.

Este trayecto está enmarcado en una mirada global, a través de diferentes momentos de la historia vanguardista latinoamericana, orientado precisamente a abrir el concepto eurocentrado y considerar, por ejemplo, los *múltiples registros* periféricos contra las lógicas evolucionista y difusionista (Giunta y Flaherty 126). Bajo esta perspectiva, la experiencia latinoamericana sigue otras motivaciones y ritmos al momento de la invención y de la resolución de problemas artísticos, que por haber desinteresado a las conceptualizaciones dominantes requieren nuevos tratamientos historiográficos.

3. ELEMENTOS CONCEPTUALES DE LA VANGUARDIA SIMULTÁNEA

A continuación, señalamos los elementos más relevantes del concepto de vanguardia simultánea en torno al eje temporal, geopolítico y del lenguaje visual. Estos, si bien tematizan dimensiones distintas, son abordados formando la matriz conceptual, asumiéndose previamente las dificultades que conlleva aislar las diferentes dimensiones como propuesta interpretativa.

Para el eje temporal, Giunta releva dos consideraciones: primero, una de orden cronológico, que delimita los momentos de emergencia vanguardista en su simultaneidad y particularidades; segundo, una temporalidad que contrapesa el principio de linealidad subyacente a la historia dominante. Principio, por cierto, tomado de Foster (2001) y Buchloh (2004), en especial de aquellos planteamientos sobre la vinculación de vanguardias históricas y neovanguardias, sobre la base respectivamente de la acción diferida y extensión inmediata o desarrollo lógico.

El elemento cronológico señala el límite inicial de las vanguardias simultáneas hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial, gracias a una articulación global del sistema artístico que conllevó “la reactivación generalizada y simultánea de las estrategias de las vanguardias” y demostró “que el arte puede activar [...] el presente” (Giunta, “Adiós” 105). Con el fin de este conflicto, con una Europa “exhausta” y “destruida” (47), fueron desarrollándose globalmente ciertas condiciones materiales, históricas y de

lectura que facilitaron distintos acercamientos a la vanguardia histórica, por ejemplo, “hacia grados de productividad o consecuencias que hasta entonces habían quedado en suspenso” (105).

Giunta se centra en la rearticulación de las relaciones culturales para establecer este marco cronológico, que se retrotrae exclusivamente hacia el arte porque –tal como ella destaca– las nomenclaturas para designar el tiempo de la historia del arte no necesariamente coinciden con las nomenclaturas para el tiempo de la historia (Giunta, *¿Cuándo?* 9). Asume entonces un diferencial estratégico para situar el comienzo del arte contemporáneo como marco para la instalación de la simultaneidad. En este sentido, la contemporaneidad actúa en tanto nuevo marco receptivo y nueva concepción temporal que rompe con la evolución propugnada por el arte moderno en relación con la conquista de la autonomía del lenguaje (9).

Esto último da pie al segundo elemento de este eje, la crítica a la linealidad temporal, uno de los componentes del modelo modernista dominante según Giunta (9). Una vez conquistada la autonomía del lenguaje en la modernidad, el arte deja de evolucionar (10) y puede volver sobre sí mismo para desatar nudos problemáticos irresueltos en esa conquista. Se trata en este sentido de una relación crítica del presente con el pasado, mediante las imágenes temporales que las obras reelaboran diferidamente y que las terminan por transformar en un repositorio disponible para la interpelación. Así es posible actualizar interpretativa y críticamente el sentido de la imagen cada vez que se vuelve a ella (“Imágenes” 19), haciendo saltar distintas modulaciones que no necesariamente las imágenes guardan en su interior. Por el contrario, estas le son adheridas como extensión lógica en su propio despliegue histórico y establecimiento cultural, que propician “un campo de teorías y experiencias que actúan como elementos subversivos en un tiempo y lugar específicos” (“Adiós” 106).

Consideramos que esta comprensión de la temporalidad histórica del arte moderno a partir de las estrategias de lectura de las vanguardias y neovanguardias de Buchloh y Foster, le permite a Giunta proponer una estructura a contrapelo de sus versiones dominantes. Esto lo desarrolla

principalmente considerando que la reconstrucción de un tiempo histórico desde las imágenes, en la que los artistas que habían asumido el desafío moderno podían activar “el imaginario de un vacío que podía ser saltado en todo espacio cultural en el que se asumiese la tarea de activar un arte de vanguardia” (117).

Esta crítica a la temporalidad lineal modernista tiene como efecto una espacialización que a su vez lleva a una reconsideración de las condiciones geopolíticas del desarrollo artístico moderno y las oposiciones duales centro-periferia, original-copia o progreso-retraso que de ellas derivan. Por tanto, la crítica a dicha temporalidad va acompañada de una crítica a la difusión espacial del mismo en términos geopolíticos y geoculturales.

Giunta afirma que suspender la lectura evolutiva modernista abre paso a la simultaneidad como modelo historiográfico, cuestión que tiene repercusiones geopolíticas. Si desde la década de 1930 la narración sobre la modernidad europea fue desplegada en “libros y catálogos con complejos índices y cuadros sinópticos” que fijan “el orden, características y genealogía del arte moderno” (111) en grandes enclaves metropolitanos, esta narración simultánea se basa en un proyecto de expansión colonial y civilizatorio (111) que sitúa el eje euronorteamericano como foco moderno y vanguardista, según el “tradicional esquema que hace de Nueva York el centro hegemónico al que se traslada la vanguardia parisina durante la Segunda Guerra Mundial” (*Contra* 46).

Con el contramodelo simultáneo, y aunque producto de las propias condiciones modernistas de desarrollo, las formas vanguardistas pueden accionarse en distintos espacios, provocándose la dispersión y recomposición del lenguaje artístico en distintos puntos del planeta, que desde el fin de la Segunda Guerra Mundial permiten “la idea de un pasado artístico que podía armarse en los nuevos contextos, y también aquellos en los que habían surgido, de una manera diferente” (“Adiós” 111). Si en la dimensión temporal es eliminada la progresión evolutiva, en la dimensión espacial lo son los centros hegemónicos según el modelo difusionista del arte moderno. En este sentido, y al no estar limitadas por un solo centro hegemónico,

el desarrollo de las vanguardias “podía suceder en todos aquellos lugares en los que se hubiese asimilado de la lección de la modernidad. En todas partes y al mismo tiempo” (111).

La espacialización geopolítica vanguardista visibiliza el proceso de articulación de una red de centros no organizados jerárquica ni concéntrica, sino de manera simultánea, en los que se “retoma, repite, investiga, amplía y reconceptualiza el repertorio de las vanguardias históricas en función de una multiplicidad de presentes” (117). Esto, hacia las décadas de 1960 y 1970, establece escenas de diálogos regionales e internacionales a partir de las condiciones contextuales de cada uno de estos centros (117).

Así, la trama de dispersión simultánea no se dio exclusivamente con el éxodo desde París a Nueva York. También son relevantes en estas redes globales de vanguardia y/o neovanguardia intervenciones y procesos ubicados en São Paulo, Ciudad de México o Buenos Aires, con los que “el arte se articuló en distintas metrópolis del mundo a partir de esquemas semejantes a los que funcionaron en los centros” (Giunta, *Contra* 24).

El tercer y último eje, el del lenguaje visual, logra comprenderse a partir de las propuestas anteriormente presentadas, particularmente porque Giunta articula aquí una perspectiva específica. Ella plantea que, desde la interpretación crítica de la temporalidad lineal de la historia del arte y su dispersión espacial, se levantan elaboraciones y exploraciones heterogéneas en términos del lenguaje, pues los artistas de todas partes comprendieron la lógica intrínseca del arte moderno y, por tanto, “en cualquier territorio podía surgir la innovación, la respuesta a un problema irresuelto, incluso nunca vislumbrado por sus antecesores” (Giunta, “Adiós” 109). Esto se presupone a partir del contexto bélico en el que “el legado del arte moderno debía ser salvado y también continuado” (*Contra* 15).

Giunta destaca que las primeras experiencias simultáneas en América Latina se realizaron a partir “de formas que provenían de complejos materiales visuales y de estrategias culturales muy diversas” (46), a la vez que generaron vínculos con otras áreas de producción de conocimientos (47), lo que propende hacia una lectura contextual y particularizada de las obras dadas las tramas constitutivas que las articulan y sustentan.

Al situar contextualmente las vanguardias latinoamericanas como la extensión lógica de las vanguardias históricas europeas, Giunta propone que el asunto se desenvuelve con la generación de lenguajes visuales locales a partir de sus propios sustratos culturales, en relación crítica con sus antecesores. De este modo, se establecen diálogos tanto con el repertorio vanguardista histórico como con los escenarios locales en los que se desarrollan, los “que no se expresaron desde nociones como ‘derivativo’, ‘copia’ o ‘dependencia’, sino que se generaron desde la idea de la contribución a una preocupación compartida: cómo realizar un arte innovador, original, de vanguardia” (16).

Teniendo en cuenta estos tres elementos conceptuales básicos, las vanguardias simultáneas se centran en una interpretación para la historia del arte desde las vanguardias a escala global, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, que desregula “el poder normativo del centro” (18). En este sentido, este concepto “permite destacar otra articulación histórica que [...] no ignora las relaciones culturales con los centros euronorteamericanos, pero al mismo tiempo destaca lo específico y situado” (19) en las que la vanguardia releva sus formas locales y que tensiona críticamente las nociones de centro y periferia.

4. CRÍTICA AL CONCEPTO VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

La propuesta de Giunta presenta aspectos problemáticos. En este sentido, nos apoyamos en el planteamiento de Koselleck (2012), quien subraya la importancia de la estructura repetitiva del lenguaje como precondition para la emergencia de lo nuevo y su comprensión en el discurso histórico (30), aspecto que se proyecta en el contexto de la vanguardia que aquí se expone. El análisis de estas problemáticas se lleva a cabo desde enfoques complementarios. En primer lugar, se caracterizan algunas de las conceptualizaciones previas sobre la vanguardia, resaltando los elementos con los cuales la autora establece un diálogo teórico. En segundo lugar, se presenta la perspectiva geocultural desde la que se enfatiza la importancia de la autonomía del arte como un principio fundamental para las prácticas vanguardistas y sus

interpretaciones históricas. Estos dos enfoques nos permiten identificar los movimientos realizados por Giunta para configurar su concepto: por un lado, la consideración de las conceptualizaciones previas de la vanguardia como una totalización y, por otro, el abandono del esquema centro-periferia y la eliminación de la dependencia como aspecto fundamental en esta relación.

En torno al problema de la conceptualización, cabe destacar que la vanguardia ha tenido múltiples tratamientos y acercamientos. En este sentido, es necesario esclarecer las dimensiones que el concepto perfila, que condicionan la ruptura con el pasado y la tradición artística como el elemento común a todas sus variantes. Advirtiendo esto, es posible posicionar diversos autores en núcleos conceptuales diferentes según los énfasis distintivos que les permiten el establecimiento de claves específicas para conceptualizar la vanguardia.

Entre estos consideramos una vertiente que elabora la vanguardia con énfasis en lo conceptual, destacando su caracterización histórica y sus orígenes en el campo militar, la traducción que se realiza en la arena política, desde el radicalismo revolucionario y su adopción en lo artístico, desde el cual surgen los distintos elementos conceptuales que caracterizan a la vanguardia, tal como la presentan Poggioli (1968) y Calinescu (2003).

Otra vertiente se basa en la contradicción existente entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción en la sociedad moderna, que se expresa artísticamente a partir de la crisis de su función social, donde la vanguardia representa el momento de autodisolución del arte moderno y que en él opera el riesgo constante de transformarse en regresión formal. Esta tendencia *grosso modo* subyace a las conceptualizaciones de autores como Adorno (2004 y 2008), Bürger (1997), Debord (2003), Enzensberger (2007), Foster (2001) o Jappe (2014).

Una tercera vertiente es la que conceptualiza la vanguardia retomando el eje de contradicción entre arte y sociedad, pero llevándola hacia el ámbito de las transformaciones que operan en el campo de la técnica y las operaciones ideológicas que se entablan dialécticamente entre ambas. En esta tendencia el factor técnico es decisivo para la organización conceptual del arte moderno, de la cual la vanguardia es un tipo de respuesta particular

a la transformación de la base material, como lo plantean Benjamin (2003 y 2018), Hobsbawm (1998 y 2006) y Huyssen (2006).

Una cuarta vertiente es la que conceptualiza la vanguardia desde los problemas de la cultura en la sociedad, condicionadas por la base material, particularmente la industrialización decimonónica y sus repercusiones en la concepción de la cultura y el arte como disciplinas espirituales. A pesar de sus contraposiciones, las perspectivas de Greenberg (1979) y Ortega y Gasset (2017) transitan esta vertiente.

Teniendo estas conceptualizaciones a la vista –que no son las únicas– y la amplitud de registros que abarcan ¿cuáles son para Giunta las conceptualizaciones de la vanguardia con las que dialoga la vanguardia simultánea? En este sentido, recoge parte del planteamiento de Bürger sobre la institución-arte (Giunta, “Adiós” 111), pero solo a nivel del aparato distributivo y del estatus del arte en la sociedad burguesa, sin relevar lo central de esta tesis, la contradicción entre fuerzas productivas y relaciones de producción en tal sociedad, que encuentra con las vanguardias la forma autocrítica a esa contradicción con miras a la superación (*aufheben*) de lo artístico y con ello de la sociedad burguesa en su conjunto.

En este sentido, las vanguardias simultáneas de Giunta presentan más bien un enfoque historiográfico que no resuelve el problema de la conceptualización vanguardista, ya que equipara la teorización con su modalidad histórica dominante, la que en última instancia reproduce las condiciones de colonialidad entre centros y periferias. Esto se expresa en que la autora carga su lectura hacia la conceptualización de la historia del arte moderno y su teleología de la expansión del canon, como lo expone Barr con su mapa del arte moderno (101).

Si el asunto cruza por la representación histórica y las inscripciones que en ella se realizan, ¿cómo conceptualizar la vanguardia artística latinoamericana a partir de sus propias claves contextuales y las particularidades que se desarrollan no solo desde la posguerra sino desde las primeras décadas del siglo XX? Este sería uno de los flancos que el concepto de vanguardia simultánea de Giunta deja abierto, pues requiere entablar un diálogo no solo con la historia del arte moderno, sino con la historia del arte en

Latinoamérica y sus relaciones con esa historia dominante, más acá de las representaciones derivativas, retrasadas o periféricas a las que el arte latinoamericano ha sido reducido.

En esta senda, encontramos apuestas afines anteriores, tanto en la propuesta de Gullar en *Vanguardia e subdesarrollo* (1969) como en la de Traba en *Arte latinoamericano actual* (1972), que ensayaban conceptualizaciones para el arte brasileño y latinoamericano, respectivamente, donde lo semiótico cobra protagonismo en cuanto que estrategias codigofágicas, siguiendo a Echeverría (2000). En este sentido, estas dos propuestas pueden ser leídas desde el mestizaje cultural como respuesta histórica a las condiciones de dominación colonial, en la que se elabora semióticamente el código del dominador por parte del dominado a través de su devoración, transformándolo y refundándolo según sus propios intereses y expectativas críticas para la constitución de su identidad *sui generis* (Echeverría 51-52).

Leídas desde esta óptica, las apuestas de Gullar y Traba abogan por el reconocimiento de las condiciones y relaciones en que se establece la vanguardia según los diferentes grados de dependencia latinoamericana, indefectiblemente sobredeterminada por las relaciones moderno-capitalistas y coloniales a partir de la articulación entre lo nacional, lo internacional y lo universal.

En este sentido, según la crítica a la simultaneidad que para Giunta recae en la representación histórica jerarquizada modernista, conceptualizar la vanguardia en Latinoamérica —y en las periferias, por extensión— debe incluir sus condiciones histórico-culturales como determinaciones internas y externas, destacando las condiciones de traducción —codigofágica en este caso— que se desarrollan entre los movimientos y momentos de vanguardia, en que priman condiciones diferenciadas de la modernización capitalista del siglo XX, pero que, necesariamente, componen un horizonte civilizatorio común (Echeverría 34).

Por lo anterior extraña que Giunta no profundice en la relación de capitalismo y conceptualización vanguardista, crucial para la última, incluso desde la posición que ella asume hacia la especificidad como un elemento imprescindible de la simultaneidad. En este sentido, Giunta sobrepone la

innovación del lenguaje como condición de esta última, dejando de lado la caracterización contextual que ella misma plantea, precisamente porque le da primacía al elemento artístico de las vanguardias por sobre las relaciones de producción y reproducción que las condicionan y prefiguran.

Esto da pie al segundo tópico de esta parte del artículo, el abandono estratégico por Giunta del esquema centro-periferia y la obliteración de la dependencia como elemento fundante de este binomio. Consideramos que la autora rearticula la matización culturalista o literaria de este concepto central en la teoría latinoamericana, pues, por un lado, toma el planteamiento de Sarlo (2020), en el que se destaca la modulación o apropiación local o periférica de la modernidad en los comienzos del siglo XX, y, por otro, expande la propuesta de Richard (1998) en torno a la rearticulación de la relación centro-periferia dada la “proliferación de márgenes” que genera “discontinuidades en la superficie de representación del poder cultural” y que conlleva una fragmentación “del trazado de autoridad metropolitano” (247).

Para Richard este descentramiento del centro modifica la estructura de jerarquía y subordinación que “bajo la ideología contestataria de las teorías del subdesarrollo, oponían centro y periferia como localizaciones fijas y polaridades contrarias, rígidamente enfrentadas entre sí por antagonismos lineales” (247). Así da paso a “un modo más fluido y transversal debido a la nueva condición segmentada y diseminada del poder (translocal) de los medios y de las mediaciones” (247), posicionando el debate centro-periferia hacia la representación cultural, su escenificación y la producción de conocimiento, en tanto relaciones antagónicas entre centros y periferias.

Esta caracterización de las teorías del subdesarrollo como ideologías contestatarias de Richard, que sirve de base a Giunta, responde a un enfoque en que la determinación material es reemplazada por la determinación cultural que se juega en el terreno de la representación. En este sentido, las teorías del subdesarrollo, en sus diferentes postulados y perspectivas, como plantea Katz a partir del “enfoque de la dependencia” (12), presentaban una articulación sistémica que condicionaba la existencia de centros y periferias a partir de una totalidad histórica –por ejemplo, en la perspectiva de Prebisch

(2012), en la estructura metrópoli-satélite de Gunder Frank (1970) o en el subimperialismo de Marini (1977)— articulada como sistema mundial que producía intercambios desiguales o dependencias.

Este giro hacia lo cultural y representacional es más bien el resultado en la crítica de artes latinoamericana que, desde los años ochenta, deslegitima las lecturas sistémicas que se establecieron en los sesenta y setenta, producto de los fracasos de los experimentos revolucionarios, la instalación de las dictaduras y el ascenso del neoliberalismo en la región (Mosquera 11-13). En este aspecto podemos afirmar con Allende (2022) que la posición de Giunta sobre el binomio centro-periferia se desligaría de la posición activa que tiene en el planteamiento de la modernidad periférica de Sarlo, para relevar y determinar las relaciones de subordinación como el resultado de “una falta de ‘sofisticación, excepcionalidad y complejidad’ que le aduce el centro que denomina la ‘periferia’” (Allende 13). En ese sentido, la vanguardia simultánea plantea un problema de enfoque cultural pero desligado de su relación histórica, que en última instancia se decide en el asunto de la representación y del poder de enunciación; a la vez que le permite obliterar y no desarrollar vínculos con la dependencia, capitalismo, imperialismo o el colonialismo, este último tratado de manera superficial, sin ir más lejos.

Demostración de esto es cuando Giunta propone que “si el arte latinoamericano es periférico respecto del europeo, el europeo lo sería respecto del africano” (Giunta, *Contra* 23), evitando la discusión sobre el colonialismo y la expansión capitalista como factores determinantes en esta relación interpretativa (Allende 13), porque se resuelve en los lenguajes artísticos y no en las relaciones geopolíticas y geoculturales en que los primeros tienen lugar, particularmente destacada en la posición contextualista que Giunta plantea como base de las vanguardias simultáneas.

Por último, la conceptualización de la vanguardia simultánea propuesta como modelo teórico para interpretar la historia del arte a nivel global desde la Segunda Guerra Mundial, surge desde dos ámbitos: primero, desde la autonomía del arte, ya que es en la producción de imágenes donde se desarrolla la simultaneidad, pero, paradójicamente, elimina de su propuesta las condiciones materiales de producción y las relaciones sociales

de reproducción. Segundo, es un problema de representación historiográfica que se soluciona con este modelo a contrapelo, particularmente desde una articulación de la contemporaneidad en la que la iluminación del pasado lo corregiría al incluir simultáneamente los fenómenos vanguardistas a nivel global, tal como Giunta indica para relevar las especificidades y las relaciones que entre ellas se establecen.

5. CONCLUSIONES

El concepto de vanguardias simultáneas rubricado por Andrea Giunta hace parte de las propuestas que obedecen a la reconsideración global del fenómeno vanguardista y sobre las condiciones epistemológicas de la historia del arte desde América Latina. A partir de las perspectivas desarrolladas en este artículo, sin embargo, resulta necesario el aquilatamiento de los postulados que a través de su concepto se despliegan, precisamente para reconocer su procedencia y los alcances que reviste en el escenario latinoamericano de producción de conocimientos sobre artes y su inserción en el sistema internacional.

Por lo anterior, someter a crítica un concepto implica reconocer tanto sus fortalezas como las debilidades de su formulación, principalmente para dimensionar las características y las vectorizaciones que de él se desprenden, en el sentido de reconstituir las tramas por las cuales se organiza. Asimismo, reconocer el andamiaje teórico en el que se sustenta nos permite, por un lado, develar las intencionalidades que en el concepto se juegan como insumo teórico-metodológico y, por otro, insertarlo en las redes intelectuales con las que dialoga, las que se tensionan con las nuevas propuestas de interpretación sobre debates que tienen una larga duración en el panorama artístico —en este caso latinoamericano— y que se abren a nuevas consideraciones en la pregunta sobre la particularidad del arte en América Latina y sus relaciones con el sistema internacional.

Esto no sería exclusivamente un problema de la historia del arte moderno, de las vanguardias o del arte latinoamericano en general. Es más

bien una perspectiva que hunde sus raíces en la concepción histórica sobre la condición inferior que se otorga de América en el sistema-mundo moderno, que Gerbi (1960) ha propuesto como una constante sistemáticamente desarrollada desde Buffon a mediados del siglo XVIII, y que sirve de base para el eurocentrismo, que en última instancia condiciona a la historia del arte moderno y sus vanguardias.

Centrarse en las condiciones de representación desigual que se dan en la historia del arte moderno y que se traspasan a la de la vanguardia, tiene como limitante considerar que su resolución cruza precisamente por una representación más equitativa. Esto acarrea, como problema, retrotraerse al discurso eurocentrado que, en lo artístico, categorías como novedad, originalidad o autonomía cobran nuevamente valor, pero desde una lógica inversa, que termina por interceptar de nuevos modos las relaciones desiguales del sistema-mundo moderno.

Por ello, la conceptualización de las vanguardias a nivel global requiere de otras determinaciones, que apunten a la sombra de lo artístico y que las sitúen como fenómenos histórico-culturales acumulativos de experiencias críticas, a partir de sus propios contextos, que no se agotan en los lenguajes artísticos. Estos, al contrario, participan activamente en las propias condiciones de producción cultural que los exceden. Una lectura semiótica de la traducción cultural, en cuanto mestizaje de las formas como la que plantea Echeverría con la codigofagia, reconoce las variadas formas en que el dominio en la modernidad capitalista actúa, que a un tiempo destaca las múltiples vías de resistencia que generan agencias con dicho dominio y que, dado lo aquí presentado, permitiría una lectura tanto de la historia del arte moderno y su vanguardia que integre las relaciones de colonialidad y dependencia que se establecen en el sistema artístico internacional, que operan de manera heterogénea a partir de distintos grados de organización y de inserción de sus actores, el que no se agota a partir de una representación equitativa y que va más allá de lo artístico y lo cultural.

El concepto de vanguardias simultáneas, de este modo, ofrece cierto potencial para una posible reinterpretación tanto de los fenómenos artísticos de vanguardia como de la historia del arte que los intercepta y dota de

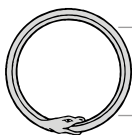
otras significaciones, precisamente al otorgarle una densidad teórica que es necesaria evaluar como planteamiento de una historia del arte a contrapelo de las lecturas dominantes sobre este problema, el que exige, necesariamente, repensarlos a partir de las conceptualizaciones que las historias del arte requieren para superar sus propias contradicciones teóricas e historiográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR. *Crítica de la cultura y sociedad I. Primas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008.
- . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- ALLENDE, MATÍAS. “Un debate sobre la idea de contemporaneidad en las artes visuales latinoamericanas. Desde dónde y desde cuándo”. *Panambí*, n.º 14, 2022, pp. 9-18.
- BARR, ALFRED H. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989.
- BELTING, HANS. *La historia del arte después de la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. “El autor como productor”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2018, pp. 101-118.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.
- BUCHLOH, BENJAMIN H. “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. *Formalismo e historicidad. Métodos y modelos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004. 167-99.
- BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- CALINESCU, MATEI. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 2003.
- CHAKRABARTY, DIPESH. *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?* Barcelona: Tusquets, 2008.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era, 2000.
- ENZENSBERGER, HANS M. “Aporías de la vanguardia”. *Revisiones*, n.º 3, 2007, pp. 113-130.
- FLORES, VÍCTOR, Y ABELARDO MARIÑA. *Crítica de la globalidad. Dominación y liberación en nuestro tiempo*. Ciudad de México: FCE, 2001.
- FOSTER, HAL. “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. 3-36.
- GERBI, ANTONELLO. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. Ciudad de México: FCE, 1960.

- GIUNTA, ANDREA. “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano”. *International Seminar Art Studies from Latin America*, 1996, UNAM y Fundación Rockefeller, Oaxaca. www.esteticas.unam.mx
- . *Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta. Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política*. Tesis doctoral, UBA, 1999.
- . “Migración de las imágenes”. *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 13-18.
- . *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- . “Actualidad y posibilidad de la vanguardia”. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. 141-149.
- . “Imágenes, en los bordes de la historia”. *Radical shift. Politische und soziale Umbrüche in der Kunst Argentiniens seit den 60er Jahren*. Leverkusen: Museum Morsbroich, 2011. 19-23.
- . “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, 2013. 105-117.
- . *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo? / When does contemporary art begin?* Buenos Aires: Fundación Arteba, 2014.
- . *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- . *Vanguardias simultáneas*. Centro Nacional de Arte, 2019. <https://web.archive.org/web/20211103130155/http://centronacionaldearte.cl/glosario/vanguardias-simultaneas/>
- GIUNTA, ANDREA Y GEORGE F. FLAHERTY. “Latin American Art history: an historiography turn”. *Art in translation*, vol. 9, n.º 1, 2017, pp. 121-142.
- GREENBERG, CLEMENT. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gill, 1979.
- GULLAR, FERREIRA. *Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- GUNDER FRANK, ANDRÉ. *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1970.

- HOBBSAWN, ERIC. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2006.
- . *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- HUYSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Andrea Hidalgo, 2006.
- JAPPE, ANSELM. “Sic transir Gloria artis. El ‘fin del arte’ según Theodor Adorno y Guy Debord. *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2009. 95-149.
- KATZ, CLAUDIO. *Teoría de la dependencia cincuenta años después*. Caracas: Monte Ávila, 2019.
- KOSELLECK, REINHART. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta, 2012.
- MARINI, RUY MAURO. *La acumulación capitalista mundial y el subimperialismo*. Ciudad de México: Centro de Estudios Latinoamericanos UNAM, 1977.
- MOSQUERA, GERARDO. “Introduction”. *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1995. 10-17.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Espasa, 2017.
- PIÑERO, GABRIELA A. “La impugnación del canon: los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina”. *Americania*, n.º 5, 2017, pp. 243-268.
- POGGIOLI, RENATO. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Harvard University Press, 1968.
- PREBISCH, RAÚL. *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago: CEPAL, 2012.
- RICHARD, NELLY. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. Ciudad de México: Porrúa, 1998. 245-270.
- SARLO, BEATRIZ. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- TRABA, MARTA. *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.



REVISTA DE HUMANIDADES

LA REVISTA *FAMILIA* BAJO LA DIRECCIÓN DE MARTA BRUNET (1935-1939)

CLAUDIA DARRIGRANDI

Universidad Adolfo Ibáñez 
claudia.darrigrandi@uai.cl
ORCID: 0000-0003-0650-2346

Revista de Humanidades n.º 54: 223-262
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1038>
revistahumanidades.unab.cl



LA REVISTA *FAMILIA* BAJO LA DIRECCIÓN DE MARTA BRUNET (1935-1939)

FAMILIA UNDER THE DIRECTION OF MARTA BRUNET (1935-1939)

CLAUDIA DARRIGRANDI

Universidad Adolfo Ibáñez
Av. Diag. Las Torres 2640, Santiago, Chile

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la revista *Familia* (1935-1939), editada por Zig-Zag dirigida a mujeres de clase media y alta, a partir de sus contenidos y secciones. Se arguye que la dirección de Marta Brunet favoreció que, en las páginas de la revista, junto con secciones dirigidas a las madres y esposas, circulara un discurso a favor del derecho al trabajo remunerado fuera del hogar. Esta defensa del trabajo de las mujeres se desplegó en registros escritos (columnas, artículos, noticias) y visuales. En ese contexto, se plantea que esta intervención de Brunet logró matizar los contenidos de una revista femenina y exhibió un imaginario de mujer moderna anclado, especialmente, en la imagen de la empleada que cumple funciones administrativas.

Palabras clave: Marta Brunet, revista *Familia*, revista para mujeres, trabajo.

ABSTRACT

The following article analyzes *Familia* magazine (1935-1939), a magazine published by Zig-Zag aimed at middle and upper class women, based on its contents and sections. Marta Brunet's management favored the circulation in the pages of the magazine of a discourse in favor of the right to paid labor outside the home, along with sections aimed at mothers and wives. This defense of women's work was displayed in written contents (columns, articles, news) and visual records. In this context, it is proposed that this intervention by Brunet managed to nuance the contents of a women's magazine and exhibited an imaginary of a modern woman anchored in the image of the employee who fulfills administrative tasks.

Keywords: Marta Brunet, Familia Magazine, Women's Magazine, Work.

Recibido: 04/11/2024

Aceptado: 14/05/2025

I. LA OMNIPRESENCIA DE BRUNET EN LA REVISTA FAMILIA

La segunda etapa de la revista *Familia* (1935-1939)¹, de la editorial Zig-Zag, ha pasado desapercibida entre muchas otras revistas misceláneas y comerciales que publicó la editorial durante la primera mitad del siglo XX. Entre ellas destacan *Zig-Zag* (1905-1964), *Ecran* (1930-1969), *Para Todos* (1927-1931); y entre las dirigidas explícitamente al público femenino, *Margarita* (1934-1953) y *Eva* (1942-1974). En sus ochenta páginas semanales, y con una diversidad de contenidos que la hacen una revista femenina dirigida a mujeres de clase media y alta², Marta Brunet

¹ La primera fue durante 19010-1928.

² La revista no estaba dirigida a las obreras; sin embargo, en ocasiones y sobre todo en su primer año, la columna editorial hacía referencia a la situación de las mujeres

instaló una política de contenidos que desmarcan a *Familia* de ser una revista estrictamente femenina. Para María Isabel Menéndez, estas revistas “serían aquellas de temática femenina (dedicadas al espacio reproductivo y a la feminidad)” a diferencia de las revistas dirigidas a mujeres que “serían las que establecen a las mujeres como público objetivo y cuyos intereses pueden ser diferentes” (193). Por su parte, para Claudia Montero, las revistas femeninas publican contenidos que no cuestionan los estereotipos de género (*Y también* 261). Pabla Ávila, al referirse a *Zig-Zag*, plantea una perspectiva que podría aplicarse también a *Familia*. Al identificar un cruce entre el formato magacín y las revistas de mujeres, señala que “fundamentalmente se trata de información que puede reproducir normas y comportamientos socialmente aceptados, al mismo tiempo que ofrece alternativas que se contraponen con ellos” (85). En este contexto, esgrimimos que la figura de Marta Brunet fue fundamental en ampliar los horizontes de una revista femenina para desarrollar contenidos de una revista para mujeres. Si bien, este tipo de publicación ofrece flexibilidad, como señala Ávila, destacamos que en el marco de este formato —cualidad dada también por su materialidad—, la mayoría de los contenidos bajo la dirección de Brunet está orientada a las mujeres; excluyendo así otros públicos lectores.

A veces directamente, otras de forma oblicua, Brunet promovió el debate y la exposición de problemas atinentes a la condición de las mujeres. Como señala Osvaldo Carvajal, las declaraciones políticas partidistas de Brunet no son frecuentes, son sutiles y las explícitas ocurren en ocasiones muy puntuales (452; 457-462). En “Mosaico”, una sección de *Familia* a cargo de Rebeca de Fuenzalida, la columnista recuerda un consejo de la directora: “escriba usted a propósito de cualquier cosa, comente lo que mejor le agrade; pero ¡por favor!, no diga nada sobre política chilena” (6). A pesar de esta advertencia, evadiendo lo explícito y excluyendo la palabra feminismo, Brunet incluyó en las páginas de la revista contenidos de carácter político. En ese contexto, uno de los rasgos más destacables de la dirección de Brunet

obreras (“Hecho en Chile”). Algunos reportajes tiene en el foco a las obreras (“Cuatro pesos diarios es el salario medio de la obrera santiaguina”).

es que instaló un discurso a favor del trabajo de las mujeres, en general, y del trabajo remunerado, en particular, por medio de columnas, reportajes, fotografías e ilustraciones, a diferencia de otras revistas femeninas de Zig-Zag, como *Margarita*. También es cierto que ese discurso no fue homogéneo ni constante a lo largo de los cinco años que dirigió la revista, probablemente, porque debía matizar o suavizar esa demanda y socialmente no había consenso sobre ese tema. Según Soledad Zárate y Lorena Godoy durante la década de los treinta el trabajo de las mujeres comienza a ser socialmente más tolerado, pero todavía no es totalmente aceptado (Zárate y Godoy 46).

La participación en la prensa de Marta Brunet tuvo varias formas: columnista, cronista, crítica literaria, editora y, por supuesto, también se materializó como colaboradora de poemas, cuentos y otros contenidos. Su trabajo como columnista y cronista ha tenido la atención de Natalia Cisterna, Catalina Concha y Consuelo Díaz, quienes han abordado sus columnas de la revista *Ecran*, y Karim Gálvez, quien ha editado antologías con selecciones de sus publicaciones en *La Discusión*, *El Sur*, *La Hora* y *Familia*. Gálvez plantea que Brunet cubrió tres ejes temáticos: artes y letras, viajes y vida cotidiana y mujeres tanto en el mundo público como en el privado (*El periodismo* 80). Esa participación múltiple en los campos literario y cultural nos habla de una autora heterogénea pero también de una mujer de prensa que ocupó cargos relevantes para el desarrollo del periodismo chileno como miembro del directorio del Instituto de Periodistas (“Noticiario femenino”, 26 en. 1938, p. 59), cuando aún no se fundaban las escuelas de periodismo. También representó a Chile en el Congreso Panamericano de prensa, organizado por el círculo de periodistas de Valparaíso (“Noticiario femenino”, 13 en. 1937, p. 71).

En este artículo se propone una lectura de *Familia* a partir de sus secciones y contenidos y se arguye que, además de implementar un editorialismo programático (Beigel) que hace de *Familia* una publicación a medio andar entre la revista femenina y la revista para mujeres, el discurso sobre el derecho al trabajo se desplegó en registros escritos y visuales. Parte de esa defensa se desarrolla en la columna editorial y en secciones en las que se abordan temáticas de educación y trabajo, muchas de ellas acompañadas

por una iconografía de mujeres en actitud de trabajo. Además, intensificó las posibilidades que la revista entregaba como espacio formativo (Delgado). Y, por último, contribuyó a la (re)construcción de genealogías de mujeres en ámbitos de la historia y la cultura.

Desde sus inicios la revista fue dirigida por Francisco Méndez; sin embargo, en noviembre de 1935 asume la codirección Brunet. No se precisa cuándo Méndez dejó la dirección y, a partir de mayo de 1936, se dio a entender que la escritora chillaneja es la única responsable de la dirección, en un comentario de Mary-Sol, encargada de la sección “Estafeta”. Además, en el número del 21 octubre de 1936, Isabel Morel informó de un homenaje a Marta Brunet como directora de la revista (“Homenaje” 16). Bajo su dirección se construyó como ninguna otra revista del grupo editorial Zig-Zag lo había hecho hasta la fecha, un imaginario de las mujeres modernas en relación con el trabajo. La revista revela un esfuerzo por defender el derecho al trabajo de las mujeres y a su independencia económica. Si bien concordamos con lo que plantea Rubí Carreño al decir “que la ‘orientación’ que propone *Familia* consiste en fomentar el ingreso de las mujeres a lo público, pero protegiendo a la vez las concepciones tradicionales de los géneros y el vínculo de subordinación entre ambos” (56), también esgrimimos que en la revista circulan intervenciones que cuestionan la subordinación de los géneros. Por lo tanto, lo que se observa es que el modelo tradicional de mujeres y lo moderno convivieron en la revista³. Si se consideran los cinco años de su segunda etapa, destaca que esta interpela a mujeres solteras, casadas, fueran empleadas o dueñas de casa, preferentemente de la clase media y alta. Sin duda, la mayoría de los contenidos son para madres, esposas y casaderas, pero se identifican contenidos,

³ La revista *Familia* destaca por tener estabilidad en su política de secciones. La mayoría, si no todas, de las que estaban destinadas a apoyar a las mujeres con las labores domésticas y del hogar, y otras vinculadas al comentario de social o de actualidad, permanecieron durante toda la segunda etapa: además de la columna editorial de Brunet firmada bajo el nombre de Isabel de Santillana, habría que mencionar “Mosaico” (por Rebeca de Fuenzalida), “La aguja y el dedal”, “Buen tono” (por Anne), “Ser bella es saber ser bella” (por Kara Vislovna), “High Life” (por Curious Lady), “Casas e interiores”, “La señora y la cocina” (por la Hermanita Hormiga), “El plumero y la cocina” (por Tía Jacobita), “Tejidos de Familia”, “Moldes de Familia”, y las páginas dedicadas al cine y a las estrellas de Hollywood.

visuales y escritos, que se desmarcan de esas potenciales lectoras para acoger a quienes deseaban o tenían la necesidad de tener un empleo.

Familia fue una revista de corte magacín, con contenidos misceláneos para mujeres. En palabras de Eduardo Santa Cruz, el magacín es un “[p]eriódico ilustrado, estructurado sobre la base de numerosas secciones” y añade que “dichas publicaciones contribuyeron de manera importante a una ampliación y expansión de la cotidianidad” gracias a la incorporación de “temas, lugares, personajes y situaciones” (37). En su primer número *Familia* se presenta como “El semanario que puede entrar en todos los hogares”, afirmación que no solo implicaba la voluntad de llegar a una audiencia amplia, sino también como una herramienta útil para la gestión del hogar:

Ferviente anhelo de la dirección será que Ud., lector, se interese por esta revista que nace para servirle y entretenerle; que Ud. coopere con sus ideas y sus colaboraciones; que cuando ella caiga en sus manos, sepa encontrar en sus páginas la resolución de aquellos problemas que le preocupan a Ud., constantemente; que, al contarse como favorecedor de la revista, se acerque a su redacción, porque “Familia”, debe, en todo caso, reflejar el alma de la familia chilena. Hecha en Chile, por periodistas y obreros chilenos. (“Este primer número” 3)

Desde el primer año de *Familia*, Brunet publica bajo el nombre de Isabel de Santillana la columna editorial. Además, colabora con la sección “La señora y la cocina”, sección que incluye un apartado firmado por la Hermanita Hormiga, autora del libro *Tratado de arte culinario*, publicado en 1931 y del cual Brunet sería la autora. La firma de Brunet también circula en la revista como autora de poemas, de críticas o reseñas literarias, de cuentos y novelas por entrega⁴. Es probable que Brunet se haya hecho cargo de otras secciones y que haya redactado, al menos por temporadas, la sección “Estafeta: Despacha Mary-Sol”. Hasta el año 1937, una de

⁴ Entre los cuentos identificados podemos mencionar “Gabriela”, “Ana María”, “Romani”; “Dos hombres junto a un muro”, la novela policial “El crimen del Hotel Rex” que se publicó por entregas y la leyenda “Demonios sueltos”.

las secciones más estables es “Reflexiones color del tiempo”, firmada por Bárbara, una “niña bien, con auto, perro y pololo” (“Bárbara y el puerto” 12). Detrás de Bárbara también está Marta Brunet⁵. Bárbara demuestra profundos conocimientos de la actualidad literaria y cultural chilena, también comenta sobre el teatro nacional (“Bárbara y las lecturas”; “Bárbara y el teatro nacional”). Ciertamente, muchas otras autoras podrían revelar esos conocimientos, sin embargo, también se presentan temas o anécdotas que se vinculan estrechamente con la biografía de Brunet, como son los problemas a la visión (“Bárbara y la miopía”). Por último, al cumplirse un año de la revista junto con Isabel de Santillana, en su columna editorial, Bárbara es la única en hacer ese reconocimiento, celebra ese primer año con una reflexión sobre su autfiguración en la columna (“Bárbara y yo”).

Bárbara es joven e independiente, pero es una joven que dista mucho de las muchachas frívolas que son blanco de crítica de Isabel de Santillana. En ese sentido, el tono educativo y moralizador también está en Bárbara, aunque a diferencia de De Santillana, en sus columnas también hay mucha ironía. Bárbara enjuicia a las niñas ociosas, los dictados de la moda, critica los matrimonios y los comportamientos desmedidos. Y es, a su vez, una mujer gozadora, que disfruta de su independencia, “hace turismo”, va al teatro con sus amigas, etc.⁶. De este modo, Brunet despliega en la revista no solo un repertorio extendido de mujeres bajo su dirección, sino también exhibe las destrezas de la autora, al explorar en un mismo espacio voces narrativas y personajes que ocupan distintos lugares que los procesos de modernización abrían, muchas veces gracias a ellas mismas, para las mujeres. En un homenaje que se le rinde a Brunet, Isabel Morel destaca su capacidad como editora por ofrecer una mirada amplia de los intereses de las mujeres:

⁵ Agradezco a Natalia Cisterna por ayudarme a resolver esa duda a partir de una lectura conjunta de las columnas firmadas por Bárbara.

⁶ Entre otras columnas de la sección “Reflexiones color del tiempo”, véanse “Bárbara y la niña que no hace nada”; “Bárbara y la moda”, “Bárbara y Clark Gable”, “Bárbara y el puerto”, “Bárbara y la escuela rural”.

Toda la gama de intereses que la mujer demanda está presente en las columnas de esta Revista: la interrogación y la respuesta, la intención y la sugerencia, el romance y el humorismo, cuando no el comentario de sátira fina, pero inflexible, de Bárbara, que, prendiendo banderilla, hace cátedra en la mentalidad de la mujer de hoy. Bárbara o Isabel de Santillana, cálida y agudamente, muestran, cada cual, en su tonalidad, el problema interesante en que precisión y firmeza de juicio, incita a la reflexión y refina el pensamiento. (16)

Esta cita invita a pensar que Bárbara también es un seudónimo de Brunet. Ella estaría detrás de dos autoras de columnas; una soltera, más liberal y aventurera; la otra, aunque moderna y defensora de los derechos femeninos, no deja estar anclada al hogar y al deber ser femenino. Si fuera así, habría que destacar la estrategia de Brunet por desplegarse en estas dos voces para convocar a mujeres diferentes de los sectores medios y altos.

2. MUJERES Y TRABAJO EN FAMILIA

2.1. Las columnas de Isabel de Santillana

La promoción del trabajo realizado por mujeres y su defensa se proyecta de distintas maneras en la revista. Número a número Isabel de Santillana abre con su comentario editorial en el que en más de una ocasión se hace cargo de temas que se están debatiendo públicamente⁷. La columnista transita entre un modelo convencional de mujer, que recuerda la responsabilidad

⁷ Son numerosas las columnas editoriales de Isabel de Santillana que promueven la educación, con el objetivo de entregar herramientas a las mujeres para su independencia, y el trabajo. En otras destacan: “Papá fisco” “Protesta”; “Solidaridad”, “Enfermeras”, “Para la mujer”, “Servir”, “Iniciativa femenina”, “Trabajos femeninos”, “Nuestro orgullo”, “Pequeño trabajo”. Brunet se dirige a mujeres en distintas condiciones: las que están obligadas a trabajar por necesidad y las que simplemente quieren hacerlo, las que desean tener un ingreso adicional sin salir de su casa, las que deberían prepararse para un futuro incierto. En algunos casos la defensa es indiscutible, en otras ocasiones retoma la importancia de esa educación para desarrollar los quehaceres del hogar o expresa una reflexión aguda sobre el Estado como único empleador posible.

de las mujeres en el hogar y, en otras ocasiones, se aventura a cruzar estas fronteras para defender el trabajo asalariado, el derecho a ocupar cargos en empleos públicos y privados⁸ y a recibir la misma retribución económica que los hombres. Dentro o fuera del hogar, Brunet insiste en que las mujeres deben educarse y servir al país.

En 1936, De Santillana critica el “intento de bajar los cupos para mujeres en los empleos fiscales y semifiscales”, y que no pueda ascender al 20% del total de los empleos (“Trabajos femeninos” 3). Aunque su argumento no enfatiza la libertad y el derecho de las mujeres a trabajar, da cuenta de la resistencia que el trabajo femenino despertaba todavía en la sociedad chilena. De Santillana cierra con una declaración incontestable: “la mujer que trabaja no lo hace ni por esnobismo ni por frivolidad. Lo hace porque lo necesita” (3)⁹. Esta necesidad es un asunto que De Santillana esgrime a lo largo de los cinco años que escribe la columna editorial. Ese mismo año, en diciembre se vuelve a expresar indignada por la ley de los empleados particulares que formalizaría la disparidad de salarios entre hombres y mujeres ante un mismo trabajo, capacidad y eficiencia.

Uno de los rasgos que destaca en De Santillana, a pesar de no pertenecer a ninguna agrupación de mujeres o feminista, es la importancia del colectivo y el sentido de unidad que puede dar la identidad sexo-genérica. Como plantea Natalia Cisterna sobre Marta Brunet, “una de las particularidades de su trayectoria profesional fue su habilidad para leer políticamente su campo cultural, reconocer en él las oportunidades y obstáculos que se le presentaban y así establecer contactos con agentes y generar estrategias de posicionamiento en las esferas letradas” (3). De Santillana deja clara la importancia de la unión de todas las mujeres, más allá de creencias religiosas

⁸ A veces Brunet retrocede con el discurso que promueve el trabajo asalariado fuera del hogar, como por ejemplo en “Educación práctica femenina”, cuando plantea que: “Sería necesario hacer de la escuela primaria femenina una prolongación del hogar dando una instrucción absolutamente encauzada a hacer de la mujer una buena dueña de casa y una excelente madre de familia. ¿Para qué engañarnos? Ese es el final natural nuestro: casarnos y tener hijos” (3).

⁹ En la columna del 5 de agosto de 1936, Santillana agradece al presidente Alessandri por evitar que las mujeres pierdan el derecho al trabajo (“Agradecidas” 3).

y políticas y destaca en su discurso que lo que piden es un derecho. Ese deseo de unión y la importancia de omitir barreras de clase, creencias e ideologías tiene su correlato en los contenidos de *Familia*. En “Solidaridad”, De Santillana, ante la negativa de algunas mujeres para apoyar la igualdad de salarios, señala:

¿No somos acaso todas las mujeres, mujeres trabajadoras, obreras de nuestra propia vida, obligadas a ganarnos el pan? Y trabajadoras o no, en la escala social que sea, diferenciadas por nivelaciones, religiones e ideologías, ¿no somos siempre mujeres, debilidad que debe apoyarse en otra debilidad para así adquirir esa fortaleza que da la unión? (3)¹⁰

Brunet ocupó el espacio de *Familia* para promover en las mujeres el trabajo fuera del hogar y, así, contribuir a naturalizar esa experiencia. La identificación de una desventaja común a todas las mujeres subyace a su labor como editora, periodista y escritora. Plantea Cisterna que en la revista *Ecran* entre los años 1935 y 1936, mientras en paralelo dirigía *Familia*, Brunet “participó con sus semblanzas [de escritoras y artistas] en un esfuerzo colectivo de mujeres por definir un nosotras en el mundo cultural” (4). Esta idea del nosotras aparece también en una columna de Isabel de Santillana a inicios de 1939:

Cada cual en su puesto en la hora actual, y cada cual sirviéndolo con una honradez que le sale del corazón y que hace realizar el trabajo minuciosamente,

¹⁰ Y continúa: “Solo así, conectadas por las grandes corrientes que llevan a una aspiración común, logrará la mujer que se le tome en cuenta, que se lo reconozca su mérito, que se pese su opinión, que se le asigne el sitio a que tiene derecho” (3). En la edición anterior, De Santillana ya se había referido al problema, al presentarse el proyecto de ley: “Las mujeres de Chile, en un solo haz, protestamos de este acápite que va en mengua de nuestros derechos conseguidos después de tantas pruebas de eficiencia y de capacidad. Y esperamos que los Honorables componentes de ambas Cámaras, antes de pronunciarse sobre la ley en referencia, acuerden una modificación que ponga a la mujer que trabaja en el mismo plano que el hombre que trabaja, igualdad a que tiene derecho” (“Protesta” 3)

buscando alcanzar lo perfecto. Usted, yo, todos. Usted en su trabajo de obrera, yo en este intelectual, todos en la especialidad que tengan, y cada uno entregando de sí mismo lo mejor, forma única de alcanzar esa armonía, ese ritmo que es necesario para nuestra patria. (“Cada cual en su puesto” 19)

Es necesario destacar esta conciencia de lo colectivo, de los derechos y de la identidad sexo-genérica en las columnas de Marta Brunet. Así, es posible trazar una continuidad en su trayectoria. De Santillana comparte con Marta Brunet de *Ecran*, la importancia del trabajo para la participación y contribución pública de las mujeres. Si en *Ecran*, destaca Cisterna, que el trabajo no doméstico es uno de los ejes que dan forma a los perfiles que publica (4-10), De Santillana de forma clara y directa es una férrea defensora del trabajo y de la expresión de las mujeres en espacios públicos. Otras veces, sin embargo, suponemos que dada la resistencia que despertaba el trabajo en los grupos más conservadores, De Santillana recuerda a sus lectoras que la formación y la independencia económica son impostergables, pero deben ir de la mano con una formación para ser una “excelente dueña de casa y madre consciente” (“Dulce hogar” 3).

En consecuencia, esta postura fluctuante de Isabel de Santillana revela los debates que se daban sobre el trabajo realizados por las mujeres fuera del hogar. En la celebración del segundo año de *Familia*, después de enfatizar que la revista busca potenciar que las mujeres sean excelentes madres, esposas y dueñas de casas, De Santillana señala que no se les puede negar a las mujeres la satisfacción de su deseo por aportar al colectivo:

actúe en el hogar, en la escuela, en las profesiones liberales, en las artes y las letras, en el comercio, en la fábrica, en la oficina, donde sea, en fin. “Familia” ha tratado siempre de ser una ayuda, un estímulo contribuyendo por medio de sus colaboradoras a que la mujer chilena sea el modelo de perfecciones que anhelamos recónditamente. (“Dos años” 3)

En la medida que el empleo femenino suscitaba críticas porque amenazaba el de los hombres, o en el caso de que las mujeres tuvieran

dificultades para salir de hogar, De Santillana promueve en más de una ocasión pensar en otras opciones:

Como hay demasiados médicos, hay demasiados oficinistas y la mujer, inteligentemente, debe empezar a mirar otras cosas, otras ocupaciones, otros oficios que le presenten mayores seguridades para el porvenir inmediato. Mujeres jardineras, en una pequeña quinta puedan prestar su servicio. Mujeres enfermeras, que las reclaman médicos y clínicas [...] Mujeres agricultoras, con enorme demanda en la granja. Mujeres queseras derivado de la industria de la leche, que está tomando entre nosotros un auge enorme. Y así se podría enumerar, largamente, la lista en que la mujer con espíritu innovación hallaría campo propicio. (“Para la mujer” 3)

Otro espacio en que los estudios y el trabajo ocupa un lugar relevante son las secciones de correspondencia. Destaca la sección “Estafeta: Mary-Sol”, que cumplía la función de ser mediadora entre la audiencia lectora y los responsables de las secciones y la dirección de la revista. La estafeta resuelve dudas sobre suscripción o concursos de la revista hasta asuntos de vestuario, modales y estudios u oportunidades laborales, por ejemplo, en el número de 13 de enero de 1937, Mary-Sol responde que: “Para ser Visitadora Social y Enfermera, es decir: para ser admitida en la escuela respectiva, es necesario haber dado el bachillerato y para la última profesión es requisito también indispensable tener más de veinte años” (85). En el ejemplar del 17 marzo de ese mismo año nuevamente resuelve consultas sobre estudios:

Puede usted asistir a la Escuela Técnica Femenina que está ubicada en la Alameda esquina de Santa Rosa, siguiendo el curso de juguetería que a usted le interesa. Expóngale usted su situación a la señora Directora, que es una gran mujer, muy inteligente y comprensiva. Ella le indicará todo lo que debe hacer. (70)¹¹

¹¹ Durante los cinco años se publican numerosos artículos o reportajes, además de la columna editorial, que versan sobre la educación y el trabajo de las mujeres. Por ejemplo, “¿Se capacita a la mujer en el desempeño de oficios...?” (Matus de Zurita 14). Otros artículos intentan explicar el “fenómeno” de las mujeres que trabajan (Hunt).

2.2. Familia como un espacio formativo

Desde otra perspectiva, la revista en sí misma –su producción y factura– es evidencia de la participación de las mujeres en el mercado laboral, en este caso, en la prensa y el área editorial. La mayoría del equipo estaba compuesto por mujeres, salvo un par de excepciones. Marta Brunet fortaleció la revista como un espacio formativo (Delgado) y, además, gestionó un cambio significativo en la visibilización de las mujeres que estaban detrás de la factura de la revista, aunque muchas de ellas usaron seudónimos. Si bien, en otras revistas de la editorial Zig-Zag como *Para Todos*, *Ecran* y *Margarita* la participación de mujeres era también común, en *Familia* se destaca y se exhibe dicha participación.

Al cumplirse un año de la revista, por primera vez aparece en la portadilla, en un lugar destacado, el nombre de Marta Brunet como directora y los nombres de cada una de las colaboradoras, algunas de las cuales participaron en la revista desde los inicios de su segunda etapa, al igual que Brunet (fig. 1). Pero no vuelve a ocurrir hasta diciembre de 1936 cuando se adopta como política editorial (figs. 2 y 3). Junto con exhibir los nombres que componían el equipo editorial, el 23 de diciembre de 1936 también cambió el epígrafe a “La revista hecha por mujeres chilenas para las mujeres chilenas”, expresión que la Estafeta Mary-Sol ya había utilizado para referirse a la revista al responderle a uno de los lectores, en el número del 13 de mayo de 1936, en la sección “Estafeta: Despacha Mary-Sol”, la responsable le responde a un lector (no se publica la pregunta) lo siguiente:

En la dirección y redacción de la revista hay exclusivamente mujeres, muchas de ellas escritoras muy conocidas y cuyas firmas han de serle a usted familiares [...] Bien se puede decir que es una revista hecha por mujeres chilenas para las mujeres chilenas. (86)

Este epígrafe que ya circulaba internamente en mayo, reemplazó oficialmente en diciembre al que tenía desde sus inicios: “El semanario que puede entrar en todos los hogares”.

Figura 1

Familia, 27 de mayo de 1936, 3.



Figura 2

Familia, 23 de diciembre de 1936, 3.



Figura 3
Familia, 17 de marzo de 1937.



La inclusión de los nombres de las colaboradoras en la portada o portadilla no era común en las revistas del período y en el caso de *Familia* duró solo unos pocos meses. En el número del 24 de marzo de 1937 esta información se elimina y al número siguiente, el del 31 de marzo de 1937, se cambia el epígrafe a “Todo lo que a Ud. le interesa”. La fugacidad de ese epígrafe es una, entre otras señales, que invitan a pensar en que las decisiones de Brunet podían ser cuestionadas por la casa editorial. Estos cambios abruptos que tienen relación con la visibilidad de las mujeres y la expresión de roles menos convencionales para el período de su publicación constituyen pistas sobre la constante negociación que Brunet debe haber tenido con Zig-Zag y, por qué no, con la audiencia lectora que no necesariamente simpatizaba con todas las propuestas de la revista.

Para potenciar el trabajo de las mujeres la revista lanzó una convocatoria para atraer corresponsales mujeres que indicaba que “el trabajo no exige

conocimientos previos” y que la revista “enviará a las señoras y señoritas que se interesen amplios datos y las instrucciones técnicas para facilitarles su tarea” (“Corresponsales de Familia” 3). Esta convocatoria refuerza el carácter formativo de la revista. El anuncio se repite durante los primeros meses de 1938, y conforme se van sumando las nuevas corresponsales sus aportes son expuestos con especial dedicación (figs. 4, 5 y 6). Entre las múltiples noticias sobre las actividades de artistas, escritoras, periodistas, deportistas, educadoras e intelectuales, desde que se incorporan las corresponsales esta sección incluye un recuadro especial para ellas y sus notas, el que muchas veces va acompañado de una fotografía de los eventos informados y/o de la corresponsal a cargo. Esta decisión editorial es similar al gesto que señala Cisterna con la publicación de fotografías en las columnas que Brunet publicó en *Ecran* (9). Es el trabajo y su disposición a este el que la revista *Familia* destaca, sean mujeres artistas, visitadoras sociales, educadoras o deportistas.

Una síntesis de ese ímpetu por potenciar el trabajo de las mujeres de la forma adecuada lo expresa claramente Isabel de Santillana en la celebración del cuarto año de *Familia*:

Dirigir una revista, buscar redactores, disponer temas, distribuir secciones, tal vez no sea cosa difícil. Pero buscar el tono, sí que lo es. “Familia” quería ser la revista de la mujer en tren de cultura, inquieta por aprender, que ansía desenvolver su personalidad, con miras a un trabajo que le independice económicamente [...].

Y venía la pregunta: ¿Cómo reaccionarían ustedes? Una revista no vive de sí misma, vive del público. Nuestra razón de ser eran ustedes.

Y la respuesta fue la acogida entusiasta. (“Cuatro” 4)

En términos de Paulette Silva Beauregard, las revistas ilustradas, género al que se adscribe el magacín, constituyeron espacios educativos complementarios en la medida en que llenaban vacíos en el área de la educación y cultura que el Estado, incipiente durante el fin de siglo XIX, no podía asumir. Además, señala que la temprana modernidad estaba generando otros espacios para los procesos de instrucción (377). Aunque la autora refiere

a revistas venezolanas de finales de siglo XIX, estas ideas son extrapolables a las revistas comerciales de inicios del siglo XX chileno. Gonzalo Catalán, señala que en 1914 en Chile se publicaban 531 diarios, periódicos y revistas, señal de un mercado de impresos dinámico y en expansión (102). Y si bien el mercado del libro también se había expandido, en los años treinta no existían revistas de casas editoras comerciales, orientadas hacia las mujeres de clase media que deseaban o tenían que trabajar fuera del hogar; sí existían los materiales desarrollados por los establecimientos de educación comercial (Queirolo 66). Por lo tanto, en el contexto de la formación y educación de las mujeres chilenas, sin duda que *Familia* contribuyó con sus contenidos a hacer del trabajo asalariado de las mujeres una realidad cotidiana visible y como mediadora entre las instituciones educativas y la audiencia lectora.

Figura 4

"Noticuario femenino", *Familia*, 26 de enero de 1938, p. 59



Figura 6

"Noticario femenino", *Familia*, 17 de noviembre de 1937, p. 58



3. MOSTRAR Y DECIR: EL IMAGINARIO DE LA EMPLEADA

Brunet potenció los elementos gráficos y expositivos que materializaron un imaginario femenino diverso, en el que destacó la imagen de la mujer trabajadora, empleada y profesional¹². A las columnas de Isabel de Santillana se suman reportajes y notas sobre las mujeres que trabajan, su personalidad y sus condiciones laborales, entre otros temas. Geraldine Rogers propone que "pensar las publicaciones periódicas como construcciones destinadas a mostrar (poner a la vista, dar a leer) implica en primer lugar atender a una dimensión performativa que puede o no coincidir con las declaraciones explícitas" (14). Con el paso del tiempo, el "Noticario femenino" dedica más espacio a las noticias para exponer el trabajo de las mujeres en diversas áreas,

¹² Graciela Queirolo identifica que en 1952 del total de las mujeres asalariadas en Santiago, un 11% trabajaba en el sector administrativo privado, un 40% en el servicio doméstico, el 22% en otras ocupaciones sin especificar y el 27% eran obreras (64-65).

no solo del ámbito cultural que es uno de los más recurrente en sus primeros años, sino también aumenta la información sobre regiones y provincias. Las noticias de estudiantes universitarias, institutos comerciales y escuelas técnicas se incrementan. En ese sentido, la proliferación y enriquecimiento de estas noticias puede ser entendido como una respuesta performática a la decisión de eliminar el epígrafe “La revista hecha por mujeres chilenas para las mujeres chilenas”. Por otra parte, siguiendo las ideas de Rogers, la sección se circunscribe casi siempre al ámbito de las noticias y no al de las ideas, como una columna de opinión, por lo tanto, surge la pregunta de las posibilidades que entrega el género noticia para exponer, exhibir y de este modo publicitar, aparentemente, de un modo neutral. Esta información se convierte en un contenido fundamental que tensiona, o por lo menos equilibra, las otras secciones de la revista centradas en las labores reproductivas y de cuidado doméstico no remunerado. Por otra parte, la figura de las mujeres profesionales también es tematizada por Isabel de Santillana en su columna editorial, como cuando refiere a las enfermeras o cuando convierte su columna en un espacio para informar sobre las escuelas de verano o cursos que dictan otras intelectuales como ella en universidades y otros espacios educativos. De este modo, se establece un diálogo y una correspondencia, entre esa sección que abre la revista, que marca el tono –parafraseando a Brunet– con lo que después se muestra. Brunet establece un trayecto desde la columna editorial firmada por De Santillana, en las primeras páginas, hasta el “Noticiario femenino” que solía publicarse en el último tercio de la revista.

La revista dedica un espacio importante, aunque no siempre destacado a la reproducción de imágenes de mujeres realizando trabajos de escritorio o sentadas en un escritorio desarrollando alguna actividad vinculada al trabajo administrativo o intelectual. Como señala Queirolo, los trabajos administrativos, de secretaria y dactilógrafa se expandieron en las primeras décadas del siglo XX: “Fue hacia mediados de los años treinta, momento en que las burocracias privadas incrementaron su expansión, cuando la ocupación de secretaria se conformó en la cumbre de la carrera laboral de las mujeres en los empleos administrativos, especialmente dentro de las burocracias privadas” (60).

Para el caso de la revista *Zig-Zag*, Carlos Ossandón plantea que “el *mostrar* y la *mirada* se constituyen en los nuevos poderes, el *decir* y la *lectura* ya no son tan avasalladores como antes, y tanto el *mostrar* como el *decir* quedan igualmente tocados por la coexistencia o fricción que se establece entre ambos” (63). En este contexto, es importante destacar las ilustraciones que acompañan las secciones o contenidos escritos. Son muchas, aunque a veces pequeñas, las ilustraciones sobre mujeres sentadas en escritorios o manipulando alguna herramienta propia del trabajo de escritorio o de las comunicaciones. Estas imágenes nutren y refuerzan un imaginario de la mujer empleada. Por ejemplo, Mylena que da consejos a los padres se ilustra hablando por teléfono (fig. 10), Mary-Sol, la estafeta, está sentada en un escritorio con un cuaderno (fig. 9), las columnas de Isabel de Santillana que refieren a las empleadas muchas veces son acompañadas con ilustraciones de oficinas o empleadas sentadas en escritorios o mujeres realizando algún trabajo intelectual (figs. 7, 8 y 12). De este modo hay un énfasis en la mujer que desempeña trabajos administrativos o que desempeña una actividad relacionada con la escritura.

Figura 7

Familia, 20 de mayo 1936, p. 3.



Figura 8

Familia, 15 de julio de 1936, p. 3.

**Figura 9**

Familia, 11 de diciembre de 1935, p. 58.



Figura 10*Familia*, 1 de abril de 1936, p. 79.**Figura 11***Familia*, 8 de marzo de 1939, p. 4.

Estudie personalmente
o por correspondencia
en el

**INSTITUTO
AMERICANO**

San Antonio 665 - Santiago

Contabilidad, Telemática, Matemática, Física, Química, Biología, Geología, etc. Solución progresiva.

CARRERA PROFESIONAL: Cursos
Corte y Costura, Bordado,
Laborio Artesanal, Fajas modas-
taron, Sestería, Telar, etc. Ma-
n. Kinesioterapia, Solución Progresiva,
Masajes, Dietas clínicas, Herbolis-
mos, etc. Titulos - Validos. - Anco
Pensionado. - Internado Económico.

INSTITUTO AMERICANO

SAN ANTONIO 665

Casilla 662 - Santiago

M. TERESA CARRERA VENTURA
Directora.

Figura 12

Familia, 29 de septiembre de 1937, p. 14.



Si bien no fue una constante durante los cinco años, sí hay períodos en que se publicitan centros de estudios técnicos (fig. 11). Aunque Isabel de Santillana invita a las mujeres a que desarrollen una diversidad de actividades con el objetivo de “hacer algo” (porque está el mandato de servir a la sociedad), evitando así el ocio, o a ganarse el sustento, visualmente la revista enfatiza el imaginario de la mujer desempeñando empleos de escritorio. Estas inclusiones gráficas dialogan también con folletines en que el mundo de la oficina, las secretarías y las dactilógrafas cobran protagonismo. De nuevo, según lo planteado por Cisterna, se observa un patrón en el estilo de Brunet. Según Cisterna, las imágenes de *Alrededor de una mujer* refuerzan la representación de autoras activas, dedicadas por entero a sus labores creativas e intelectuales y cuya mejor carta de presentación es su propia obra (“Alrededor de una mujer” 9). En este caso, mientras se expone la obra de

las mujeres en la sección “Noticiario femenino”, también circula de forma persistente la imagen de mujeres que trabajan sentadas en un escritorio.

4. VIEJAS Y NUEVAS SECCIONES: CONSTRUYENDO GENEALOGÍAS DE MUJERES

Familia tuvo otros espacios para mostrar la contribución de las mujeres chilenas o extranjeras al desarrollo de sus respectivas sociedades. En “Entrevistas de familia”, se observa una predilección por entrevistar a mujeres en comparación a figuras masculinas y, sean hombres o mujeres, las preguntas versan sobre educación, desarrollo laboral, profesional y derechos relevantes para las mujeres. Respecto de esto, destacan algunas entrevistas centradas en el voto femenino y las candidaturas de mujeres a cargos municipales (“Entrevistas de familia: con doña Elena Döhl de Díaz” p.17). Entre los años 1937 y 1938 se inauguran nuevas secciones que exhiben el trabajo de mujeres tanto del pasado como del presente: “Voz de mujer en la penumbra”, “Mujeres chilenas”, “La santa de la semana” y “Nuestras escritoras”.

“Voz de mujer en la penumbra”, a cargo de María Cristina Menares, se compone de dos páginas donde se publican breves columnas, notas sueltas, poemas y pequeños perfiles biográficos de mujeres de distintas geografías y tiempos como Colette, Farida, Susana Lenglen, Wallis Simpson, por mencionar unos pocos ejemplos. Por su parte, “Mujeres chilenas” es una propuesta original para rescatar distintas figuras en el ámbito de la historia y la cultura. Se crea un archivo y construye una genealogía de mujeres que han ocupado un lugar destacado en la historia de Chile, en la literatura (sean autoras o personajes de ficción) y en las artes. De este modo, cada número ofrece una breve reseña biográfica de una figura literaria, histórica, artística o de la acción social. Es así que se publican notas y reseñas de mujeres como Paula Jaraquemada, Luisa Recabarren, Emilia Herrera, Cora Mayers, Isidora Zegers, Mercedes Marín, “La hechizada”, de Fernando de Santiván, Marina de Gaete, Mariana Cox, “Amalia”, de Armando Moock, Isabel Riquelme y Rosario Orrego, entre otras. Algo similar ocurre con la

sección “La santa de la semana” y “Nuestras escritoras”, esta última a cargo Estela Miranda. Es decir, la revista, desde sus rasgos característicos como un soporte que se sustenta en la actualidad, lo nuevo o novedoso y la serialidad se constituye en un aporte para la construcción de genealogías. Este gesto recuerda la reflexión sobre el ensayo de género propuesto por Mary Louise Pratt, en el que una de sus variantes corresponde a la construcción de genealogías y archivos de mujeres. Por lo tanto, mientras De Santillana reflexiona sobre la condición de las mujeres, la revista, de forma material y performática, construye una galería de imágenes y breves notas biográficas de mujeres chilenas y extranjeras. La revista, de este modo, se suma a la elaboración de antecedentes que validan y le dan continuidad al quehacer de las mujeres que leyeron *Familia* en la década de los treinta y expone a las que se estaban desempeñando en trabajos fuera del hogar. Es así que *Familia* rescata, muestra, construye una historia y normaliza la disposición y el derecho al trabajo para las mujeres.

5. LA SALIDA DE BRUNET

Cuando Marta Brunet deja la dirección de la revista en agosto de 1939, publica un texto de despedida para sus lectoras y, entre otros asuntos, cuando se refiere a las colaboradoras que número a número se hicieron cargo de las secciones, columnas y noticias, señala: “llenas de un fervor extraordinario por esta tarea de dar a conocer la obra de acción social, de expansión de la cultura que en cada ciudad la mujer chilena realiza” (“Marta Brunet se despide” 19). Argüimos que esta manera de despedir busca calmar tensiones: referirse al trabajo de las mujeres como “obra de acción social” y “expansión de la cultura” matiza otras ideas de la autora chillaneja que circularon en la columna editorial y mediante otras decisiones editoriales que ya se han expuesto. De este modo, no se desdice, pero renombra el trabajo de las mujeres con palabras clave vinculadas al servicio y a la beneficencia.

Se sabe que Brunet deja la revista para aceptar el cargo de cónsul en Argentina y no existe información sobre si ocurrió alguna censura explícita

a su trabajo como directora. Como directora tuvo mucho poder para intervenir la revista; sin embargo, como señala Montero, Brunet era una editora empleada (“Un panorama” 301-303), una asalariada más como las tantas mujeres que buscó representar al abrir espacios simbólicos, literarios y materiales en *Familia* sobre el trabajo remunerado realizado por mujeres. Montero, además, ofrece una lectura que ayuda a entender la contradicción de contratar mujeres en un contexto en que el trabajo fuera del hogar aún era cuestionado. Señala la autora: “En una operación que tiene cierta paradoja, serían mujeres las que podrían entender y evacuar un producto en el tono de las necesidades de sus congéneres: solo mujeres entenderían qué quieren leer las mujeres” (“Un panorama” 302). Lo que quizás no previó la dirección de la editorial Zig-Zag es que Brunet utilizaría la revista para hacer del trabajo un tema más de interés para las mujeres.

Antes de la partida de Brunet, la revista *Familia* ya había sido cuestionada públicamente. En diciembre de 1937, la directora publicó en la primera página de la revista, un comunicado en el que respondía a las críticas que las revistas infantiles y femeninas habían recibido de parte del sacerdote Oscar Larson, colaborador de *El Diario Ilustrado*, un periódico conservador y católico (“*Familia* protesta”). La respuesta de Brunet deja ver que la revista, como muchas otras, era cuestionada desde un punto de vista moral, pero la acusación no era lo suficientemente precisa para identificar la razón, al menos para el caso de *Familia*.

Durante 1939 se observa que hay más espacio, sea en entrevistas o columnas, para reflexionar sobre los problemas de convivencia en los matrimonios, al mismo tiempo, que se plantea la soltería puede ser una opción para las mujeres. El divorcio aparece como un debate importante el año 1939 y eso se proyecta en la revista. En el número del 4 de enero de 1939, por ejemplo, se publica un texto firmado por Berta en que se le da instrucciones a la novia o joven esposa de cómo evitar a toda costa las desavenencias y discusiones con el marido (“Cuando se haya casado”); es decir, se la hace responsable de la armonía del hogar, recordando la figura del ángel del hogar tan característica de la literatura finisecular. Y en la página siguiente, el artículo está dedicado a las mujeres solteras que a los

40 o 50 años, después de haberse dedicado a cuidar a sus padres ancianos, deben buscar un trabajo, sea porque deciden dar un cambio en sus vidas o tienen la necesidad económica de hacerlo: “Es necesario tener carácter para empezar la vida a los cuarenta años [...] Si usted necesita ganar dinero, hay muchos caminos para una mujer con iniciativa” (Zeta 18).

En el marco de un ciclo de “Encuestas”, revelador del editorialismo programático de la revista, destacan los siguientes temas: en diciembre 1938, se propone que la encuesta de familia verse sobre “¿Por qué trabaja la mujer chilena?”; en enero 1939 se propone la siguiente pregunta, “¿Por qué se casaría Ud.?”; en marzo 1939, se invita a responder si “¿Puede existir una verdadera amistad entre hombres y mujeres?”; en junio 1939, “¿Qué profesiones encuentra Ud. más apropiadas para la mujer?”, y en julio 1939, el mes anterior de la salida de Brunet, se propone la pregunta sobre el divorcio: “¿Es Ud. partidaria del divorcio?”. Nótese que la pregunta va dirigida a las lectoras, no a lectores. Regularmente los resultados se publicaban durante un mes, en este caso fueron publicados durante julio y agosto, dada la cantidad de respuestas recibidas¹³.

El primer número en que Brunet ya no es directora es el del 9 de agosto de 1939, sin embargo, todavía es posible apreciar su trabajo, por artículos como “El matrimonio no es el único porvenir para la mujer” (15). El texto firmado por Silvia defiende la importancia de la preparación de las mujeres para trabajar porque es un beneficio para el colectivo. No obstante, enfatiza que nunca debe perderse la feminidad, que no se debe arrebatar

¹³ La propuesta de la encuesta en julio de 1939 sobre el divorcio se anuncia extensamente y se ofrece una breve reseña histórica sobre los proyectos de ley que habían existido hasta la fecha con sus respectivos derroteros. Así comienza la invitación: “Escabroso tema este, que hará arrugar el ceño a más de alguna lectora. Sin embargo, es preciso abordarlo. Necesitamos auscultar el sentir de la mujer en esta materia, con mayor razón ahora que la prensa ha anunciado que se halla en tabla para tratar durante este período de sesiones ordinarias del Congreso, el Proyecto Ley sobre divorcio” (“Tema de julio: ¿Es Ud. partidaria del divorcio?” 21 de junio de 1939, 28). Asimismo, con la encuesta se intenta contribuir a una reflexión profunda dada la cantidad de anulaciones de matrimonios y la indefensión en que quedan los hijos. La nota, por medio de palabras de Labarca, recuerda el doble estándar de muchos sectores sociales frente al divorcio.

los empleos a quien realmente los necesita, y fuera o dentro del hogar, el trabajo de las mujeres debe estar orientado al servicio colectivo. Planteamos, entonces, que entre los debates sobre el divorcio y la convivencia conyugal y la defensa del trabajo de las mujeres, es muy probable que *Familia* fuera foco de escrutinio por parte de la dirección de la editorial Zig-Zag.

Al inicio del número del 9 de agosto, destaca un anuncio en el que se consulta a las lectoras si están satisfechas con el contenido de la revista o si quisieran cambios:

¿Desearía Ud. alguna modificación? ¿Podría usted sugerirnos ideas nuevas que vinieran a relevar nuestra intención de entrar a la familia americana cuanto la mujer necesita para su esparcimiento y para sus labores? ¿Qué opinión tiene usted acerca de las secciones que le son familiares? ¿Cree usted que se necesitaría mayor suma de frivolidad o mayor suma de intensa gravedad orientadora? ¿Podría usted decirnos si prefiere el relato sentimental o la tragedia vivida, conservando siempre naturalmente, el sendero inamovible que presenta esta revista como elemento indispensable para todas las edades? ¿Prefiere usted literatura exquisita o cuentos intrascendentes y solo de entretenición? (“Familia se dirige a sus lectores” 3)

¿Por qué se requerían cambios si la revista presentaba una continuidad en sus secciones y en sus colaboradoras y parecía no tener problemas de venta? La gestión de Brunet no pasó desapercibida y cruzó las fronteras más de lo esperado, al menos para la audiencia masculina. Brunet no solo había tematizado en la revista muchos asuntos que desestabilizaban las relaciones de género, sino que, además, había hecho de la revista una tribuna de voces femeninas. De mujeres escribiendo y hablando para mujeres. Este llamado a la audiencia para comentar los contenidos y expresar sus deseos sobre lo que les gustaría leer se mantuvo a lo largo de todo el mes de agosto. Un pequeño dato, pero no menor, refuerza la hipótesis presentada anteriormente y añade una pista concreta para afirmar que fue la audiencia masculina la que puso presión sobre esta revisión. En uno de estos anuncios de fines de agosto se invita directamente a los hombres a responder la demanda que la

Figura 14
Familia, 23 de agosto de 1939.



Brunet fue reemplazada por Isabel Morel, quien sí estuvo vinculada al movimiento feminista de forma concreta¹⁴, pero que al hacerse cargo

¹⁴ Isabel Morel es el seudónimo de Delia Ducoing Cunich (1885-1947). Fue parte del movimiento feminista y de la masonería. A diferencia de Brunet se vinculó directamente con la institucionalidad que surgía al alero de la lucha por los derechos de las mujeres. Fue presidenta de la Unión Femenina de Valparaíso y dirigió la revista *Nosotras*. Después se suma a la Legión Femenina de Educación Popular (Rojas Quiroza).

de la revista implementó cambios que opacaron el discurso a favor del trabajo de las mujeres y otros temas relativos a sus derechos e independencia económica. Es evidente que *Familia* implementa medidas para volver a destacar las figuras de la esposa y madre. Por ejemplo, el 30 de agosto se anuncia un “Curso de preparación para el matrimonio” (10). Se mantienen todas las secciones que estaban dirigidas a la administración del hogar y a la crianza y fueron eliminadas o intervenidas las que se centraban en un imaginario de mujeres diferente. Las secciones nuevas de 1937 y 1938, “Voz de mujer en la penumbra”, “Mujeres chilenas”, “La santa de la semana”, dejaron de publicarse a inicios de 1939. Solo duró un tiempo más, “Nuestras escritoras”. A las pocas semanas del cambio de dirección, “El noticiario femenino” fue reemplazado por “El noticiario de Familia” cuyo foco estaba en ser un “Panorama de actualidad social y mundial, mesa revuelta de valores femeninos y masculinos: la noticia de interés para todos” (p. 32). Luego, esta se cambia por “Antena de familia”, donde hay espacio para cualquier tipo de noticia o comentario, sin ninguna definición de lector ideal. Paralelamente, no se hicieron más encuestas de temas polémicos y se procura tener respuestas de hombres y mujeres. A fines del mes de agosto también se crea la sección “Antifaz y guante blanco” para que las mujeres expresen sus opiniones, pero con antifaz para que la audiencia no sepa quiénes son realmente y las familias de las autoras no se vean afectadas. Y guante blanco refiere al tono en el que se espera que se expresen las mujeres. De los cambios, el más radical es la inclusión de secciones en las que se le da voz exclusivamente a los hombres (“Lo que ellos piensan” y “Tribuna masculina”). Es posible que estos cambios hayan generado cierta reacción adversa entre las lectoras porque Isabel Morel tuvo que retomar en algunos comentarios editoriales el lugar protagónico de las mujeres en la sociedad, sin embargo, ese rol protagónico volvía a estar anclado en ideas tradicionales sobre el lugar de las mujeres.

CONCLUSIÓN

Las revistas comerciales o de corte magacín suelen quedar en un segundo plano en comparación con las culturales por ser consideradas frívolas o superficiales. No obstante, son impresos fundamentales para acceder a la vida cotidiana. Las revistas marcan el pulso de una época y en sus páginas se expone de forma extensa y diversa lo que llamamos actualidad. Algunos planteamientos que se han hecho de las revistas culturales aplican, en el marco de los temas aquí abordados, para revista *Familia*, aunque desde su tipología, no sea una revista cultural. Para Alexandra Pita, “las revistas permiten visualizar las principales tensiones del campo cultural de un período, ubicándose en la intersección de los proyectos individuales y grupales que muestran las preocupaciones estéticas, políticas y de identidad de la modernidad (177). Para Gramuglio, por su parte, las revistas culturales “revelan el pulso de los tiempos en que se desarrollan, ponen en escena las novedades, recogen o protagonizan los debates de la época, definen posiciones en el campo intelectual” (192). Aunque *Familia* no está centrada en debates intelectuales ni culturales en cuanto a lo que refiere al arte o a la historia de las ideas, sí da cuenta de tensiones políticas, sociales y culturales en el marco de las discusiones sobre la independencia económica de las mujeres y sus posibilidades para ocupar libremente otros lugares políticos y sociales. Entonces, en el entramado de sus secciones se observa una permanente “negociación” que, con la salida de Brunet, pareciera ser una derrota. Pero la labor editorial de Brunet no debe pasar desapercibida; la misma censura da cuenta del impacto que causó su dirección de la revista. Años más tarde, la revista *Eva* también de Zig-Zag, entre 1947 y 1948, tomará la posta inaugurando una sección sobre nuevas profesiones femeninas, que realmente hayan sido nuevas en algunos casos es discutible, porque en *Familia* ya estaban circulando casi una década antes, pero señala un nuevo cambio de pulso al abrir las puertas, una vez más, a exhibir y tematizar el (derecho al) trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, PABLA. "Las mujeres al principio del siglo XX. Una lectura desde el magazine". *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz. LOM/ARCIS, 2005. 79-99.
- BÁRBARA. "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y Clark Gable". *Familia*, 16 oct. 1935, p. 14.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y el puerto". *Familia*, 29 en. 1936, p. 12.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y el teatro nacional". *Familia*, 6 nov. 1937, p. 13.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y la escuela rural". *Familia*, 4 mar. 1936, p. 16.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y la miopía". *Familia*, 15 jul. 1936, p. 16.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y la moda". *Familia*, 19 feb. 1936, p. 16.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y la niña que no hace nada". *Familia*, 29 abr. 1936, p. 14.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y las lecturas". *Familia*, 5 de feb. 1936 p. 12.
- . "Reflexiones color del tiempo. Bárbara y yo". *Familia*, 27 may. 1936 p. 10.
- BEIGEL, FERNANDA. "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, n.º 820, 2003, pp.105-115.
- BERTA. "Cuando se haya casado". *Familia*, 4 en. 1939, pp. 16-17.
- BRUNET, MARTA. "*Familia* protesta". *Familia*, 22 dic. 1937, p. 3.
- . "Marta Brunet se despide de las lectoras de 'Familia'". *Familia*, 2 ag. 1939, p. 19.
- CATALÁN, GONZALO. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920". *Cinco estudios sobre la cultura y la sociedad*.

- Editado por José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán. Santiago: FLACSO, 1985. 69-175.
- CARREÑO, RUBÍ. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- CARVAJAL, OSVALDO. "El sufragismo de Marta Brunet: evidencias de una (no) militancia". *Revista de Humanidades*, n.º 49, 2024, pp. 451-77.
- "Charlas sobre educación". *Familia*, sep. 1937.
- CISTERNA JARA, NATALIA. "Alrededor de una comunidad femenina: los perfiles de mujeres de Marta Brunet en *Ecran*". *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, 2023, pp. 1-16. Concha, Catalina y Consuelo Díaz, eds. *Marta Brunet. Alrededor de una mujer. Oficios, artistas y activistas*. Santiago: La Pollera, 2023.
- "Corresponsales de familia". *Familia*, 8 sep. 1937, p. 3.
- "Cuatro pesos diarios es el salario medio de la obrera santiaguina". *Familia*, 3 jun. 1936, pp. 20-22.
- "Curso de preparación para el matrimonio". *Familia*, 30 ag. 1939, p. 10.
- DELGADO, VERÓNICA. "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas". *Tramas impresas: publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. Coordinado por Alejandra Mailhe Verónica y Geraldine Rogers. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- "El noticiario de Familia". *Familia*, 20 sep. 1939, p. 32.
- "El rinconcito". *Familia*, 17 mar. 1937, p. 70.
- "Entrevista de Familia: con doña Elena Döll de Díaz". *Familia*, 19 feb. 1935, p. 17.
- "Estafeta: Despacha Mary-Sol". *Familia*, 13 en. 1937, p. 85.
- "Estafeta: Despacha Mary-Sol". *Familia*, 13 may. 1936, 86.
- "Estafeta: Despacha Mary-Sol". *Familia*, 17 mar. 1937, p. 70.
- "Este primer número". *Familia*, 29 may. 1935, 3.
- "Familia se dirige a sus lectores". *Familia*, 9 ag. 1939, p. 1.
- "Familia se dirige a sus lectores", *Familia*, 30 de agosto de 1939, p. 21.
- FUENZALIDA, REBECA DE. "Mosaico", *Familia*, 20 de mayo de 1936, p. 6.

- GÁLVEZ, KARIM. *Marta Brunet: crónicas, columnas y entrevistas*. Santiago: La Pollera, 2019.
- . *El periodismo literario de Marta Brunet*. Vallaolid: Universidad de Valladolid, 2024.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. "Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental". *Historia de los intelectuales en América Latina*. Carlos Altamirano, director. *Tomo II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires / Madrid: Katz, 2010. 192-210.
- HUNT, JACQUELINE. "Personalidad de la mujer que trabaja", *Familia*, 28 dic. 1938, p. 18.
- MATUS DE ZURITA, MARÍA. "Charlas sobre educación". *Familia*, 29 sep. 1937, p. 14.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, MARÍA ISABEL. "Tipología de la prensa femenina. Una propuesta de...". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 19, n.º 1, 2013, pp. 191-206.
- MONTERO, CLAUDIA. "Un panorama de las editoras de medios periódicos en Chile en la primera mitad del siglo XX". *Detrás del papel. Impresos de Colombia y Chile en el siglo XX*. Editado por Claudia Darrigrandi y Diana Paola Guzmán. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2024, pp. 279-307.
- . *Y también hicieron periódicos*. Santiago: Hueders, 2018.
- MOREL, ISABEL. "Homenaje". *Familia*, 21 oct. 1936, p.16.
- "Noticiario femenino". *Familia*, 13 en. 1937, p. 71.
- "Noticiario femenino". *Familia*, 26 en. 1938, p. 59.
- OSSANDÓN B., CARLOS. "Zig-Zag o la imagen como gozo". *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz. LOM/ARCIS, 2005. pp. 61-78.
- "Pantalla femenina". *Familia*, 13 dic. 1939 p. 26.
- PITA GONZÁLEZ, ALEXANDRA. "La circulación de bienes culturales en una publicación (y una red) latinoamericanista: el *Boletín Renovación*". *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. Coordinado pos Regina Crespo. Ciudad de México: UNAM; Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe; Ediciones Eón, 2010. 119-147.
- PRATT, MARY LOUSIE. "'No me interrumpas' las mujeres y el ensayo latinoamericano". *Debate Feminista*, n.º 21, 2002. www.debatefeminista.cieg.unam.mx.

- QUEIROLO, GRACIELA AMALIA. "Los secretos de las secretarias. El trabajo femenino en los empleos administrativos (Buenos Aires y Santiago de Chile, 1910-1955)". *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, año 6, n.º 11, 2019, 59-76
- ROGERS, GERALDINE. "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición". *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. Coordinado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. 11-27. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019.
- ROJAS QUIROZA, CAMILA. "Isabel Morel". *Prensa de mujeres*. <https://prensademujeres.cl/portfolio/isabel-morel/>
- SANTA CRUZ A., EDUARDO. "El género magazine y sus orígenes". *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz. Santiago: LOM/ARCIS, 2005, pp. 33-59.
- SANTILLANA, ISABEL DE. [Marta Brunet]. "Acento de feminidad". *Familia*, 11 en. 1939, p. 2
- . "Agradecidas". *Familia*, 5 ag. 1936, p. 3.
- . "Cada cual en su puesto". *Familia*, 4 en. 1939, p. 19.
- . "Cuatro". *Familia*, 18 may. 1938, p. 4
- . "Dos años". *Familia*, 26 may. 1937, p. 3.
- . "Dulce hogar...". *Familia*, 11 may. 1938, p. 3.
- . "Educación práctica femenina", *Familia*, 19 feb. 1936, p.3
- . "Enfermeras". *Familia*, 17 feb. 1937, p. 19.
- . "Hecho en Chile". *Familia*, 23 oct. 1935, p. 3.
- . "Iniciativa femenina". *Familia*, 20 may. 1936, p. 3.
- . "Matar el tiempo". *Familia*, 26 jun. 1935, p. 3.
- . "Nuestro orgullo". *Familia*, 17 mar. 1937, p. 19.
- . "Papá fisco". *Familia*, 20 nov. 1935, p. 3.
- . "Para la mujer", *Familia*, 6 ab. 1938 p.3
- . "Pequeña industria". *Familia*, n.º 212, 14 jun. 1939, p. 19.

—. “Pequeño trabajo”. *Familia*, n.º 208, 17 may. 1939, p. 19.

—. “Protesta”. *Familia*, 9 dic. 1936, p. 3.

—. “Solidaridad”. *Familia*, 16 dic. 1936, p. 3

—. “Trabajos femeninos”. *Familia*, 15 jul. 1936, p. 3.

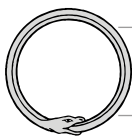
—. “Servir”, *Familia*, 4 mar. 1936, p.3

SILVA BEAUREGARD, PAULETTE. “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: las revistas ilustradas como una galería del progreso”. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América latina*. Editado por Jens Andermann y Beatriz González Stephan. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. 373-401.

SILVIA. “El matrimonio no es el único porvenir para la mujer”. *Familia*, 9 ag. 1939, p. 15.

ZÁRATE, MARÍA SOLEDAD Y LORENA GODOY. “Análisis crítico de los estudios históricos del trabajo femenino en Chile”. *Cuadernos de Investigación*, n.º 2. Centro de Estudios de la Mujer, 2005.

ZETA. “Volviendo a empezar”. *Familia*, 4 en. 1939, p. 18



REVISTA DE HUMANIDADES

BILDUNGSROMAN, DERROTA Y MELANCOLÍA EN LAS NOVELAS ROQUERAS

ANTIPOP DE PATRICIO JARA Y LA ARMADA INVENCIBLE DE ANTONIO ORTUÑO

FRANCESCO DI BERNARDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 

francesco.di@correo.buap.mx

ORCID: 0000-0002-9972-4003

Revista de Humanidades n.º 54: 263-291

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1039>

revistahumanidades.unab.cl



***BILDUNGSROMAN*, DERROTA Y
MELANCOLÍA EN LAS NOVELAS ROQUERAS**
ANTIPOP DE PATRICIO JARA Y *LA ARMADA INVENCIBLE* DE
ANTONIO ORTUÑO

BILDUNGSROMAN, FAILURE, AND MELANCHOLY IN THE ROCK
NOVELS *ANTIPOP* BY PATRICIO JARA AND *LA ARMADA INVENCIBLE*
BY ANTONIO ORTUÑO

DR. FRANCESCO DI BERNARDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Don Juan de Palafox y. Mendoza 410, Puebla, México

RESUMEN

El presente artículo discute las novelas *Antipop* (2016), del escritor chileno Patricio Jara, y *La Armada Invencible* (2022), del escritor mexicano Antonio Ortuño, que se centran en el intento de los protagonistas de realizar sus ambiciones musicales juveniles en condiciones de precariedad económica y existencial. Enmarcando la lectura en el contexto de la historia de la relación entre el rock y las juventudes latinoamericanas, en el presente artículo se afirma que estas novelas se configuran como ejemplos de *Bildungsroman* centrados en la narración de una crisis, una derrota y un desarrollo frustrado.

Palabras claves: *Bildungsroman*, literatura chilena, literatura mexicana, Antonio Ortuño, Patricio Jara.

ABSTRACT

The article reads the novels *Antipop* (2016), by Chilean writer Patricio Jara, and *La Armada Invencible* (2022), by Mexican writer Antonio Ortuño, both of which center on their protagonists' attempts to pursue their youthful musical ambitions amid economic and existential precarity. Situating the analysis within the history of the relationship between rock and Latin American youth cultures, this article argues that these novels can be read as examples of the *Bildungsroman* shaped by the narration of crisis, failure, and frustrated development.

Keywords: *Bildungsroman*, Chilean literature, Mexican literature, Antonio Ortuño, Patricio Jara.

Recibido: 07/06/2024

Aceptado: 25/04/2025

El presente artículo discute las novelas *Antipop* (2016), del escritor chileno Patricio Jara (Antofagasta, 1974), y *La Armada Invencible* (2022), del escritor mexicano Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976), y afirma que estas se configuran como ejemplos de *Bildungsroman* que se articula en torno a la narración de una crisis/derrota. Las dos obras se centran en personajes adultos —entre treinta y cuarenta años—, quienes nos ofrecen una retrospectiva de sus intentos de revivir sus ambiciones musicales juveniles en medio de condiciones de precariedad económica y existencial. Ambas novelas tienen como protagonistas a jóvenes metaleros que, al reflexionar sobre el destino de sus proyectos musicales —en su mayoría frustrados y solo excepcionalmente realizados—, construyen un relato retrospectivo de sus trayectorias vitales, cuyas experiencias pasadas y presentes se articulan en estrecha sintonía con su música predilecta¹. *Antipop* está narrada en primera persona por el protagonista, Claudio Eicke, quien en 1999 abandona sus

¹ Antonio Ortuño ha efectivamente publicado una lista de reproducción para escuchar el *soundtrack* de la novela: <https://open.spotify.com/playlist/1D2zGDDecTudqJwXDCjZgn?si=5dc54103a7b043a8&nd>.

estudios de ingeniería para dedicarse al oficio de ingeniero del sonido y a su aspiración de producir bandas rock de nicho. No obstante, cuando el cantante pop Humberto Cifuentes –conocido artísticamente como El Vecino de Arriba– le ofrece la producción de su próximo álbum, Claudio se ve enfrentado a una duda existencial entre la urgencia de obtener ingresos en un contexto de precariedad económica y su resistencia visceral a los imperativos de una música sometida a la lógica mercantil. Por su parte, *La Armada Invencible* narra las vicisitudes de un grupo de amigos cuarentones, cada uno atravesado por crisis de índole existencial, profesional y/o afectiva, que, impulsados por Barry –antiguo líder de la agrupación–, emprenden el intento de reactivar su banda de *heavy metal*, surgida en los años formativos de la adolescencia. La historia se construye a partir de los testimonios de los miembros de la banda, y en particular desde la perspectiva de Yulian, el protagonista, quienes son entrevistados en el marco de un documental realizado por Luisma, sobrino de uno de los músicos, el Gordo Aceves.

Más allá de las afinidades metaleras que unen a los protagonistas, las reseñas de las dos novelas han identificado un *leitmotiv* en una quijotesca defensa del rock y de la música alternativa que navega a contracorriente de la industria musical. Si *Antipop* ha sido definida como una novela centrada en la celebración de “la dignidad de la música bien hecha, aunque no la toquen en las radios ni llegue a los ranking” (“La escena”), también se ha señalado que en *La Armada Invencible* “el rock [...] es [...] un género musical que se defiende a capa y espada” (Ruvalcaba). Asimismo, las revisiones críticas de las novelas destacan que el relato de los protagonistas está determinado por una desesperanzada búsqueda de la “juventud perdida” (Rivas) que se combina con una mirada desencantada y un aura melancólica que aflige a los protagonistas de las dos novelas y que satura la atmósfera de la narración. En *Antipop* y *La Armada Invencible*, por lo tanto, los protagonistas enfrentan una experiencia de derrota que trasciende lo estrictamente individual –ya sea la imposibilidad de resistir la lógica mercantil en la novela de Jara, o la incapacidad de concretar los anhelos rockeros en la de Ortuño– para configurarse como una derrota generacional de carácter cultural y social. En las dos obras se hace referencia al declive del rock y el auge de géneros

musicales de éxito comercial tales como el pop comercial (en Jara) y el hip hop, trap, reggaetón y corridos tumbados (en Ortuño). Por otro parte, las novelas abordan implícitamente el fracaso de una generación precarizada laboral y financieramente, individuos en sus cuarenta años inmovilizados en lo que Pedraza Mandujano define como una “juventud tardía” (101). Si para los personajes de la novela esta juventud tardía se manifiesta en revivir tardíamente “una etapa de la vida que ya pasó” (101), es la inestabilidad económica y social, y por ende existencial, lo que impide a los protagonistas cruzar “the threshold and be considered truly adult” (Durham 2), en un contexto socioeconómico donde el concepto de entrada en la adultez está asociado a la participación en la producción de valor para el mercado capitalista (Weiss 3-5).

Las novelas, en torno a la dicotomía juventud/adultez, se configuran como *Bildungsroman*, dado que las retrospectivas de los protagonistas se modelan en la forma de relato del desarrollo y evolución de un proyecto hacia un desenlace. Aunque la narración no abarca el período canónico del *Bildungsroman* —es decir, de la infancia a la adultez—, tal como ocurre en el género de la novela de formación, en las obras estudiadas se narra un proceso de evolución y transformación y concientización de los protagonistas respecto de su lugar en la sociedad en un contexto de transformación social, histórica y cultural.

Enmarcando la lectura en el contexto de la historia de la relación entre el rock y las juventudes latinoamericanas, en el artículo se propone una lectura de *Antipop* y *La Armada Invencible* como casos paradigmáticos de novelas de formación que estructuran sus narrativas en torno a experiencias de crisis y derrota. Para ello, el análisis se apoya en las conceptualizaciones del *Bildungsroman* elaboradas por Mikhail Bakhtin, Franco Moretti y Tobias Boes, entre otros enfoques críticos, con el objetivo de examinar ambas obras a partir de los tropos característicos de la novela de aprendizaje. La perspectiva teórica del presente trabajo se funda en que el *Bildungsroman* es un género que ha producido un interés global como herramienta para indagar la relación entre el sujeto y la sociedad en diferentes épocas y latitudes (Graham 1), más allá de interpretaciones más restrictivas de sus

características formales. Por lo tanto, se sostiene que el *Bildungsroman* es un género adaptable a diferentes contextos sociales, históricos y geográficos, por lo que la definición es empleable más allá de los límites canónicos del relato que abarca la infancia a la adultez para abordar el proceso de desarrollo, evolución (o involución) del individuo en su contexto histórico y social. Sin embargo, el argumento central del artículo surge de las proposiciones de Stević, quien afirma que la crisis, en sus diferentes declinaciones tales como la muerte, la inadaptación o el fracaso, no se configura como excepción y, por lo tanto, como ejemplo de anti-*Bildungsroman*, sino como un elemento constitutivo de la novela de formación (8). Finalmente, la definición freudiana de melancolía como imposibilidad de superación del duelo (244-245) sienta las bases para la conexión entre la modalidad melancólica de las novelas y la cuestión de la derrota/ crisis. Esta última, asimismo, es interpretada mediante la teorización de Fisher respecto de la melancolía como expresión de resistencia a la cultura mercantilizada de la sociedad neoliberal actual.

I. EL ROCK EN AMÉRICA LATINA: DESARROLLO Y AUTONOMÍA

Uno de los momentos más significativos del relato de Claudio en *Antipop* ocurre cuando el protagonista cuenta las circunstancias en las cuales decidió empezar su carrera en la producción musical:

Fue el jueves 2 de septiembre de 1999 el día exacto cuando comenzaron a definirse las cosas que me pusieron en el camino que he seguido hasta hoy. A media mañana, mientras limpiaba el grabador, me acordé de mis compañeros de universidad. Los imaginé en las clases en que estarían en ese instante, con las materias que iban aprendiendo [...] Esa mañana decidí que no volvería a la universidad. Con todo lo que acababa de comprar, además de algunas otras cosas, montaría un estudio pequeño que luego haría crecer. Le metería tiempo y dinero y lo apostaría todo para que me fuera bien. Aún más: si para lograrlo, aparte de salirme de la carrera, debía dejar Antofagasta e instalarme en

Santiago, donde tienes más gente, más bandas y, por lo tanto, más opciones de probar y de probarte, había que hacerlo sin mayores ceremonias. Me recorrió un escalofrío. Era puro miedo. Mitad por la decisión de partir y arreglármelas solo, y mitad por dejar a mi mamá. Aunque diría que esa parte, en vez de miedo, era culpa que guardé bien al fondo del estómago, pues nada de lo que vendría en las próximas semanas sería fácil. (90)

El pasaje en cuestión pone en escena un tropo característico del *Bildungsroman*: el momento de súbita toma de conciencia que precipita una transformación radical en la trayectoria del protagonista y abre paso a un desenlace marcado por la incertidumbre. En consonancia con este arquetipo, lo que se representa es, a su vez, una instancia de ruptura estructural en el proceso de formación. Claudio decide desatender las expectativas de un joven de “clase media, de padre contador y de madre secretaria” (45), es decir, completar su carrera universitaria en ingeniería y encontrar un trabajo seguro en su campo. De manera similar, en *La Armada Invencible*, el personaje de Barry opta por destinar sus recursos económicos no a una inversión orientada a la maximización de su capital económico, sino a la materialización de uno de sus anhelos más persistentes: la adquisición del bar en el que la banda solía presentarse durante su juventud, con el propósito de convertirlo en el espacio simbólico y material del retorno del grupo llamado *La Armada Invencible*.

Estas rupturas de las expectativas paternas y societales figuran otra cesura decisiva presente ya en la obra fundacional del *Bildungsroman*, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (1790). Efectivamente, de acuerdo con Moretti, “[a]lready in Meister’s case, ‘apprenticeship’ is no longer the slow and predictable progress towards one’s father’s work, but rather an uncertain exploration of social space” (4). El repudio del modelo familiar y de las expectativas societales en favor de una exploración de la autonomía del sujeto, alude a la manera en la que el rock irrumpió en las sociedades del continente a mediados del siglo veinte. Mientras que en Estados Unidos el rock, y la cultura y la estética vinculadas a él, se caracterizó como una expresión de las clases populares, en América Latina este género musical fue

inicialmente adoptado por las clases medias y altas como manifestación de aspiración a la modernidad. Sin embargo, a fines de los años sesenta, el rock fue reivindicado también como expresión cultural de las clases populares (Pacini, Fernández y Zolov 9). La juventud latinoamericana veía en el rock una fuerza innovadora y, sobre todo, una subversión de “the traditional patriarchal values, or buenas costumbres, of their elders” (Pacini, Fernández y Zolov 9) y de la cultura paternalista fomentada por la clase dirigente de los estados nación en la época del desarrollismo en la región. La estética del rock como forma de afirmación identitaria, sustentada en la transgresión y en la actitud desafiante se manifiesta también en las páginas iniciales de *La Armada Invencible*, donde el protagonista, Berry, complacido consigo mismo y trazando una analogía entre su figura y la de Robert Plant (vocalista de Led Zeppelin), emprende la iniciativa de revivir la banda como expresión de una renovada confianza en su propia identidad, confirmado a sí mismo: “soy un pinche rockstar” (6). La escena inicial de la novela de Ortuño evoca precisamente el espíritu de la fuerza disruptiva del rock que llegó a América Latina como cultura contestataria y como forma de expresión identitaria de una juventud que decide volverse autónoma de las tradiciones paternalistas.

La recepción, así como el impacto cultural y social del rock en los contextos nacionales donde se ambientan las novelas –México y Chile–, comparten trayectorias históricas convergentes. Surgido a principio de los años sesenta, la difusión del rock coincidió cronológicamente con la expansión de los ideales de modernización capitalista “while at the same time challenging the very social and ideological foundations of those capitalist hegemonic projects” (Pacini, Fernández y Zolov 9). En el contexto mexicano, “[l]a juventud mexicana [...] se apropiaría rápidamente de este género musical como la vía de expresión de sus deseos y de la construcción de una identidad propia” (Torres 66). Sin embargo, la cultura del rock pronto empezó a ser percibido como una amenaza para “las convenciones morales, paternalistas y patriarcales que formaban parte de la ideología hegemónica mexicana” (66) y, por ende, criticada y combatida por el poder político, los medios de comunicación oficiales y por algunos sectores del mundo intelectual. El rock, así como una literatura y un cine provocativo, fueron los ingredientes

de una revolución cultural con la cual la juventud mexicana comenzaba a cuestionar el nacionalismo paternalista promovido por el gobierno del hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI), que respondió con la clausura de varios locales de música en 1965 (Pensado 214-215) y, de manera más trágica, con la represión de Tlatelolco en 1968². De manera análoga, la década de los sesenta constituye un punto de inflexión en el que la difusión del rock entre la juventud chilena converge con el surgimiento de movimientos orientados al cambio social y político, donde los sectores juveniles emergen como actores sociales de relevancia, “desafiantes del orden tradicional en diversos planos” (Lamadrid y Baeza 70). Por estas razones, la difusión del rock en Chile desató un pánico moral entre los sectores más conservadores del país (González 19), que culminó con las feroces críticas de la prensa conservadora al festival de Piedra Roja de 1970, conocido como el Woodstock chileno (Mularski 75). Con el recrudecimiento del conflicto político y social hacia fines de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, el campo musical chileno comenzó a verse afectado por las polarizaciones ideológicas propias del contexto de la Guerra Fría. En este escenario, el rock quedó atrapado en una disputa cultural entre derecha e izquierda, siendo objeto de una recepción ambivalente por parte tanto de los sectores conservadores como de ciertas corrientes de la izquierda, que

² La influencia de la cultura hippie estadounidense y de las bandas británicas de rock brindó a la juventud mexicana la oportunidad de integrarse a un movimiento de alcance global y facilitó la exploración de nuevas formas de identidad nacional que se apartaban de la ideología nacionalista promovida por el Estado. En consecuencia, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz empezó a manifestar una creciente impaciencia hacia el rock, percibiéndolo como una forma de protesta social y alarmándose ante el potencial subversivo de la revolución musical contemporánea (Pensado 168-169). Para consolidar el apoyo popular necesario que legitimara la represión del movimiento estudiantil, resultaba esencial mantener la representación de los estudiantes como sujetos desorientados, resentidos, utópicos, inseguros y/o peligrosos, fácilmente manipulables por enemigos externos de la nación (202). En este contexto, la subcultura rockera fue señalada ante la opinión pública como un claro ejemplo de la presunta degeneración moral de la juventud en el marco de la movilización estudiantil. Posteriormente, en un recrudecimiento de las políticas de represión cultural, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez impulsó en 1973 una iniciativa que condujo a la prohibición total de los conciertos de rock en el país (“Festival Avándaro”).

lo juzgaban con suspicacia. Si, por un lado, los sectores conservadores se apropiaron de la llamada música típica (cueca y tonada) como expresiones de esta chilenidad tan central de su ideología nacionalista, por otro lado, en el contexto de la *Guerra Fría* “the adoption of North American images, practices, products, and traditions served as a representation of one’s opposition to the Soviet Union and Castro” (Mularski 78). Por el contrario, los sectores de la izquierda, más vinculados a la nueva canción, interpretaban el rock como una expresión cultural del consumismo capitalista y del imperialismo norteamericano (78). Sin embargo, con la creciente popularidad del rock, la juventud chilena “formulated their own associations between particular rock sounds and their individual experiences and identity as young Chileans” (79). No obstante, con el golpe de Estado de Pinochet y la dictadura, fue el canto nuevo, con su recuperación de instrumento folklóricos y andinos y referencias a la nueva canción (Osorio 261), que encarnó los sentimientos subversivos y de resistencia a la política cultural oficial de la junta (“Chile 1973-1990”), sin que faltaran las experimentaciones y las hibridaciones con el rock a través de las influencias del rock psicodélico y la integración de la guitarra eléctrica (Mularski 89).

En los años ochenta, en toda la región latinoamericana tanto los/as artistas y su audiencia empezaron a desinteresarse por la polémica sobre la politización del rock y “enacted a politics of anti-politics, repudiating at the level of sound and performance not only the old hegemonic ideology of the socialist Left but the ascendant ideology of neoliberal capitalism as well” (Pacini, Fernández y Zolov 17), mientras que los años noventa fueron testigos de la incorporación de elementos de música local e hibridación con otros género en el contexto de una creciente globalización. A pesar de la más reciente crisis y del eclipse de este género musical en el panorama musical *mainstream*, a lo largo de su historia, tanto en América Latina como en otras latitudes, “rock has served as a vehicle for participatory action and a site for expressing [...] agency that is [...] impossible to express through other means” (Pacini, Fernández y Zolov 20). Es precisamente la capacidad del rock para habilitar formas de agencia individual lo que ha sido identificado, en el ámbito de la literatura latinoamericana, como un

elemento central. Esta focalización en el desarrollo de la autonomía y la subjetividad del individuo constituye, además, un rasgo estructural de las narrativas que reactivan los tropos característicos del *Bildungsroman*. En el México de los años sesenta y setenta, novelas de la llamada Onda, tales como *La tumba* (1966) *De perfil* (1966) y *Se está haciendo tarde* (1973) de José Agustín, *Gazapo* (1965) y *Compadre lobo* (1977) de Gustavo Sainz, o *Pasto verde* (1968) y *El rey criollo* (1970) de Parménides García Saldaña, encarnan perfectamente la combinación entre referencias a la música rock y tropos del *Bildungsroman* para abordar la temática de la formación de la identidad juvenil y desarrollo de un individuo autónomo. Sin embargo, como argumenta Torres, el *Bildungsroman* roquero se proyecta transversalmente a lo largo de la región latinoamericana y entre diversas generaciones, configurándose como un dispositivo narrativo recurrente en la representación de procesos de subjetivación juvenil, como se demuestra en novelas tales como *¡Que viva la música!* (1977), del colombiano Andrés Caicedo, *Mala onda* (1991) del chileno Alberto Fuguet, *Cómo desaparecer completamente* (2004) de la autora argentina Mariana Enríquez y *Mi nombre es Rufus* (2008) del también argentino Juan Terranova (309-310), y *Dile que no estoy* (2007) de la escritora chilena Alejandra Costamagna. *Antipop* y *La Armada Invencible* se escriben sin duda en esta tradición del *Bildungsroman* roquero, concentrándose en sujetos que parecen destinados a no encajar en la sociedad de sus tiempos y a fracasar en su proceso de desarrollo.

2. APRENDIZAJES

Desde su elaboración teórica por parte de Karl Morgenstern, el *Bildungsroman* ha estado sujeto a variadas interpretaciones teóricas. El filólogo alemán, que acuña el concepto, define el *Bildungsroman* como una expresión inherentemente alemana (655), vinculada a la tradición del idealismo alemán (Boes 4) y arraigada a la interpretación de Humboldt del concepto

de *Bildung* “as a process of social and psychological growth dependent on a productive encounter between the free individual and the world” (Stević 3). Sin embargo, Boes desmitifica la inherente alemanidad de este género narrativo, afirmando que si Morgenstern hablaba en un tiempo en el cual el Estado nación alemán todavía no existía (1820), el tiempo alemán que supuestamente representaría el espíritu del *Bildungsroman*, existiría solo en términos de ilusión y aspiración (6). A la tradición que identifica al *Bildungsroman* como una expresión propiamente alemana, que va de Morgenstern a Dilthey, se opone otra que lo interpreta como un ejemplo universal de expresión de la modernidad (Boes 4). En este sentido, Bakhtin afirma que en el *Bildungsroman* el desarrollo del sujeto/protagonista se completa en su tiempo histórico y Moretti define el tropo de la evolución de la juventud hacia la madurez como una “‘symbolic form’ of modernity” (5). Por otro lado, Esty señala que la novela de aprendizaje modernista rompe la temporalidad canónica de este género y propone una “violation of the developmental paradigm that seemed to govern nineteenth-century historical and fictional forms” (3). La subversión de los arquetipos y de la ideología que caracteriza al *Bildungsroman* modernista es retomada y reformulada por su replanteamiento poscolonial, que reconfigura las convenciones del género para constituirse en “a political act of counter-colonisation, a reimagining and reinvention, a process of becoming through the act of unmaking its predecessor and unmasking the *Bildungsroman*’s ideological flaws” (Hoagland 225).

En el contexto hispanoamericano, el *Bildungsroman* se establece precisamente como herramienta para cuestionar el sujeto moderno en el contexto del proceso de modernización de los nuevos estados nación independizados (Escudero 40). La aparición del *Bildungsroman* hispanoamericano es el resultado de una combinación entre la influencia europea y géneros de la narrativa ya establecidos en la región, tales como la picaresca, la gauchesca, la narrativa de aventura y la novela sentimental y la epistolar (Escudero 48-49). En consecuencia, la novela de formación latinoamericana se caracteriza por un prominente nivel de combinación de

“varias técnicas narrativas, según avance la experimentación con la estética novelística” (Escudero 111).

Las diferentes y, a veces, antitéticas teorizaciones del *Bildungsroman* evidencian que es un género altamente flexible, apto para la descripción de “a protagonist striving to reconcile individual aspirations with the demands of social conformity” (Graham 1) en diferentes épocas y en diferentes latitudes. Como afirma Bennet, el *Bildungsroman* ha sido una forma que a lo largo de la historia ha sido “fully capable of resonating with meaning in a number of widely divergent quarters” (6). Esto es debido también a su maleabilidad, ya que sus características “are not meant to be read prescriptively” sino como un “espectro” (Downward 170)³. En consecuencia, aun cuando en *Antipop* y *La Armada Invencible* no se representa el habitual recorrido de la infancia a la adultez, la incorporación de diferentes tropos de este género novelístico permite asociarlas al espectro del *Bildungsroman*.

Como se ha discutido anteriormente, en *Antipop* el proceso de formación se desencadena en el momento altamente simbólico de la concientización de una necesidad del sujeto protagonista de lograr autonomía desprendiéndose de las presiones familiares y/o del entorno comunitario y social. Según la interpretación de Bakhtin, luego de la ruptura simbólica, el *Bildungsheld*⁴ emprende un “true process of becoming or development” (17). Este proceso de devenir es caracterizado por un aprendizaje a través del cual el personaje protagónico del *Bildungsroman* toma conciencia de sus propias necesidades y habilidades (Jeffers 2) y fabrica su identidad. En *Antipop* el paciente trabajo y la dedicación hacia la realización de sus ambiciones musicales, es evidente en el relato de Claudio que recuerda que “[e]n ese tiempo lo único que me interesaba era construir mi propio estudio de grabación y hacer discos” (4). De igual manera, en *La Armada Invencible*, Yulian narra las primeras etapas de construcción de su identidad de músico. Con la ironía que caracteriza

³ En su discusión del género en el *bildungsroman*, Summerfield y Downward emplean el concepto de spectrum del género para aplicarlo al género literario del *Bildungsroman* y subrayar las variadas formulaciones de las narraciones del desarrollo, aprendizaje y formación.

⁴ Héroe/heroína del *Bildungsroman*: el personaje protagonista de la novela de aprendizaje.

la novela, Yulian relata su origen como bajista de la banda y su aprendizaje musical desempeñándose como *air guitarrist*⁵ hasta que:

[t]oqué tanto en el aire que me harté y un fin de año, cuando mi madre cobró el aguinaldo, le pedí de regalo una guitarra. La quería eléctrica, y a ella solo le alcanzó para una de palo, normalita y sólida, pero con cuerdas de reserva y acompañada por un cuaderno que se llamaba “Método de guitarra fácil” que, además, traía de regalo el “Método de bajo fácil”. No había bajos acústicos disponibles en las tiendas de música de la ciudad, es decir, los había, pero eran los tololoches de los mariachis: no obstante, si uno le movía las cuerdas a la guitarra podía emular más o menos el sonido del bajo. (68)

La anécdota activa el tropo característico del proceso formativo que se configura a partir de –y en tensión con– una condición estructural de adversidad, que actúa simultáneamente como obstáculo y catalizador del desarrollo subjetivo. Este tropo es ejemplificado por el personaje de Pip de *Grandes esperanzas* (1860-1861) de Dickens, modelo canónico del *Bildungsroman* o, en el contexto latinoamericano, por Silvio Astier de *El juguete rabioso* (1926) de Arlt. Ambos personajes luchan para desarrollar su identidad en un contexto caracterizado por una falta de oportunidades (Escudero 157). Exactamente como en el ejemplo dickensiano y arltiano, los protagonistas de *Antipop* y de *La Armada Invencible* se ven confrontados con una serie de pruebas simbólicas que encarnan la tensión estructural entre la aspiración al éxito y la experiencia de la derrota, constituyéndose como momentos decisivos en la configuración de su proceso de *Bildung*. A su vez, esta tensión evoca el dinamismo y la inestabilidad juvenil propias del *Bildungsroman* (Moretti 5). El tropo de los obstáculos que se interponen al desarrollo del protagonista, y que se genera de la influencia de la picaresca en la novela de aprendizaje (Bakhtin 11), es aludido en *Antipop* por Claudio cuando irónicamente menciona que en 1999 –cuando decidió emprender

⁵ *Air guitar* es una forma de espectáculo en la cual el artista toca una guitarra imaginaria entre sus manos.

su carrera de ingeniero del sonido— “también muchas personas decían que el mundo se iba a acabar el 1 de enero del 2000” (4). Las palabras de Claudio anticipan metafóricamente las posibles desgracias que amenazan a sus ambiciones. Tal como Pip en el clásico *Bildungsroman* dickensiano o como Silvio Astier en *El juguete rabioso*, los protagonistas de las novelas de Jara y Ortuño atraviesan una serie de pruebas estructurantes, entre las que se destacan la precariedad económica, la experiencia de la pérdida (particularmente la muerte) y diversas formas de abandono afectivo o social, que operan como vectores fundamentales en la configuración de su trayectoria formativa. Moretti define esta carrera de obstáculos que las figuras protagónicas del *Bildungsroman* están obligadas a completar como el “bewitching and risky process full of ‘great expectations’ and ‘lost illusions’” (5) arquetípico de este género.

En el caso de *La Armada Invencible*, el abandono es una de las causas de las grandes desilusiones de los protagonistas. Un primer ejemplo es la decisión del talentoso guitarrista solista, el Mustio⁶, de marcharse de la banda:

El Mustio soltó la noticia de su partida [...] Dejó claro que prefería la escuela al grupo. No vamos a vivir de esto, proclamó, está muy chido que el disco salga en Europa, pero no va a pasar nada con él [...] Y yo quiero hacer algo en la vida. Estudiar, irme de esta ciudad de mierda. Estoy hasta la madre. No quiero nada de esto que hacemos. (35)

La tensión entre la ruptura con las expectativas societales y familiares y el miedo a no encajar en la aceptabilidad social es aquí representada por la decisión del Mustio de dejar la banda. La resolución y la actitud del Mustio epitomizan el tropo del *Bildungsroman* del sujeto joven “perennially dissatisfied and restless” (Moretti 4). La respuesta del líder de la banda, Berry, que asesta un puñetazo en plena cara al Mustio, por el contrario, evoca el ímpetu revolucionario, para decirlo con las palabras de Moretti, que,

⁶ Nombre irónicamente inspirado por Dave Mustaine, el líder de Megadeth, una de las bandas fundacionales del *thrash metal*, al quien el Mustio se parece por su pelo largo y pelirrojo y su estilo guitarrístico.

junto a la inestabilidad, caracteriza a la esencia juvenil (5). Sin embargo, el abandono toma una forma aún más trágica cuando poco después de que el Mustio se marchara de la banda, “[u]nos meses después, Isaías se nos murió” (*La Armada* 40). La muerte del baterista señala un giro radical en la historia de la banda y del desarrollo y evolución de cada uno de los personajes de la novela. Igualmente, el protagonista de *Antipop* se confronta con un abandono que marca un antes y después en su existencia: la muerte del padre y el fin de la relación con una joven llamada Kathy. Ambas historias están relatadas en uno de los capítulos iniciales de la novela, cuando Claudio da cuenta de su vida antes de empezar su carrera como productor. Como el abandono del Mustio y la muerte de Isaías en *La Armada Invencible*, el desenlace infeliz de la historia con Kathy y la muerte del padre produce una cesura en la evolución del protagonista de *Antipop*. La cesura simbólica se ve enfatizada por la estructura de la novela, en la medida en que el capítulo subsiguiente muestra a Claudio iniciando la construcción de su estudio de grabación, adquiriendo equipamiento analógico financiado mediante la venta de las pertenencias de su padre, gesto que marca una transición significativa en su trayectoria existencial y profesional. El mismo Claudio se demuestra consciente de que durante el proceso de aprendizaje, “[a] medida que vas tomando decisiones, entran y salen personas de tu vida” (92) y de que, por ende, la pérdida es un elemento inherente de dicho proceso.

A menudo en el *Bildungsroman* la muerte (o la pérdida) señala una ruptura simbólica, una cesura que desata una transformación del/a protagonista y que puede producir o “an allegory of displacement that describes the breaking of affective bonds” necesario por la exitosa reinserción del protagonista en la sociedad a través de su adhesión a la ideología dominante (Anderson y Reales 376), o, por contrario, el “abject failure” que, según Stević, caracteriza larga parte de la tradición de la novela de aprendizaje (14). La crisis, por lo tanto, es un factor clave que revela lo que Moretti define como la inherente contradicción que caracteriza la estructura del *Bildungsroman* (6), que se construye alrededor de una tensión entre éxito y fracaso y de los cambios repentinos de las circunstancias de los personajes protagónicos.

3. DERROTA, MELANCOLÍA Y *BILDUNG*

En las dos novelas la cesura simbólica en la existencia de los protagonistas se origina en opuestas circunstancias de la vida. En *La Armada Invencible*, la ruptura se produce en el ápice de la trayectoria de la banda, después del lanzamiento de un álbum, cuando su “material saldría en Europa”, donde “empezaron a tramar una gira” (*La Armada* 34). El abandono del Mustio y la muerte de Isaías, por lo tanto, configuran una cesura entre la posibilidad de concreción de las ambiciones y la desilusión causada por el cese a las actividades de la banda. Por otro lado, en *Antipop*, la muerte del padre y el fin de la relación con Kathy inducen a Claudio a tomar la decisión radical de dejar los estudios universitarios y salirse de la casa materna para emprender un nuevo comienzo en su vida. A pesar de las dificultades económicas del protagonista, gracias a la relativa fama de su estudio de grabación –“calificado por ciertas revistas [...] como ‘el secreto mejor guardado del rock nacional independiente’” (*Antipop* 5)–, Claudio transita hacia una fase ulterior de su proceso de desarrollo, que se distingue, no obstante, por una inherente tensión entre posibilidad y crisis.

En ambas novelas, efectivamente, los ciclos ruptura-transformación imponen a los protagonistas a enfrentar lo que Stević define como “irresolvable disputes about the available ways of living” que comúnmente aflige al *Bildungsheld* (2). En este sentido, la manera en la cual está caracterizado el destino de los protagonistas de las novelas de Jara y Ortuño recalca una larga tradición del *Bildungsroman*⁷, en la cual, a pesar de los triunfos ocasionales de los/as protagonistas, hay una inclinación a narrativas “of unbecoming, oddly committed to strife and failure, denial and frustration” (Stević 1). Este constituye un aspecto fundamental de las narrativas formativas poscoloniales, en las que los espectros persistentes de la violencia colonial producen un desplazamiento estructural que desemboca en un “widespread disenfranchisement” como elemento central de la existencia de las figuras

⁷ Stević incluye en esta tradición novelas de aprendizajes tales como *Las ilusiones perdidas* de Honoré de Balzac (1837), *David Copperfield* (1850) y *Grandes esperanzas* de Charles Dickens, *El molino del Floss* (1860) de George Eliot.

protagónicas del *Bildungsroman* poscolonial (Hoagland 220). El desarrollo frustrado, asimismo, es también un arquetipo de la tradición de la novela de formación latinoamericana, ya que en esta “resulta sumamente difícil encontrar un *bildungsroman* exitoso” (Escudero 145).

La fluctuación en la existencia de Claudio es evidente cuando, a pesar de que su “estudio *boutique*” (5) se haya vuelto un objeto deseado en la escena de rock alternativo chileno, el protagonista se ve obligado a enfrentar repetidamente momentos de grave crisis económica:

tenía un trabajo en progreso (una pequeña banda de rock sicodélico de Buin a la que no sacaba nada con pedirle dinero adelantado porque eran todos universitarios). Tenía todo eso, menos de dónde sacar para comida, por lo tanto no me sentí pobre, sino algo peor: me sentí miserable. (*Antipop* 109)

Claudio describe la condición de las juventudes globales que transitan a la adultez en un contexto de exacerbación de la precarización laboral en el sector de las artes. Este estado de precariedad es la precondition para que llegue la propuesta de El Vecino de Arriba, a quien Claudio consideraba como un “artista, como otros de su generación, [que] tenía ambiciones mucho más grandes que su talento, y también muchas más oportunidades de las tolerables” (4). Sin embargo, a pesar del desprecio de Claudio por el artista, termina aceptando producir su álbum dado que, como relata el protagonista,

cuando sabes lo que es no tener un peso en los bolsillos por varios días y has dependido de las naranjas que da el árbol del patio o del parrón del vecino para echarle algo al estómago, aguantas lo que venga y tiras para adelante. (4)

Una similar evocación de la precariedad laboral y existencial está presente en la historia de Yulian en *La Armada Invencible*⁸. El mismo

⁸ La cuestión de la precariedad laboral y existencial en la época contemporánea es un tema que los autores han abordado en sus obras anteriores: Ortuño en *El buscador de cabezas* (2006) y *Recursos humanos* (2007), y Jara en *Geología de un planeta desierto* (2012).

personaje cuenta que después del desmantelamiento de la banda, apresurado por las necesidades de conseguir un salario, deja los estudios en la escuela de arte para emplearse como diseñador gráfico en el taller de *tuning*⁹ de automóviles de su compañero de banda, el Gordo Aceves, por un salario que solo le alcanza “para la renta y para ofrecerle un poco a la Niña” (*La Armada* 96), su hija. Al igual que Claudio con la producción del álbum de El Vecino de Arriba, Yulian a lo largo de la novela expresa ampliamente su insatisfacción por un trabajo que limita sus ambiciones artísticas (en este caso como diseñador gráfico). En un largo párrafo, el personaje principal de *La Armada Invencible* se desahoga sobre la frustración de que sus habilidades artísticas estén al servicio de clientes con deplorables sensibilidades estéticas que buscan de él

que alguien volviera presentable la cagada que les flotaba en la imaginación [...] Así me ganaba el salario [...] Mi vida se trataba de eso, de trazar, al gusto de un descerebrado, caballitos, trotones, calaveras neuróticas, tigres padrotes y siluetas de damiselas con tetas y nalgas imposibles, de cohete espacial. (11)

Las situaciones descritas en ambas novelas retratan lo que Fisher define una condición típica del artista en un contexto neoliberal caracterizado por los recortes o ausencia de servicios públicos que puedan ofrecer al artista un soporte económico que pueda aliviar la presión de un inmediato éxito comercial, así como por los elevados alquileres en lugares donde mayormente se concentra la producción artística (19). Fisher, además añade que la cultura musical es emblemática de la condición de las artes bajo el neoliberalismo, debido a que el enfoque de la industria es principalmente en la búsqueda del éxito comercial, por lo que se produce una tendencia a lanzar música similar a la que ya ha producido rendimiento económico para la compañía discográfica en detrimento de la innovación y de la calidad (20). En varias circunstancias los protagonistas de las dos novelas expresan

⁹ *Tuning* (o tuneo en la versión hispanizada de la palabra) indica la práctica de aportar modificaciones a un automóvil para cambiar su rendimiento o estética.

su disgusto por la música mercantilizada. Si en *Antipop* Claudio menciona en varias ocasiones la falta de talento de El Vecino de Arriba –personaje que encarna la música pop comercial–, en *La Armada Invencible* esta crítica se expresa con un lenguaje a menudo soez, como cuando Yulian arremete contra “banda, norteño o pop o canciones mierderas” (*La Armada* 11), definiéndola en otra ocasión como “mierda que vomitan la radio, la tele, o Internet que tanto les gusta” (41). En un primer nivel de lectura, esta actitud hostil hacia la música contemporánea podría interpretarse como una manifestación clásica del conflicto intergeneracional en torno a las preferencias musicales. No obstante, si bien especialmente en *La Armada Invencible* se advierte una evocación de los buenos tiempos pasados, no es la nostalgia concebida como idealización o, en términos de Jameson, como fetichización del pasado (7-10), el afecto dominante en las novelas. En estas novelas, el pasado nunca se presenta como un espacio de confort o acogida que remita a la noción de *nóstos*, el regreso al hogar, según su etimología griega. No obstante, como observa Casey, la dimensión del *álgos* (dolor) revela la coexistencia de recuerdos gratos con la aflicción (201). En efecto, el pasado en estos textos se vincula más estrechamente con una angustia existencial. Este pasado, simbolizado por el vínculo emocional que los protagonistas mantienen con la música de su juventud, funciona como un síntoma de lo que, en términos freudianos, se conceptualiza como melancolía. En su análisis sobre las diferencias entre duelo y melancolía, Freud sostiene que cuando se diluye la distinción entre la realidad presente del sujeto que añora y el objeto de ese añoro –en el caso de las novelas, la juventud, las aspiraciones artísticas frustradas o el sonido del pasado–, el proceso de duelo por el objeto perdido transita a una etapa patológica de imposibilidad de desligarse de aquello que ya no está (244-45). Si Claudio busca máquinas analógicas para reproducir un sonido de un pasado musical que él considera superior al actual, y si Yulian y sus amigos se embarcan en la misión de refundar la banda, estos anhelos se configuran simbólicamente como una expresión de melancolía, un rechazo de separarse de aquello que ya no existe. Sin embargo, en ambas novelas la melancolía se configura también como una forma de resistencia, un rechazo a conformarse con la

muerte del rock. Como sostiene Fisher, el regreso y permanencia de los fantasmas del pasado (*haunting*) –como imposibilidad de superación del duelo– es también una expresión de rechazo a la rendición a la realidad mercantilizada del presente (26-27). Efectivamente, en la novela de Jara, el protagonista reivindica el “estar fuera o en el borde de la realidad –como ser “Antipop” en una cultura masiva y consumista–” (“Patricio Jara ajusta”), mientras que, como señala el mismo Ortuño en una entrevista, los personajes de *La Armada Invencible* reivindican la melancolía como una de

las pocas heroicidades [...] para una persona hoy día, el aferrarse a las cosas que ya perdió y que solo quedan como los símbolos de lo que fue su juventud o de los tiempos en los que se sentía un poco más libre. (Santos Cid)

La resistencia a renunciar a una identidad propia y a adaptarse a las coordenadas de la sociedad contemporánea –regida por una lógica musical subordinada a los dictados del mercado– se manifiesta de forma explícita en las voces de los personajes, tal como cuando Claudio afirma que:

Cuando has visto morir proyectos excelentes por falta de atención, cuando has sido testigo del momento en que músicos formidables caen derrotados tras años de batallar contra la invisibilidad y el desinterés, no puedes ser indiferente, no puedes olvidar y debes tomar partido. (*Antipop* 5)

Finalmente, Claudio reafirma su identidad roquera al conferir al álbum de El Vecino de Arriba una “potencia” (139) propia de este género musical, que lleva a la prensa a calificar al músico como un “rockero modelo” (141). En este sentido, el filtro antipop evocado en el título de la novela puede interpretarse como una declaración de principios: una afirmación de la identidad estética y existencial de Claudio, así como una forma de resistencia frente a la mercantilización de la música y, por extensión, de la realidad. Por otro lado, para Yulian, el concierto que conmemora tanto el regreso como la disolución definitiva de la banda –realizado en el mismo bar

donde el grupo solía presentarse en su juventud— constituye, igualmente, una forma de declaración de resistencia.

Y todos esos pinches metaleros que se rindieron y le dieron las nalgas al cansancio, los pendejos que acabaron vistiendo camisitas de cuadros de color violeta y bailando toda esa basura de charangas [...] se sentirán unos vendidos y se les va a apretar el culo de vergüenza cuando nos escuchen hablar a cualquiera de nosotros, cuando subamos al pinche escenario y tiemblen porque regresó La Armada Invencible. (155)

A pesar de la fugaz existencia de esta segunda conformación de la banda, es precisamente la posibilidad de reivindicar su identidad lo que permite a Yulian y a sus amigos culminar —aunque en un momento posterior al que convencionalmente establecido por las normas sociales— su proceso de formación mediante la reivindicación de su propia identidad. Esta afirmación de su propia autenticidad adquiere un carácter decisivo incluso en un contexto profundamente transformado tanto a nivel personal como histórico. En este sentido, los protagonistas se resisten a abandonar el fantasma de su identidad, aferrándose a una versión persistente de sí mismos frente al devenir del tiempo y al cambio social. Como afirma Yulian: “[h]ace decenios nos dicen que nuestra música está muerta, que no interesa, que son nada más berridos y estática. Pero nada nos deprime: en el fondo, adoramos que nos odien. Uno se vuelve metalero, siempre, por venganza” (207).

Sin embargo, en el final de ambas novelas esta venganza se sublima simbólicamente. En *Antipop*, tomando irónicamente distancia de su propia producción, Claudio afirma que “[l]as personas comprarán el disco y lo escucharán cinco o seis veces [...] luego se cansarán y lo dejarán en la repisa” (142). Claudio no solo acepta el fracaso de que el álbum que ha producido quede en el olvido, sino que celebra esta derrota como parte de su batalla contra un ecosistema musical dominado por las exigencias del mercado. En este caso, es precisamente la experiencia de la derrota la que posibilita

la culminación de su proceso de *Bildung*, entendido como afirmación de su subjetividad en el entramado del mundo social y simbólico. De manera similar, en *La Armada Invencible* se propone, a través del humor amargo que caracteriza la novela de Ortuño, un final igualmente simbólico. La historia culmina con el drama de Yulian, quien, tras el último concierto de la banda, pierde de forma definitiva a Pato —la guitarrista solista que había sustituido al Mustio—, el gran amor de su vida, debido a su incapacidad de expresarle sus sentimientos, a pesar de que eran correspondidos. Además, pierde su empleo tras un conflicto con el Gordo Aceves. Al día siguiente, consciente de haberlo perdido todo —no solo a sus amigos, su trabajo y a la mujer que amaba, sino también, de manera simbólica, su juventud—, Yulian sale de su casa con la guitarra al hombro y, sentado en una banca, comienza a tocar su música favorita. En este momento, aparece el trapper, Iñaki, “el urbano, el cantante ‘de aquí’” (298), animado por el grupo de seguidores que lo acompaña, irrumpe en el espacio interpretando una canción y, al notar a Yulian con su guitarra, le solicita —o más bien le exige— que le proporcione “un beat para cantarle encima” (298). Irritado por la arrogancia de Iñaki, Yulian se levanta y empuña “la guitarra de palo como un hacha de guerra” y la rompe sobre la cabeza del trapper (298), para después arrepentirse, no tanto de la acción violenta más bien porque “aquella era una buena guitarra” (299). Con esta escena de sublimación irónica, Yulian completa su proceso de *Bildung* conciliándose con la idea de que su identidad se construye sobre los escombros de una tremenda derrota como aquella sugerida por el nombre de la banda —homónima del título de la novela—, que evoca la flota española enviada por Felipe II a la conquista de Inglaterra en 1588 y que fracasó en el intento.

4. CODA

Antipop y *La armada invencible* son novelas que proponen una reflexión sobre el paso del tiempo, el fin de la juventud y sobre el momento de hacer un balance entre la concreción de las expectativas y las desilusiones. La

cultura musical, prototípico campo de batalla entre generaciones, constituye un perfecto telón de fondo para pensar la formación del individuo en un contexto de transformaciones históricas, sociales y culturales. Para proponer su lectura de estas cuestiones, las novelas de Jara y Ortuño emplean tropos de la novela de aprendizaje, un género de la narrativa donde tradicionalmente se manifiestan las preocupaciones por la formación de la identidad del individuo en su tiempo histórico. Asimismo, el *Bildungsroman* ofrece una perspectiva privilegiada hacia las presiones sociales (Stević 184) que conforman la complejidad de la vida en la sociedad actual. En las novelas analizadas, esta mirada al devenir del sujeto se manifiesta en una atención por las continuas fluctuaciones entre búsqueda del éxito y fracaso en la vida de los protagonistas Claudio y Yulian. Esta dicotomía se resuelve principalmente a través de la crisis y de la derrota. Este aspecto, no obstante, no convierte a las novelas en anti-*Bildungsroman*, dado que, como señalan Stević (184) y Escudero (145), la exploración de la crisis como eje estructurante de la existencia moderna constituye una preocupación central de este género de la narrativa, especialmente en su desarrollo dentro de la tradición latinoamericana, donde esta dimensión adquiere una visibilidad particular. Es precisamente el fracaso el que se erige como motor del proceso mediante el cual los protagonistas de las novelas analizadas afirman su subjetividad en el mundo. Su derrota es el resultado de una agencia activa: una forma de resistencia consciente —quizás quijotesca o sin causa— frente a los valores y lógicas de la cultura dominante del presente.

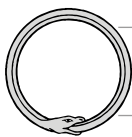
BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, JOSÉ. *La tumba*. Ciudad de México: Debolsillo, 2019.
- _. *De perfil*. Ciudad de México: Debolsillo, 2018.
- _. *Se está haciendo tarde*. Ciudad de México: Debolsillo, 2022.
- ANDERSON, MARK D., Y MARCELA REALES. "Extracting Nature: Toward an Ecology of Colombian Narrative". *The Cambridge History of Colombian Literature*. Coordinado por Raymond Williams. Cambridge: Cambridge UP, 2016. 363-406.
- ARLT, ROBERTO. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Debolsillo, 2019.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *Speech Genres and Other Late Essays*. Coordinado por Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1987.
- BALZAC, HONORÉ DE. *Las ilusiones perdidas*. Madrid: Akal, 2022.
- BENNETT, KELSEY L. *Principle and Propensity: Experience and Religion in the Nineteenth-Century British and American Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina, 2014.
- BOES, TOBIAS. *Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell UP, 2012.
- CAICEDO, ANDRÉS. *¡Que viva la música!* Bogotá: Seix Barral, 2019.
- CASEY, EDWARD S. *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana UP, 2000.
- "Chile 1973-1990: la música como arma de lucha y resistencia". *La Jornada Semanal*, 2023. <https://semanal.jornada.com.mx/>.
- COSTAMAGNA, ALEJANDRA. *Dile que no estoy*. Santiago: Planeta, 2007.
- DICKENS, CHARLES. *David Copperfield*. Madrid: Penguin, 2004.
- _. *Grandes esperanzas*. Madrid: Penguin, 2019.
- DILTHEY, WILHELM. *Selected Works*. Coordinado por Rudolf A. Makkreel y Frithjof Rodi. Princeton: Princeton UP, 1985.
- DOWNWARD, LISA. "The Bildungsroman as Spectrum". *New Perspectives on the European Bildungsroman*. Coordinado por Giovanna Summerfield y Lisa Downward. Londres: Continuum, 2010. 168-172.

- DURHAM, DEBORAH. "Elusive Adulthoods: Introduction". *Elusive Adulthoods: The Anthropologies of New Maturities*. Coordinado por Deborah Durham y Jaqueline Solway. Bloomington: Indiana UP, 2017. 1-38.
- ELIOT, GEORGE. *El molino del Floss*. Barcelona: Alba, 2019.
- ENRÍQUEZ, MARIANA. *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- ESCUDERO, VÍCTOR. *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2022.
- ESTY, JED. *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- "Festival Avándaro: cuando el ex presidente Luis Echeverría prohibió los conciertos de rock en el país". *Infobae*, 2022. www.infobae.com.
- FISHER, MARK. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Londres: Zero Books, 2014.
- FREUD, SIGMUND. "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: The Hogarth Press, 1953.
- FUGUET, ALBERTO. *Mala onda*. Santiago: 2024.
- GARCÍA SALDAÑA, PARMÉNIDES. *Pasto verde*. Ciudad de México: Viceversa, 2015.
- . *El rey criollo*. Ciudad de México: Planeta, 2018.
- GONZÁLEZ, YANKO. "Primeras culturas juveniles en Chile: Pánico, malones, pololeo y matiné". *Atenea*, n.º 503, 2011, pp. 11-38.
- GRAHAM, SARAH. "Introduction". *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 1-9.
- HOAGLAND, ERICKA A. "The Postcolonial Bildungsroman". *A History of the Bildungsroman*. Coordinado por Sarah Graham. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 217-238.
- JAMESON, FRÉDÉRIC. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres: Verso, 1998.
- JARA, PATRICIO. *Antipop*. Santiago: Alfaguara, 2016.
- . *Geología de un planeta desierto*. Santiago: Alfaguara, 2013.

- JEFFERS, THOMAS L. *The Bildungsroman from Goethe to Santayana*. Nueva York: Palgrave, 2005.
- “La escena musical chilena retratada en *Antipop*, la nueva novela del periodista Patricio Jara”. *RutaRock*, 2016. www.rutarock.com.
- LAMADRID, SILVIA, Y ANDREA BAEZA. “La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿americanización de la juventud?”. *Revista Musical Chilena*, vol. LXXI, n.º 228, 2017, pp. 69-94
- MORETTI, FRANCO. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 1987.
- MORGENSTERN, KARL. “On the Nature of the ‘Bildungsroman’”. *PMLA*, vol. 124, n.º 2, 2009, pp. 647-659.
- MULARSKI, JEDREK. “Todos juntos: Hippies, Rock Music, and the Popular Unity Era”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 22, n.º 2, 2016, pp. 75-93.
- ORTUÑO, ANTONIO. *La Armada Invencible*. Ciudad de México: Seix Barral, 2020.
- . *El buscador de cabezas*. Ciudad de México: Tusquets, 2006.
- . *Recursos humanos*. Ciudad de México: Anagrama, 2007.
- OSORIO, JAVIER. “La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984”. *A Contracorriente: una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 8, n.º 3, 2011, pp. 255-286.
- PACINI, DEBORAH, HÉCTOR FERNÁNDEZ, Y ERIC ZOLOV. *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- “Patricio Jara ajusta el filtro Antipop”. *BioBioChile*, 2016. www.biobiochile.cl.
- PEDRAZA MANDUJANO, JOEL. “Un acercamiento a la idea de la juventud tardía”. *Viralizando el desencanto. Juventudes, satisfactores inmediatos y el futuro que se consume*. Coordinado por Edith Cortés Romero y Carmen Leticia Flores Moreno. Toluca: Seminario Internacional sobre Estudios de Juventud en América Latina, 2023. 101-120.
- PENSADO, JAIME M. *Rebel Mexico*. Stanford: Stanford UP, 2013.

- RIVAS, ASCENSIÓN. “Antonio Ortuño, en busca de la juventud perdida: una novela rockera donde los sueños no se cumplen”. *El Español*, 2023. www.elespanol.com.
- RUVALCABA, HIRAM. “*La Armada Invencible*, de Antonio Ortuño: Un puñetazo de metal”. *Revista de la Universidad de México*, 2022, www.revistadelauniversidad.mx.
- SAINZ, GUSTAVO. *Gazapo*. Ciudad de México: Ediciones del Ermitaño, 2013.
- . *Compadre lobo*. Ciudad de México: Ediciones del Ermitaño, 2019.
- SANTOS CID, ALEJANDRO. Antonio Ortuño: “La melancolía es una de las pocas heroicidades posibles hoy día”. *El País*, www.elpais.com.
- STEVIC, ALEKSANDAR. *Falling Short: The Bildungsroman and the Crisis of Self-Fashioning*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2020.
- TERRANOVA, JUAN. *Mi nombre es Rufus*. Buenos Aires: Interzona, 2008.
- TORRES, ALEXANDER. *Bastardos de la modernidad: el bildungsroman roquero en América Latina*. Tesis doctoral, University of Florida, 2016.
- WEISS, HADA. “Elusive Adulthood and Surplus-Lifetime in Spain”. *Critique of Anthropology*, vol. 41, n.º 2, 2021, pp. 1-16.



REVISTA DE HUMANIDADES

IMÁGENES BEATÍFICAS Y CONVENTUALES EN LA FIGURACIÓN DE RUINAS EN DOS OBRAS DE JOSÉ DONOSO

ANDRÉS FERRADA AGUILAR

Universidad de Playa Ancha 

aferrada@upla.cl

ORCID: 0000-0001-8863-5462

Revista de Humanidades n.º 54: 293-318

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1042>

revistahumanidades.unab.cl



IMÁGENES BEATÍFICAS Y CONVENTUALES EN LA FIGURACIÓN DE RUINAS EN DOS OBRAS DE JOSÉ DONOSO¹

BEATIFIC AND MONASTIC IMAGES IN THE FIGURATION OF RUINS
IN TWO WORKS OF JOSÉ DONOSO

ANDRÉS FERRADA AGUILAR

Universidad de Playa Ancha
Av. Playa Ancha 850, Valparaíso, Chile

RESUMEN

Este artículo indaga imágenes beatíficas y conventuales por medio de las cuales José Donoso visualiza la condición ruinosa de un espacio oligarca y los personajes que lo conforman en *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996). Lacerados por una voluntad de poder, los sujetos logran enmascararse y escindirse provisionalmente de dicho dominio. Prevalece, sin embargo, la sujeción a un espacio desacralizado y la figuración de subjetividades en ruinas.

¹ Este trabajo profundiza y actualiza planteamientos inéditos que el autor, en calidad de coinvestigador, desarrolló en el Proyecto “Crítica y reflexión desde la poética de las ruinas en la literatura latinoamericana”, CONICYT/REDI 170211 (2017-2019).

Palabras clave: José Donoso, Obsceno pájaro de la noche, Conjetura de sobre la memoria de mi tribu, ruinas.

ABSTRACT

This article examines beatific and monastic images which allow José Donoso to visualize the ruinous condition of an oligarchic space and the characters that dwell in it in *El obsceno pájaro de la noche* (1970) and *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996). Lacerated by a form of power, the subjects mask and free themselves provisionally from such a domain. Ultimately; however, what prevails is their ruined subjection to a desacralized site.

Keywords: José Donoso, Obsceno pájaro de la noche, Conjetura de sobre la memoria de mi tribu, ruins.

Recibido: 11/12/2024

Aceptado: 09/05/2025

I. INTRODUCCIÓN

Este artículo explora imágenes religiosas y beatíficas a fin de establecer sus relaciones de sentido con la figuración de las ruinas en la escritura de José Donoso (1924-1996). Nuestro objeto de estudio se articula así a partir de la conexión y complementariedad, no del todo aparentes, entre un espacio de trascendencia y una condición ruinoso. El corpus donde visualizamos estos nexos comprende *El obsceno pájaro de la noche* (1970) y *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996). Ambas obras narran fricciones y complicidades entre estas esferas siguiendo una inflexión argumental preciada a Donoso: la crisis en que amos y sirvientes se asimilan a una compulsiva dinámica de poder.

La crítica en torno a la obra de José Donoso refleja, en la actualidad, enfoques que abordan su escritura a la luz de indagaciones biográficas, genéticas, estéticas e interdisciplinarias, entre otras. Al respecto, Grínor

Rojo propone una tesis interesante al argumentar que, si “la capa primera y encubridora de *El obsceno pájaro de la noche* es el grotesco, donde lo que prima es la distorsión escamoteante [...], pudiera ser que la segunda y tercera capas sean la autobiográfica y la metaficcional” (238). A partir del grotesco, Rojo problematiza lo que, en último término, concita su atención: la productividad de un discurso metaficcional. Sin embargo, los alcances sobre la categoría del grotesco sobre la base de las contribuciones de Wolfgang Kayser resultan significativos. Este autor piensa que dicha categoría surge de una unión anómala de “dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano” (cit. en Rojo 234). Rojo se pregunta sobre la posibilidad de otros órdenes. Y, en efecto, nos parece pertinente acentuar, si no necesariamente una inflexión grotesca, la reciprocidad licenciosa entre lo trascendente y lo secular; lo religioso y lo político en las obras del presente estudio.

Conjeturas sobre la memoria de mi tribu, por su parte, ofrece un “ensamblaje discursivo” en el que se entrecruzan, indeterminan y novelan las biografías del autor y de su familia (Ferrada 312). Enfatizando la movilización de un pacto autobiográfico en las *Conjeturas*, Martín Lombardo concluye que la “figura del escritor viene determinada por los residuos de las historias familiares y se dirige hacia la construcción literaria a partir de esos materiales” (176). Si bien estas historias no equivalen a un acopio de ruinas, sus residuos representan no solo el devenir equívoco y fragmentario de las familias Donoso y Yáñez, sino también su apropiación en la imaginación especulativa del autor. En este sentido, conjeturar implica desistir de una reconstrucción certera del pasado, optando, en cambio, y para beneficio de la novelación, por su ambigüedad. Así, el parentesco de las *Conjeturas* con *El obsceno pájaro* es mucho más estrecho de lo que podríamos suponer, al punto de considerarlas obras hermanadas: mientras la primera evidencia una compulsión hacia la ficcionalización; la segunda consolida novelísticamente dicho afán.

Desde esta revisión, intentaremos demostrar que en *El obsceno pájaro de la noche* y en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* santos y monjas actúan en dos espacios de significación, el de la identidad y el de la máscara,

habitando el intersticio que une la modelación cartesiana del sujeto con su descentramiento. A partir de aquí, las imágenes religiosas trascendentes como las grotescas frondas de poder –por cuanto entrelazan a oligarcas y sirvientes en ámbitos espirituales y escriturales secularizados– devienen figuración ruinoso en el espacio novelesco de Donoso. Para la oligarquía esta degradación representa la caída de un orden conformado “esencialmente con materiales coloniales, sobre un molde de modernidad burguesa” (Morales 96); para los sirvientes, la ruina insta subjetivaciones contrarias al modelo hegemónico.

En sus tesis filosóficas de la historia, Walter Benjamin dedica una particularmente acuciante para la visualización del pasado, y como umbral para debatir las imágenes religiosas en la escritura de Donoso. Describe una acuarela de Paul Klee (1879-1940), titulada *Angelus Novus*, donde un ángel “parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas” (183). En seguida, la imagen se interpreta alegóricamente, indicando que “este deberá ser el aspecto del ángel de la historia” (183). Benjamin se apropia así del contenido religioso del *Angelus Novus* y lo convierte en materia para la interpretación de la historia moderna europea. En efecto, en la tradición judía el Ángel Nuevo, o naciente, es una de las infinitas perfecciones creadas por Dios para alabar con su canto al Todopoderoso, destinado luego a desaparecer (González 6). En la tesis, en cambio, el Ángel representa una historia que intenta, si no restaurar, al menos comprender la “catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (183). Es una historia que resiste el avance de la modernidad como sino ineludible. Si para el Judaísmo el Ángel Nuevo acepta extasiado su papel de siervo, y la omnipotencia de su Hacedor, el ángel benjaminiano advierte su propia historicidad, intentando “arrancar la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla”² (180).

² La tesis 9 sobre el ángel de la historia se complementa con tesis anteriores. En la número 6, Benjamin rectifica la articulación histórica del pasado “tal y como verdaderamente ha sido” (180). En lugar de una imagen prístina, el crítico subraya el instante en el que sucumbimos a una voluntad de poder.

Donoso, por su parte, posiciona la santidad y sus ritos en una cotidianeidad mundana y prosaica. Esta secularización del espacio beatífico y, por extensión, del ámbito de lo absoluto, se ha traducido “en una serie de intentos [...] para llenar el vacío fundamental dejado por la erosión de la teología” y el “decaimiento de una doctrina cristiana totalizante”³ (Steiner 2). Desde luego, y sin proponer una recuperación teológica, la narrativa donosiana sí aspira a vitalizar imágenes e imaginarios provenientes de esta esfera. Dicha dinamización insta una crítica de ciertos nodos asociados a la modernidad. La latinoamericana, por cierto, se manifiesta heterogénea respecto de los espacios berlineses y parisinos en la crítica de Benjamin, y adopta un matiz particular en la obra de Donoso. Es una modernidad donde los signos urbanos y rurales solidarizan entre sí, escenificando la complicidad entre patrones y sirvientes. Sobre este punto, Leonidas Morales simboliza la muerte de la anciana en *Coronación* (1957) sopesando “la ausencia del sujeto como identidad soberana, delimitada y centrada, o también, el espacio desalojado por los mitos que se derrumban y esfuman” (96). Es un vacío que afecta, por igual, a oligarcas y subalternos.

A diferencia de la interpretación del *Angelus Novus*, la profanación de las imágenes beatíficas en la escritura de Donoso propicia una lectura particularizada de las ruinas del progreso histórico, que comienzan a fisurar cuerpos y subjetividades identificables, y en espacios que destacan por su consistencia y cotidianeidad. Tanto en *El obsceno pájaro* como en las *Conjeturas* santos y monjas dejan de representar la historia a una escala occidental, y relucen, más bien, como ruinas mochas y escolladas de ese progreso transculturizado en la sociedad chilena. O, más bien, en un espacio literario en el que dicho cuerpo social se redefine simbólicamente. Si Benjamin articula un ángel eurocéntrico, el trabajo de Donoso advierte en la imagen religiosa claves para comprender el artificio de los mitos y de su propia historia familiar.

³ Las traducciones de las fuentes en inglés corresponden al autor del artículo.

Benjamin y Donoso perciben en lo religioso pistas para sus lecturas filosóficas y literarias de las condiciones ruinosas. A partir de este ámbito, ¿qué tienen en común ángeles, santos y monjas? ¿Qué rasgo los convoca, pese a sus diferencias, en el imaginario cristiano-católico? El ángel simboliza “lo invisible, las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación” (Cirlot 76). Desde este prisma deriva una semejanza notable: todos ellos comparten una vocación sobrehumana. El crítico y el novelista, sin embargo, iluminan el espacio terrenal que ocupan estas figuras. Benjamin alegoriza al ángel de la historia, pero también lo humaniza, al punto de ver en su rostro el estupor ante una inaudita acumulación de ruinas. Donoso, en tanto, acentúa el lugar que ocupan las monjas, reales o impostoras, en la fronda oligárquica, convirtiéndolas en el revés religioso de una servidumbre encarnada en huachas, empleadas y ancianas.

En este espacio ultraterreno emerge la condición ruinosa que remite al desmoronamiento del poder y su regeneración. Las ruinas detentan índices de caducidad, pero también un dinamismo histórico que la narrativa donosiana expresa en poéticas de alteración y enmascaramiento. Otra dinámica, esta vez antagónica, es la que Georg Simmel percibe entre el espíritu humano, constructivo y ascendente, y las fuerzas de la naturaleza, destructivas y descendentes (380). Estas últimas conceden a la ruina atributos estéticos y trágicos. El sujeto en ruinas, en cambio, sobrelleva una penosa precariedad. En efecto, y como veremos más adelante, Donoso corporiza la ruina tanto en los edificios conventuales como en sus propietarios y empleados. Su obra redirecciona así el sentido primordial de una ruina materializada hacia una decadencia personificada.

A pesar de su aparente colapso, los objetos y sujetos arruinados continúan resignificándose. Al respecto, resulta significativa la distinción de Ann Stoler entre las ruinas como “sitios que condensan significados alternativos de la historia”, y la “ruination”, actos que degradan cuerpos, espacios y territorios en “un proceso corrosivo y sistemático que se proyecta al futuro” (9). Desde un sitio donde la historia, la antropología y los estudios audiovisuales coordinan una crítica poscolonial de las ruinas, el enfoque de Stoler permite leerlas, ahora en la narrativa de José Donoso, no solo como

estratificaciones pretéritas, sino, y sobre todo, como enclaves metafóricos⁴. Es decir, en tanto construcciones que tensionan y trasladan el sentido de su propio derrumbe a otras zonas de conflicto, como el descentramiento de la subjetividad o la soterrada alianza de lo divino y lo temporal.

“En el cuerpo de una ruina el pasado habita en sus residuos, pero ya no está disponible, haciendo de la ruina un umbral especialmente poderoso para la nostalgia” (7), afirma Andreas Huyssen. La nostalgia por un pasado inasible es, quizás, la fuerza que anima los entumecidos huesos de las viejas en *El obsceno pájaro de la noche*. Es, sin embargo, un recurso insidioso. Añoran una sujeción que las redujo a despojo y miseria. Los nexos entre ruina y nostalgia han sido ampliamente documentados como parte de una crítica de la modernidad. Interesa, por lo tanto, acentuar otra historia. Una en la que, como señala Huyssen, sea posible advertir el carácter fundamentalmente ambiguo de las ruinas (12). En el marco de este estudio, ese semblante está dado por dos circunstancias interrelacionadas: la ruina se torna legible a partir de la convergencia de un orden religioso y otro secular, expresando, desde ese encuentro, su capacidad regenerativa.

2. EL PATIO DE MUDITO

En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Donoso muestra una predilección por historias de monjas y beatas. Obsesión que inspiró el plan de una novela cuyo personaje central sería, precisamente, una monja. El proyecto no se realiza, pero la imagen beatífica persiste y se materializa en momentos clave de su narrativa, como en *El obsceno pájaro de la noche*. Es sobre estos episodios, interpretados como índices de una condición ruinosa, que abordamos la siguiente discusión. Y sobre un espacio fundamental, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba.

⁴ Interesa notar que las etimologías de “metáfora” y de “ruina” —llevar más allá, “transportar” (Corominas 392), y caer o precipitarse, “derrumbe” (Corominas 516)— coinciden en acentuar un desplazamiento que transforma la fisonomía original de un sentido o un cuerpo.

En la casa vive un grupo de monjas, huérfanas y ancianas que han servido a la familia Azcoitía, y lo que allí ocurre da la impresión de suceder por última vez. La casa se describe, además, como un edificio moribundo que legitima el pacto entre una élite clerical y una oligarquía económica. La novela abre con la muerte de Brígida, una de las empleadas, con lo que también se establecen nexos entre los patrones y su servidumbre. Aquellos donan parte de su poder, fingiendo una filantropía que acrecienta su dominio. Misiá Raquel, por ejemplo, señala que

para cumplir con mi promesa le cedí mi nicho en el mausoleo para que ella se vaya pudriendo en mi lugar, calentándome el nicho con sus despojos para que los míos, cuando desalojen los suyos, no se entumescan, no sientan miedo. (*El obseceno* 14)

Los subalternos permiten así la productividad del poder, incluso en condiciones *post mortem*. Sobre sus despojos los oligarcas aseguran una pervivencia igualmente precaria. Cuando Inés y Jerónimo de Azcoitía se casan, “fueron don Clemente y la Peta Ponce, pugnando por prevalecer, los que los animaron, como titiriteros a sus monigotes de cartonpiedra” (156). Patrones y sirvientes existen fruto del desgaste y la ruina de otros. “Usted y yo”, afirma Mudito, “hemos venido a descuartizar a esta Brígida viva, Madre Benita, repartirla, quemarla, aventarla, eliminar a la Brígida que quiso perdurar en el orden de sus objetos” (24). Al igual que Mariconilla en las *Conjeturas*, las viejas ofrecen el invaluable servicio de ocultar la abyección de sus patrones.

El patriciado criollo de los Azcoitía descansa sobre la “Capellanía fundada por el padre de la religiosa cuya beatificación Inés intentó promover en Roma” (42). Desde este territorio vinculado al coloniaje se intercambian y confunden, por más de siglo y medio, lo místico y “la rudeza de lo político, de lo material” (43). Ahora bien, el encierro de la niña beata en la Casa de la Encarnación es simétrico al de Boy en La Rinconada, hijo monstruoso de Jerónimo. Beatas y monstruos comparten, arquetípicamente, una naturaleza que los comunica con lo sobrehumano. Lo mismo sucede con Marta en

Conjeturas, tía abuela de Donoso que, asumiendo la transgresión de su hermana, se enclaustra en el convento de las Capuchinas. Beatificados y deformados, mediadores entre la carne y el espíritu, estos sujetos prodigiosos constituyen el rostro de una alianza que permite la consecución secular del poder. Cada nuevo testamento que traspasa la propiedad de la casa a un nuevo Azcoitía desliza siempre la misma ideología,

que esta capellanía sepultada en archivos, preocupación de tías beatas y primas pobretonas, vincula y emparenta desde hace mucho tiempo a los Azcoitía con Dios, y que ellos le ceden la Casa, a cambio de que Él les conserve sus privilegios. (42)

Dijimos que una oligarquía se regenera a partir de la imbricación que establece entre lo secular y lo trascendente. Por otro lado, *El obsceno pájaro de la noche*, y otras novelas del autor, encuentran en la esfera religiosa un soporte que advierte no solo una condición ruinoso, sino la insistencia en una poética de transformación. Lo religioso insta conflictos seculares y políticos, táctica por la cual se redice el diseño cartesiano de la subjetividad. Sin ir más lejos, Mudito deviene “séptima bruja” (41) en el espacio conventual de la Casa de la Encarnación. Debido a que conoce muy bien su laberíntica arquitectura, apropiada para la secreta crianza del “niño milagroso que va a nacer del vientre de la Iris” (41), las viejas lo integran a su círculo mágico. “Voy disminuyendo poco a poco. Puedo guardar mi sexo. Como he guardado mi voz. [...] No existo, no tengo voz, no tengo sexo, soy la séptima vieja” (107). Pero como confirmamos hacia el final de la novela, esta integración no es más que un diestro, y siniestro, amarre que destituye a Mudito y a Iris de sus existencias.

Reducido a despojo, como los desperdicios que las viejas acumulan, Mudito detenta, no obstante, el “reverso del poder” (57), una ruina que no deja de desmoronarse, recordando “esa otra mitad de sus patrones, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo” (55). Su potestad, al igual que el de las viejas, es el de reflejar las ruinas sobre las cuales se construye el patrimonio de los Azcoitía, desmintiendo el carácter prescindible de los sirvientes. La

noción misma de servidumbre articula la eficacia de una oligarquía. De este modo, y al relacionar las ruinas del progreso y el ángel de la historia con otras tesis de Benjamin, Mudito testimonia que todo documento de la cultura es, al mismo tiempo, expresión de una barbarie (Benjamin 101). O, en su propia tesis, son los servidores quienes finalmente “acumulan los privilegios de la miseria” (55).

Lo mismo sugiere la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación. Este espacio insta ardides de enmascaramiento y desfiguración y, bajo este prisma, conviene revisar su nombre. En la tradición judeo-cristiana, la Encarnación remite a la realización del pacto entre Jehová y los hombres; la promesa de la salvación encarnada en Jesús. “Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros” (Biblia 1207), según el evangelio de San Juan, 1:14. Sin embargo, las subjetividades de la casa, obligadas o por voluntad propia, redicen el espectro de la Encarnación. “El poder de las viejas es inmenso” (55), concede Mudito. La fusión de la divinidad y la humanidad se suspende por efecto de la brujería y la superstición. Los signos piadosos se invierten, y el misterio dogmático de una Encarnación absoluta y unívoca se triza en múltiples formas.

Así, no solo Mudito se fragmenta. “Iris también se ha transfigurado, suplantando una encarnación con otra sin recordar nada de la anterior, como si su memoria estuviera fabricada de una materia tan resbaladiza que las cosas no logran adherirse a ella” (108). Y en medio de estas “vertiginosas mutaciones de identidad se erige el dilema existencial del narrador mismo: Humberto Peñaloza, en cuya mente escindida coexisten diferencia e identidad” (Juan-Navarro 76). Recordando que el 25 de marzo es la fiesta de la Encarnación, una de las viejas lamenta, “Qué pena que aquí en la Casa no la celebremos” (59). En este sentido, la casa encarna las ruinas del olvido, aquello que se desvirtúa y que, al mismo tiempo, conserva apenas el ritmo vital para la pervivencia de los Azcoitía. Por otro lado, y siguiendo las imágenes del epígrafe de la novela, la casa y sus moradores reflejan el portento nocturno que no finge, la pulsión animal que se sobrepone a los mandatos divinos y oligarcas en la espesura de un “bosque indómito donde el lobo aúlla y el obsceno pájaro de la noche parlotea” (9).

Los ejercicios de sometimiento desacralizan el cometido de la casa, la elevación del espíritu para alcanzar la visión beatífica que concede el conocimiento directo de Dios. En un ritual de humillación, Mudito se convierte, al igual que Mariconilla, en discípulo de un orden temporal. “El vómito de la Iris que fregué en las baldosas de la cocina me ungió. Y lo guardo envuelto en un estropajo, con mis libros y manuscritos, debajo de mi cama, donde guardan sus cosas todas las viejas” (57). Sobre este punto, las alusiones escatológicas, desde las descargas seminales a los fluidos menstruales, complementan la obscenidad animalesca de la casa. Una vez fuera del cuerpo, y desactivados de su función biológica, estos desechos se suman a los inventarios de las viejas que, junto a “los ojos y las manos y las piernas [del] niño que la Iris lleva en su vientre”, se atesoran en “un gran fondo común de poder que algún día, quién sabe cuándo, quién sabe para qué, utilizarán” (56).

La casa invierte, de este modo, el *logos* salvífico, encarnándolo en infinitesimales ejercicios de poder entre los Azcoitia, la Madre Benita, las viejas y Mudito. Menos evidente resulta el lugar de Iris y Boy en esta trama. Deshilachados y marginados de la pugna central, deseables solo como instrumentos de apropiación, ellos parecen fugarse de la retórica convencional del poder, creando desde la ignorancia y la monstruosidad, respectivamente, un idioma distinto. El cuerpo analfabeto pero fecundo de Iris, opuesto a la infertilidad de Inés; y el deforme pero letrado de Boy, encarnan la negación de la verdad absoluta del ser, constituyendo parte de una escisión. Sin embargo, este “desgarro metafísico hecho al ser”, de acuerdo con Emmanuel Lévinas, “no puede situarse en algún orden eterno substraído al tiempo” (52). Dicho de otro modo, su separación no ocurre abstraídamente de sus circunstancias, sino que a merced de un patronazgo biopolítico. Por otro lado, y si bien sujetos a la esencialización del poder, Iris y Boy emergen complejos y poliformes, pues también habitan el limbo obsceno de lo irracional. Como en Mariconilla de las *Conjeturas*, que trepa los tejados del Convento de las Capuchinas, prevalece en ellos algo animalesco y feral que contradice el cálculo frío del poder.

Respecto del nexo que Donoso establece entre un orden superior y su contraparte mundana en *El obsceno pájaro* y en *Conjeturas*, las reflexiones de Giorgio Agamben sobre los orígenes místéricos de la novela resultan pertinentes. El autor señala que “podemos ver en las novelas cómo una vida individual se une a un elemento divino o, al menos, sobrehumano” (12), concluyendo que ellas representan, “al mismo tiempo, pérdida y conmemoración del misterio” (13). De este modo, el género actuaría como una forma capaz de reanimar la relación del ser humano con “el recuerdo del fuego” (13). Un fuego que abraza la imagen del imbunche, el chonchón y la ancestral perra amarilla que configuran el sustrato mítico de *El obsceno pájaro*. Conforman, también, subtextos que se entrelazan con las existencias históricas de Humberto Peñaloza, Mudito y los Azcoitia. Las ruinas del tiempo y el sujeto, tal y como se retratan en el espacio de la novela, no encuentran redención en la divinidad, sino un antecedente que asegura su reproducción. De hecho, y debido a que la esfera divina se invierte a favor de la efectividad del poder, la ruina continúa su deterioro, pero también su eventual regeneración. Quizás el sitio imaginativo más decidor de este proceso es el patio donde vive Mudito y su conversión en Imbunche.

Cuando Mudito conduce a las viejas a su patio, y oye sus exclamaciones, se da “cuenta de que con solo eso, con abrirles la puerta al cementerio de santos rotos, las había conquistado” (*El obsceno* 58). Quien antes ocupara un lugar marginal en la fragua del poder, un simple testigo del aquellarre, se consagra ahora como a un auténtico demiurgo. “Avanzaron gritando de alborozo entre San Franciscos decapitados, San Gabrieles Arcángeles sin el dedo alzado, San Antonios de Padua cojos y mancos, Vírgenes del Carmen, del Perpetuo Socorro, de Lourdes, con las vestiduras desteñidas” (58). La santidad resquebrajada es una metáfora espléndida, pues, si el patio de figurillas semeja un cementerio, ¿no estamos acaso ante un osario en el que incluso las identidades de los santos se confunden y metamorfosean? “Oye Amalia”, grita una vieja, “encuétrame el otro pedazo de la Inmaculada, va a ser difícil, aunque aquí hay una cabeza con estrellas y quizás tenga algo que ver, no sé...” (59). Nuevamente, lo decisivo no es recomponer las piezas, sino participar en su incesante (des)composición. Oscurecer y

relativizar aquello que, en la iconografía estatuaria religiosa, remite al carácter invariable del ser iluminado una vez alcanzada la santidad.

Este enmascaramiento, como indicamos, compromete incluso el misterio de la Encarnación del Niño Jesús a través de las sucesivas reencarnaciones de Iris: ella es Gina, la Pantera de Broadway, la novia del Gigante, la mamá de la vieja Damiana y del niño milagroso que está por nacer. Mudito es quien, de hecho, se disfraza con la cabeza de cartón piedra del Gigante en un acto que, al igual que su ungimiento con el vómito de Iris, contradice el absoluto divino. “Me la pones por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista” (76).

A través de este ardid, Mudito deviene Legión, la multitud que habita un solo cuerpo, embarazando a Iris, haciéndole creer que es su novio Romualdo, quien personifica al Gigante en el almacén donde trabaja. “Yo soy el padre del hijo de la Iris. No hay milagro. Tengo algo que don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener: esa capacidad simple, animal, de engendrar un hijo” (79). En el plano de la intriga, el nacimiento de un niño concebido sin mácula, milagro al que las viejas se aferran con esmero de brujas y beatas, se desmorona por obra de una potencia sexual. La encarnación de Mudito en Gigante descubre la farsa que las viejas han creado, ilusión que alimentan a fin de que el niño “haga su voluntad y un día decida que ya está bueno de tanta muerte y nos lleve a todas a la Gloria” (55).

La ascendencia de Mudito sobre las viejas, su ungimiento y coronación, derivan hacia el final de la novela en la más abyecta de las ruinas: su imbunchamiento. Por lo mismo no extraña que esta deformación se realice en la capilla de la casa, donde viejas y huérfanas se han trasladado como “refugiadas de un territorio devastado por una catástrofe [...] cada una con una bolsa que contiene sus pertenencias más queridas que piensan llevarse al cielo” (435). Imbunchado, Mudito ya no es capaz de ensayar sus múltiples máscaras por los pasadizos de la casa y la novela: “sordo, ciego, mudo, paquetito sin sexo, todo cocido y atado con tiras y cordeles, sacos

y más sacos, respiro apenas a través de la trampa de las capas sucesivas del yute” (441). Similar al ángel de la historia que observa impotente el colapso, Mudito es testigo de cómo las viejas hacen “desaparecer todos los rasgos de esta capilla donde se me rinde culto con la primitiva liturgia de cuidarme y limpiarme y alimentarme y vestirme con la ropa de Boy” (435). Si bien de un modo menos paralizante, en *Conjeturas* Donoso sugiere para Mariconilla una forma análoga de animalización y silenciamiento, y también en una atmósfera conventual que ratifica la pervivencia secular del poder.

3. EL CLAUSTRO DE MARICONILLA

A diferencia del *Obsceno pájaro*, las *Conjeturas* presentan un estatuto genérico disperso, constituido por biografías, crónicas y ficciones, dirigiendo la mirada del lector no en uno u otro sentido, sino a su reciprocidad. José Donoso indica que una de las razones que lo insta a escribir sobre una génesis familiar en *Conjeturas*, y sobre sus propios orígenes, es precisar, o al menos vislumbrar, un lugar de pertenencia. El autor habla desde un espacio literario que, creemos, es afín con un sentido de habitación ontológica. “Desde el inicio”, señala, “me di cuenta de que todo consistía en la herencia de una fisura, una pifia que destruía la perfección superficial de toda visión, una fragilidad de la cual nacía el impulso a ser otra cosa, que en mi caso era –como en tantos de la familia de mi madre– la ambición de reencarnarme en escritor” (*Conjeturas* 17). Esta pifia ancestral lo ata a un dolor, a “una conciencia de *fisura social*, un desorientador menoscabo de quién era yo y quiénes mis padres”⁵ (17). El escritor, no obstante, redice

⁵ Otro modo de comprender esta fisura es una sexualidad que Donoso habría intentado ocultar. Cuando en las *Conjeturas* Donoso alude a sí mismo como un “niño bien”, habría “estado hablando en clave, a la espera de que el lector cuidadoso se dé cuenta que algo distinto (una sexualidad proscrita) es el origen de esta *fisura social*” (García-Castro 30). Creo que si, como lectores, no advertimos este código, o incluso si conscientes del mismo, lo llevamos a un segundo plano, la riqueza de las *Conjeturas* permanece indemne. En este sentido, si admitimos la idea de una escritura como disfraz, la obra de Donoso funciona como un velo que desdibuja, primero, la verdad misma de la ficción.

creativamente esta dislocación, sustituyendo la herencia de una mitología familiar, en apariencia coherente, por una visión literaria. El “dolor causado por la ambigüedad social es uno de los temas que en los novelistas han dado mayores frutos, una de las ‘fallas geológicas’ con *pedigree* literario más sólido” (17), concluye.

A través de este dolor observamos la subjetivación de Donoso en el arte de la palabra. Menciona a “genios” de la novela moderna, como Henry James y Virginia Woolf, capaces de articular obras sobre “esta pasión que hoy nos parece tonta, anacrónica” (18). Sin embargo, Donoso reivindica este interés por la fisura social a través de una variación relevante. Crea no solo personajes socialmente fragmentados, sino identitariamente destituidos. Mudito y el Mocho en la novela homónima comparten ambas formas de indeterminación. El problema social sería, siguiendo esta lectura, síntoma de la siempre acuciante crisis del sujeto. Ahora bien, en las *Conjeturas* la conciencia de una fisura motiva la búsqueda de una genealogía, o habitación, con especulaciones sobre las familias Donoso y Yáñez. Cada capítulo puede interpretarse como un ensayo que intenta restaurar dicha fisura, en particular el penúltimo, “Los cueros negros”.

Centrado en una tía abuela del autor, el episodio narra cómo Marta Donoso Henríquez se convierte en Sor Bernarda. Intentando redimir el nombre de su familia, vulnerado por la “inmundicia” y “degeneración” (209) de su hermana Eugenia, Marta decide enclaustrarse en el convento de las Capuchinas de Santiago. Donoso recopila datos familiares con el fin de suturar una fisura social, como nos hace creer a través del tono autobiográfico de las *Conjeturas*. Contrariamente, y sin descartar este objetivo, se antepone el interés de innovar y novelar los referentes. Insistiendo en un espacio literario que transforma los antecedentes, Donoso problematiza la trama conjetural de la tía Marta con una “vuelta de tuerca” al estilo de Henri James⁶, pero tensionada con su propia poética de enmascaramiento. Cuando Marta muere en el convento, intentan sacarle el velo con el que se ocultó

⁶ En su relato homónimo, *The Turn of The Screw*, James sugiere que el giro interpretativo sobrepasa la trama. Ocurre –al igual que en las *Conjeturas*– cuando la narración se vuelve sobre sí misma, advirtiendo la correspondencia entre ficción y realidad.

del mundo. “Sus otras hermanas, desesperadas, lo jironearon, dejándolo hecho un harapo encima de su cara, pero la muerta no lo soltaba” (260). Finalmente, se descubre un rostro que, como diría Donoso, advierte otra máscara: la usurpación.

La verdadera, aunque ilegítima, portadora del velo fue Mariconilla, empleada de los Donoso Henríquez. Arrepentida de su decisión, y en vísperas de ser encerrada en el convento, Marta se suicida. La madre dispone del cuerpo diligentemente en un baldío extramuros de la ciudad, entre “montones de basura en descomposición” (253) que sugieren la ruina de las clases desposeídas y de su propia hija, convertida ahora en “un cuerpo yerto”, reducido a un “envoltorio que se iba desarmando [...] y desarticulando [...] dando tumbos sobre las piedras y sobre los despojos de objetos” (252-53). No solo eso, convence a Mariconilla que tome el lugar de su hija. Al aceptar, se convierte en paradigma de la fisura social; abandona el “patio de lo huachos” (192) y se arrima al cuidado de terratenientes. Cae en un limbo tan ruinoso como el de la casa patronal, transformándose inadvertidamente en un “instrumento de la clase dominante” (Benjamin 178).

Aun cuando reconocemos diferencias notables, creemos pertinente una lectura entre las aproximaciones al pasado por parte de Walter Benjamin y José Donoso. Mientras los acentos caen en una historia crítica de la modernidad y en una historia familiar, ambos son conscientes de la imposibilidad de conocer el pasado “tal y como verdaderamente ha sido” (Benjamin 178)⁷. Ello impulsa al filósofo a constelar y al escritor a ficcionalizar; ambos asistidos por imágenes. De acuerdo a Sigrid Weigel, las imágenes movilizan “el pensamiento de Benjamin, es decir, sus reflexiones teóricas”. Y al mismo tiempo, la representación de estas imágenes “se traduce en figuras

⁷ La conciencia de un pasado inasible y el cuestionamiento de la subjetividad cartesiana instan en Donoso armar la memoria de su tribu desde fragmentos no necesariamente ruinosos. Como indicara en sus talleres literarios, estas piezas constituyen un “magma” (Fontaine 286) que expande conjeturalmente su obra. Con ello el autor modela las movedizas ruinas de su tía abuela en un limo germinativo de ficciones. De hecho, en sus diarios esboza planes para una novela cuyo magma es una monja, en tanto personaje y metáfora. La novela no se publica tal y como se había planeado, y cabe preguntarnos si las *Conjeturas* no termina siendo esa anhelada obra.

de pensamiento” (100). Si bien el acceso al pasado se activa con recursos que indagan la modernidad y el espacio narrativo, Benjamin y Donoso movilizan imágenes de absolutos sobrehumanos para descifrar el vigor de las ruinas. Las correspondencias entre capitalismo y religión, o la imagen dialectal del *Angelus Novus* en las tesis benjaminianas constatan este objetivo. En tanto, en la obra donosiana las creaturas celestiales –sacras o profanas– y los mortales que anhelan su proximidad comparten una vocación ruinosa.

La atmósfera conventual del capítulo 7 es oportuna para dramatizar la ruina social de Mariconilla. Al inicio, el autor indica que muchas “historias familiares se ahogan en el pozo de la desmemoria tribal, reducidas a vestigios que carecen de vocación para más” (*Conjeturas* 173). Intenta, por lo tanto, insuflar un cariz imaginativo a los

rumores escuchados junto a los braseros de mi niñez, en desmanteladas habitaciones donde los espectros de gatos de otrora persiguen a los guarenes en el entretecho, descascarando el yeso de las molduras y haciendo trepidar los cristales de los feos retratos. (173)

Matizada por los recuerdos, esta imagen es semejante a la del viejo convento en la calle Rosas, “una construcción laberíntica y cancerosa, de corredores de adobe y cuartos con poca luz, perteneciente a un Santiago muy primitivo, preminero, preindustrial” (178). Sobresale una decrepitud que alienta una reflexión sobre la falla, que no es otra que la que se imprime en el cuerpo de Mariconilla.

Ni siquiera es necesario obligarla a que suplante a Marta, por cuanto se conmina a quien es consciente de poseer derechos y hacerlos valer. Al interior del convento de las Capuchinas, Mariconilla goza de cierta libertad, e incluso influencia respecto de otras mochas. La paradoja es que, así como desconoce su derecho a disentir, tampoco sabe que se ha convertido en otra mocha, en el convento y respecto de sus patrones. Destinada a tareas menores, ella es sirviente en ambos espacios, sin pertenencia jerárquica a ninguno de ellos. Importa, en este sentido, el destello de una deformación. La etimología vincula a ‘mocho’ con ‘mutilado’ y ‘muchacho’ (Diez 309),

términos que remiten a una subjetividad joven y trunca. Así, Mariconilla comparte con Mudito, Humberto Peñaloza y el Mocho una fisura social, en tanto sujetos desclasados, además de una dislocación ontológica.

La fluidez de la ambigüedad social, concede Donoso, escasea en la cultura marmórea chilena, que favorece identidades inalterables. A su regreso al país en 1981, extraña “la variedad de máscaras que uno podía conjugar [en el extranjero]” (Donoso, *Correr* 253). Si bien provenientes de una sociedad monolítica, sus personajes se enmascaran en un espacio literario que alienta “esa ‘fantasía’ de la que los chilenos tanto desconfiamos” (Donoso, *Artículos* 210-11). Antes mencionamos la intención de develar el destello de una deformación, aludiendo al pensamiento de Lévinas. Piensa el crítico en un desvío u “otro modo que ser”, el cual, saliendo a la luz, delata “el relampagueo de un destino que reina en la esencia y cuyos fragmentos y modalidades, a pesar de su diversidad, pertenecen unos a otros” (51). Como la subjetividad que abandona una esencia, el relámpago conmociona súbitamente la noche soberana, apartándose de su hegemonía.

Para Mariconilla, una vía de separación es habitar el plano de la impostura, cubriendo su cara de por vida con un velo negro. Su padre explica esta excentricidad aludiendo a que el convento le ofrecía a su hija todo lo que él, un simple cochero, no pudo prodigarle (262). Usurpar a Marta, entonces, pareciera compensar la ruina de sentirse mutilada y mocha en la casa patronal. A partir de este desgarró sobrevienen sucesivos enmascaramientos. Transitar más allá de la esencia, expresada en una voluntad de poder que se naturaliza a sí misma y a su servidumbre, significa, también, revertir el sino de la ruina social y ontológica. Mariconilla personifica a Marta, adoptando un nombre del santoral católico, Sor Bernarda. Sirvienta, señorita, monja y santa se confunden en una región de identidades espejeadas y veladas. Así como los lectores advierten el súbito protagonismo de este personaje, Donoso percibe su plasticidad y carga metafórica al interior de las *Conjeturas*.

Mariconilla representa la forma en que Donoso conjetura y encubre una escritura que transita por la autobiografía, la crónica familiar y la novelación. A un tiempo personaje y metáfora, ella tensiona la convergencia entre referencialidad y ficción. De este modo, lo que socialmente aparece

como una condición ruinosa de la identidad, en el espacio escritural de Donoso adquiere un valor inédito. Como indica el autor, la falla geológica posee un *pedigree* que se superpone, incluso, a la fisura de los mochos. Punto de fuga hacia la otredad y recurso literario, la ruina de esta falla se produce, curiosamente, en el momento de su recomposición. Antítesis de esta falla en las *Conjeturas* serían, justamente, las coyunturas que atan los cabos sueltos del personaje y de la escritura.

Coherente con su apego por las fallas, Donoso conjetura sobre su enigmática tía abuela, alentando una narración incierta. Se pregunta si llegó a ser superiora de las Capuchinas. Su posición habría sido ambivalente, debido a que todas las monjas, “según su turno y obediencia” (218), han sido superiores. Pero debido a su orgullo, ella habría sido rebajada al “puesto más mísero, más vil, en la cocina o en sórdidas tareas de aseo” (219). Interesan también a Donoso “los castigos autoinfligidos en ciertas comunidades religiosas” (220) para mancillar el orgullo. Ofrecen, como Mariconilla, ideas para transformar el tono autobiográfico de las *Conjeturas*.

En el capítulo 7, y a modo de paréntesis, Donoso inserta un apartado que pareciera desviarse de la trama. Fruto de su trabajo para la revista *Ercilla*, es un relato estremecedor sobre los efectos del terremoto de Concepción en 1960. Este informe, sin embargo, “resultó más literario y personal que periodístico y objetivo” (221). La narración releva un estilo. Por otro lado, encarece el recuerdo de una falla telúrica, en sincronía con la fisura social. Ambas condiciones ruinosas potencian no solo una memoria, sino la posibilidad de novelarla. Entre las imágenes de la catástrofe, Donoso recuerda “el horror humeante de las ruinas del convento de clausura de las Sacramentinas de Concepción, un atisbo del mundo al otro lado del tornio, sobreviviendo apenas entre el pánico de los escombros todavía fétidos e inestables, los terrones que se escurrían, el fango y el humo” (222). Y entre estas ruinas vio “trabajar con la pala, la picota y el chuzo a algunas endeble monjitas rescatando fragmentos de santos de yeso” (223). La simetría entre estas imágenes de ruinas y el patio de Mudito, repleto de figuras mancadas y descabezadas, es parte de un entorno visual que se repite en la escritura de Donoso.

El convento de las Capuchinas en Santiago en el siglo XIX, y el de las Sacramentinas en Concepción en el XX, se hermanan por medio de la falla o el desgarramiento de un orden, signo ubicuo en la obra donosiana. Observamos, además, una resignificación del espacio conventual: deja de ser escenario de la pugna entre el bien y el mal, la salvación y la perdición, y se convierte en un sitio de flagelación biopolítica. Siguiendo esta secularización, la comunidad religiosa asila en sus confines, más allá del torno, a sirvientas e hijas destituidas. Sus identidades, como sucede en el patio de los huachos de la casa patronal, se confunden en los claustros, asistidas apenas por el envío anual de cueros de oveja negra para sus penitencias (*Conjeturas* 219). Donaciones en dinero como las de los Azcoitia a la Casa de Ejercicios Espirituales también son parte de esta ventajosa complicidad. A cambio, las Capuchinas ofrecen, a través de Marta, expiar una falta y el nombre de la familia. Y a Donoso, la posibilidad de enmascarar a los personajes de sus conjeturas.

El edificio de las Sacramentinas, sin embargo, se remece por una falla geológica que arruina el espacio donde una oligarquía “aficionada a los santos, a los sacerdotes y monjas” (*Conjeturas* 187) inscribe parte de su dominio. A esta ruina se suma el “despojamiento de las Sacramentinas [que] no es la pobreza estética de algunos espléndidos claustros europeos, sino una clausura pavorosamente miserable, sombría y primitiva, donde parecen resonar los ecos de gritos de dolor y sin otra luz que la del alma” (222). Efectivamente, la crónica del terremoto resulta, a pesar de su apego documental, literaria y personal. Describe la catástrofe con matices donde convergen la carencia material y la fe. “Las celdas, ahogadas de escombros, de vigas quebradas, de tejas rotas, de olor a cuerpos y a ropa desaseados, quedaron inhabitables” (222). La pobreza real del convento se enuncia con una riqueza expresiva que evoca desamparo y fragilidad.

Finalmente, a medida que avanza la crónica entendemos mejor su relación con la conjetura central del capítulo 7. Donoso visita en el hospital a la única monja herida, que había “pasado varios terremotos en el viejo claustro de Concepción, pero solo ahora, al cabo de setenta años, salía de donde había entrado en el siglo anterior” (223). Su situación es

similar a la de la tía abuela del autor. “¿Por qué la tía Marta”, se pregunta Donoso, “provinciana, doméstica, campestre, aspiró a esta exaltación, al diálogo de la mayor altura, eligiendo recluirse para siempre detrás de un tupido velo negro?” (223). De este modo apreciamos las relaciones de solidaridad entre un texto y otro. Desde la referencialidad, la crónica nutre las especulaciones del capítulo sobre la tía Marta, suministrando, al mismo tiempo, un contrapunto a la dimensión ficticia de las *Conjeturas*. La lucidez de ese espacio se complejiza, a su vez, con el acento a lo trascendental y su ofuscamiento en la manifestación secular del poder.

4. CONCLUSIONES

Esta indagación permitió establecer cómo el espacio literario de José Donoso seculariza lo trascendente en espacios ruinosos. Un eje que mantiene unidas ambas esferas es la prevalencia de voluntades cuyas fricciones develan complicidad y la subjetivación de sus protagonistas. Mudito y Mariconilla se encarnan en la piel de un poder insidioso que, con gestos y discursos magnánimos, abre para ellos una fisura a la desesencialización. En consecuencia, la ruina de los personajes no radica en la ubicuidad del poder, sino en su sujeción a un deseo de emancipación que subyace en el centro mismo de la oligarquía. Desde luego, las ruinas proporcionan a Donoso una imagería que alienta complejos entramados visuales, incluso escenográficos y acústicos, especialmente en *El obsceno pájaro de la noche*. No obstante, y sin desmedro de lo anterior, el autor se desvía de la materialidad de la ruina, condensando parte del andamiaje de sus narraciones en torno a un magma escritural tanto o más complejo: nos referimos a lo ruinoso, en tanto condición del sujeto y categoría estética.

Desde aquí apreciamos la repercusión de las ruinas en las subjetividades, mellando cuerpos y deseos, por un lado; y escindiendo al sujeto del tutelaje patronal sin que alcance una transformación ontológica, por otro. Con ello, la apuesta narrativa de Donoso es afín con las filosofías que plantean la oscilación del sujeto entre esencias constitutivas de sentido y las fisuras que

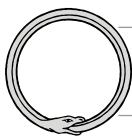
habilitan el descentramiento de la subjetividad. Pero Donoso no es filósofo. Su labor, lo ha dicho él mismo en distintos tonos, resiste concepciones tributarias de verdad: “Yo no soy una persona de absolutos para nada” (*Entrevista* 115). En su imaginación, lo ruinoso ocupa un nivel estético tanpreciado como lo grotesco: la fatiga del adobe y los enlucidos en las añosas construcciones conventuales son signo sensible que metaforiza el derrumbe de Mudito, Iris, Mariconilla y las ancianas. Por medio de esta estética, en conjunto con las imágenes beatíficas, lo ruinoso adquiere figuración narrativa y un relieve fuertemente político. En este sentido, *El obsceno pájaro* y *Conjeturas* enuncian una de las derivas más paradójales y políticamente productivas para sus personajes: esgrimir una contraparte al poder al interior de su propia lógica dominante, a veces con sus mismas estrategias, pero con la conciencia de una “veta marginal” y “cierta trizadura” (Donoso, *Entrevista* 114).

Las vanguardias históricas experimentaron con la plasticidad de artefactos bélicos y ruinosos, ideando juegos metonímicos en los que el fragmento adquirió un fin en sí mismo, interrogando la composición de la que formaba parte. Benjamin, en tanto, consciente de la dialéctica que el arte establece con la sociedad, tensa el fragmento, advirtiendo en él un índice de la condición moderna del ser humano, incapaz de redimirse a través del progreso. Al respecto, su lectura del *Angelus Novus* es paradigmática. ¿Podemos decir lo mismo de la poética donosiana, cada vez que se enfrenta a la emergencia de las ruinas? Su escritura ofrece convincentes imágenes a favor. Una casa en llamas convertida en animita en *Este domingo*, el desgastado vestido de la Manuela en *El lugar sin límites* y, como vimos, Mudito y su colección de santos mutilados en *El obsceno pájaro de la noche* y Mariconilla en *Conjeturas* funcionan, cada uno y en conjunto, como elocuentes narrativas que problematizan la condición ruinosa del sujeto. En este contexto, las ruinas se oponen al ejercicio abstracto de una contemplación retrospectiva, o ser asimiladas exclusivamente a una fatigada constelación de monumentos. Se integran, más bien, a un campo de tensiones sacras y profanas; trascendentes y temporales, donde las subjetividades, incluso arruinadas, ocupan un lugar en la pervivencia del poder.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *El fuego y el relato*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2016.
- BENJAMIN, WALTER. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. 175-192.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- COROMINAS, JOAN. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- DIEZ, FRIEDRICH. *An Etymological Dictionary of The Roman Languages*. Londres: Williams & Norgate, 1864.
- DONOSO, JOSÉ. *Artículos de incierta necesidad*. Editado por Cecilia García Huidobro. Santiago: Alfaguara, 1997.
- . *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1997.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Aguilar, 2008.
- . “Entrevista a José Donoso”. Por Osvaldo y Gabriela Obregón. *América*, 1990.
- DONOSO SERRANO, PILAR. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- FERRADA AGUILAR, ANDRÉS. “El espacio novelesco en *Conjeturas de la memoria de mi tribu* de José Donoso”. *Universum*, vol. 35, n.º 2, 2020, pp. 294-315.
- FONTAINE TALAVERA, ARTURO. “Donoso en su taller”. *Estudios Públicos*, n.º 80, 2000, pp. 279-286.
- GARCÍA-CASTRO, RAMÓN. “Epistemología del *closet* de José Donoso en *Conjeturas de la memoria de mi tribu* (1996), *El jardín de al lado* (1981) y ‘Santelices’ (1962)”. *Revista Iberoamericana*, n.º 198, 2002, pp. 27-48.
- GONZÁLEZ, JOSÉ. “Paseos benjaminianos por los ángeles de Berlín”. *Revista de Literatura y Pensamiento*, 2010, pp. 6-17.
- HUYSEN, ANDREAS. “Nostalgia for Ruins”. *Grey Room*, n.º 23, 2006, pp. 6-21.
- JUAN-NAVARRO, SANTIAGO. “Locura, monstruosidad, escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*”. *Acta Poética*, n.º 37, 2016, pp. 74-86.
- LÉVINAS, EMMANUEL. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Traducido por Antonio Pintor Ramos. Salamanca: Sígueme, 1987.

- LOMBARDO, MARTÍN. "Autobiografía, identidad y memoria familiar. Apuntes a *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* de José Donoso". *Caracol*, n.º 10, 2015, pp. 151-177.
- MORALES, LEONIDAS. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.
- ROJO, GRÍNOR. "El Obsceno pájaro de la noche, de José Donoso, ha cumplido cincuenta años". *La novela chilena. Literatura y sociedad*. Santiago: Ediciones UAH, 2022. 233-273.
- Sagrada Biblia. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.
- SIMMEL, GEORG. "The Ruin". *The Hudson Review*, n.º 3, 1958, pp. 371-385.
- STEINER, GEORGE. "Secular Messiahs". *Nostalgia for The Absolute*. Ottawa: CBC, 1974. 1-11.
- STOLER, ANN LAURA, ED. "Introduction. 'The Rot Remains' From Ruins to Ruination". *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Duke: Duke University Press, 2013. 1-35.
- WEIGEL, SIGRID. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós, 1999.



NOSTALGIA, CINISMO Y MELANCOLÍA EN LA NARRATIVA SOBRE VALPARAÍSO

MANUEL PEÑA MUÑOZ, ÁLVARO BISAMA Y CRISTIÁN GEISSE

FELIPE GONZÁLEZ ALFONSO

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación 

felipe.gonzalez.a@upla.cl

ORCID: 0000-0003-4532-6461

XIMENA FIGUEROA FLORES

Univerisdad Academia de Humanismo Cristiano 

xfigueroa@academia.cl

ORCID: 0000-0002-6934-4843

Revista de Humanidades n.º 54: 319-342

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1043>

revistahumanidades.unab.cl



NOSTALGIA, CINISMO Y MELANCOLÍA EN LA NARRATIVA SOBRE VALPARAÍSO:

MANUEL PEÑA MUÑOZ, ÁLVARO BISAMA Y CRISTIÁN GEISSE¹

**NOSTALGIA, CINISM AND MELANCOLÍA IN THE VALPARAÍSO
NARRATIVE: MANUEL PEÑA MUÑOZ, ÁLVARO BISAMA AND
CRISTIÁN GEISSE**

FELIPE GONZÁLEZ ALFONSO

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
Playa Ancha 850, Valparaíso, Chile

XIMENA FIGUEROA FLORES

Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Condell 343, Santiago, Chile

¹ Este artículo se inscribe los proyectos Fondecyt postdoctoral 323062, “Después de Darío. La poesía modernista en Valparaíso: reconstrucción de un campo cultural y sus imaginarios urbanos” y el Concurso de Financiamiento para Asistencia a Actividades Académicas 2025 (DGI-UPLA), investigador responsable Felipe González Alfonso. Y en el Fondecyt de iniciación 11230292, “Escrituras del desarraigo: espacio, lengua e identidad en nueve obras del exilio y la inmigración en Chile (1990-2018)”, investigadora responsable Ximena Figueroa Flores.

RESUMEN

Este trabajo analiza el posicionamiento afectivo (Beasley-Murray) de tres obras narrativas chilenas frente a los procesos políticos nacionales del cambio del siglo XX al XXI), centrándose en la representación del espacio y la sociedad de Valparaíso, es decir, en el espacio vivido de la ciudad (Soja). La crónica *Ayer soñé con Valparaíso* (1999) de Manuel Peña Muñoz permea una nostalgia (Braunstein) esperanzada en la recuperación del esplendor económico mediante el título patrimonial y elabora entornos burgueses donde prima la topofilia (Tuan); la novela *Estrellas muertas* (2010) de Álvaro Bisama, con evidente desencanto ante los proyectos incumplidos, se identifica con el cinismo posmoderno (Sloterdijk) y elabora espacios vacíos (Bauman) y no lugares (Augé) privatizados o institucionales; por último, el relato “¿Has visto un dios morir?” (2011) de Cristián Geisse propone una alternativa a la inmovilidad de la nostalgia y el desencanto mediante una praxis melancólica (Avelar) y elabora lugares antropológicos (Augé) o hiperlugares de sociabilidad popular.

Palabras clave: Valparaíso, Manuel Peña, Álvaro Bisama, Cristián Geisse, afectos.

ABSTRACT

This paper analyzes the affective positioning (Beasley-Murray) of three Chilean narrative works facing the national political processes of the turning century (XX-XXI), focusing on the representation of the space and society of Valparaíso, that is, on the *lived space* of the city (Soja). The chronicle *Ayer soñé con Valparaíso* (1999) by Manuel Peña Muñoz permeates a *nostalgia* (Braunstein) hopeful in the recovery of the economic splendor by means of the patrimonial title and elaborates bourgeois environments where *topophilia* prevails (Tuan); the novel *Estrellas muertas* (2010) by Álvaro Bisama, with evident disenchantment in the face of unfulfilled projects, identifies with *postmodern cynicism* (Sloterdijk) and elaborates *empty spaces* (Bauman) and privatized or institutional *non-places* (Augé); finally, the story “¿Has visto un dios morir?” (2011) by Cristián

Geisse proposes an alternative to the immobility of nostalgia and disenchantment through a *melancholic praxis* (Avelar) and elaborates *anthropological places* (Augé) or *hyperplaces* of popular sociability.

Keywords: Valparaíso, Manuel Peña, Álvaro Bisama, Cristián Geisse,, *Affects*.

Recibido: 23/06/2024

Aceptado: 25/04/2025

I. INTRODUCCIÓN

En su libro *Poshegemonía* Jon Beasley-Murray cuestiona la noción gramsciana de que el orden hegemónico se sostiene por el consenso de ciertas ideas, mediante ideologías que encubren el verdadero y oscuro propósito de la maquinaria, por así decir, y perpetúan su funcionamiento. Lo que en realidad mantiene el *statu quo* sería el afecto, ese “flujo impersonal de intensidades que erosiona cualquier concepto de sujeto racional capaz de prestar o de retirar su consenso, [así como] la capacidad de un cuerpo (individual o colectivo) de afectar o ser afectado por otros cuerpos” (12). Es el afecto —y no el pensamiento o las ideas, importantes, pero insuficientes— el que lleva a reiterar ciertos hábitos o conductas cotidianas, y por esta razón se explica “que el cambio social nunca se produzca por medio de una presunta contra-hegemonía” (12). Sin embargo, añade Beasley-Murray, “[t]ambién el cambio social se logra por medio del hábito y el afecto” (12). Siguiendo sus reflexiones, veremos que el posicionamiento político estructurante de las narrativas estudiadas aquí se detecta no en un programa consciente u orientación ideológica manifiesta, sino en el modo particular en que se representan afectivamente las relaciones sociales de Valparaíso encarnadas en el espacio de la ciudad.

Según el geógrafo Edward Soja, la espacialidad o lo que él llama espacio vivido, se constituye mediante la síntesis del espacio material o percibido y el espacio mental o concebido, lo que posteriormente se entrelaza con nuestra experiencia del tiempo y nuestras relaciones sociales (74-75). Esta tríada —espacio, tiempo, sociedad— configura las coordenadas, da forma

al tejido que nos permite orientarnos, comprender y representarnos el mundo. Al elaborar paisajes citadinos, los textos literarios arrastran hacia sí, necesariamente, los avatares histórico-sociales arraigados en ellos según sus rasgos distintivos. En otras palabras, al decir lacaniano de Fredric Jameson, “el lenguaje se las arregla siempre para acarrear dentro de sí lo Real como su propio subtexto intrínseco y permanente” (66).

Es en la dimensión afectivo-espacial pues, donde los textos reproducen o contrarían los hábitos estructurantes de lo hegemónico. En sus diferentes géneros narrativos (crónica, novela y cuento), las obras escogidas aquí ofrecen de modo paradigmático tres discursividades acerca de un mismo proceso histórico y cultural, extendido durante poco más de una década en la ciudad puerto, entre finales de los años noventa y principios del 2010. Así pues, la crónica *Ayer soñé con Valparaíso* (1999) de Manuel Peña Muñoz muestra una nostalgia esperanzada por la recuperación del esplendor económico de la ciudad mediante el título patrimonial en espacios de la vieja burguesía inmigrante donde se añora una sociabilidad barrial-mercantil; la novela *Estrellas muertas* (2010) de Álvaro Bisama, con evidente desencanto ante los proyectos incumplidos, se identifica con el cinismo posmoderno en espacios comerciales-institucionales, donde los vínculos se desmoronan; por último, el relato “¿Has visto un dios morir?” (2011) de Cristián Geisse propone una alternativa a la inmovilidad de la nostalgia y el desencanto mediante una praxis melancólica en espacios de sociabilidad popular donde pese –o gracias– a su precariedad se despliegan relaciones solidarias.

2. AYER SOÑÉ CON VALPARAÍSO O LA NOSTALGIA PASATISTA

La obra de Manuel Peña Muñoz se compone de una colección de crónicas sobre la historia cultural y comercial, sobre lugares y personajes de una ciudad que se remonta a las décadas anteriores a 1970². La idea de reunir estos textos

² Se inscribe en una genealogía de obras cronísticas donde cabe mencionar *Valparaíso navega en el tiempo* (2000) de Franklin Quevedo, *Valparaíso, el violín de la memoria* (2001) de Sara Vial y *Valparaíso al trasluz* (2010) de Larreta y Hurtado, entre otras.

escritos durante los años noventa —explica una nota introductoria— surge en una conversación de amigos sobre el Valparaíso antiguo, sostenido por el autor en el Café Riquet:

Conversamos de la colonia británica del cerro Alegre, de los *trolleys*, de los ascensores y del paseo Atkinson. También del Bar Inglés, de las casas del paseo Dimallow un domingo en la mañana, de las mansiones de madera en Playa Ancha... (Peña Muñoz 19)

La temática y el escenario donde esta conversación se desarrolla evidencia la motivación afectiva de los textos: la nostalgia por el éxito material, cosmopolitismo y glamur que se impuso en Valparaíso desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX³, y cuyos ecos el autor alcanzó a percibir durante su infancia en los años sesenta, como hijo de inmigrantes españoles.

De aquel pasado, en la actualidad solo quedan fragmentos petrificados: “Las viejas glorias de Valparaíso se van. Pero todavía quedan auténticas reliquias” (Peña Muñoz 44). Las crónicas de Peña Muñoz intentarán pues reconstruir el objeto perdido reuniendo sus fragmentos en la elaboración textual, y ya que a ese fantasma se le abre una posibilidad de retorno en la realidad social,

En poesía, el libro *Poemas de jugar Valparaíso* (1997) de Solari y Tejeda se alinea con esta discursividad orientada hacia la conservación material de la ciudad.

³ Según el historiador Luis Ortega, Valparaíso ingresa a su época dorada en la década de los cincuenta del siglo XIX, cuando la riqueza impulsa un radical proceso modernizador tanto en los emplazamientos portuarios como en el resto del plan de la ciudad. El auge económico se incrementa poco después, en 1861, momento en que “Valparaíso entró en una etapa sin precedentes de prosperidad y crecimiento que bien podría ser calificada como una suerte de *época de oro*, dentro de una *época dorada*; esta se habría de prolongar hasta, aproximadamente, 1875” (109-11). Los hitos fundamentales de la decadencia posterior a esta década, según Baldomero Estrada, serían la disminución de la actividad mercantil internacional, el término del ciclo minero, los efectos de la crisis nacional de los años setenta, el auge salitrero que desplaza el eje económico hacia el norte, la renovación de la infraestructura comunicacional entre San Francisco y Nueva York, y la construcción del Canal de Panamá en 1914 (166-67). Sin embargo, para Santiago Lorenzo, la época dorada incluye “a una buena parte del siglo XIX y a las primeras tres décadas del siglo XX” (9).

en tanto la ciudad obtenga el título patrimonial de la Unesco⁴, a lo que aspira a contribuir el propio libro, según explicita un paratexto inicial: “[l]a presente publicación es un aporte de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y de RIL editores, a la postulación ante la Unesco de la ciudad de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad” (Peña Muñoz 7).

El efecto textual producido aquí cuadra con la definición de nostalgia propuesta por el psicoanalista Néstor Braunstein: “una manera de gozar de la memoria de lo perdido. Y esforzarse por recuperarlo poniendo en duda que el tiempo sea irreversible” (52). De la cita se desprende el impulso intrínsecamente conservador de cierto tipo de nostalgia, resistente al cambio y al devenir; afecto que se encuentra motivado por “el deseo de invertir la marcha del tiempo para restaurar el *statu quo ante*” (Braunstein 52). A esta luz se ve que la elaboración fantasmática, onírica, recalcada en el título, *Ayer soñé con Valparaíso*, busca materializarse en la obtención del título patrimonial que religará a la ciudad con el Valparaíso del pasado, el que triunfó en la fase temprana del proceso capitalista globalizador⁵. Esto es manifiesto, sobre todo, en la representación espacial; el cronista da cuenta con exclusividad de los sectores que aún conservan los vestigios del auge económico: partes del Almendral, el sector de los bancos y los cerros Alegre, Concepción, Los Placeres y Playa Ancha.

El primer apartado o conjunto de crónicas de *Ayer soñé con Valparaíso* se centra en los inmigrantes ingleses y alemanes, así como en su cosmopolitismo y refinamiento, lo que se intensificará en el segundo y tercer apartado dedicados al cerro Alegre. La nostalgia por el tiempo perdido es nostalgia por el estilo de vida europeizante, visible aún en las casonas y su mueblería,

⁴ El año 1998 el gobierno presenta el primer expediente de postulación; en 1999 la Unesco comienza a evaluarlo; tras su rechazo, el año 2002 el gobierno presenta un nuevo expediente; el 2003 “el Comité del Patrimonio Mundial resolvió inscribir un Sector del Área Histórica de la ciudad-puerto de Valparaíso en la Lista del Patrimonio Mundial” (“Postulación” 15-17).

⁵ De hecho, uno de los méritos que le permitieron a la ciudad obtener el reconocimiento del Comité Patrimonial, fue que “Valparaíso es un testimonio excepcional de la fase temprana de globalización de avanzado el siglo XIX, cuando se convirtió en el puerto comercial líder de las rutas navieras de la costa del Pacífico de Sudamérica” (“Postulación” 17).

que continúan hablando de la sensibilidad artística e intelectual de los viejos habitantes: “En torno nuestro vivían familias italianas como los Paolinelli en una casa inmensa llena de muebles y con una amplia biblioteca” (Peña Muñoz 52). El catálogo de productos importados y de otras regiones del país que circulaban en aquella época en los almacenes del puerto, y cuyos aromas permanecen en la memoria, es la operación escritural más reiterada: “[G]randes bazares cosmopolitas con aromas de tiendas extranjeras donde vendían azúcar de París, café de Guayaquil, almendras españolas, papel de hilo para cigarrillos, yerba-mate, pasas de Huasco, cueros de cabrito, aceitunas sevillanas en barriles...” (39). E incluye los productos adquiridos por las damas porteñas de la élite en sus viajes a Europa: “pañuelos de seda italiana, boquillas de marfil, pipas de caoba, licores espesos de color amarillo, boas de plumas, prendedores de Toledo y cigarrerías florentinas que valían oro” (57). Se añoran, además, los lugares de reunión y sociabilidad todavía en funcionamiento durante la infancia del cronista: los viejos teatros y salones de té, las confiterías y emporios de “un tiempo en que ir a comprar se transformaba en un acto social. Cada cliente contaba una historia” (87). Como la antigua sociabilidad, se extrañan los medios de transporte propios de una urbanización menos violenta. Adaptados a la geografía de Valparaíso, *trolleys* y ascensores contribuyen a configurar la particular identidad porteña y, podría decirse, se erigen como emblemas de porteñidad: “Valparaíso, nuestra ciudad única, ha mantenido – pese a la avasalladora modernidad que uniformó todo – la extraordinaria diversidad de sus colores” (138). Esta afirmación expresa un rechazo evidente a las fases tardías de modernización neoliberal y una puesta en valor de la antigua burguesía provinciana para la cual el arte y la cultura –en tanto entretenimiento y embellecimiento– eran parte fundamental de la acumulación de riqueza propiciada por la infraestructura portuaria de Valparaíso. Un corredor mercantil y centro financiero que debería ser recuperado, restituyendo aquellas condiciones pretéritas, esas que garantizarían su reinserción, ahora por medio del turismo y en el marco del capitalismo tardío. Pese a su decadencia actual –se nos sugiere–, la ciudad posee un inmejorable antecedente de éxito en sus orígenes modernos; el premio económico que conlleva el título patrimonial

es pertinente y necesario, pues reactivaría esa potencialidad subyacente bajo la larga decadencia.

El repunte esperado, además, ya se encuentra prefigurado por la renovación arquitectónica operada recientemente por algunos extranjeros, nuevos inmigrantes que relevan a las viejas colonias. Durante los años noventa, por ejemplo, el economista alemán Andreas Schillser compra y remodela propiedades del cerro Concepción con fines comerciales (Peña Muñoz 125-31). Valparaíso se define e incluso llega a existir gracias a la mirada de los foráneos, presentes desde los tiempos posteriores a la Independencia nacional: “para Mutis, para Gay o para Humboldt, era territorio maravilloso que había que describir en diarios de viaje y, sobre todo, en dibujos” (134). Asociada a la nominación paradisíaca de la ciudad (Valle del Paraíso), se impone desde entonces la persistente idea de un lugar pintoresco (debe ser escrito, pero sobre todo pintado), mágico, misterioso y bien surtido de mercancías extranjeras: síntesis de identidad idiosincrática y cosmopolitismo, de pueblo pequeño pero abierto al mundo; un lugar ameno, querible, que genera la topofilia de autóctonos y foráneos, según los requisitos apuntados por Yi-Fu Tuan para que este afecto se produzca. En sentido geográfico, Valparaíso posee, efectivamente, “un tamaño compacto, reducido a una escala determinada por las necesidades biológicas y las capacidades sensoriales del hombre” (Tuan, *Topofilia* 141). Y al ser percibido como unidad natural —lo que se intensifica mientras se erige como punto estratégico en la infraestructura portuaria del Pacífico en el siglo XIX—, se hace propiamente un lugar, que por definición posee las “certezas y seguridades otorgadas por lo conocido” (Tuan, “Humanistic” 54).

En el afecto nostálgico, señala Braunstein, existiría una “doble posibilidad de fuga”; bien “hacia el pasado, al mítico goce del ser anterior al intercambio de la palabra”, o bien “hacia delante (*Sehnsucht*), buscando la transformación del mundo real mediante la sublimación de los fines pulsionales” (60). Tenemos pues, por un lado, una nostalgia creativa, guiada hacia el futuro, para la que el pasado es susceptible únicamente de una reedición parcial y, por otro, una nostalgia pasatista, resistente a la actualidad, a la negociación obligatoria con el presente. Es esta última la

que impregna las crónicas de Manuel Peña Muñoz y entra en escena sobre un espacio vivido *ad hoc* para los ojos extranjeros –ahora los de la Unesco– que deberían volver a ver eso invisible a los habitantes de Valparaíso, su magia y misterio dignos de pintarse. Tal operación nostálgica conlleva otra complementaria y se corresponde a la renuencia más extrema hacia la pérdida donde se produce “una realización alucinatoria del deseo” (Braunstein 60). Esto se aprecia en la proyección de una memoria social en que todo conflicto aparece diluido al representarse el *statu quo ante* (otra buena razón para movilizarlo hacia el presente): “La vida de barrio en los cerros porteños era de amable convivencia entre las clases sociales y las distintas religiones y colonias que se entreveraban en sana tolerancia y camaradería” (Peña Muñoz 55). El documento de cultura que es *Ayer soñé con Valparaíso* impide deducir el documento de barbarie –para usar la figura de Walter Benjamin (311)– alojado en el reverso de su referente histórico: la miseria atávica de cerros y quebradas que, en los mismos años sesenta rememorados, pusieron al descubierto obras audiovisuales como el documental *A Valparaíso* (1963) de Joris Ivens y la película *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia o, en la década anterior, novelas como *El mundo herido* de Armando Méndez Carrasco (1955) e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas.

3. ESTRELLAS MUERTAS O EL CINISMO POSMODERNO

El título patrimonial otorgado a Valparaíso en el año 2003 produce una inflexión afectiva en el imaginario porteño del cambio de siglo, que transita desde la nostalgia esperanzada en la recuperación económica y cultural hacia un manifiesto desencanto. La mala gestión del beneficio, evidenciado en el acelerado deterioro de la arquitectura porteña en el casco antiguo⁶,

⁶ Una rápida revisión de la prensa digital de los años 2013 y 2014 permite constatar abundantemente esta situación de la que damos solo un par de ejemplos: “La idea de que la declaración de Patrimonio de la Humanidad iba a hacer despegar a la ciudad quedó en una simple ilusión. En 10 años, la municipalidad nunca trazó el plan director que exigía la Unesco tras el nombramiento, y el crédito aportado por el BID al Estado de más de US\$ 50 millones –que administró la Subdere debido a la desconfianza

impulsará una narrativa cuyos imaginarios acusan ese derrumbe material y moral, impregnándose de un goce melancólico recursivo, plegado sobre sí mismo y proliferante de metáforas ruinosas⁷. En el caso de la novela *Estrellas muertas* de Álvaro Bisama (2010), se trata de metáforas relacionadas principalmente con la acepción de ruina en tanto “derrumbe, desmoronamiento” (Coromines 488) a causa de abandono o catástrofe, por sobre la acepción de precariedad material.

En la escena inicial una pareja (innominada) en proceso de divorcio conversa en el café Hesperia en el plan de Valparaíso. Las reflexiones del marido y narrador darán cuenta del desencanto sentimental y político, ambos planos metaforizados en el cuadro de un naufragio colgado en la pared del local (Bisama 11), emblema de la mitificada bohemia porteña del pasado. Asimismo, el incendio que en ese momento consume los bosques de Laguna Verde y esparce cenizas sobre la ciudad, hiperboliza la decadencia de su espacio vivido:

Con ese cielo oscuro sobre el puerto, yo no dejaba de pensar en que esas cenizas que flotaban en el aire podían ser parecidas a las de los hornos de un campo de concentración, a la borra de piel humana que deja una bomba atómica. (Bisama 11)

que existía hacia la gestión de la municipalidad porteña— se destinó principalmente a realizar estudios y diseños de proyectos, pero no a su ejecución. Por ejemplo, se hizo un enorme estudio de renovación del Mercado Puerto, pero los recursos no se utilizaron en la construcción y el recinto quedó clausurado después del terremoto. También se estudió un rediseño de la Plaza Sotomayor, pero la municipalidad no lo aprobó. Finalmente, el dinero se utilizó en comprar camiones aljibes para el aseo y suplir el déficit municipal” (“Valparaíso: la tragedia”, párr. 15). “Valparaíso ve peligrar su calidad de Patrimonio de la Humanidad luego que el último informe de la Unesco, advirtiera que la ciudad está con luz roja debido al pésimo cuidado de la ciudad [...] / Los rayados, mala conservación de los ascensores, el descuido de los edificios patrimoniales y la falta de guías especializados son algunos de los problemas que ha detectado y criticado la Unesco” (“Valparaíso podría” párr. 1-3).

⁷ Se emparenta, en este sentido, con la novela *Valpore* (2009) de Cristóbal Gaete y la colección de cuentos *Canciones punk para señoritas autodestructivas* (2011) de Daniel Hidalgo.

El tono y la figuración plástica se corresponden aquí con el cinismo posmoderno, afecto desencantado envuelto por una discursividad realista que para Peter Sloterdijk se alinea con el poder, pero fuera de él, desde abajo y con gesto resignado, “pues son los poderosos los que sonríen, mientras que los plebeyos quínicos [sic] dejan oír una carcajada satírica” (39).

Pero en la novela de Bisama se percibe un cinismo mucho menos satírico que hastiado por el subtexto político nacional, referido explícitamente. La narración enmarcada –la historia de Donoso y Javiera, una pareja de compañeros en los años universitarios de la mujer– remite al gobierno de Patricio Aylwin, “el presidente que sonreía como idiota” (11-12), y al pasado inmediato, a la dictadura de Pinochet, cuando Javiera había sido torturada y exiliada. En la universidad, su aura heroica se impone pues al presente anodino de los años noventa: “La vida de la Javiera era una especie de fábula, la vida de una santa, de una guerrera, de una heroína” (31), pero al mismo tiempo el compromiso político se muestra infructuoso, intransitivo, sostenido en un imaginario de izquierdas en evidente agotamiento. En la habitación de Javiera y Donoso adornan la pared “una foto de Neruda clandestino cruzando la cordillera sobre un caballo, un póster del Che [...] una reproducción de aquella imagen de unos niños vietnamitas desnudos corriendo hacia la cámara escapando de una explosión de napalm” (37). Al resto, solo la música punk y el jarabe para la tos puede proveerlos de una verdadera experiencia: “lo único que nos quedaba, que me quedaba [...] era anestesiarme, doparme con música tocada por sujetos que estaban tan trizados que solo podían representarse en el ruido” (82). Sin embargo, es un Valparaíso “donde el cielo aún no se volvía negro ni se respiraba un aire de cenizas” (15).

A mediados de la década del dos mil, en el presente del marco narrativo, la ciudad resulta ya un lugar del todo desolado y carente de proyecciones. Entre ambos períodos se establece un arco espacio-temporal fracturado afectivamente por la promesa incumplida del título patrimonial, que viene a coronar en Valparaíso la decepción mayor del ciclo concertacionista –simbolizada, ironizada con la sonrisa de Alwyn– y su programa, dice Nelly Richard, de “*mercado, consenso y televisión*” (167, cursivas en el original).

Elocuentemente, el espacio vivido de Valparaíso se reduce en *Estrellas muertas* a lugares institucionalizados y privatizados, y aun cuando la historia de Javiera y Donoso gire alrededor de la universidad pública –por tradición espacio de vibrante discusión de ideas, actividad cultural e inquietudes políticas–, su descripción material fluctúa entre el no lugar de Marc Augé, de mero tránsito utilitario, “lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica” (114), y esos espacios vacíos de significado descritos por Zygmunt Bauman que “no es que sean insignificantes por estar vacíos, sino que, por no tener sentido y porque se cree que no pueden tenerlo, son considerados vacíos” (112):

La amplitud de los pasillos. La frialdad de las salas. Las luces que no funcionaban. La ausencia casi absoluta de madera. [...] A veces recuerdo ese lugar, sueño con él, con esas personas inmóviles en los pasillos. Esos rostros tienen la placidez de las estatuas. (Bisama 47)

En correspondencia, Javiera y Donoso terminan viviendo en un hotel de mala muerte que “[c]omo la ciudad, como el país que vivía en un tiempo congelado, [...] estaba en ruinas” (135). Estos espacios materializan la creciente irrelevancia de los vínculos sociales y la violencia solapada del proceso porteño de transición-patrimonio, particularizado en la biografía de Javiera: su decisión de retomar los estudios y el activismo político se atasca en una relación tortuosa y concluye en una tragedia, cuando Donoso por despecho ahoga a la hija de ambos. La pareja del relato enmarcado y la del relato principal se desmoronan sucesivamente por el desencanto de todos los proyectos: el revolucionario socialista, ahora mero simulacro universitario, el concertacionista, predominantemente neoliberal⁸, y el del

⁸ Complementamos el diagnóstico cultural de Nelly Richard con la caracterización de Rafael Sagredo sobre los logros y fracasos del ciclo concertacionista: “Habiendo existido un acuerdo en lo esencial entre oposición y gobierno [...] hasta 2010 Chile ha mantenido su estabilidad institucional y el crecimiento económico ha disminuido evidentemente la pobreza, aunque no la diferencia en términos de ingreso entre los estratos económico-sociales más pobre y los más ricos, la que en realidad se ha acrecentado creando una fuente de malestar social” (268).

título patrimonial y su mala gestión. Todo compromiso resulta inviable y solo queda dar cuenta de la ruina.

En “los plebeyos quínicos”, dice Sloterdijk, el realismo —implícito en ese dar cuenta, en el frío distanciamiento del narrador— encubre en realidad un afecto depresor: “se puede comprender al cínico de la actualidad como un caso límite del melancólico” (40). Se hablaría pues, con Freud, de “una pérdida de objeto sustraída de la conciencia” (243), a la conciencia, digamos aquí, de la ficción novelesca, puesto que el título del libro, *Estrellas muertas*, refiere sin duda a ese “estupendo millar de luces” (Silva 63) de los cerros, recurrente en la literatura porteña del siglo XX, sinécdoque del antiguo esplendor. Se trata, en sentido freudiano, de una pérdida vuelta sobre el sujeto, de una pérdida de sí, y por esto el afecto cínico-melancólico de la novela carece de horizonte, incluso de uno orientado hacia el pasado, como en el caso del cronista de *Ayer soñé con Valparaíso*, que sueña con el Valparaíso dorado y *entrepôt* del Pacífico.

Para Marshall Berman, quien reflexiona sobre los alcances y limitaciones del pensamiento posmoderno, con el cual la novela podría afiliarse, el cinismo desenmascara las falsas pretensiones de trascendencia, pero vuelve a poner una aureola sobre su propia resignación catastrófica (118). Y así, el afecto predominante de *Estrellas muertas* proyecta en los espacios un subtexto histórico que se le aparece como un retorno avasallante de la decadencia —tras la breve esperanza patrimonial de un repunte cultural y económico para Valparaíso—, abarcable solo por comparación hiperbólica mediante un entramado de imágenes referentes a los peores exterminios planificados del siglo XX: campos de concentración, bombas atómicas y bombardeos de napalm.

4. ¿HAS VISTO UN DIOS MORIR? O LA REVUELTA DE LA MELANCOLÍA

Otras escrituras del mismo período buscarán vías alternativas a la inmovilidad de la nostalgia pasatista y de la melancolía cínica e intentarán poner en valor los imaginarios porteños populares con sus espacios y tradiciones. El relato

de Cristián Geisse “¿Has visto un dios morir?” (2011) va en esta dirección⁹ y conecta, mediante una estrategia fantástica, la “destrucción patrimonial de Valparaíso” iniciada en los años noventa, un proceso modernizador “sin un marco legal adecuado, con precario apoyo del Estado y entregada a la expectativa de inversionistas por obtener retornos inmediatos vía turismo” (Aravena 26), con la destrucción de los pueblos originarios del norte de Chile durante la Conquista. El narrador describe a su abuelo, autóctono de Vicuña, como un furibundo detractor de la historiografía oficial sobre los denominados diaguitas: “Decía mi tata que así les puso el fruncido de Latcham, un investigador que vio sus restos por allá por el año del pico, cuando ya no se le podía preguntar personalmente a ninguno” (Geisse 21). Y pasa a denunciar las omisiones de esta historiografía: la violencia de la que esos pueblos fueron víctimas, la pérdida de su cultura y de su lengua y, por lo tanto, de su historia (22).

Pero en la ficción unos polvos alucinógenos extraídos de ciertas plantas de los alrededores de Vicuña permiten al abuelo un acceso directo hacia la memoria diaguita sepultada. En el trance, logra comunicarse con las almas en pena de los indios (19) y presencia la traumática muerte de su divinidad (23). Trasladado a Valparaíso, su nieto le pide compartir la experiencia visionaria por medio del ñache, droga porteña que circula en bares subterráneos del plan e induce alucinaciones colectivas (26). Significativamente, el acceso a estos lugares y al ritual iniciático, requiere una misma condición entre los participantes: “Yo conozco un par de pasadizos secretos y las entrañas del monstruo al que llegas por ellos; callejones a los que nunca entrarán empresarios, políticos ni profesores universitarios” (18). El abuelo y el nieto creen ser descendientes diaguitas, y este y sus amigos son, sin duda, jóvenes de la clase media precarizada¹⁰. Así, el espacio porteño

⁹ Puede decirse algo similar del conjunto de textos —que mezcla recursos del cuento y la crónica— de Patricio Aeschlimann sobre la sociabilidad popular en la quebrada de Jaime, *Valparaíso de la cintura hacia arriba* (2011), y de la novela del mismo Geisse, *Ricardo Nixon School* (2016), con su estrategia alegórica de la comunidad de los perros del plan.

¹⁰ En la reseña crítica “Agua no, caballero; me hace mal: cinco notas sobre *En el regazo de Belcebú*, de Cristián Geisse”, Ignacio Álvarez describe a los jóvenes que desfilan en

popular –arrinconado y autorresguardado en lo subterráneo– aparece como un punto de vinculación social e histórica entre los pueblos originarios y los habitantes desfavorecidos de Valparaíso; un espacio que muestra sus emblemas identitarios durante la experiencia alucinatoria del ñache: “anduvimos en unas bicicletas hechas con cañerías, nos paseamos por un Valparaíso todavía más loco, donde habían escaleras en las que andábamos de cabeza, y nos enredábamos en una selva de volantines” (Geisse 25). El grupo asiste luego a la perturbadora agonía del dios indígena, cuyo cuerpo se transforma en una sustancia negra, en una bilis negra, (alusión a la *melaina kole* de la antigua teoría humoral):

El dios agonizante seguía ahí cerca, tendido. De pronto, todo tembloroso se levantó mientras el olor pateaba más que nunca... Cayó un poco más allá y se convirtió en una especie de plasta de mierda negra que empezó lentamente a expandirse... Todo lo que ese líquido tocaba iba muriendo. Los que más sufrían con el showcito ese eran los indios que gemían desesperados, que tomaban la mancha negra entre las manos y se la ponían en la cara y comenzaban a podrirse de a poco. (32)

Esta escena resulta densamente simbólica: sugiere la aniquilación diaguita en el norte y el proceso de precarización y marginación del mundo popular en Valparaíso desde la dictadura hasta la patrimonialización; y, a la vez, los afectos melancólicos por las culturas desaparecidas y las formas de sociabilidad invisibilizadas. Pero también sugiere la posibilidad de restituir la memoria al menos fragmentariamente y de erigir en Valparaíso un nuevo espacio vivido, independiente de la reactivación económica, un hiperlugar, si cabe intensificar la descripción de los lugares antropológicos de Marc Augé, esos donde –contrariamente a los no lugares– nuestra

la obra: “Muchachos de la década pasada, creo yo, pertenecen a una clase media que anda al tres y al cuatro y que linda con el mundo rural. Muchachos que terminaron el liceo y que alcanzaron, algunos, la universidad; jóvenes buenos para el copete, tal vez, con familias en la provincia, que creyeron en las ánimas y los aparecidos y que no han querido dejar de hacerlo” (párr. 2).

identidad tomó forma mediante las relaciones con otros y los procesos históricos comunes, y por eso: “fueron cargados de sentido, y cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual refuerza y confirma su necesidad” (58). Y es porque en Valparaíso —ciudad de nombre utópico—, según propone el relato de Geisse, el pasado traumático dispone de pasadizos secretos para reflujo de la melancolía colectiva, que vendría a arraigarse en el presente para devenir en alguna forma de praxis: los personajes no sueñan con el Valparaíso materialmente glorioso de antaño, sino que alucinan con el Valparaíso popular aún existente, pero subterráneo en relación con el imaginario patrimonial: ciudad británica, bohemia, turística, pintoresca, higienizada de su historia obrera (mayoritariamente portuaria) y estudiantil (Aravena 78).

Según Idelver Avelar, la formulación de una melancolía activa pertenece a Walter Benjamín, quien enriquece la noción de Freud desarrollada en “Duelo y melancolía” (1917), y en cuya descripción sintomatológica incluye “una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad” (242). Por el contrario, Avelar observa que “[p]ara Benjamin [...], la desolación melancólica ante la miseria pasada no sería, como en Freud, un bloqueo de la praxis, sino todo lo contrario: condición de posibilidad de toda praxis genuina” (259). En “¿Has visto un dios morir?”, el narrador, a punto de incurrir en la melancolía cínica tras la muerte del dios y el consiguiente *shock* del abuelo (enmudecido) al repetir la experiencia visionaria, se inspira en la entereza de este para resistir a la desazón:

Ojalá vuelva a hablarme algún día. Y vuelva a despotricar contra los hijos de putas que se cagaron a esos indios. Yo voy a despotricar con él, estamos cagados por haber nacido, le voy a decir, los hombres somos chimpancés desquiciados que aprendimos a hablar, nos gusta mucho la sangre, es nuestro vicio y no hay vuelta. Eso le voy a decir, *pero esperando que él me diga que no, que eso sí que no, que todo se puede arreglar aunque este mundo sea duro y cruel, cochino y maldito*. (34, énfasis nuestro)

Desde la melancolía se abre la posibilidad de recuperar una identidad cuya memoria se ha mantenido oculta primero por el auge del capital y, tras su declive definitivo hacia mediados del siglo XX, por la patrimonialización que eleva una elegía a ese Valparaíso de impronta financiera, cosmopolita, cuyas glorias perviven en la arquitectura y el trazado urbano. A esa ciudad de la acumulación se opone la de la sociabilidad popular de estudiantes y obreros, cuyo momento de esplendor fueron las décadas del cincuenta y sesenta hasta su destrucción con el golpe de Estado, “que asesinó dirigentes portuarios, abortó la industria local, sacrificó el ferrocarril, despotenció a los sindicatos, redujo el presupuesto destinado a educación, persiguió, torturó y asesinó a estudiantes universitarios” (Aravena 25). Es también la sociabilidad de esos “viejos chichas que pagan a cien pesos la caña. Todos torrantes y caídos al litro” (Geisse 24) y que en el siglo XXI vuelven a desplegar en los sucuchos semiclandestinos del barrio puerto imaginados por Geisse un espacio de transmisión de conocimiento y memoria entre las generaciones.

5. CONCLUSIONES

Las obras narrativas aquí revisadas suponen, como se ha visto, tres posibles respuestas a la decadencia de la ciudad —crisis económica y deterioro urbano— que avanza lentamente desde la segunda mitad del siglo XX y se consolida en lo que va del XXI. Publicadas entre 1999 y 2011, actualizan la dinámica auge/decadencia que estructura la historia regional: en un primer momento registran el ambiente esperanzado por las expectativas del título patrimonial y, luego, tras ser otorgado por la Unesco en el año 2003 y comprobarse su mal gestionamiento durante el transcurso de la década, dan cuenta del consiguiente desencanto en el marco de los gobiernos concertacionistas.

Desde una perspectiva psicoanalítica, el historiador Dominick LaCapra identifica tres formas de reacción frente a los traumas históricos. Inicialmente se presentan dos posturas extremas dada la dificultad de elaboración: el

negacionismo y el sensacionalismo, que tienen sus respectivas consecuencias para el sujeto histórico, pues “la imaginación –desprovista del sostén y la salvaguarda ofrecidos por la memoria– alternará, si es que no se atrofia, entre la repetición melancólica y una superficial agitación maníaca” (LaCapra 209). Una tercera reacción se encontraría en la insistencia abstracta y sin matices de la “aporía epistemológica” (LaCapra 222).

Guardando las obvias magnitudes históricas entre el trauma del que LaCapra desprende estas categorías –el Holocausto judío– y el ciclo decadente de Valparaíso, se ve que las tres obras literarias comentadas aquí se corresponden con estas tres operaciones. *Ayer soñé con Valparaíso* de Manuel Peña Muñoz oculta las tensiones de la sociedad que llama a retomar; un espacio del capital bullente y cosmopolita (sectores del plan y los cerros habitados por la colonia británica), pero compacto y ameno, afín a la topofilia; *Estrellas muertas* de Álvaro Bisama hiperboliza el daño, reitera y se hunde, digamos, en el horror que denuncia, el de un espacio vacío, el de la universidad y su cultura de izquierda, carente ahora de sentido. En ambas obras, el *habitus* –“el afecto congelado”, según Beasley-Murray (127)– tiende a la reproducción del mismo estado de cosas. Por último, el cuento “¿Has visto un dios morir?” de Cristián Geisse subraya inicialmente lo incognoscible de la herida original; no hay forma de acceder a ella para elaborar un relato –el de la historiografía es evasivo– que lidie con el trauma, pues se ha perdido el lenguaje para nominar la herida. Sin embargo, el relato le da un giro a esta aporía epistemológica mediante la reiteración inducida del *shock* que se vuelve una experiencia visionaria¹¹, y activa así una nueva melancolía orientada a la praxis en un hiperlugar (antropológico). El reconocimiento-actualización de la pérdida aparece como vía posible para modificar la reproducción del

¹¹ Retomando la referencia al Holocausto en las categorías de LaCapra, podría vincularse la resolución histórica-terapéutica del cuento de Geisse con la de la obra *Shivitti: una visión* de Ka-Tzetnik 1356331909, donde este sobreviviente es inducido al recuerdo traumático con LSD por el Profesor Bastiaans –quien había tratado con éxito, del mismo modo, a otros sobrevivientes–, para que modifique su comprensión del hecho en la repetición alucinatoria.

habitus y recobrar un espacio social más auténtico en la medida en que no responde a un gesto meramente reactivo. Es el espacio de la cultura popular, subterránea, aún viva en algunos rincones del barrio puerto, lugares por debajo o en los bordes del persistente imaginario turístico diseñado por la patrimonialización.

BIBLIOGRAFÍA

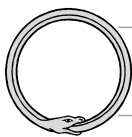
- ÁLVAREZ, IGNACIO. "Agua no, caballero; me hace mal: cinco notas sobre *En el regazo de Belcebú*, de Cristián Geisse". *Letras en línea*, 2012. www.letrasenlinea.cl.
- ARAVENA, PABLO. *La destrucción de Valparaíso. Escritos antipatrimonialistas*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2020.
- AUGÉ, MARC. *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- AVELAR, IDELBER. "La escritura del duelo y la promesa de restitución". *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- BAUMAN, ZYGMUNT. "Espacio/tiempo". *Modernidad líquida*. Ciudad de México: FCE, 2003.
- BEASLEY-MURRAY, JON. *Poshegemonía: teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. "Tesis sobre el concepto de historia". *Iluminaciones*. Taurus: Barcelona, 2018.
- BERMAN, MARSHALL. "Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, el modernismo y la modernización". *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989. 81-128.
- BISAMA, ÁLVARO. *Estrellas muertas*. Santiago: Alfaguara, 2010.
- BRAUNSTEIN, NÉSTOR. "Diálogo sobre la nostalgia en psicoanálisis". *Desde el jardín de Freud*, n.º 11, 2011, pp. 51-66.
- COROMINES, JOAN. *Breve diccionario etimológico*. Madrid: Gredos, 2008.
- ESTRADA TURRA, BALDOMERO. "Importancia económica de los alemanes en Valparaíso, 1850-1915". *América Latina en la Historia Económica*, n.º 20, 2013, pp. 151-176.
- FREUD, SIGMUND. "Duelo y melancolía". *Obras completas. Volumen 14*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GEISSE, CRISTIÁN. "¿Has visto un dios morir?". *En el regazo de Belcebú*. Valparaíso: Perro de puerto, 2011. 18-35.
- JAMESON, FREDERIC. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.

- LACAPRA, DOMINICK. "Psicoanálisis, memoria y el giro ético". *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- LORENZO, SANTIAGO. *Carácter, sociabilidad y cultura en Valparaíso 1830-1930*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012.
- MÉNDEZ CARRASCO, ARMANDO. *El mundo herido*. Santiago: Cultura, 1955.
- ORTEGA, LUIS. "Valparaíso: comercio exterior y crecimiento urbano entre 1800 y 1880". *Valparaíso 1536-1986. Primera Jornada de Historia Urbana*. Valparaíso: Altazor, 1987.
- PEÑA MUÑOZ, MANUEL. *Ayer soñé con Valparaíso*. Santiago: RIL, 1999.
- "Postulación de Valparaíso como sitio del patrimonio mundial / Unesco". www.monumentos.cl.
- RICHARD, NELLY. "Políticas de la memoria y técnicas del olvido". *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. 25-50.
- ROJAS, MANUEL. *Hijo de ladrón*. Santiago: Nascimento, 1951.
- SAGREDO BAEZA, RAFAEL. "Crisis y recuperación de la democracia". *Historia mínima de Chile*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2014. 243-283.
- SILVA, VÍCTOR DOMINGO. "Trágame". *Hacia allá*. Santiago: Imprenta y Encuadernación Universitaria, 1905. 59-64.
- SLOTEDIJK, PETER. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003.
- SOJA, EDWARD. "El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica". *Geographikós*, n.º 8, 1997, pp. 71-76.
- TUAN, YI-FU. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007.
- . "Humanistic Geography". *Annals of the Association of American Geographers*, n.º LXVI, 2005, pp. 266-276.
- "Valparaíso podría dejar de ser Patrimonio de la Humanidad". *Publimetro*, 2014. www.publimetro.cl.
- "Valparaíso: la tragedia permanente". *Qué Pasa*, 2013. www.quepasa.cl.

FILMOGRAFÍA

A Valparaíso, dirigida por Joris Ivens, 1963.

Valparaíso, mi amor, dirigida por Aldo Francia, 1969.



REVISTA DE HUMANIDADES

EL ETHOS MISTRALIANO

MORAR LA ESCUELA

JESÚS LARA CORONADO

Universidad Austral de Chile 
jesus.lara@uach.cl
ORCID: 0000-0003-0365-4598

SANTIAGO RODRÍGUEZ

Universidad Austral de Chile 
santiago.rodriguez@uach.cl
ORCID: 0000-0002-6644-6676

ALEJANDRO OCHOA

Universidad Austral de Chile 
alejandro.ochoa@uach.cl
ORCID: 0000-0001-8464-7108

Revista de Humanidades n.º 54: 343-372
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1044>
revistahumanidades.unab.cl



EL ETHOS MISTRALIANO

MORAR LA ESCUELA

THE MISTRALIAN ETHOS: DWELLING IN THE SCHOOL

JESÚS LARA CORONADO

Universidad Austral de Chile
Los Pinos s/n, Puerto Montt, Chile

SANTIAGO RODRÍGUEZ

Universidad Austral de Chile
Los Pinos s/n, Puerto Montt, Chile

ALEJANDRO OCHOA

Universidad Austral de Chile
Los Pinos s/n, Puerto Montt, Chile

RESUMEN

El propósito del siguiente artículo es caracterizar el *ethos* mistraliano presente en las vivencias de Gabriela Mistral en la dirección del Liceo de Niñas en Punta Arenas como una experiencia distinta de “morar la escuela” y, en este contexto, analizar, caracterizar y proponer formas posibles de habitar y establecer vínculos en contextos escolares, que vayan más allá de lo que pensamos hoy como gestión. Desde esta perspectiva, este estudio propone, desde la revisión de material histórico,

problematizar esta experiencia, estableciendo relaciones de saber/poder entre las prácticas escolares que ella implementó en el Liceo de Niñas, con el fin de determinar sobre qué saberes son definidas, y caracterizar el *ethos* que Mistral construye como una crítica a la educación tradicional.

Palabras clave: Gabriela Mistral, educación, comunidad educativa, territorio, *ethos*.

ABSTRACT

The following article aims to characterize the Mistralian ethos present in the experiences that Gabriela Mistral had as director of the Girls High School in Punta Arenas as a different experience of “living school”, and in this context, to analyze, characterize and propose possible forms to inhabit and establish links in school contexts, which go beyond what we think of today as management. From this perspective, this study, through the review of historical material, proposes to problematize this experience, establishing relationships of knowledge/power between the school practices that she implemented in the Girls High School in order to determine what knowledge these are defined on, and to characterize the ethos that Mistral is building as a criticism to traditional education.

Keywords: Gabriela Mistral, Education, Educational Community, territory, *ethos*.

Recibido: 07/03/2025

Aceptado: 24/06/2025

INTRODUCCIÓN

Es indudable la contribución que Gabriela Mistral hizo a la pedagogía latinoamericana (Lara y Rodríguez; Lara), que vinculó con la tierra, el campesinado, el indígena, el mestizo y con la cultura americana, pues Mistral no entendía el acto educativo fuera de la realidad o contexto donde se situaba

la acción pedagógica, y tampoco comprendía la escuela desconectada de otros actores y espacios de la sociedad, tales como bibliotecas, sindicatos, empresas, políticos y pobladores, así como con el territorio donde la escuela estaba inserta (Barrientos 3).

En este sentido, varios estudios han destacado la propuesta mistraliana como sustento pedagógico (Sepúlveda, Cerda, Baeza, Lara Coronado, Lara y Rodríguez); sin embargo, ha quedado relegada otra de las facetas que esta profesora-poeta desarrolló, la dirección de liceos o lo que se denomina en la actualidad como gestión educativa. En este sentido, nos referiremos en este artículo a la experiencia de Mistral en Punta Arenas, donde debió guiar, mejorar e instalar una nueva propuesta educativa que se basó en “la observación directa, el diálogo y la pedagogía activa” (Barrientos 3), en uno de los liceos con peores índices regionales (Martinovic 36), baja matrícula y un clima laboral hostil.

Todo lo anterior nos sitúa en la discusión en torno a cómo se puede concebir o definir la idea de conducir una escuela desde la experiencia mistraliana, la que considera y revela las identidades propias de las instituciones educativas, que se construyen a partir de las interrelaciones que se producen en un tiempo-espacio localizado e histórico, físico y social, que entraña el patrimonio material e inmaterial, que no reduce el quehacer de la escuela a la idea estandarizada de lo que se ha denominado como gestión, la que termina vaciándose de memoria e identidad cultural.

La pregunta que se intenta responder es sobre los elementos que la experiencia mistraliana revela para la construcción de la escuela como un ente que responde a dinámicas sociales, históricas, culturales e incluso espaciales que no se pueden resolver desde la mirada de la homogeneización y estandarización de la práctica educativa. Se aborda desde una dimensión que promueve cierta crítica a la tecnologización del espacio de la práctica pedagógica.

Por tanto, esta construcción del *ethos* mistraliano la entendemos desde varios niveles de construcción que a veces son secuenciales y otras se dan al unísono. Estos niveles, para efectos de este artículo permiten definir el *ethos*

para morar la escuela. Primero, el contacto con el entorno es fundamental, ya que sin este no hay diálogo. Segundo, el diálogo implica tener una posición que permita aprender cuando estamos con el otro, lo que va de la mano con la comprensión geográfica y social de lo que significa iniciar el acto educativo. Finalmente, un acto comprensivo, según la propuesta mistraliana, no puede ocurrir sin los libros, sin bibliotecas, no obstante, no se limita a esto, sino que también entiende que las narraciones de las personas, desde sus moradas particulares, que le dan vida la escuela, son también parte de la biblioteca, por ello esta última es un complemento de la escuela, un complemento del diálogo, en consecuencia, una instancia que permite estar con otros.

Metodológicamente, el trabajo se centró en explorar a partir del estudio de un corpus documental constituido por la *Revista Mireya* y el libro de Martinovic. La primera es una publicación periódica coordinada por Gabriela Mistral y los registros de su actividades escolares y sociales para constituir una idea de escuela en la práctica pedagógica de Mistral. Es la bitácora de su práctica pedagógica y ciudadana en Punta Arenas. El segundo se trata del libro de Martinovic que provee una inestimable fuente para comprender el contexto sociocultural donde se desplegó la actividad de Mistral. Este corpus se explora críticamente a partir del desarrollo de un contexto interpretativo que busca construir un sentido social de la práctica pedagógica. El contexto propuesto parte por concebir la escuela como un entramado sociocultural con raíces en la constitución histórica de la sociedad misma. En primer lugar, se hace una descripción de la cotidianidad de la escuela bajo la conducción de Gabriela Mistral para identificar aspectos que se consideran delinean a la maestra como gestora de un proceso educativo original del cual se ilustran algunas prácticas cuyo sentido global se intentará explorar. Luego, se caracteriza la conducción de la escuela en términos de un *ethos* propio de una práctica social que, en este caso, está asociada a la figura del maestro y su espacio de realización, la escuela. Posteriormente, el *ethos* mistraliano se caracterizará en términos de una vocación holística de la cual se adelantan algunos aspectos en una propuesta de un modelo de gestión escolar que tribute a aquella dimensión.

Finalmente, es preciso aclarar que, aunque sabemos que una escuela o liceo son diferentes, desde su complejidad y estructura, pues uno está orientado a la enseñanza básica y el otro a la enseñanza media y puede incluir la enseñanza básica, para efectos de este artículo los usaremos como sinónimo para referirnos al lugar donde se plantea la educación con la comunidad.

LA GESTIÓN ESCOLAR DE GABRIELA MISTRAL

Antes de caracterizar la gestión a partir de una revisión historiográfica es relevante para este estudio detenerse en su etimología. La palabra gestión proviene de *'gestus'*, una palabra latina que significa actitud, gesto, movimiento del cuerpo; asimismo, proviene directamente de *'gestio-onis'*: acción de llevar a cabo y, además, está relacionada con *'gesta'*, en tanto historia de lo realizado, y con *'gestación'*, llevar encima. (Huergo 1). Lo anterior nos permite colegir que en su origen la idea de gestión aplicada a las instituciones sugiere una concepción de la organización como cuerpo o ser vivo, una unicidad de las partes. La organicidad requiere entonces considerar para su constitución a todos sus componentes, sus relaciones y aquello que trasciende a su interacción. A su vez, este cuerpo se caracteriza por estar “en movimiento” referenciando en este contexto, el cambio permanente que viven cada una de ellas al estar situadas en un espacio y tiempo históricos determinados, de esta forma responde a los desafíos contextuales mediante las acciones que tienen como propósitos “llevar a cabo” en un proceso de acoplamiento con su entorno (Maturana).

En este contexto, el concepto de gestión relacionado con el ámbito de las ciencias gerenciales y la evolución organizacional ha sido referido al proceso de separación radical de aquello que se puede controlar y no, de ello se desprende que la gestión es un acto que procura minimizar los efectos del entorno para poder asegurar una medida de éxito del desempeño del gerente, idea que se acrecienta en el ámbito educativo desde la segunda década del siglo XX con las ideas planteadas por Franklin Bobbitt (1918) y que luego se refuerzan con las impulsadas por Ralph Tyler (1949). Esta

constitución, predominantemente funcional de la gestión, significó la búsqueda de un circuito cerrado que permitiera tener criterios objetivos para dilucidar la realización de la tarea en una división de las labores en una organización y a resguardo del entorno.

Por consiguiente, la racionalidad de fines-medios sobre la cual se constituye la organización productiva se erige en la forma más expedita para medir y cuantificar el impacto de la organización y el proceso, resultando en una racionalidad hegemónica para la evaluación de todas las formas de organización social, incluyendo la escuela.

Lo anterior, sirve de contraste para abordar la propuesta mistraliana, como una alternativa crítica a la idea que se ha instalado hoy en la educación a partir de la idea de gestión en su expresión sajona denominada *management*, expresión tan distante y ajena de la idea de casa habitada con otros. El concepto otros acá alude a reconocer a todos quienes componen la escuela, tanto internamente como externamente, como personas que deben ser consideradas como conjunto, como parte de un otro, para de esta manera evitar que la escuela se transforme en el espacio donde solo importan particularidades individuales, sin necesariamente vincularlas con el contexto donde el individuo está inserto. En este caso, *management* va en sentido contrario, pues se entiende como “una forma diferente de pensar y actuar que, por medio de la retórica de la participación y el compromiso, transfiere la responsabilidad a los individuos” (Grinberg 85).

En esta línea crítica, la exploración sobre la gestión de Mistral debe entenderse en el sentido originario del término y considerar una mirada más orgánica y amplia que aquella asociada solo a la función de un dispositivo diseñado para alcanzar un fin y en el cual se deciden ordenar los medios para su realización, por lo tanto, se puede plantear que Mistral desarrolló un *ethos* respecto de la idea de gestión para, justamente, prevenir, y discutir la idea de la escuela, como un espacio liminar (Foucault), donde “los sujetos son llamados a hacerse y autohacerse y la escuela reinterpretada como institución de la comunidad queda en un vaivén sin hamaca librada a la gestión de sí” (Grinberg 12-13). Mistral es la antítesis de la escuela definida como espacio liminar, pues desde su mirada la escuela no se separa, sino

que es el espacio que reúne para permitir la posibilidad de reconocer a los otros en la convivencia.

I. EL CONTACTO CON EL ENTORNO ESPACIO DE APRENDIZAJE

Con casi treinta años de edad y más de un decenio de experiencia como profesora (que ejerció desde los 14 años), la llegada de Gabriela Mistral a Punta Arenas, en el mes de mayo del año 1918, la enfrentó a la lejanía física, social y cultural de un territorio y una población abatida por cierto abandono del Estado chileno. “La segunda tarea encomendada a Gabriela Mistral era más ardua y se inscribía dentro de una política de Estado, consistente en chilenizar un territorio habitado principalmente por extranjeros, cuyo abandono se veía acrecentado” (Barrientos 2). Según una evaluación realizada a los 44 liceos fiscales de la época, el liceo de niñas fue calificado con la categoría de malo (Martinovic 35).

Una de las características principales de Gabriela Mistral como directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas, es que al mismo tiempo también ejerció el profesorado (hacía 14 horas de clase a la semana). El modo en que se incorporó en su doble tarea de directora y maestra, incluso si la necesidad económica lo impuso, se hizo desde una dimensión que le permitía atender más allá de su obligación formal, pues apoyó a las madres de sus discentes no solo en un esfuerzo por nivelar, sino de proveer las herramientas para acompañar el proceso de aprendizaje donde las mujeres adquirieran un rol más activo en los procesos de decisiones que les afectaba, tal como lo reseña Martinovic: “su labor en el liceo no fue solo dictar clases de día, sino dar lecciones en las noches bajo el alero de dicha sociedad a las madres nocturnas de sus estudiantes matinales” (88). La sociedad a la que refiere la cita es la Sociedad de Instrucción Popular (creada en 1910), con la cual Gabriela tuvo una relación de correspondencia para realizar una labor que estaba en deuda en aquella época en Punta Arenas, la educación de mujeres, pero, particularmente, de mujeres que eran las madres de sus estudiantes (25).

En este contexto Gabriela Mistral aporta una definición de la escuela que sugiere elementos distintivos del proceso de educación como una práctica social de largo aliento (de toda la vida) como lo plantea M. Robin en su texto *El rol de la escuela*, al señalar que esta debe ser entendida como:

el lugar de reunión querido de todos, que reemplace a la taberna y a todas las malas instituciones sociales; al cual vuelvan con gusto los grandes, donde aprendan todavía lo que ellos ignoran, lo enseñen a los otros y cambien ideas sobre sus intereses materiales y morales. (Mistral, “Declaración” 9)

Es importante hacer notar, que la definición que hace de la escuela no se refiere a su funcionamiento como un espacio limitado a las alumnas, sino como una extensión del saber que debiera permitir a toda persona, sin importar su edad, incorporarse a un proceso de construcción del conocimiento e incluso de construcción cultural con elementos de carácter artístico, religioso, espiritual y social. Dicho de otra manera, la escuela como espacio de aprendizaje para todos, en suma, “la expansión y la irradiación de la vida” (Boff 4), pues Mistral entendía la escuela desde una práctica social continua y en consecuencia, como una “parte de la vida concreta. [Pues] Trata de la práctica real de las personas, que se expresan por medio de costumbres, hábitos y valores culturalmente establecidos” (5), por ello Mistral se inserta en el circuito cultural dando charlas respecto de la mirada educativa y temas relativos a la pedagogía y la cultura (Sepúlveda Vásquez 287), pero no solo con el afán de transmitir información, sino también para aprender de quienes eran los actores y gestores culturales y educativos de la ciudad.

Por ello, se propuso relacionarse con la comunidad educativa por medio de la instauración de actividades culturales vinculantes con el liceo y el contexto. Por esta razón, el escuchar relatos orales de quienes conocían el territorio fue tan relevante para potenciar el proyecto educativo, asimismo, esta fue una de las tantas prácticas pedagógicas que realizó en este territorio, por tanto, ella,

no temerá reunirse con hombres forjados por el frío polar y por las circunstancias más extremas que puede soportar una persona, todo lo hará para conocer de sus propios labios las verdades del mundo desconocido para ella, el mundo Antártico, necesitaba nutrirse de sus historias y de sus relatos polares. (Martinovic 147)

Por esta razón, era importante, en el ámbito sociedad-escuela, incentivar la creación de una revista (*Mireya*, mayo, 1919), pues por medio de ella podían difundir temas de la actualidad, también culturales y educativos, a saber, “acercar la cultura del mundo a Magallanes” (Martinovic 123). La revista era vendida en un peso (1919-1920) y los fondos se usaron para fines benéficos-educativos, que también eran dados a conocer por este medio de difusión cultural. Lo anterior, no solo lo planteó con el propósito de divulgar temas sociales y culturales, sino también para discutir temas políticos, educativos, de educación popular, asimismo, generar zonas de contacto que aportaran otras miradas y experiencias en términos culturales, pedagógicos, como lo fue su postura frente al tema de las vacaciones de invierno y para generar un vínculo de credibilidad con la comunidad, por ejemplo, para con la creación de la biblioteca.

En este sentido, la revista *Mireya* sirvió para difundir estos propósitos, pero también para transparentar las campañas de recolección de dinero y de libros que Gabriela Mistral realizó por intermedio de este medio de comunicación (Mistral 69). No obstante, todo esto que antes hemos señalado no era un trabajo que realizaba por su cuenta, pues ni en la revista ni en la difusión de talleres educativos o artísticos estuvo sola, sino que contaba con un equipo de trabajo diverso que se relacionó de manera constante con el contexto social de la ciudad: “Catalina Valdés, inspectora y profesora de labores. Laura Rodig, caligrafía, pintura y dibujo. Lucila Godoy, profesora de castellano 14 horas. Sara Ureta, profesora de preparatoria” (Martinovic 38).

Esto último es muy relevante, pues, por esta misma razón, el liceo fue para ella mucho más que el intramuro, al contrario, el liceo lo entendió como un espacio colectivo y cultural en relación permanente con el entorno, por ello establece, como extensión de la clase, las salidas pedagógicas, tales como ir al cine a ver películas, documentales, caminatas por la ciudad,

visitar museos y participar en las festividades religiosas de la catedral. En todas estas propuestas se observa la vida misma de Gabriela, por ejemplo, su infancia religiosa, sus experiencias educativas, sus vivencias, que tienen mucha relación con su idea educativa: “una pedagogía dialógica, que usó el contexto para entender la narrativa oral de los pobladores” (Lara Coronado 55).

Por tanto, todo aquello que brindaba la oportunidad de escuchar, de reflexionar y que producía intercambio de información, era integrado en las prácticas pedagógicas de las estudiantes, pero no solo como observantes, sino también como participantes en este tipo de actividades, pues “La vida de un establecimiento no ha de ser solo interior, subterránea, fría; se ha de derramar hacia afuera en forma de cooperación con las actividades locales y de la comunicación con sus anhelos (Mistral, *Mistral editora* 23), por esta razón, “era asidua a visitar junto a todo el liceo la iglesia Catedral en las festividades religiosas importantes” (Martinovic 94), pues una base fundamental de esta propuesta educativa tenía relación con el estar para y con el otro. En resumen, se constituye la escuela como un espacio de comunicación colectiva que refuerza la unidad y construye vínculos orgánicos con su entorno.

2. EL ESTAR CON OTROS

“Es preciso no considerar la escuela como casa de una, sino de todas” (Mistral, *Revista de Educación*). La escuela pensada como una casa que es habitada con otros, cimienta las bases de una idea radical que Gabriela Mistral nos ofrece y dispone en sus pensamientos pedagógicos. En este sentido, nos comparte una imagen que delimita una filosofía de la educación que se constituye desde la ética, posibilitando desde este lugar la comunidad como una condición necesaria para pensarla y establecer las relaciones que se construyen en estos microespacios educativos. En esta perspectiva no es una casualidad la comparación que realiza entre el espacio escolar con el concepto de casa, relación que nos permite significar y situar la escuela

desde aquello que nos es propio, es decir, la cultura del cuidado del otro.

Por ello sustentó su sistema de trabajo por medio de la conformación de un equipo de trabajo¹, donde las responsabilidades eran compartidas, y que además estaba compuesto solo por mujeres profesoras, artistas y poetas, entre otras, y que al mismo tiempo pertenecían a diferentes estratos sociales (Martinovic). La juventud que tenía Mistral, menos de tres décadas, la utilizó como criterio para rodearse de personas que tenían miradas diferentes, pero propósitos similares, por este motivo, tuvo plena confianza en las jóvenes, por ejemplo, Laura Rodig, quien con 17 años de edad fue una de las integrantes de esta tarea. Destaca en su corta edad ciertas similitudes con Mistral; rebeldía o una educación basada en seguir principios autodidácticos, pues fue expulsada y reintegrada al sistema educativo en al menos una oportunidad. Esta escultora fue importante en la tarea de vincular la comunidad del liceo con la escuela y el mundo artístico.

A saber, “En una de estas últimas noches, la talentosa escultura, señorita Laura Rodig, dio en el local de la Escuela Nocturna, una conferencia notable sobre la vida y la labor de dos genios de la escultura moderna; Rodin y Metrovic” (Mistral, *Mistral editora* 87). En esta actividad se observa la mano mistraliana en la forma cómo se desarrolló: “con frases sencillas, la señorita Rodig, nos demostró como estos dos escultores pudieron llegar hasta la cúspide de la gloria” (87).

Otra integrante del equipo fue Celmira Zúñiga, quien trabajó con Gabriela en Punta Arenas y en el liceo de Santiago, donde Gabriela también fue directora. Luego Celmira reemplazó a Mistral en el cargo de directora de este establecimiento educativo. Tanto Celmira como Laura trabajaron con Mistral en dos contextos diversos, Punta Arenas y Santiago. En el caso de Celmira Zúñiga, (*Reseña Histórica Del Liceo N.º 6 De Niñas* 12), también fue directora del liceo de Santiago y de otros liceos en Rengo, Curicó y La Serena. Solo se menciona a estos dos integrantes del equipo,

¹ La Mistral llegó acompañada de un equipo de confianza para realizar las reformas necesarias en el Liceo de Niñas, conformado por Laura Rodig, Celmira Zúñiga, Catalina Valdés, Grimanesa Ramírez, Sara Ureta, María Preuss y Sara Perrin. Reemplazó en el cargo de directora del establecimiento a doña Aurora Arriagada (Barrientos 2).

porque fue con ellas con quién más tiempo trabajó Mistral en el contexto de la educación chilena y, al mismo tiempo, abre una línea de trabajo que debiera ser abordada para observar el impacto que tuvo la experiencia de trabajar con Mistral para dirigir otros proyectos educativos y qué tanto de su impronta puede observarse en las direcciones de esos liceos.

Sin lugar a dudas, la experiencia cultural-educativa en Punta Arenas constituyó un hito de este equipo, puesto que la presencia de Mistral en este territorio impulsó la participación de las mujeres, tal como se indica en un texto titulado, *La letra escondida: mujeres creadoras en los archivos de la sociedad de escritores del museo regional de Magallanes* (Museo Regional de Magallanes), donde se señala que: “encontramos un elemento común que las incentivó a tener mayor participación: la indudable influencia que ejerció la entronización gradual del sistema educativo en el territorio” (41). Instauración que tuvo el punto álgido, justamente, con la llegada de Mistral, específicamente, con la educación de las mujeres obreras.

En el plano nacional, desde las últimas décadas del siglo XIX mujeres destacadas venían proponiendo cambios, por ejemplo, la creación del Liceo Isabel Le Brun de Pinochet, donde estudiaron Eloísa Díaz y Ernestina Pérez, “la dos primeras médicas del país y de sudamérica” (Muenza 31). Aunque existían en la época de Mistral mujeres destacadas y comprometidas con un cambio en la educación, tenían la mirada puesta en sistemas educativos extranjeros, por ejemplo, el alemán jugó un rol importante a fines del siglo XIX y principios del XX. La idea promovida por Mistral, en cambio, se sostenía en el territorio no como espacio de intervención, sino como un sujeto-objeto que interpela desde un lenguaje cultural de las personas al proceso educativo, es decir, un *ethos* pedagógico que va desde lo local a lo global.

En el caso específico de Punta Arenas, antes de la llegada de Mistral, no había escuelas que se dedicaran a educar a mujeres obreras (Hernández). Este es un aporte y un cambio sustancial que deja en la región, una educación con conciencia de clase.

Por otro lado, específicamente en el área educativa, en la escuela, implantó la tradición de “obsequiar pequeños recuerdos a sus asistentes”

(Martinovic 95). Lo relevante de esto tiene que ver con la promoción de una práctica del agradecer, que está en sintonía con el morar la escuela, con el agradecer y cuidar al otro sin importar su condición y su puesto en la escuela.

Por consiguiente, podemos decir que el equipo de trabajo tenía un componente en común: el compromiso social. Esto les permitía realizar trabajos con personas de otra condición social, por ejemplo, Sara Braun. La forma en cómo Mistral genera un lazo de amistad con esta mujer es un misterio, pero se puede inferir que se genera por las actividades que realizaba la profesora en la ciudad. Por un lado, Mistral tiene la fuerte convicción de que su propuesta educativa puede generar otro tipo de mirada y alcance en la sociedad y, por otro, Sara Braun, persona con un fuerte compromiso social, ve en Gabriela Mistral a una persona que la puede conectar con gente que necesita ayuda. Es decir, se necesitan la una a la otra. Ahora bien, para que Sara Braun apoyara estas iniciativas necesitaba creer en el proyecto o idea, que era justamente lo que Gabriela le ofrecía.

Esto también puede tener otra explicación, ya que Mistral tenía una relación de amistad con “la cuñada de esta, Josefina Méndez” (Martinovic 82), pues tanto Josefina como Sara Braun admiraban el trabajo que hizo Mistral al instalar bibliotecas, visitar las cárceles y preocuparse de la educación de la infancia y de las mujeres, y viceversa, Mistral tenía respeto por la labor social que desarrollaban estas mujeres desde sus posiciones.

Por esta razón, Sara Braun apoyó las iniciativas educativas en Punta Arenas impulsadas por Mistral, por ejemplo, asignando una beca para que una de las estudiantes pudiera estudiar en el norte de Chile (Martinovic 109). Por ello, era tan importante tener espacios de estudio diferentes a la escuela en esta ciudad, que sirvieron para realizar consultas, acceder a otras lecturas, pues estos permitían consultar otras fuentes, por lo tanto, daba la posibilidad de discutir y cuestionar con argumentos.

En síntesis, el trabajar y colaborar con los diferentes estratos de la sociedad supone una idea unificadora de los “mundos irreconciliables como los sindicatos y el empresariado o la masonería y la Iglesia, vinculando además organizaciones sociales y deportivas, asociaciones de migrantes y

pueblos originarios” (Barrientos 4). También generó lazos con sociedades obreras, impulsó la formación educativa para crear mejores condiciones de vida intelectuales y económicas, promoviendo “la industria de tejido de lanas lo que benefició a chilenos de clase humilde al otorgarles un empleo digno y, al mismo tiempo, evitó la salida de las lanas de magallanes a otros países” (Cerde 158). Esto lo promueve por medio de la creación de “establecimientos educacionales para Punta Arenas orientado a la formación de profesionales en la industria del tejido” (158), lo que generó un impacto territorial, económico, de pertenencia y de conciencia de hacia dónde debía caminar la educación y la industria para que la escuela no solo fuera un espacio liminar. Este es otro aporte que dejaron las ideas mistralianas en la región.

3. LA DISCUSIÓN POLÍTICA Y GEOGRÁFICA DEL MORAR

Era importante para Mistral considerar en el proceso pedagógico no solo el acto educativo y la relevancia de estar en contacto permanente con la comunidad, esto no era del todo suficiente, sino que había que ir un paso más allá para generar conciencia, disidencia y sensibilización frente a temas que debían ser abordados de acuerdo con las características del territorio.

Uno de ellos tenía relación con el calendario anual de clases, que, en el caso chileno, no incorporaba en su repertorio la realidad climática de Punta Arenas, pues la ausencia estudiantil y las enfermedades en esa geografía se relacionaban con el calendario escolar que no consideraba una pausa en invierno. Para ello, usando los medios de la época, como cartas al gobierno y reflexiones denunciando respecto de estos temas en la revista *Mireya*, plantea la discusión para crear un calendario escolar que considerara la realidad del territorio (Cerde 156), pues Mistral, “se dio cuenta que la asistencia a clase durante las semanas más duras en invierno afectaba considerablemente la salud de sus estudiantes (Martinovic 54).

Este tema educativo, también era político y geográfico, por lo que debía ser discutido o, al menos, conocido, pues lo que Gabriela vive como

experiencia le sirve para reflexionar acerca de los cambios para disminuir el ausentismo y cuidar de las personas considerando los contextos territoriales. Esto último viene de la mano con poner sobre la mesa un tema respecto de las condiciones básicas que se requieren para funcionar en estos contextos, calefacción en las escuelas y el arreglo de calzadas y calles que eran cubiertas por la nieve.

Esta crítica mistraliana no surge sólo de la observación, sino también desde la opinión de las madres de las jóvenes que acuden a las escuelas, “el pueblo, las madres pobres, son absolutamente partidarias de las vacaciones de invierno, a pesar de que, según se arguye, el trabajo de sus niños en vacaciones las beneficia. Esta opinión humilde debe ser tomada en cuenta” (Martinovic 54). Lo anterior nos muestra dos crudas realidades de Punta Arenas: una relacionada con el clima del territorio y la otra vinculada a las condiciones materiales de las familias, que necesitaban que sus hijos en ciertos períodos del año fueran mano de obra para aumentar los ingresos.

Este tipo de discusiones la llevaron a generar redes, como ya se ha dicho, con innumerables organizaciones sociales y personas, que al parecer pudieron trabajar juntas, pero ¿por qué? Porque Mistral les dio un motivo para que así lo hicieran, generando un programa social en pos del liceo y de la comunidad para que, mundos irreconciliables pudieran trabajar juntos. Esta es otra impronta que Mistral deja en el territorio magallánico.

Este ímpetu para discutir e instalar en la opinión pública la educación como práctica y tratando de llegar a la mayor cantidad de personas posibles, también le insta a generar redes con el otro lado de la frontera, intercambiando textos y difundiendo temas educativos de Chile en Argentina y viceversa a partir de la revista *Mireya*. Incluso el lanzamiento número cuatro de la revista se agotó tanto en Punta Arenas como en Argentina (Martinovic 126-27), lo que permitió evaluar la relevancia que tenía la lectura para la sociedad magallánica y lo relevante que era contar con una biblioteca popular para acceder a otros espacios de lectura, que fueran gratuitos y diferentes de lo que se promovía por medio de la revista. Nótese que la revista contribuye a la esfera pública en debates que trascienden a la nación chilena.

4. LA CASA DE LOS LIBROS EN LA COMUNIDAD

La idea de biblioteca estaba acompañada de un propósito colateral, alfabetizar. Lo interesante de este proyecto es la forma como lo organiza y propone, por ejemplo, para su financiamiento, ante la falta de dinero, genera estrategias, tales como solicitar donativos a través de los medios de comunicación social de Punta Arenas. Así logró recibir donativos de la vicaría y otras entidades de la ciudad. Dádivas que eran informadas en la revista de la siguiente manera: “Braun & Blanchard, \$200; Escuela Municipal N°4, 12; Julio Munizaga O. \$100; Juan Secul \$100; Sara Braun de Valenzuela, \$500. Total \$812” (Mistral, *Mistral editora* 69). Este espacio de difusión también lo usó para informar el gasto, el detalle, a continuación: “Inversión: Estantería (Barassi Hnos) 480. Abono por la obra ‘Tesoro de la Juventud’ (Manuel Fanjul) \$300. Libros varios adquiridos a la Librería Benévolo, \$32; id. a ‘El Globo, \$100” (69). Para finalizar esta idea se destaca lo siguiente, nótese que se generaba con esta iniciativa una economía local en torno a la cultura. Al mismo tiempo, esta forma de actuar transparenta la forma cómo se usaba el recurso recabado.

Un aspecto novedoso en el quehacer de la biblioteca era su funcionamiento los fines de semana, bajo la atención de la propia Mistral. También desarrolló la idea de dividir la biblioteca por secciones, “una infantil y otra popular” (Martinovic 73). Esta división no solo se basó en principios cualitativos de la lectura, sino que buscaba la especialización y la adecuación de la lectura según fuera el caso. Así, la infantil estaba dedicada para las estudiantes y la popular para las madres de las estudiantes.

Mistral tenía claro que la idea de alfabetizar no solo se relacionaba con enseñar a leer y escribir, sino también con ofrecer espacios de lectura, así la biblioteca actuaba como un sensor cultural, pues esta debía ser “dirigida por maestras que tendrá grupos de obras seleccionados para niños de diferentes edades y que realizará, por lo tanto, un servicio especial que ninguna otra biblioteca por la misma amplitud de los fines que sirve, puede atender debidamente” (Martinovic 73).

Como podemos observar la biblioteca no era solo un espacio para la consulta y lectura, sino que era concebida como un espacio educativo-social que debía ser guiado por profesionales de la educación, pero que también debían tener una concepción desescolarizada, puesto que, la biblioteca se entendía como una extensión de la escuela-morada, y no como “una sala cerrada” (Baeza). Al contrario, la biblioteca estaba dividida por grupos etarios y educativos y no implicaba la obligación de esas lecturas, sino que funcionaba con un guía que actuaba como un andamiaje (Bruner 1986), pues ella misma señala lo siguiente: “a fin de que la alumna amplíe primero y continúe después por sí misma” (Martinovic 73).

Este proceso de autonomía lectora que Gabriela señala no solo se aplicaba a la formación de los estudiantes, sino también debía ser “una garantía y una hermosa seguridad para los padres” (74), entendiendo esto como aquel acto cuyo propósito es que los que crían a sus hijos deben estar presentes en aquellas discusiones que se transmiten mediante los libros, así el acto de leer no se enajena ni se mecaniza, sino que se entiende desde un espacio comunitario que brinda la oportunidad de conocer, aprender y disentir respecto de otros puntos de vista, ya que para Mistral la educación debe nutrirse de “valores de justicia social, trabajo y formación espiritual e integral del individuo” (Cerdeña 160).

En síntesis, podemos observar que en la propuesta mistraliana para dirigir el liceo desde un *ethos* pedagógico, lo que proponía era generar intercambio cultural entre las diferentes facciones sociales y con esto crear conciencia del lugar desde donde se plantea el acto educativo, el cual siempre debe estar mediado por el bibliotecario-maestro, quieb “ve casi siempre en la lectura de sus chicos otra manera de clase, en la cual él ha cedido la disertación a su colega, el libro” (Mistral, *Mistral editora* 284), por consiguiente, la propuesta de gestión pedagógica mistraliana se puede definir desde un *ethos* morada.

5. LA ESCUELA MORADA: UN ETHOS EDUCATIVO

El período en que Gabriela Mistral se desempeña como directora deja elementos para discernir lo que es el contexto donde la escuela cobra sentido como proyecto vital para la maestra. Antes de continuar con esta argumentación consideramos relevante aclarar que usaremos como sinónimo, desde aquí en adelante, la palabra gestión con *ethos*, entendida este como el lugar que se organiza en torno a la morada, la cual considera elementos internos y externos de quienes la habitan desde una idea “globalizante, un modo de ser [que involucra] de las cosas y de las personas” (Boff 28). Por consiguiente, el *ethos* de la escuela propuesta por Mistral involucra un sentido activo de todos quienes participan, puesto que parte de la idea de reconocer las prácticas culturales de los otros y desde ellas proponer actividades que se complementarán con elementos culturales de la zona y con los contenidos educativos, por ello Mistral,

no limitaba sus clases a las aulas, era muy dada a sacar a las alumnas a recorrer la ciudad durante los días de clima agradable. Ellas recuerdan que incluso las llevaba a ver películas y documentales importantes en una sala de exposiciones de la Comunidad Salesiana. (Martinovic 94)

Este *ethos* pedagógico mistraliano se plantea desde la capacidad que tuvo de no distanciarse de lo vivencial. Por este motivo, “se inserta en la ciudad como una más de la comunidad” (Martinovic 6). Por otro lado, el *ethos* es acompañado por el morar. La idea de morar la escuela en esta investigación, la definimos como la experiencia de las comunidades humanas de reconocer en la exterioridad de sus cuerpos, el espacio/tiempo material y simbólico con que interactúan y que va determinando nuestro estar siendo así (Kusch 1999).

Por consiguiente, el *ethos* mistraliano como una forma de morar la escuela con otros, involucró para su desarrollo la formación de un equipo de trabajo interdisciplinario. Junto a este equipo ella elaboró una propuesta

que vinculó la escuela con la comunidad, con las empresas, con los sindicatos y con las empresas privadas, lo que significó la creación de bibliotecas, plantación de árboles en avenidas, creación de escuelas nocturnas para mujeres y los métodos pedagógicos que instó a utilizar en estas prácticas educativas basadas en didácticas activas y de escucha del otro como forma de reconocimiento cultural. Aquí se observa no solo una influencia de la Escuela Nueva (Lara 54), sino que un replanteamiento de ella en términos de cómo esta corriente pedagógica se puede vincular con el territorio.

Por otro lado, es preciso destacar un punto relevante; que el *ethos* mistraliano fue realizado siempre en condiciones de austeridad, lo cual la vinculaba de manera aún más potente con la realidad social. Esto le generó múltiples malestares físicos y emocionales que no impidieron que ella se posicionara como una líder innata de proyectos educativos en contextos geográficos lejanos y desiguales.

6. DEFINICIÓN MISTRALIANA DE LA IDEA DEL *ETHOS* PEDAGÓGICO

En el *ethos* mistraliano, las dimensiones anteriores son trascendentales no tan solo para dirigir o gestionar, sino también son parte importante del desarrollo de la enseñanza y aprendizaje, que no está separado del liderazgo, sino que los sitúa como elementos complementarios, que tributan uno al lado del otro, pues si se entienden por separado se pierde el valor de lo que se puede generar en conjunto.

Entonces ¿cómo se puede definir el *ethos* para morar en la escuela? Es la morada desde donde no solo habita la escuela, sino que es la forma en que la escuela se transforma en el espacio donde se realiza vida en comunidad, vinculada con la casa y con la ciudad. Esto involucra que la morada considera siempre las experiencias individuales y colectivas que impactan el entorno de la morada, así como la relación en el interior de la morada, el lugar donde se realiza el acto educativo, por lo tanto, ambos deben estar siempre articulados, porque la escuela, como Mistral la define, es el “hogar de la palabra” (*Pasión de enseñar* 193), pero no es una palabra

muerta sin sentido, sino que es un hogar que integra, comprende y utiliza las palabras de todos sus integrantes, pues esta viene cargada de cultura, identidad, credo y, sobre todo, “mitología” (Lara 50) de las personas. Por tanto, la morada es el lugar donde se comunican y cultivan espacios de encuentro para la constitución del nosotros.

Por otro lado, el concepto de morada (Boff 28) en la idea mistraliana también se traduce en un método de trabajo pedagógico que se vincula con la organización de la escuela, esto desde un plano físico, social e interpersonal. La escuela, en este sentido, debe responder a esta triple vertiente que acá se origina: la del plano existencial, vivencial y social. La escuela es morada porque en su propia fragilidad es posible experimentar y cultivar el cuidado.

Para que este acto educativo sea ético debe comenzar siempre desde la vivencia de la comunidad y del individuo, ya que esta praxis no se impone a la comunidad, al contrario, desde la comunidad se extrae la idea, pues es una iniciativa pedagógica que surge desde el hacer con otros. Acá radica la relevancia de rescatar la palabra, pero no solo para identificar los aspectos antes señalados, pues en la idea del *ethos*-morada mistraliano de la escuela, el concepto “hogar de la palabra” involucra participación, escucha, toma de decisiones, al mismo tiempo entiende que palabra es también “imagen” (Mistral, *Pasión* 193), que contiene “Color, Relato, y Visión gozada” (193), es decir, se vincula con las emociones y las experiencias culturales.

Por lo tanto, la palabra escuchada debe ser entendida desde el mundo que representa, al mismo tiempo que puede simbolizar ideas o vincularse con objetos, pues, “las palabras antes bien tienden a asimilarse a cosas” (Ong 39). Esto implica que la palabra no puede perder, por un lado, la fuerza de la oralidad y, por otro, que la palabra no es algo fijo, sino que nos permite entender cómo otros han aprendido bajo sus contenidos y formas diferentes. Por ello, la importancia de que este *ethos* pedagógico, se desarrolle mediante la generación de vínculos con el entorno, no solo insertándose en él, sino conviviendo con él. Dicho de otra manera, el lenguaje es un modo de convivir o convivio humano como le llamaba Gabriela, pero un convivio que debía romper las fronteras del liceo para compenetrarse en

otros contextos idiosincráticos y aprender de forma más profunda con qué persona se está vinculando la escuela, por ejemplo,

Nosotros, los llamados “intelectuales”, debemos acercarnos al pueblo raso y gastar con él las horas que despilfarramos en nuestra “vida social”; podemos, sí, convivir con él frecuentemente, yendo a sus fiestas familiares, estando en sus nacimientos, sus navidades y sus duelos. (Mistral, *Magisterio y niño* 266-267)

Lo anterior permite justificar el porqué la palabra gestión es insuficiente para calificar la actividad de Mistral y se requiere complementar con el concepto *ethos*, no porque aquella signifique algo negativo o malo, sino porque la primera “se ha hecho hegemónica, de la mano de concepciones empresariales o administrativas de los procesos sociales, institucionales u organizacionales” (Huergo 1), lo que va en contra de la lucha de Mistral contra lo hegemónico. Aunque sabemos que también esta palabra denota acción, actitud, gesto, movimiento, su significado actual tiene una carga más cercana al gerenciamiento (Grinberg, 2011).

La palabra *ethos* constituye una expresión más específica y cercana a Mistral, pues está más cercana con el significado de la palabra gestionar que tiene relación con la coordinación de ideas colectivas no dejando de lado lo histórico, por tanto, el *ethos* mistraliano se puede asimilar a un acto espiritual y místico que, en palabras de Boff, se define de la siguiente manera:

el conjunto de relaciones que el ser humano establece con el medio natural separando un pedazo del mismo, para que sea su morada; con los que habitan en la morada, para que cooperen y sean pacíficos; con un rincón sagrado, donde guardamos recuerdos queridos, la vela que arde, los santos de nuestra devoción o las Sagradas Escrituras; y con los vecinos; para que haya bondad y ayuda mutua. (3)

Esto es justamente lo que desarrolla Gabriela Mistral en sus iniciativas, que colman su agenda cultural-educativa con un fuerte compromiso social y que no tienen como propósito realizar acciones homogeneizantes con las

poblaciones con las que interactúa, por el contrario, se plantea contraria al gerenciamiento que define “los términos del gobierno de la población que se presenta en la forma del no relato, de relatos fragmentados que arrojan a la población a la gestión de sí en una no tan *sui generis* ética de la responsabilidad individual” (Grinberg 6), por lo tanto, el proyecto mistraliano se enfoca en cómo las particularidades interactúan en las colectividades del territorio.

Por ello, el impacto social-educativo que Mistral desarrolló desde el liderazgo, el contacto con el entorno oral, cultural y natural, desde una pedagogía recíproca, y con la creación de iniciativas culturales, en la ciudad de Punta Arenas, tiene “un antes y un después luego del arribo de la poetisa a la zona, dejó de dar vuelta en la mente de las autoridades esta idea de ‘Chilenizar a Magallanes’, la cual no volvió a ser remitida a autoridades locales” (Martinovic 105). Por ende, las múltiples publicaciones mistralianas en revistas o periódicos dan cuenta de la necesidad de contextualizar las decisiones política-educativas para que respondieran a las características de un territorio que más que ser chileno tiene características particulares: su ubicación extrema, su cultura, su historia, sus migrantes, sus relatos, sus paisajes, sus necesidades educativas. Es decir, Mistral consideró los integrantes de la sociedad que convivían en ese territorio, con los cuales generó contacto, alianzas y propósitos comunes, por ejemplo, expuso en la revista *Mireya*, “los abusos de los empleadores sobre los obreros y otros comentarios siempre en beneficio a las clases trabajadoras” (Martinovic 109), que eran las personas que tenían estrecha relación con las escuelas donde participó. Esto no significa un acto de populismo, al contrario, eran acciones que visibilizan las problemáticas y con esto generaba identidad y credibilidad del proyecto educativo, pues la educación y las luchas sociales tenían propósitos comunes, mejorar las condiciones de los trabajadores y estudiantes que se desarrollaban a diario.

Dicho de otra manera, lo que Gabriela plantea desde su *ethos* tiene relación con la morada, es decir, con el carácter y las actitudes de las personas y también con cómo, mediante este carácter, ético y moral, tiene la capacidad de compenetrarse en las costumbres, tradiciones, creencias. Pero

¿para qué?, para que “favorezca procesos de transformación de las realidades socioculturales que las sociedades dialógicas demandan” (Vargas 212).

Entonces de qué se trata la propuesta mistraliana: “de acercarse a la compleja trama de relaciones, tensiones y luchas que suponen estos procesos en la cotidianidad, las luchas, fisuras y contradicciones propias de la experiencia” (Grinberg 7) y del contacto horizontal que supone estar con otros, para con ellos, no sin ellos, proponer un *ethos* para dirigir la escuela como una institución que simboliza todo aquello que puede ser desarrollado mediante lazos comunitarios.

Por tanto, Gabriela desarrolla en su práctica diaria una forma distinta de estar y ser en la escuela, no reduce su acción solo a la dimensión técnica pedagógica (Lara y Rodríguez 12) desde su rol de directora, sino que entiende que la administración y gestión de la escuela debe estar acompañada por una cercanía con el aula y de esta con la comunidad y viceversa.

En consecuencia, el *ethos* mistraliano lo definimos como el hogar-morada donde se desarrolla el acto educativo. Aquí no se trata de que las condiciones sean precarias y, entonces, en otras circunstancias, podría estar aislada del entorno. Es morada porque esencialmente es precaria y su precariedad es esencial a la escuela. Por eso, el cuidado no es para que no ocurra la vulnerabilidad, sino porque la vulnerabilidad nos es constitutiva en tanto que humanos. La escuela así entendida es una metatopía ética porque habita en el hogar donde el niño lleva la escuela en sus acciones y en sus modos de estar en el mundo en cuanto miembro de una comunidad, un asentamiento y un país. Por eso es un *ethos* como morada, no porque le huye al peligro, sino porque conoce el peligro y actúa en consecuencia para que ese peligro no se materialice en la condición de aquello que en primer lugar debería enseñar la escuela: el cuidado de todo cuanto nos rodea en tanto es la fragilidad no solo de aquello que está alrededor, sino la de nosotros mismos como sujetos en continua construcción y no en proceso de adecuación para cumplir un rol mecánico en la sociedad. Por ello, la actividad educativa no se limita al intramuro de la escuela, sino que se desarrolla en cualquier espacio físico que permita la oportunidad

de encontrarse con otros mediante un acto pedagógico donde se plantea el escuchar para aprender.

Este ejercicio educativo lo propone desde una perspectiva creadora y recreadora a la vez, es decir, desde la oportunidad y originalidad que plantean las diversas miradas culturales de las personas que componen el territorio, sin que tengan la necesidad de recurrir a la imitación de modelos foráneos para responder a las diversas cuestiones educativas, sino que la propuesta pedagógica debe surgir desde lo local a lo universal. Por consiguiente, el *ethos* mistraliano, no es solo la acción de conocer o identificar lo mejorable, sino que también involucra el acto de reconocerse, para desde este reconocimiento generar acciones educativas que tengan como eje fundamental el cuidado de las personas, quienes deben considerar sus elementos identitarios, pero también el cuidado de su entorno físico, cultural y humano.

Finalmente, denominamos este *ethos* como una pedagogía del albedrío, entendida como la capacidad de desarrollar mediante el diálogo la autonomía de elegir un método de trabajo que considere las mitologías individuales y sociales de los territorios, lo que permite trazar el camino, primero, del despertar de la consciencia; segundo, lo que significa construirse como un ser en libertad desde y para el territorio y, tercero, valorizando al otro desde la confianza que se deposita al escuchar sus anhelos, “ya que solo el conocer conduce a amar” (Mistral, 2023, p. 202), y este acto de conocerse y reconocerse, entre escuela y comunidad, es una acción que debe ejecutarse a través de la cooperación.

CONCLUSIONES

En este artículo hemos podido desplegar, a partir del corpus escogido (la revista *Mireya* y el libro de Martinovic), una reconstrucción de la práctica pedagógica de Mistral a partir de la formulación de un posible sentido social de esta práctica, lo que permitió la caracterización de dicha pedagogía.

En la caracterización se identificaron los ejes constitutivos de un *ethos* que denominamos la morada para referirnos a la constitución de la escuela

como una estancia con otros, la constitución de una geografía y política situadas que denominamos del morar y, finalmente, la constitución de la lectura como espacio de construcción simbólica y dialógica de una cultura entre los distintos actores de la sociedad sin distinción de clases y, en algunos casos, con una acción afirmativa hacia los sectores marginados de la sociedad, lo que supone una escuela donde moran los vulnerables de la sociedad en reunión con todos los otros en un proceso de reconocimiento mutuo.

Este aporte cualitativo que Gabriela Mistral dejó en la región, no solo se centró en el aumento de la matrícula, sino en una propuesta curricular con estrecho vínculo con el territorio. Tales medidas pueden enumerarse, por ejemplo: el uso del uniforme, medida que aumentó la asistencia escolar (Martinovic 84) llegando a duplicar la matrícula (43). Esto resolvió el tema económico de la precariedad para adquirir vestimenta por parte de las familias. Calendarizar las vacaciones de acuerdo con el clima del lugar, integrando en este tipo de decisiones a la ciudadanía y sus contextos no solo climáticos, sino también económicos y sociales. Educar a las mujeres de los obreros que hasta ese momento estaban abandonadas, para generar no solo la oportunidad de que estas se educaran, sino que las ideas de personas no consideradas tuvieran la oportunidad de ser escuchadas.

Lo anterior, según nosotros, se erige desde una pedagogía del albedrío, es decir, de la capacidad que tiene cada territorio educativo para generar –sin perder el vínculo entre lo local y lo global– un acto educativo con carácter o de facultades creadoras, para que no pierda de vista la integración de los elementos populares en la educación formal.

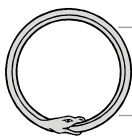
Finalmente, en la formulación del *ethos* mistraliano como morada se adelantan aspectos que requieren mayor elaboración conceptual en torno a la condición de la escuela como morada, en cuanto aparecen los elementos de la precariedad del morar, la necesidad del cuidado, la construcción dialógica con todo lo otro y los otros, que permiten hacer de la escuela una instancia de construcción de ciudadanía crítica. Estos últimos elementos requieren ser pensados con mayor profundidad para la constitución de una ética de la escuela como morada más allá de lo que se puede inferir de la actividad de Mistral en Punta Arenas. En todo caso, queda para la

posteridad la enorme contribución de Mistral en apuntalar una práctica pedagógica crítica para la sociedad chilena en aquellos tiempos y, sin duda, para la pedagogía latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEZA, ADRIÁN. “Escuela y acto didáctico en el pensamiento pedagógico de Gabriela Mistral: 1904-1925”. *Educação e Pesquisa*, vol. 44, 2017, pp. 1-17.
- BARRIENTOS, ÓSCAR. “Gabriela Mistral en el país de los chilenos olvidados”. Museo de Magallanes, *Bajo la Lupa*, 2019. www.museodemagallanes.gob.cl
- BOBBITT, FRANKLIN. *The Curriculum*. Cambridge: Houghton Mifflin, 1918.
- BOFF, LEONARDO. *Ética y moral: la búsqueda de los fundamentos*. Bilbao: Sal Terrae, 2004.
- BRUNER, JEROME SEYMOUR. *El habla del niño: aprendiendo a usar el lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1986.
- CERDA, MARÍA. “Vigencia y actualidad de Gabriela Mistral en la Educación”. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, n.º 2, 2016, pp. 155-167.
- FOUCAULT, MICHEL. *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: FCE, 2010.
- GRINBERG, SILVIA. “Gubernamentalidad y educación en tiempos de gerenciamiento. Reflexiones en torno de la experiencia de los dispositivos pedagógicos en contextos de extrema pobreza urbana”. *VIII Encuentro de Cátedras de Pedagogía de Universidades Nacionales Argentinas Teoría, formación e intervención en Pedagogía*, 2011, pp. 1-20. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.971/ev.971.pdf>.
- HERNÁNDEZ, VÍCTOR. “Apuntes sobre educación pública en Magallanes. Tercera parte”. <<https://zonazero.cl/2023/03/apuntes-sobre-educacion-publica-en-magallanes-parte-1-por-victor-hernandez-godoy/>>.
- HUERGO, JORGE. *Los procesos de gestión*. Buenos Aires: IPAP, 2004.
- KUSCH, RODOLFO. *América profunda*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- LARA CORONADO, JESÚS. “La infancia y la adolescencia como experiencias de vida determinantes en el pensamiento pedagógico Gabriela Mistral”. *Educere*, n.º 80, 2020, pp. 45-58.
- LARA, JESÚS, Y SANTIAGO RODRÍGUEZ. “Gabriela Mistral y su praxis educativa sociohistórica”. *Praxis Educativa*, vol. 27, n.º 3, 2023, pp. 1-18.

- MARTINOVIC ANDRADE, DUSAN. *Gabriela Austral. Su vida en la Patagonia chilena. Revisión histórica (1918-1920)*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.
- MATURANA, HUMBERTO. *El sentido de lo humano*. Santiago: Dolmen, 1996.
- MISTRAL, GABRIELA. *Revista de Educación*, n.º II, 1923.
- . “Declaración de principios”. *Mireya*, n.º 1, 1919, pp. 8-9.
- . *Magisterio y niño*. Santiago: Andrés Bello, 1979.
- . *Mistral editora. La revista Mireya en Punta Arenas*. Editado por Gladys González. Valparaíso: Libros del Cardo, 2023.
- . *Pasión de enseñar (pensamiento pedagógico)*. Editado por Cristián Warnken y Ernesto Pfeiffer. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2017.
- MUSEO REGIONAL DE MAGALLANES, ED. *La letra escondida: mujeres creadoras en los archivos de la sociedad de escritores del museo regional de Magallanes*. Magallanes: Museo Regional de Magallanes, 2022.
- MUENA, PRISCILA. “Maestras promotoras de los saberes científicos en la enseñanza femenina en Chile, 1870-1915”. *Revista de Humanidades*, n.º 51, 2025, pp. 27-61.
- ONG, WALTER J. *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: FCE, 1996.
- PERRIN, SARA. *Actividades femeninas en Chile*. Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración, 1927.
- Reseña Histórica del Liceo N.º 6 de Niñas*. Publicada con motivo de la Celebración del 25º Aniversario de su Fundación. Santiago: 1946.
- SEPÚLVEDA, MAGDA. “Mistral y Melfi en la Patagonia.” *Anales de la Literatura Chilena*, n.º 12, 2011, pp. 79-93.
- SEPÚLVEDA VÁSQUEZ, CAROLA. “Gabriela Mistral: tácticas de una maestra viajera.” *Revista Colombiana de Educación*, n.º 61, 2011, pp. 281-297.
- TYLER, RALPH WINFRED. *Basic Principles of Curriculum and Instruction*. Chicago: University of Chicago Press, 1949.
- VARGAS, PEDRO. “Una educación desde la otredad.” *Revista Científica General José María Córdova*, vol. 14, n.º 17, 2016, pp. 205-228.



REVISTA DE HUMANIDADES

“¿HAY UNA PERCEPCIÓN DEL PRÓJIMO?”

CUERPO Y EXPRESIÓN EN ORTEGA Y GASSET

SERGIO GONZÁLEZ-ARANEDA

Universidad Alberto Hurtado 

sgonzalez@uah.cl

ORCID: 0000-0003-2109-1389

Revista de Humanidades n.º 54: 373-400

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1045>

revistahumanidades.unab.cl



“¿HAY UNA PERCEPCIÓN DEL PRÓJIMO?” CUERPO Y EXPRESIÓN EN ORTEGA Y GASSET

“IS THERE A PERCEPTION OF THE OTHER?”. BODY AND
EXPRESSION IN ORTEGA Y GASSET

SERGIO GONZÁLEZ-ARANEDA

Universidad Alberto Hurtado
Facultad de Filosofía y Humanidades
Alameda 1869, Santiago, Chile

RESUMEN

En el presente artículo se propone revisar la relación entre la circunstancia corporal y la percepción de la alteridad en tanto prójimo en la filosofía de Ortega y Gasset, especialmente en los textos *Vitalidad, alma, espíritu* (1924), *Sobre la expresión fenómeno cósmico* (1925) y *La percepción del prójimo* (1929). Partiendo de la definición del cuerpo humano como expresión de una intimidad radicalmente propia, Ortega llega a presentar la relación intersubjetiva como acontecimiento expresivo de una estratificación personal. Con esto, se intenta vislumbrar una filosofía que piensa la otredad no desde el sí mismo, esto es, el otro como hipótesis analógica o como simple cuerpo animado. Desde un ejercicio hermenéutico del cuerpo del

prójimo, que expresa una vida radicalmente propia, Ortega y Gasset propondrá un alma corporal gesticulante e interpretativa del mundo social intersubjetivo.

Palabras claves: circunstancia, cuerpo, expresión, otredad, Ortega y Gasset.

ABSTRACT

This article aims to examine the relationship between bodily circumstances and the perception of *otherness* in the philosophy of Ortega y Gasset, particularly in the texts *Vitalidad, alma, espíritu* (1924), *Sobre la expresión fenómeno cósmico* (1925) y *La percepción del prójimo* (1929). Based on the definition of the human body as an expression of radical intimacy, Ortega goes on to present the intersubjective relationship as an event that expresses a personal stratification. With this, he seeks to uphold a philosophy that conceives of otherness not from the self, the other as an analogical hypothesis or as an animated body. Through a hermeneutic exercise of the other's body, which expresses a radically self-contained life, Ortega proposes a gestural, interpretive *bodily soul* of the intersubjective social world.

Keywords: Circumstance, Body, Expression, Otherness, Ortega y Gasset.

Recibido: 01/03/2024

Aceptado: 25/04/2025

I. INTRODUCCIÓN

En *La percepción del prójimo* (1929), Ortega plantea una descripción del prójimo en cuanto cuerpo que aparece en el horizonte perceptivo del yo y del medio por el cual este cuerpo es informado a nuestra experiencia viva. Ciertamente se trata de una problemática central para su contexto filosófico y para las corrientes en que transitó el escritor español, como la antropología

filosófica, la fenomenología o la hermenéutica¹. En este contexto Ortega propone una aproximación al prójimo no como mera cosa corpórea, sino como una intimidad encarnada radicada en su vida:

Entre las cosas exteriores a nuestro yo, no todas son del mismo rango; hay, por lo menos, dos linajes de ellas muy distintos entre sí. Hay las cosas corpóreas de nuestro derredor y hay las otras personas, los otros yo, los prójimos. Nuestra pregunta, formulada en su máxima sencillez, suena, pues, así: ¿cómo llegamos a noticia de que frente y junto a nosotros existen otras personas? ¿Hay, además, de la percepción externa y de la íntima, otra clase de fenómenos psíquicos en que percibimos a los demás hombres, hay una percepción del prójimo? (*La percepción* 156)

Ante la interrogante del medio en que nos aproximamos al prójimo, Ortega lo distinguirá no solo de la percepción de los objetos con que me encuentro en mi vida, los útiles con que cuento en mi hacer práctico, sino también de la percepción interior que cada individuo existente tiene de sí. Aparece, consecuentemente, una tercera cuestión que para Ortega es el problema humano por excelencia (*La percepción* 156), a saber, ¿es posible y en qué condiciones informamos de un prójimo en tanto vida radicalmente otra?

¹ Giulia Gobbi, estudiosa de la filosofía de Ortega, recientemente describió de un modo sintético parte del recorrido crítico de su pensamiento en relación con la tradición filosófica de comienzos del siglo XX: “La reflexión orteguiana sobre el cuerpo hunde sus raíces en su amplia arquitectura filosófica que representa un *unicum* en la historia del pensamiento español. Ortega no se ocupó del problema del cuerpo humano *stricto sensu*, sino hablando de una antropología filosófica que llevaba a la luz el problema del yo y por consiguiente la relación entre yo, cuerpo y mundo. Sus artículos más específicos sobre el tema de la corporalidad se concentraron entre el 1924 y el 1929, sin embargo, hay una serie de estudios y artículos en torno al 1913 y 1914, en los cuales las influencias fenomenológicas sobre el tema son más evidentes. Dichos artículos son *Sensación, construcción e intuición* y *Sobre el concepto de sensaciones*. Además, cabe decir que el punto de partida más sugerente para la explicación del tema es el célebre *Meditaciones del Quijote* del 1914, donde se profundizan algunos conceptos que incluyen y explican la corporalidad en un sentido más amplio, es decir profundidad y superficie, perspectiva y circunstancia” (206).

Para dar respuesta a este problema es necesario analizar la comprensión orteguiana del cuerpo, en la medida en que tanto el yo, la realidad radical que es mi vida, como el prójimo habitan corporalmente un mundo circunstanciado. Nos encontramos, señala Marías, instalados proyectivamente en el cuerpo, “a través del cual acontece mi mundanidad concreta [...] Todos mis proyectos parten de mi instalación corpórea” (*Antropología* 179). En este contexto, la presente investigación se propone:

- (i) Analizar la noción orteguiana del cuerpo como circunstancia más propia del yo, es decir, el cuerpo como propiedad circunstancial en la cual se radica mi vida personal.
- (ii) A partir de esto, exponer una vía raciovitalista del cuerpo del prójimo que, tomando distancia de una fenomenología estática, se abre como acontecimiento no aprehensible². Esto es, el cuerpo del prójimo como índice de una interioridad desbordante.
- (iii) Finalmente, revisar el cuerpo, la vida radicada en una circunstancia encarnada, como expresión de una interioridad que lo constituye como distinto a los otros cuerpos del mundo. Mejor aún, se intenta delinear una hermenéutica del cuerpo propio, en cuanto su característica esencial consiste en la expresión, la comunicación y la interpretación del *intus* personal.

² A propósito de este punto, resulta pertinente apuntar, junto con Jorge Acevedo, que “frente al realismo, al viejo idealismo y al idealismo fenomenológico Ortega postula que lo que verdaderamente *hay* y es dado es un *absoluto acontecimiento*, consistente en la coexistencia mía con las cosas” (*La sociedad* 83). Por su parte, Javier San Martín ha sostenido que, junto con una lectura crítica de tal idealismo fenomenológico, en Ortega puede trazarse con propiedad una fenomenología cuyo horizonte es el de la razón vital y la historia (*La fenomenología* 13-15). Antonio Gutiérrez Pozo, en continuidad con esta línea interpretativa, ha sostenido que existe un ejercicio de renovación fenomenológica a partir del raciovitalismo orteguiano, alineando las nociones de conciencia natural con ejecutividad de la vida (“Vida, conciencia”).

2. EL CUERPO COMO CIRCUNSTANCIA

La vida, el sustrato auténtico y absoluto, es la realidad donde se radicalizan todas las circunstancias y empresas propias del individuo humano. Ejemplo de esto resulta ser la determinada nacionalidad que me ocupa o las leyes que rigen la sociedad de la cual formo parte, circunstancias a las que el individuo llega y no tiene más que ocuparse de ellas ventajosas o desventajosamente. Pero el individuo no solo se encuentra con este tipo de circunstancias en la vida, sino también con una particular circunstancia que se constituye como apertura íntima y directa hacia el mundo, como circunstancia más próxima al yo: el cuerpo.

El cuerpo constituye la circunstancia más directa de la cual el yo debe ocuparse, dado que no solo es el medio desde el cual interactúa con las circunstancias que conforman su mundo, sino que es el grado cero desde donde se reconoce como distinto al resto de las cosas del mundo y distintas estas mismas cosas (objetos, animales u otras personas). Así, “la circunstancialidad del hombre tiene carácter corpóreo” (Marías, *Introducción* 358) cada vez que su ser es movilizado por su cuerpo que le permite ocuparse, a la vez, de sí mismo y del mundo que le rodea. Al respecto escribe Ortega:

El mundo o circunstancia en que me encuentro sumido no es solo el paisaje que me rodea sino también mi cuerpo y también mi alma. Yo no soy mi cuerpo, me encuentro con él y con él tengo que vivir, sea sano, sea enfermo; pero tampoco soy mi alma, también me encuentro con ella y tengo que usar de ella para vivir, aunque a veces me sirva mal porque tiene poca voluntad o ninguna memoria. (*Meditación* 339)

Lo dado inmediatamente al yo, la circunstancialidad patente que le rodea y que este yo utiliza en todo momento es el cuerpo, polo desde donde ejecuta su perspectiva vital, y el mundo, lo útil donde se ejecuta la perspectiva de cada individuo³. En palabras de Ortega: “Mi vida es contar

³ En su célebre texto a propósito de la corporalidad en Ortega, Orringer ha escrito

yo conmigo y, a la vez, con algo que no soy yo y que llamaremos lo Otro = circunstancia o Mundo” (*Meditación* 339).

A propósito de la circunstancia de la corporalidad, en *Sobre la expresión fenómeno cósmico*, texto fechado en agosto de 1925, hallamos pistas sobre su sentido y, especialmente, sobre su latente referencia hacia la vida, donde radica en tanto circunstancia expresiva. Ortega afirma que “no vemos nunca el cuerpo del hombre como simple cuerpo, sino siempre como carne; es decir: como una forma espacial cargada, cuasi eléctricamente, de alusiones a una intimidad” (*Sobre la expresión* 580).

Esto se debe a que, en contraste con el mineral, la estructura del cuerpo humano posee la capacidad de expresar, representar e interpretar. Por lo tanto, el cuerpo humano enuncia una interioridad que será signo no solo de lo identificado con la figura del alma, sino, antes que todo, signo de nuestro suelo vital que nos permite dar cuenta del sentido de lo real. A diferencia del mineral, el cuerpo humano siente sintiéndose:

El cuerpo humano tiene una función de representar un alma; por eso, mirarlo es más bien interpretarlo. El cuerpo humano es lo que es y, “además”, significa lo que él no es: un alma. La carne del hombre manifiesta algo latente, tiene significación, expresa un sentido. (580)

El cuerpo, consecuentemente, representa el elemento circunstancial más próximo al yo, tan próximo que en cada instante nos dejamos confundir y afectar por él. Podemos sentir el mundo desde la circunstancia corporal, observarlo, definirlo, mensurarlo. Por ello es preciso comprender que mediante la circunstancialidad corporal el individuo se abre como perspectiva hacia el horizonte de circunstancias que conforman su mundo⁴. En palabras de

que esta idea de perspectiva conduce a lo que Ortega denominará como intracuerpo: “Ortega acentúa la variedad de perspectivas sensoriales en la contemplación del cuerpo no solo desde fuera, sino también desde dentro” (17). Este desde dentro, que es el intracuerpo orteguiano, es lo que se pondrá de relevancia en la estratificación entre vitalidad, alma y espíritu.

⁴ Habría que señalar, por lo demás, que la circunstancialidad del cuerpo obliga al yo a una perspectiva determinada desde donde percibe el mundo circundante: “El cuerpo

Marías, el cuerpo “ocupa un puesto excepcional, porque precisamente ‘a través’ de él y en virtud de él me es presente el ‘mundo’ –del cual, por lo demás, forma parte” (*Introducción* 359).

La circunstancialidad de la estructura corporal permite comprender de mejor manera el sentido y alcance de la célebre fórmula de Ortega: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (*Meditaciones del Quijote* 322). La circunstancia no solo es aquello que me rodea, planteado así, la circunstancia no son solamente los contextos en los cuales el individuo habita y las cosas de las cuales hace uso, sino también su propia estructura corporal. Por esto, la vida tiene primacía respecto del propio cuerpo, así como de las demás circunstancias, es decir, la estructura egológica, antes de ser polo donador de sentido es realidad radicada en la vida. En este contexto, yo no soy mi vida sino solo un ingrediente de ella; “yo radico en mi vida, soy una realidad enraizada o radicada en ella. No hay que confundir, por tanto, al hombre que soy yo con mi vida. Esta última me incluye tanto a mí como a mi circunstancia” (Acevedo, *Hombre* 35).

Notamos que la vida se encuentra amoblada de circunstancias que sin ser ella misma se radicalizan y adquieren sentido allí. Mi vida individual consiste en esto, por un lado, en mi circunstancia corporal mediante la cual me abro al mundo y, por otro, en el tejido circunstancial que me rodea y envuelve. Así, Ortega dirá de esta realidad radical que es, constitutivamente, mi vida, mi individual perspectiva y particular experiencia vital desde donde accedo a un mundo circunstanciado.

La verdad de la realidad para mí es el enfoque desde donde accedo a ella, de modo que “el perspectivismo [como señala Rábade] me impone la obligación de aceptar el puesto fáctico que tengo para transmitir a los demás el fragmento de verdad que sólo desde donde yo estoy se puede captar” (75). Desde aquí se abre un punto crucial, y es que el tejido de circunstancialidad

en que vivo infuso, recluso, hace de mí inexorablemente un personaje espacial. Me pone en un sitio y me excluye de los demás sitios. No me permite ser ubicuo. En cada instante me clava como un clavo en un lugar y me destierra del resto. El resto, es decir, las demás cosas del mundo están en otros sitios y solo puedo verlas, oírlas y tal vez tocarlas desde donde yo estoy” (Ortega y Gasset, *El hombre y la gente* 125).

dado actual e inmediatamente a mi presencia, que a su vez siempre se encuentra circunstanciada, no remite solo a mi individualidad vital, sino al conjunto de individuos radicados en cuerpos propios que igualmente habitan circunstancialmente.

Es importante este punto, en la medida en que la novedad del análisis orteguiano no apunta hacia una reflexión del cuerpo como materialidad que interrumpe mi horizonte perceptivo, sino, más fundamental, el cuerpo de cada yo individual se presenta en un doble sentido: como materialidad orgánica de percepciones externas, pero también como experiencia de interioridad, a modo de autopercepción del yo como interior.

A esta experiencia Ortega la llama intracuerpo, que no debe confundirse con la sensación que afecta un agente externo al cuerpo propio (como el dolor que siento al pinchar mi dedo con una aguja). El intracuerpo orteguiano corresponde a una imagen interna que cada uno tiene de su propio cuerpo, y es sobre esta imagen que se monta la vida psíquica y el nexo con el mundo exterior. Para Ortega el intracuerpo significa el marco en el cual todo nos aparece. Insistiendo en el hecho de ser el intracuerpo una imagen y, en este sentido, esta imagen del interior del cuerpo es distinta para cada individuo (Orringer 23).

La cuestión del cuerpo, entonces, supone plantear una distinción fundamental entre la percepción externa que se puede obtener de un cuerpo en medio de otros cuerpos (extracuerpo) y la percepción interna que cada uno tiene de sí, el intracuerpo que informa de nuestra interioridad. Esta distinción constituye la circunstancialidad corporal en la que se radica todo yo y plantea un desafío respecto de la relación con el prójimo. Más precisamente, conduce a preguntarse sobre el modo en que el intracuerpo está íntimamente relacionado con el extracuerpo, dimensión a la que tenemos acceso perceptivo en tanto cosa corporal en el mundo. En *Vitalidad, alma, espíritu* (1924) Ortega reflexiona extensamente sobre esta cuestión:

¿No merecería la pena de analizar, de describir con alguna minucia, cómo es para cada cual su cuerpo, visto desde dentro, cuál es el paisaje interno que le ofrece? Por lo pronto, lo que yo he llamado en mis cursos universitarios el

intracuerpo no tiene color ni forma bien definida, como el extracuerpo; no es, en efecto, un objeto visual. En cambio, está constituido por sensaciones de movimiento o táctiles de las vísceras y los músculos, por la impresión de las dilataciones y contracciones de los vasos, por las menudas percepciones del curso de la sangre en venas y arterias, por las sensaciones de dolor y placer, etc., etc. Nuestra vida psíquica y nuestro mundo exterior se hallan ambos montados sobre esa imagen interna de nuestro cuerpo que arrastramos siempre con nosotros y viene a ser como el marco dentro del cual todo nos aparece. (456-457)

En este sentido, Ortega advierte que la experiencia de la circunstancia corporal se abre al mundo no solo como exterioridad con la cual mis sentidos interactúan, por ejemplo, cuando veo aproximarse a un familiar y le extiendo mi mano para saludarlo, palpando su mano tanto como él palpa la mía. Aparte de este contacto mediado por el extracuerpo, deviene una experiencia mucho más compleja, una instancia donde el yo como el otro —el familiar— participamos como vida interior-subjetiva, como soledad radical que se filtra exteriorizándose. Y resulta evidente, por ejemplo, que cuando apretamos nuestras manos ambos tenemos certeza que no estoy apretando la mano de un maniquí, sino de un cuerpo con un campo afectivo, un campo memorístico, un cuerpo volitivo, etc.

Se ofrece en esta —y en toda— experiencia la dimensión interior latente en cada cuerpo con el que el yo interactúa en la vida, incluido el cuerpo propio. Por esto, Ortega insiste en que existe un doble sentido de la experiencia perceptiva: una manifiesta con la que mensuro mi mundo circundante y una latente que muestra un sentido interior de la experiencia. Al respecto, Ortega afirma:

Lo real tiene dos haces: lo que de él *aparece* en la conciencia, lo que de él se manifiesta y, además, aquello de él que no se manifiesta. Así un cuerpo físico es esencialmente una dualidad: poseyendo tres dimensiones no puede manifestarse, *aparecer*, sino en una serie sucesiva de *coaptaciones* (que en este caso llamaremos percepciones) parciales, ahora de un lado, luego de otro,

etc. Mas como tiene profundidad, tiene un *interior* que habrá de irse a su vez manifestando en series de percepciones hasta el infinito; de suerte que lo que él es como realidad integral nunca pasará por completo a hacerse patente, a ser fenómeno, a ser conciencia. (*Sobre la expresión* 254-255)

3. EL CUERPO DEL PRÓJIMO

La experiencia del cuerpo o, en lenguaje orteguiano, la experiencia que tiene el yo radicado en la vida, se da en la dinámica de lo manifiesto y lo latente de toda circunstancia que le rodea, incluido el prójimo. Por lo tanto, es preciso replantear la pregunta inicial sobre la existencia de una percepción del prójimo hacia una que interroge el modo en que experimentamos al prójimo. Es necesario, consecuentemente, un desplazamiento de la pregunta por el prójimo que va desde una preocupación por el estatuto ontológico hacia una de tipo onto-fenomenológico, en la medida en que se ofrece una descripción de la experiencia del prójimo en tanto radicalmente otro. Aunque, valga decirlo, en Ortega esta pregunta estrictamente es de tipo raciovitalista y por momentos pragmática.

Antes del qué, la pregunta apunta al cómo percibo el cuerpo exterior a la manera de un prójimo. La cuestión no es menor, especialmente considerando que Ortega intenta encontrar una respuesta distanciada de las principales propuestas de su tiempo, como, por ejemplo, la síntesis analógica del Otro de la fenomenología husserliana⁵. En virtud de esto, Ortega dedica un gran

⁵ Es preciso señalar que, en este caso, la referencia a la fenomenología husserliana se ciñe estrictamente a su etapa estática, es decir, a una aproximación analógica del cuerpo (*Körper*) de la alteridad. En otras palabras, el contraste que se vislumbra entre ambos autores debe ser referido a este modo de dar cuenta de la alteridad y no al posterior desarrollo de la fenomenología genética y generativa. Respecto de estas últimas etapas, es más bien el *Leib*, la empatía, la intersubjetividad constituyente de la *Lebenswelt* y la comunidad intencional en su sedimentación histórica las que adquieren relevancia. Al respecto, el estudio de Osés Gorraiz (1989) sobre la sociología en Ortega resulta ilustrativo al afirmar que “para Ortega criticar la fenomenología [estática] sería un imperativo, pues esa teoría no representaba más que la forma última y mejor elaborada del idealismo” (70). Aún más: “Ortega comienza su ataque a Husserl analizando

esfuerzo para sostener la unión entre alma y cuerpo, en la medida en que son ingredientes estructurales del yo. De ahí que proponga el lema de una nueva época filosófica (en la que él participa) “‘O lo uno o lo otro’ –lema teatral, solo aprovechable para gesticulaciones. El tiempo nuevo avanza con letras en las banderas: ‘Lo uno y lo otro’. Integración. Síntesis. No amputaciones” (*Vitalidad* 455).

El cuerpo del prójimo, como todo cuerpo, estructuralmente es una síntesis de alma y cuerpo, de interioridad y exterioridad o, como hemos señalado, de una experiencia interior y particular y de una experiencia exteriorizante, que dispone al yo como cuerpo perceptor y cuerpo percibido. Para Ortega es importante la síntesis entre alma y cuerpo, debido a que metodológicamente la unión alma-cuerpo conduce a una filosofía cuyo fundamento está en el sustrato de la vida y, consecuentemente, es posible una circunstancialidad que rodea al yo compuesto de alma y cuerpo. Evita, con ello, caer en dualismos fuertes (como el esquema clásico del Descartes de *Le Discours de la méthode* (1637) y *Méditations métaphysiques* (1641)) o dualismos moderados (como podría pensarse la época estática de la fenomenología husserliana)⁶.

la dificultad que este encuentra para constituir al otro” (298). En este sentido, se comprende que la crítica de Ortega surge en tanto esta fenomenología se encuentra atravesada por dificultades que le imposibilitan constituirse como sistema, aunque sí la recoge como método válido para reflexionar sobre la razón histórica de la realidad radical.

- ⁶ A propósito de la compleja y escurridiza relación entre Husserl y Ortega, Javier San Martín (“Ortega y Husserl”) se ha referido a ella como una “línea ascendente de desidentificación” (113), en la medida en que existe una primera adopción del método husserliano, que va desidentificándose en la medida que Ortega emprende su “segunda navegación” y Husserl, por su parte, continúa el despliegue argumentativo de su fenomenología hacia el tópico de las sedimentaciones y formaciones histórico-intersubjetivas. Javier San Martín señala que una dificultad no menor en la relación entre ambos “proviene de la fenomenología misma, pues es difícil decir qué fenomenología tiene en cuenta Ortega cuando asegura que se salió de ella. [...] En la década de los treinta Ortega rechaza parte de la fenomenología de las *Ideas* [de acuerdo con lo señalado anteriormente, su etapa estática], la única que él, como la mayor parte de los lectores de Husserl, conocía. Pero cuando se publican las dos primeras partes de *La crisis de las ciencias europeas* [enfoque generativo], se sorprende porque esa fenomenología era semejante a la que él estaba haciendo. Pero justifica su crítica a la fenomenología con el convencimiento de que ese texto, que le parecía incompatible con las *Ideas*, provenía de Fink, lo que fue desmentido por la historia” (109).

En este contexto, Ortega defiende un alma carnal que es movilizada por una vitalidad propia del yo circunstanciado. El filósofo español llega a señalar que la vitalidad es el factor donde se funde lo somático con lo psíquico, lo corporal y lo espiritual. De hecho “no solo se funden, sino que de ella emanan y de ella se nutren. Cada uno de nosotros es ante todo una fuerza vital: mayor o menor, rebosante o deficiente, sana o enferma” (*Vitalidad* 455). El resto de nuestra constitución es dependiente de nuestra vitalidad, de este factor donde fluctúa el alma corporal nutriendo la personalidad de cada yo:

Ese fondo de vitalidad nutre todo el resto de nuestra persona, y como una savia animadora asciende a las cumbres de nuestro ser. No es posible, en ningún sentido, una personalidad vigorosa, de cualquier orden que sea —moral, científico, político, artístico, erótico—, sin un abundante tesoro de esa energía vital acumulada en el subsuelo de nuestra intimidad y que he llamado “alma corporal”. (460-461)

Ahora bien, cuando interactúo con el prójimo, por ejemplo, cuando aprieto la mano de mi familiar y este, rebosante de júbilo, se abalanza contra mí para darme un abrazo, advierto de él un alma corporal, diremos, llena de vitalidad. Ocurre lo contrario, por ejemplo, cuando me encuentro enfermo, sufriendo de una fuerte fiebre que mantiene mi alma corporal afectada. En ese caso mi yo estará nutrido de escasa vitalidad, aunque aún así me mantendré como un sí-mismo, como un yo absoluta y radicalmente yo, y lo mismo ocurre con el prójimo. En este punto, Ortega da cuenta no solo de la vitalidad como factor de la persona, sino también de lo que denominará espíritu.

El espíritu, a diferencia de la vitalidad, no se define como aquello que nutre el alma corporal de cada persona, sino como el índice de autorreferencia mediante el cual cada uno de nosotros se advierte como un yo para sí mismo. Diremos, el espíritu es una especie de autopercepción que no deriva de un ejercicio meramente racional, ni autopercepción postulada

como entidad metafísica, ni como sujeto trascendental que unifica las experiencias. Intentando definir el espíritu desde su suelo metodológico, Ortega ha señalado que este, el espíritu, se refiere

exclusivamente a fenómenos que cada cual puede hallar en sí con la misma evidencia que ve las cosas en torno. Llamo espíritu al conjunto de los actos mismos de que cada cual se siente verdadero autor y protagonista. El ejemplo más claro es la voluntad. Ese hecho interno que expresamos con la frase “yo quiero”, ese resolver y decidir, nos aparece como emanando de un punto céntrico en nosotros, que es lo que estrictamente debe llamarse “yo”. (461)

Ortega llega a identificar el espíritu con el propio yo y, en este sentido, resulta interesante notar que entre vitalidad y espíritu existe una reciprocidad fundante de la experiencia personal. Mientras la vitalidad se identifica con ser un componente subconsciente y latente, el espíritu es una especie de reverso, un campo de actos instantáneos indicadores de un yo (462). Esto resulta evidente en la medida en que el acusarse pensante y deseante (espíritu) es insuflado por un factor de vitalidad que lo nutre. Como ya dijimos, cuando estoy padeciendo una fuerte fiebre no solo tengo menos vitalidad, sino que algunas tareas pueden presentarme mayor dificultad que cuando cuento con buena salud, por ejemplo, concentrarme lo suficiente para resolver una ecuación de segundo grado o devolver el fuerte abrazo que mi familiar me da al momento de saludarme.

Entre vitalidad y espíritu aparece una tercera capa en la estratificación de la persona según Ortega. Esta tercera capa es lo que el filósofo español denomina alma, refiriéndola como aquello que engloba al espíritu y, en este sentido, adviene como fundamento que subyace al yo. El alma, como hemos señalado, no debe pensarse desde un talante dualista, sino más bien al modo de componente de la vida personal que permite dar cuenta de una intimidad radicalmente propia. Ortega la caracteriza como

La región de los sentimientos y emociones, de los deseos, de los impulsos y apetitos: lo que vamos a llamar, en sentido estricto, alma. El espíritu, el “yo”,

no es el alma: pudiera decirse que aquel está sumido, y como náufrago, en esta, la cual le envuelve y le alimenta. La voluntad, por ejemplo, no hace sino decidir, resolver entre una u otra inclinación: prefiere lo mejor; pero no querría por si nada si no existiese fuera de ella ese teclado de las inclinaciones, donde el querer pone su dedo imperativo. (462)

Resulta clave la estratificación de la persona planteada por Ortega, dado que, por un lado, permite una descripción compleja y detallada del cuerpo en clave de experiencia exterior manifiesta e interioridad latente. Por otra, ofrece una alternativa a la cuestión que nos ocupa, es decir, dar cuenta del modo en que experimentamos un cuerpo exterior como prójimo. El cuerpo que aparece en mi experiencia como prójimo no solo es una exterioridad definida y manifiesta de la cual recibo una experiencia perceptiva, ni tampoco es puramente una imagen interior de sí misma. El cuerpo aparece como prójimo en la medida en que es una compleja estratificación (vitalidad, espíritu, alma) anunciándose en el mundo, así como yo me anuncio al otro.

Dicha estratificación, consecuentemente, dona al cuerpo una carga expresiva determinada que lo anima y lo moviliza en medio del mundo. En otras palabras, gracias a esta estratificación es que un cuerpo deviene carne y, con ello, expresión de una vida privada, una vida radicalmente otra. Esta carne se hace en la medida en que señala una intimidad, un *intus*, cuyo “perfil, su talle entero, su ir y venir, sus movimientos, su gesticulación, la mirada son ya expresión de ese alguien que intuimos o presumimos y sobre el que se produce la genuina relación social” (Brozas-Polo 182).

Entonces la cuestión es la siguiente: “Cuando vemos el cuerpo de un hombre, ¿vemos un cuerpo o vemos un hombre?” (Ortega, *Sobre la expresión* 577). De acuerdo con lo señalado, resulta evidente que cuando vemos a un hombre vemos el cuerpo del hombre (como percepción externa), pero desde esa experiencia se desencadena una serie de contenido tácito o, mejor aún, que se expresa mediante esa percepción y que constituye a ese cuerpo como un hombre:

El hombre no es solo un cuerpo [insiste Ortega] sino, tras un cuerpo, un alma, espíritu, conciencia, psique, yo, persona, como se prefiera llamar a toda esa porción del hombre que no es espacial, que es idea, sentimiento, volición, memoria, imagen, sensación, instinto. (577)

La persona es cuerpo expresivo, es materialidad orgánica permeada por un contenido de latencia, por una dimensión interior que Ortega estratifica entre vitalidad, espíritu y alma. El punto crucial que interesa acá es que advertir este cuerpo es advertir más que un simple cuerpo, es experimentar carne expresiva. Por eso, por ejemplo, mi experiencia del cuerpo mineral no es la misma experiencia que tengo o potencialmente puedo tener de una carne expresiva, puesto que hay una evidencia operando en una y en otra. Para el primer caso, el yo se encuentra con un *pragmata*, un útil que es puramente exterioridad y, en el mejor de los casos, posee una interioridad pobre que no acusa una dimensión animada⁷. Para el segundo caso, el yo acusa la percepción de un prójimo inmediatamente, sin necesidad de una mediación reflexiva⁸. El prójimo adviene prerreflexivamente como carne que expresa una intimidad radicalmente otra:

Lo interno de la carne no llega nunca por sí mismo –y aunque la tajemos– a hacerse externo: es radical, absolutamente interno. Es, por esencia, intimidad. A esta intimidad llamamos vida. A diferencia de todas las demás realidades del Universo, la vida es constitutiva e irremediabilmente una realidad oculta,

⁷ Al respecto, Lasaga indica una breve, pero importante aclaración: “no reside en que lo mineral no tenga un interior –desde *Meditaciones del Quijote* sabemos que es propio de toda superficie contener virtualmente una dimensión de profundidad, de interioridad– sino en que lo interior de la carne es justamente lo que la constituye como tal; es su propiedad específica y actual, no meramente virtual y posible” (194).

⁸ Por lo mismo, apunta Ortega, “la diferente actitud nuestra ante la carne y ante el mineral estriba en que, al ver carne, prevemos algo más que lo que vemos; la carne se nos presenta, desde luego, como exteriorización de algo esencialmente interno. El mineral es todo exterioridad; su dentro es un dentro relativo” (*Sobre la expresión* 577). Entonces, la percepción del prójimo, desde una proximidad arcaica, es percepción de una superficie de campos latentes y virtuales que aparecen ante nuestro aparecer común.

inespacial, un arcano, un secreto. Por eso solo la carne, y no el mineral, tiene un verdadero “dentro”. En el caso del hombre, esta intimidad de lo vital se potencia y enriquece desmesuradamente merced a la riqueza de su alma. El hombre exterior está habitado por un hombre interior. Tras del cuerpo está emboscada el alma. (*Sobre la expresión* 578)

El cuerpo del prójimo, entonces, aparece como catalizador de una “realidad oculta, inespacial” que anima y conforma la vida íntima de la persona. Por esto, el modo en que experimento al prójimo no sigue el de la experimentación de cualquier cuerpo con el que topo en la vida práctica. La percepción del prójimo es una percepción particular en la medida en que el contenido perceptivo desborda hacia una sensibilidad apercebida, un contenido que se experimenta en la medida en que se expresa desde este cuerpo del prójimo.

En relación con esto, Julián Marías escribe que el modo característico del humano de estar en el mundo y especialmente de estar intersubjetivamente es el de la sensibilidad, que deja traslucirse corporalmente: “en cuanto cosa, el cuerpo es ‘opaco’; en cuanto cuerpo sensible, es un medio ‘transparente’ que me inserta en el mundo” (*Antropología* 129). Es más, el traslucir del cuerpo sensible en Marías, pero también en Ortega, determina el estatuto del cuerpo exterior al yo como auténticamente un prójimo. En otras palabras, para Ortega no es adecuada una presentificación imaginal de un *alter ego*, pues, cuando estoy frente a un cuerpo sensible (en el sentido que hemos señalado de un cuerpo-carne, un alma corporal, etc.) damos cuenta inmediatamente de un prójimo que se expresa sensiblemente⁹.

⁹ En este sentido, hay una distinción fundamental entre la filosofía orteguiana y la cuestión del Otro en la fenomenología estática de Husserl, desde donde se comprendería el distanciamiento orteguiano. De hecho, el filósofo español plantea una dura crítica a la síntesis analógica del otro, en cuanto la reflexión husserliana de la localización de mi cuerpo y el cuerpo del otro quedaría presa en la descripción del cuerpo perceptivo, es decir, del *Körper*, siendo que, para dar con una aparición real del otro, de su vida radical, habría que pensar no a partir del *Körper*, sino del *Leib* del otro. Leemos de Ortega: “El error garrafal consiste en suponer que la diferencia entre mi cuerpo y el del Otro es solo una diferencia en la perspectiva, la diferencia entre lo visto aquí y lo visto desde aquí –*hinc*– allí –*illic*. Pero la verdad es que eso que llamo ‘mi cuerpo’ se

Acierta Marías al escribir que “el sentido del prójimo, el *sens d'autrui*, se funda en el *sens intime*; yo siento inmediatamente al prójimo como un *tú*, no como un *cuerpo*, del mismo modo que me siento a *mi*” (*Antropología* 130-131). Si resiste el término, en Ortega opera una conformación hermenéutica de la carne cada vez que tanto el yo como el prójimo dan cuenta de sí y de otros a partir de la expresión de su interioridad, de su auténtico traslucir(se), que es interpretado intersubjetivamente:

Para que haya expresión es menester que existan dos cosas: una, patente, que vemos; otra, latente, que no vemos de manera inmediata, sino que nos aparece en aquella. Ambas forman una peculiar unidad, viven en esencial asociación y como desposadas, de suerte que, donde la una se presenta, trasparece la otra. (*Sobre la expresión* 578)

La cuestión planteada como hipótesis de trabajo en la filosofía orteguiana encuentra una pista en lo señalado, dado que del prójimo no percibo una

parece poquísimo al cuerpo del otro. La razón es esta: mi cuerpo no es mío solo porque me es la cosa más próxima, tanto que me confundo con él y estoy en él, a saber, aquí. Esto sería tan solo una razón espacial. Es mío porque me es el instrumento inmediato de que me sirvo para habérmelas con las demás cosas –para verlas, oírlas, acercarme o huir de ellas, manipularlas, etc. Es el instrumento u órgano universal con que cuento; por eso mi cuerpo me es el cuerpo orgánico por excelencia. Sin él no podría vivir y en calidad de ser la cosa del mundo cuyo “ser para” me es más imprescindible, es mi propiedad en el sentido más estricto y superlativo de la palabra. Todo esto lo ve perfectamente Husserl. Mas, por lo mismo, sorprende que identifique la idea del “cuerpo que es mío”, con el cuerpo del Otro, que solo me es a través de mi cuerpo, de mi ver, de mi palpar, oír, resistirme, etc. La prueba de que son casi totalmente diferentes es que las noticias que de mi cuerpo tengo son principalmente de dolores y placeres que él me da y en él aparecen, de sensaciones internas de tensión o aflojamiento muscular, etc. En suma, mi cuerpo es sentido principalmente desde dentro de él, es también mi “dentro”, es el intra-cuerpo, al paso que del cuerpo ajeno advierto solo su exterioridad, su forma foránea, su fuera” (*El hombre y la gente* 163-164). Como hemos señalado anteriormente, esto se contextualiza, particularmente, en la lectura que Ortega hace de textos como *Ideas*, donde aún existe una noción estática del sentido fenomenológico de toda otredad. Hacia textos como *Meditaciones cartesianas* y, especialmente, *Crisis*, Husserl ya plantea la cuestión del *Leib* como matriz central en la relación intersubjetiva, a su vez que destaca el sustrato histórico de la comunidad intersubjetiva.

corporalidad localizada frente a mí, sino una vida interior, animada, que se expresa corporalmente. El prójimo, entonces, podría plantearse como lo no percibido de lo percibido, lo latente de lo manifiesto, lo que adviene como pura expresión. En su célebre estudio acerca de la corporalidad en Ortega, Orringer afirma que el autor de *Historia como sistema* está “hablando del cuerpo como *expresión*, el cuerpo no es mera materia como lo es la de una realidad inanimada, el cuerpo vivo señala algo que solo se presenta a través de él, el *alma*, lo *vital*” (26).

4. EL CUERPO COMO CARNE EXPRESIVA

La novedad que se encuentra en Ortega radica en que el cuerpo no solo es el grado cero de localización y orientación desde donde se enuncia el yo, sino, antes incluso, el cuerpo es carne expresiva. En este sentido, habría que notar que la localización del cuerpo como cosa en el mundo es derivada de una cuestión primaria, a saber, el traslucir de lo interior en cada persona (Russo). Aún mejor, mientras cada cuerpo ocupa un espacio determinado en el mundo a partir de un grado cero de orientación, el cuerpo ocupa un espacio solo a condición de expresarse como siendo un sí mismo, como siendo un yo, una vida radicalmente propia. De allí que el cuerpo sea “expresivo del alma, y a su vez, el alma es el configurador del cuerpo” (Orringer 26).

Para Ortega, entonces, el cuerpo humano es fundamental y primariamente carne expresiva, representativa e interpretativa de la interioridad personal. Ortega es enfático sobre este punto:

El cuerpo humano tiene una función de representar un alma; por eso, mirarlo es más bien interpretarlo. El cuerpo humano es lo que es y, “además”, significa lo que él no es: un alma. La carne del hombre manifiesta algo latente, tiene significación, expresa un sentido. (*Sobre la expresión* 580)

Resulta metodológicamente importante notar que el cuerpo humano, la carne expresiva, adviene como puente entre el traslucirse de la sensibilidad

y la exteriorización del aspecto corporal. En otras palabras, la carne nombrada por Ortega es síntesis entre el extracuerpo y el intracuerpo, según lo señalado anteriormente. No obstante, justamente porque es síntesis es que hay un desborde de cualquier tipo de análisis dualista de la persona humana, del prójimo encarnado frente a mí.

Es importante señalarlo, puesto que para Ortega la percepción del prójimo, al ser percepción, siempre es parcial, es decir, se da como experiencia unificada a partir de escorzos a los cuales accedo perceptivamente. Por ejemplo, cuando observo la planta que tengo frente a mí, no observo la totalidad de la presencia de la planta, sino una limitada porción que depende de mi localización espacial respecto de la planta. De modo que, si giro alrededor de la planta, la levanto, veo incluso el trasfondo de su macetero, etc., tendré una experiencia mayor del objeto planta.

En efecto, toda percepción opera de este modo, incluida la percepción del prójimo, y, aún más, opera así toda percepción posible de algún cuerpo que ocupe un espacio determinado (el prójimo, pero también mi propio cuerpo). Entonces, cuando estoy frente a un familiar que se dispone a darme un abrazo, yo no solo tengo certeza de una masa corporal impenetrable que choca con mi cuerpo, sino también de una interioridad que anima esta masa. El punto que interesa destacar a Ortega es que en esta experiencia yo no doy cuenta de dos dimensiones diferenciadas, sino que tengo experiencia de una síntesis que expresa una compleja estructura que se muestra inacabada¹⁰. En *La percepción del prójimo* Ortega esclarece este punto central acerca de la percepción del cuerpo humano:

¹⁰ Al respecto Ortega señala: “¿es que alguien ha visto todo un cuerpo? ¿Quién ha visto, por ejemplo, entera una naranja? De cualquier sitio que la miremos encontraremos solo de ella la cara que da a nosotros; su otro haz queda siempre fuera de nuestra visión. Lo único que podemos hacer es dar vueltas en torno al objeto corporal y sumar los aspectos que sucesivamente nos presenta; pero entero y de un golpe, con auténtica e inmediata visión, no lo vemos nunca. Conviene no olvidar esta sencilla observación, porque de ordinario creemos que el mundo material nos es por completo patente y, en cambio, el mundo íntimo nos es por completo inasequible. En ambos sentidos se exagera” (*Sobre la expresión* 579-580).

¿Por qué percibimos en cada momento ese trozo, y solo él, en tan determinada perspectiva? Sin duda porque nuestro cuerpo –cosa entre cosas– ocupa un cierto lugar y en él recibe unas ciertas influencias físicas que lo modifican. Entre el universo y nosotros se intercala nuestro cuerpo como un cedazo o retícula que selecciona por medio de sus sensaciones el cúmulo inmenso de objetos que integran el mundo. Pero ¿no acontece lo propio en la percepción íntima? En cada momento no percibimos de nuestro yo sino un corto número de pensamientos, imágenes y emociones que vemos pasar como flujo de un río por delante de nuestra mirada interior. Y ese breve trozo de nuestra persona se nos presenta destacando sobre el resto oculto de nuestro yo total. El hombre que posee un gigante saber no percibe en cada instante sino una mínima porción de él. (159)

La experiencia que el yo tiene del cuerpo del prójimo no puede prescindir de su realidad interna. Esta realidad interna va anunciándose por el mundo, expresándose por medio de los gestos como una metáfora encarnada que el cuerpo lleva consigo. La realidad del cuerpo humano, consecuentemente, es proyectiva, debido a que en él la presencia manifiesta está esencialmente referida a la intimidad latente. Por esto resulta fundamental la definición orteguiana del cuerpo como carne, para otorgarle una función simbólica y metafórica, donde *ψυχή* y *σῶμα* se encuentran en un mutuo juego de latencias y superficies.

Debido a esto último, el planteamiento orteguiano toma distancia de dos alternativas clásicas en torno a la percepción del prójimo. Estos planteamientos, que Ortega no duda en llamar prejuicios, son los siguientes: (i) el primer prejuicio consiste en atender al prójimo como un derivado de la autopercepción que cada yo tiene de sí mismo. Esta alternativa queda encerrada en un ejercicio hipotético donde el otro tiene un yo que lo anima puesto que yo, que también soy un cuerpo como el otro, tengo un yo que anima mi cuerpo. (ii) El segundo prejuicio, derivado del primero, consiste en creer que del prójimo solo nos es dado primariamente la apariencia física de su cuerpo, color, forma y movimientos, de suerte que la existencia de

un yo en ese cuerpo es siempre una añadidura que nosotros ponemos. Al respecto, sostiene Ortega:

Partiendo de tales afirmaciones no llegaremos nunca hasta el prójimo: será este siempre un fantasma que nuestro yo proyecta precisamente cuando cree recibir de fuera un ser distinto de sí mismo. Viviría cada uno de nosotros arrojado dentro de sí propio, sin visión ni contacto con el alma vecina, prisionero del más trágico estilo, porque cada cual sería a la vez el preso y la prisión. (*Sobre la expresión* 158)

La propuesta orteguiana procura tomar distancia de ambos prejuicios, en la medida en que el cuerpo de la persona que está frente a mí tiene un yo absoluta y radicalmente propio que se expresa, gesticula, muestra un comportamiento específico, preferencias, etc. (*El hombre y la gente* 138). Establecemos no solo una percepción de este cuerpo prójimo, sino primariamente una comunicación de sendas intimidades radicales.

El propio Ortega, abriendo cierto análisis hermenéutico del cuerpo, ha puesto la atención en la representatividad e interpretación que atraviesa la experiencia perceptiva del otro. Esto, debido a que, como hemos señalado, el cuerpo al que accede mi percepción se encuentra permeado por una intimidad. Mejor aún, el cuerpo es una metáfora, una pantomima de nuestra alma y, en estricto rigor, de la estratificación de la persona (“Vitalidad, alma, espíritu”)¹¹. El filósofo español se ha referido, incluso, al cuerpo como exteriorización de un hombre interior: “El hombre externo es el actor que

¹¹ Recordemos un importante pasaje de *El hombre y la gente*: “La vida del otro no me es realidad patente como lo es la mía: la vida del otro, digámoslo deliberadamente en forma gruesa, es solo una presunción o una realidad presunta o presumida —todo lo infinitamente verosímil, probable, plausible que se quiera—, pero no radicalmente, incuestionable, primordialmente ‘realidad’ [...] A todas estas realidades presuntas, a fin de no confundirlas con la realidad radical, las llamaremos interpretaciones o ideas nuestras sobre la realidad” (142-143). En consideración con este carácter interpretativo propio de la dimensión intersubjetiva y, en rigor, del hacer ejecutivo de la realidad radical, Gutiérrez Pozo ha sostenido el preminente carácter hermenéutico que existe en los planteamientos de Ortega sobre la razón vital y, especialmente, la historia en tanto que hacer común (“La vida”).

representa al hombre interior. Ciertamente que en nuestra figura y gestos no se deja ver toda nuestra intimidad” (*Sobre la expresión* 179-180).

Lo notable de la presentación de Ortega, es que la descripción de la circunstancialidad corporal, ahora en cuanto carne expresiva, conduce a una filosofía que amplía la cuestión de la soledad radical característica del raciovitalismo orteguiano. Esto, por cuanto la expresión inherente al cuerpo humano supone una comunicación interpretativa del prójimo, un constante desbordarse a sí mismo (como vida radicalmente mía) para establecer un puente comunicativo con el otro que asienta mis gestos, los rechaza, los responde, los supone, etc.

El pensador búlgaro Lazar Koprinarov ha revisado el estatuto del cuerpo en la filosofía de Ortega a partir del lenguaje, específicamente el cuerpo como gesticulación que supone una dimensión intersubjetiva que interpreta al yo. Koprinarov afirma que “Ortega interpreta el cuerpo humano como la condición y el cimiento de la intersubjetividad. A través de su expresión el cuerpo fundamenta el modo de manifestar el ‘yo’ para los Otros” (529). En este sentido, que el cuerpo sea expresivo supone al prójimo como siendo desde el momento en que el yo da cuenta de su imagen interior, de su sentirse interno. El prójimo, diremos, es coextensivo al intracuerpo en la medida en que la constitución de ambos se da por medio de la expresión y comunicación de los gestos:

El cuerpo humano es la aspiración por expresarse –por darle salida a lo interno, por su presentación en algo, que es entendible para aquellos que no son “mi cuerpo”. Ortega advierte que la intimidad invisible e inaccesible “*toma cuerpo*” y se hace visible en la forma de gesticulación –en la cual están incluidos “no solo los movimientos de las manos, brazos y piernas, sino también las leves modificaciones del tono muscular en ojos, mejillas etc.”. La gesticulación acompaña al lenguaje. Es más, según Ortega el lenguaje ha surgido de ella y junto con ella. (530)

Es claro que el problema es considerablemente mayor, por lo pronto habría que dar cuenta del modo en que la soledad radical que indica mi vida se pone en juego a partir de una intersubjetividad fundante del lenguaje. Con esto, cabría la interrogante acerca de la naturaleza de ese lenguaje y, desde luego, de la génesis del sentido a partir de un análisis que desplaza la soledad radical y en su lugar coloca la comunicación de los yoes. Ambos problemas exceden los objetivos trazados en este artículo, por lo demás, revisar el estatuto del cuerpo en tanto carne y, con ello, dar cuenta de una novedad orteguiana del otro como expresión e interpretación de su interioridad es suficiente para reflexionar acerca de la percepción del prójimo.

5. REFLEXIONES FINALES

Si comprendemos al prójimo como cuerpo, entonces el yo lo percibe como corporalidad en medio del mundo. No obstante, si el prójimo es comprendido en cuanto carne, entonces el yo lo percibe como expresión de un *intus* auténtica y radicalmente de él, del prójimo. De hecho, habría que precisar que esa percepción no es solo una experiencia que informa de un algo en el mundo, sino que es percepción-interpretación que da cuenta de un alguien, una persona con alma y cuerpo. En sentido estricto: “el cuerpo *vivido* es la frontera entre yo y mundo, entre lo real y lo virtual, un constante dinamismo entre superficie y profundidad, o más bien entre expresión e intimidad” (Gobbi 212).

El prójimo para Ortega, evidentemente, es carne expresiva abierta a la comunicación e interpretación de la otredad desde su génesis. De allí la radicalidad en la caracterización del cuerpo como expresión, pues permite a Ortega pensar la vida privada del yo en relación directa con el otro, es decir, mi radical intimidad y latencia expresada manifiestamente a un prójimo. Como escribe el propio Ortega en *El hombre y la gente* “el hombre no *aparece* en la soledad –aunque su verdad última es su soledad–:

el hombre aparece en la socialidad como el Otro, alternando con el Uno, como el reciprocante” (148).

La importancia de volver sobre el estatuto del cuerpo y, por extensión, del prójimo en Ortega se debe a que revisar la cuestión de la expresión implica, por un lado, delinear elementos centrales para un análisis hermenéutico del cuerpo y de la dimensión intersubjetiva que atraviesa la experiencia subjetiva. Por otro, conduce a una reflexión ampliada de la persona en la filosofía orteguiana, esto es, no solo respecto de la estratificación que hemos referido en el presente escrito, más complejo aún, respecto de la persona, del hombre, caracterizado genéticamente como abierto al prójimo.

Esto último es, sin lugar a duda, una de las tareas centrales no solo de la filosofía orteguiana, sino de la filosofía contemporánea, a saber: reflexionar acerca de la expresividad como suelo sobre el cual se monta una filosofía del prójimo (esto en su sentido amplio, es decir, tanto ética, política, epistemológicamente, etc.). Finalmente, considérese este señalamiento con el siguiente pasaje de Ortega, donde invita a reflexionar desde el nosotros:

El hombre está *a nativitate* abierto al otro que él, al ser extraño; o, con otras palabras: *antes de que cada uno de nosotros cayese en la cuenta de sí mismo*, había tenido ya la experiencia básica de que hay los que no son “yo”, los Otros; es decir, que el Hombre al estar *a nativitate* abierto al otro, al *alter* que no es él, es, *a nativitate*, quiera o no, gústele o no, *altruista*. (*El hombre y la gente* 150)

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, JORGE. *La sociedad como proyecto. En la perspectiva de Ortega*. Santiago: Universitaria, 1993.
- . *Hombre y mundo*. Santiago: Universitaria, 1992.
- BROZAS-POLO, MARÍA PAZ, Y MIGUEL VICENTE-PEDRAZ. “El cuerpo como fundamento de la *socialidad* en José Ortega y Gasset”. *Marília*, n.º 41, 2018, pp. 169-190.
- GOBBI, GIULIA. “El cuerpo hablante en la comunicación digital a partir de la reflexión de Ortega y Gasset”. *Scenari*, n.º 15, 2021, pp. 206-222.
- GUTIÉRREZ POZO, ANTONIO. “La vida humana como principio interpretativo radical en la filosofía de Ortega y Gasset”. *Trans/Form/Ação*, n.º 35, 2012, pp. 81-96.
- . “Vida, conciencia y logos. La renovación de la fenomenología en la filosofía raciovitalista de Ortega y Gasset”. *Apuntes filosóficos*, n.º 21, 2002, pp. 89-105.
- KOPRINAROV, LAZAR. “El cuerpo comunicativo. José Ortega y Gasset sobre el lenguaje como gesticulación”. *Thémata*, n.º 46, 2012, pp. 529-535.
- LASAGA, JOSÉ. “La superación de la dualidad cuerpo-espíritu”. *Ortega y la fenomenología – Actas de la I Semana Española de Fenomenología*. Madrid: UNED, 1992.
- MARÍAS, JULIÁN. *Antropología metafísica*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- . *Introducción a la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- ORRINGER, NELSON. *La filosofía de la corporalidad en Ortega y Gasset*. Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. “Meditaciones del Quijote”. *Obras completas, I*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- . “La percepción del prójimo”. *Obras completas, VI*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- . “Meditación de la técnica”. *Obras completas, V*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- . “El hombre y la gente”. *Obras completas, VII*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

- . “Sobre la expresión fenómeno cósmico”. *Obras Completas, II*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- . “Vitalidad, alma, espíritu”. *Obras Completas, II*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- OSÉS GORRAIZ, JESÚS. *La sociología en Ortega y Gasset*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- RÁBADE, SERGIO. *Verdad, conocimiento y ser*. Madrid: Gredos, 1974.
- RUSSO, MARÍA. *Corporeità e relazione. Temi di antropología in José Ortega y Gasset e Julián Marías*. Roma: Armando editore, 2012.
- SAN MARTÍN, JAVIER. *La fenomenología de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- . “Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica”. *Revista de Occidente*, n.º 132, 1992, pp. 107-127.



REVISTA DE HUMANIDADES

LA JUSTICIA COMO CRITERIO ÉTICO PARTICULARISTA

EN LA FILOSOFÍA PLATÓNICA

ESTIVEN VALENCIA MARÍN

Universidad Tecnológica de Pereira 

estiven.valencia@utp.edu.co

ORCID: 0000-0001-9652-7701

Revista de Humanidades n.º 54: 401-424

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1046>

revistahumanidades.unab.cl



LA JUSTICIA COMO CRITERIO ÉTICO PARTICULARISTA EN LA FILOSOFÍA PLATÓNICA¹

JUSTICE AS A PARTICULARIST ETHICAL CRITERION
IN PLATONIC PHILOSOPHY

ESTIVEN VALENCIA MARÍN²

Universidad Tecnológica de Pereira
Carrera 27 # 10-02, Pereira, Colombia

RESUMEN

El presente artículo explora la concepción particularista de la justicia en Platón, enfatizando el vínculo que esta tiene con los ideales de bien común y orden social. Dicha concepción se

¹ Este artículo deriva del proyecto de investigación titulado “La ironía socrática en los diálogos platónicos de juventud. Una aproximación a su definición”, avalado por la Dirección de Investigaciones, de Innovación y de Extensión de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP) con código de registro 1–24–5.

² Magíster en Filosofía de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), Colombia, Licenciado en Ciencias de la Religión y Filosofía de la Universidad Católica de Pereira (UCP). Investigador de los grupos de Filosofía y Educación, en la línea de Filosofía Antigua, de la UTP, y del Fenómeno Religioso en la línea de Filosofía y Religión de la UCP. Secretario de la Red Colombiana de Filosofía de la Religión (RCFR), coordinador de la Red Latinoamericana de Estudios Patrísticos (RELAEP), además de directivo del Centro de Estudios Clásicos y Medievales (CESCLAM) de Medellín.

contrapone al énfasis político de Platón en la medida en que, para algunos intérpretes de su filosofía, se relegan las aspiraciones de los ciudadanos de conformidad con las exigencias y funciones especializadas que a ellos les corresponde ejecutar. Sin embargo, proponemos en este texto una reorientación del deseo hacia lo provechoso para el ciudadano y la ciudad sobre la base de *República* IV, contraria a la presunta ruptura entre el orden interno del ciudadano y el orden social, entre las aspiraciones individuales y las exigencias del bien común, pensada en términos de equilibrio por el filósofo ateniense en cuestión.

Palabras clave: Platón, política platónica, ética de la justicia, particularismo.

ABSTRACT

In this paper we explore Plato's particularist conception of justice, emphasizing its link with the ideals of the common good and social order. This conception contrasts with the Plato's political emphasis since, for some interpreters of his philosophy, aspirations of citizens are relegated in accordance with demands and specialized functions that they possess. However we propose a reorientation of desire towards what is beneficial for citizen and city based on *Republic* IV, contrary to the alleged rupture between the internal order of the citizen and the social order, between individual aspirations and demands of the common good, conceived in terms of *harmony* by the Athenian philosopher in question.

Keywords: Plato, Platonic Politics, Ethics of Justice, Particularism.

Recibido: 17/02/2025

Aceptado: 30/06/2025

“No constituimos el Estado tratando de que una clase sea más feliz que la otra, sino que lo sean todas las partes del Estado”.

Platón. *República* 420b, 6-7.

INTRODUCCIÓN

Pensar la justicia es dar valor al bien común, idea que a lo largo de la historia y en cada civilización ha tenido transformaciones al tratar de ligarla a toda norma que rige los Estados con el fin de plenificación. De hecho, la justicia en relación con los estatutos legales de los Estados refiere al carácter adecuado de las relaciones entre los individuos, proscribiendo y asintiendo acciones específicas para la preservación de aquellas. Así, para algunos autores griegos como Platón, el orden colectivo y la cooperación entre ciudadanos comportan el fin de una sociedad rectamente constituida; ideal de una sociedad que procura el bien para sus miembros (*Gorgias* 468e9–470c2; 504d1–505c2; *Critón* 48b9–49e3; 50a5–51b4; 53a9– 53c10; *Leyes* 661e7–669b7; 714b3–716b7; 863e 6–864a 8; *República* 369a 6–372a 1; 588e 4–591a 10)³. No obstante, respecto del sentido del vocablo justicia que se analiza en este estudio, alberga mayores consideraciones particularistas que sociales.

En términos de responsabilidad en el *ordo socialis*, Blössner (347), Bieda (24), Hall (150) y Oppong (185) refieren al cuidado del alma particular que, en Platón, hace las veces de autogestión de los deseos por el ciudadano. Pero es el interés por el desarrollo moral del particular el que conduce a la realización del bien común, siendo esto secuela de una lectura política de Platón según sugieren Vegetti (“L’ideologia della città” 31), Catenaro (61), Lane (173) y Fossati (“Socrates’ defence of justice” 57). A raíz de ambas posturas sobre la relación entre dimensiones platónicas de ética y política, sobresale la tensión del énfasis particularista y colectivo en el ejercicio de las virtudes por las diferencias entre los fines que se persiguen: el cuidado del alma individual y el bienestar social. Pero, como es de advertir, hay razones en Platón sobre la relación entre ciudadanos y la ciudad bien constituida,

³ Todas estas obras de Platón están compiladas en *Opera Omnia Platonis*.

que parecen situar el equilibrio entre la deseada autorrealización personal y el bienestar colectivo⁴. Es claro que para Platón, a propósito del libro IV del diálogo de *República*⁵ que es objeto de estudio por tratar extensamente la justicia como virtud particular, lo que es bueno para el alma lo es para la ciudad y lo que se genera en las ciudades *viene de los individuos que posee* (ἐκ τῶν ἰδιωτῶν ἐν ταῖς πόλεσιν, 435e5; 441c8–d9). Pero el nexo entre el alma y ciudad no es tan claro cuando se obvian las dificultades para armonizar las aspiraciones individuales y exigencias del bien común según se infiere de los estrictos roles que a cada parte de la sociedad le corresponde (*República* 370a 7–b3; 433a 4–b3; 434a 1–c 3; 441d 9–e3). Dicho esto, conviene retomar la relación de la armonía interior y el carácter social del hombre, a partir de la reorientación del deseo del ciudadano hacia lo provechoso para la ciudad, con la cual se hace frente a la limitación de la autorrealización que supone el rigor político/social sugerido por los intérpretes de Platón.

Para alcanzar el objetivo propuesto es oportuno considerar los rasgos del ciudadano calificado para el desarrollo del Estado ideal según Platón, entendiendo como un ciudadano al elemento primario de la estructura social y, ulteriormente, revisar los argumentos acerca de la proyección social de la justicia particular. Lo cierto es que, asentir por el bien común

⁴ La preponderancia social en las cuestiones éticas tratadas por los filósofos clásicos, ha sido reflejo del interés por establecer un orden colectivo que garantice el bienestar, en ocasiones relegando aspiraciones particulares y posicionando el bien común. En el plano ético, la óptica social comporta un criterio guía en la instauración de principios susceptibles de ser practicados por todos los miembros de una comunidad determinada, de modo que, trascendiendo las particularidades individuales, se funde la cohesión social. Este es el caso de Platón para quien la división del trabajo, la educación compartida y la unidad en la ciudad, garantizan tanto la estabilidad como el bienestar general (*República* 369b 5–c4; 462a 8–c4; 416d 2–417b 2). Respecto de la relación entre la ética y política ver Annas (*Platonic ethics* 72), Guthrie (*Historia de la filosofía* V 203), Lebar (268), Vegetti (*Il potere della verità* 61), Van Zyl (173) y Valencia Marín (*El problema del placer* 130).

⁵ Usamos la versión greco-española de Antonio Gómez Robledo sobre el diálogo de *República* de Platón para revisión y traducción de los fragmentos en este texto. Las demás versiones críticas referidas, como las de John Burnet y la traducción de Conrado Eggers Lan, fueron útiles para el cotejo de fuentes a propósito de términos de nuestro interés empleados por estos autores. Para todos los casos que toman variaciones de la traducción de Antonio Gómez, serán referidas.

y establecer pautas de recta conducta desde la significación personalista de la justicia como se indica de Platón, es adoptar la idea de una virtud como dependiente de la comprensión y disposición humanas, y no como imposición externa derivada del orden colectivo tal como supone su uso en el trato de unos con otros. No por ello, y pese al redireccionamiento de los deseos privados que mengua la limitación a la autorrealización, la idea de justicia platónica deja de enfrentar desafíos en contextos para los que los deseos personales de los ciudadanos no se alinean fácilmente con las más estrictas exigencias sociales.

I. ARMONÍA Y EQUILIBRIO PARTICULARES EN EL ESTADO PLATÓNICO

Si bien el concepto de justicia se ha tematizado a lo largo de la historia según disposición al orden social, no por ello se instauró una idea fija⁶ del mismo en cada pensador que intentó reflexionar acerca de los valores, aspiraciones y/o situaciones particulares del medio en que vivía. Dicho esto, las múltiples nociones de justicia en un contexto agitado por transformaciones sociopolíticas propias de la Grecia clásica, es decir, la transición de modelos aristocráticos a democráticos, los conflictos entre ciudades y la consolidación de leyes que garanticen la permanencia de su régimen, reflejan la búsqueda de principios que concilien las tensiones entre miembros de una comunidad

⁶ La comprensión de la justicia ha estado influida por las transformaciones sociopolíticas que obedecen al cambio de los modelos políticos, a saber, aristocracia, tiranía y democracia, entre otros. A propósito del cambio aquí mentado, basta con referir las críticas a las sociedades fragmentadas por la causa de intereses particulares desmedidos y los intereses que cada ciudad defendía frente a las demás, para dar cuenta de la evolución de un concepto que obedece al constructo de sociedades dinámicas. Así, tanto para Platón como para Aristóteles, las virtudes y vicios de los regímenes dependen de sus valores e intereses, de necesidades y conflictos (*República* 561e 2–567c 8; *Leyes* 678b 1–681d 5; *Política* 1276b 1–1279a 40), una tesis próxima al relativismo sofístico *mutatis mutandis* lo referente al carácter universalizable de la justicia como vía del bien y de cohesión social. Respecto de la adaptación de lo justo a las condiciones sociales, ver Russell (21), Schofield (217), Larsen (105), Vallejo Campos (*Adonde nos lleve el logos* 109) y Kraut (315).

política. Así pues, Platón interesado en dar respuesta al problema de lo nocivo en su sociedad, esto es, el desorden que amenazaba la estabilidad de las ciudades griegas, erige una teoría política para solventar los obstáculos desde el cuidado a la dimensión interna de los ciudadanos que plantea en términos de justicia.

En la línea exploratoria que ofrece Platón en el libro IV de su *República*, la ciudad es el objeto al cual se dirige toda acción humana y en la que se ejecutan las virtudes, lo que trae consigo el bienestar de los ciudadanos por fuerza del interés general. Dicho sea de paso, el paralelismo que arguye Platón entre el *ordo civitatis* y el ejercicio de las virtudes para el caso en que el justo no difiere del Estado justo (δικαιος ἄρα δικαίας πόλεως οὐδὲν διοίσει, 435b1–436a5) y el hombre semejante al Estado sabio y moderado evitaría el sacrilegio, robo, perjurio y/o desidia para con las obligaciones (442e 3–443a 10). Ninguna de esas cualidades es posible sin una educación que oriente el carácter de los miembros de la ciudad; educación que amerita de una aquiescencia por parte del ciudadano con los principios que se le inculcan, según Platón, en la conservación de la idea sobre lo que debe temerse y el consenso sobre los que deben gobernar (429b 8–d2; 431d 9–432b 2).

En este sentido, si la poesía⁷ exhibe lo que es bueno y malo con el fin de mantener la opinión de lo noble por defender, esto es, que el ciudadano

⁷ La relación entre poesía y educación ha sido un tema recurrente entre los estudiosos de la filosofía platónica considerando que, para efectos de formación de ciudadanos virtuosos provechosos para la consolidación de la ciudad, puede tener efectos positivos. Más allá de las consideraciones negativas respecto de la poesía, el mismo Platón advierte que la poesía abarca las formas de arte que apelan a las emociones las cuales desencadenan los valores y conductas humanas (*República* 377b1–378e 5; 387b 1–391e 9; 394c1–397b7; 401b1–402a5). Dicho esto, si las narraciones poéticas ilustran las hazañas de héroes que pueden servir de inspiración para acciones nobles, la poesía se convierte en un medio necesario para la internalización de normas y de valores cívicos, en otros términos, forja el carácter del individuo. Para evitar efectos contrarios a los de la virtud, Platón defiende la creación de una curaduría sobre el tipo de poesía que debe enseñarse; poesía centrada en la responsabilidad y bienestar comunitario para evitar vicios (*República* 605a 8–608b 6). Al respecto, ver Renaut (78), Guthrie (*Historia de la filosofía* V 197), Annas (*An introduction to Plato* 109) y Vegetti (*Il potere della verità* 113).

accepte las leyes y defienda la ciudad a costa de la propia vida, dispone a un comportamiento equivalente. Por otra parte, si los ciudadanos a temprana edad se les forma en el reconocimiento de los que son sabios, de los que se han formado en el bien para gobernar, les dispone a una aceptación de lo que beneficia a la colectividad. Mediante estos ejemplos, la armonía en el ciudadano se hace clara en la medida en que reflejan la ponderación de principios de valentía y de moderación ofrecidos en la formación moral, y la posterior disposición para efectuarlos en beneficio del colectivo. Pero en términos de ajustar los deseos propios a un interés social como sugiere el ideal político de Platón, ¿puede mantenerse esa armonía interna en situaciones concretas en que las expectativas personales son más intensas que las sociales?

Una aproximación a tal cuestión, la ofrecen comentaristas del pensar platónico para quienes priorizar la razón sobre las pasiones y deseos, es decir, el deliberar sobre el bien de estas, sobresale como respuesta a la armonía deseos/necesidades personales y expectativas sociales (Ferrari 197, Fierro 65, Ganson 188, Parry 30). Como hace notar Platón, la alusión sobre una especie de alma que censura a otra, aquella que reflexiona sobre lo mejor y peor (ἀναλογισάμενον περὶ τοῦ βελτίονός καὶ χείρονος; *República* 430e 3–431b 2; 441a 1–c 4; b 580e 1–581c 3), soporta la idea del alma con funciones concretas donde la razón actúa sobre los impulsos que pueden perjudicar al ciudadano. Mas la supresión de la libertad de elección que supone seguir las leyes y las orientaciones del sabio, por causa de la impericia del particular para autogobernarse ante la compleja dejación de las querencias inherentes, lleva a una ciudad virtuosa (Tabakian 228, McDavid 103, Kraut 320).

La anterior objeción al predominio de la naturaleza pasional del hombre, se asume como la necesidad de subordinación a un orden superior que se piensa insoslayable para la superación de las divisiones internas del alma, a causa de las pasiones frenéticas con efecto en el orden social. Cerca a tal objeción, los citados McDavid y Kraut sugieren que el interés por una recta disposición del Estado a partir de la supresión de la libertad de elección, hace de Platón un pensador prevenido con la elección personal por

lo regular viciada, para la que se requiere condicionamientos y educación capaces de constreñir el sentir propio y preferir el del común. Pero lo que no han estimado estos críticos es el carácter formativo de la libre elección de los ciudadanos particulares, con el que se matiza el sesgo egoísta de la misma y se ofrece, más bien, una respuesta a la enunciada pregunta por la armonía ideal entre expectativas personales e intereses sociales:

—Debemos recordar que cada uno de nosotros será justo [...] en cuanto uno mismo haga lo suyo (τε ἔσται καὶ τὰ αὐτοῦ πράττων).

—Sin duda debemos recordarlo.

—Y al raciocinio corresponde mandar (τῷ λογιστικῷ ἄρχειν προσήκει) por ser sabio y tener a su disposición el alma entera, y a la irascible le compete ser la servidora y aliada de aquel (τῷ θυμοειδεῖ ὑπηκόῳ εἶναι καὶ συμμάχῳ τούτου).

—Ciertamente [...]

—Y estas dos especies [...] tras haber aprendido lo suyo y haber sido educadas (ὥς ἀληθῶς τὰ αὐτῶν μαθόντε καὶ παιδευθέντε) gobernarán sobre lo apetitivo, que es lo que más abunda en cada alma y es insaciablemente ávido de riquezas. Y debe vigilarse esta especie apetitiva (ὃ τηρήσεται) para que no crezca y se fortalezca al saciar los placeres del cuerpo intentando esclavizar las cosas que no son de su clase (καταδουλώσασθαι καὶ ἄρχειν ἐπιχειρήσει ὧν οὐ προσήκον αὐτῷ γένει), y trastorne la vida de todos. (*República* 441e 2–442b 2)

De acuerdo con esta cita, al razonamiento y la consecuente ordenación de los deseos/apetitos del alma le corresponde la conjunción de expectativas propias y exigencias sociales, conjunción tal que obedece a una formación/educación de la elección personal. Al razonamiento, la parte sabia de acuerdo con el esquema tripartito de las facultades psíquicas del hombre⁸,

⁸ En *República* 439a 9–441a 5, además de *Fedro* 246a 2–b5, Platón propone una tripartición del alma que los estudiosos estiman difícil de categorizar como partes/porciones –aunque se utiliza el sustantivo plural griego τὰ μέρη– entendiendo con ello una división/fragmentación que contradice la versión unitaria/indivisible del alma (*Fedón* 78b 5–80c 1), y prefiriendo la interpretación de características o facultades del ser humano con manifestaciones diversas. El intento de Platón por ofrecer un marco de comprensión de la interacción de todos los aspectos involucrados en los

parece definírsele como la vigilancia de los deseos en la medida en que debe darse una autorregulación de las inclinaciones cuyos excesos conlleva males. Sin embargo, aunque esta definición de lo racional no es clara, lo cierto es que comprende un orden que establece el hecho de disponer las decisiones/elecciones desde lo emocional y apetitivo en vista de acciones correctas. Ejemplo de ello lo ofrece todo acto que responde a una agresión pues, aunque motivado por unos deseos de la legítima defensa, pasa por la consideración de los efectos/consecuencias que obligan la retracción de dicho impulso.

Pero en situaciones contrarias a la descrita, en que el conflicto entre facultades revela la complejidad de la naturaleza humana, como se enuncia en el relato sobre Leoncio, el hijo de Aglayón, deseoso y esquivo para observar a los cadáveres a su paso (*República* 439e 6-440a 3), presenta la dificultad de alinear deseos, emociones y razón. Por ello, no deja de ser tal disposición racional de lo apetitivo y emotivo una utopía psicológica como dicen Kraut (314), Rowe (34), Neu (243) y Foster (215), utopía a la vez vista por las críticas de sofistas en torno a la imposibilidad del gobierno de las pasiones como manera de valorizar aspectos irrevocables de la naturaleza humana. Si para Neu y Foster el fin del bienestar particular y social dependen de la anulación de lo propio, de las afecciones del ser humano, para Kraut y Rowe el fin se debe a la eliminación de conflictos; lecturas despreciativas poco cercanas a la *regula desideriorum* como virtud que propone el mismo Platón.

En este orden de ideas, la regulación de los deseos con que se piensa la disposición recta de lo apetitivo-emotivo en vista de acciones correctas y, además, describe la armonía de expectativa personal e interés colectivo, ni supone la supresión de aquellos, ni desdice la interacción entre afecciones para la coexistencia equilibrada. Así las cosas, la tensión entre las afecciones del alma resulta necesaria para el desarrollo ético del ciudadano particular,

comportamientos humanos, desdice la tesis de partición del alma. Dicho así, las emociones, deseos y razonamientos no operan de modo aislado como supone la definición de actividades independientes del término partes. Al respecto, ver Guthrie (*Historia de la filosofía* IV 452), Moss (*Shame, pleasure and the divided soul* 142), Ferrari (166), Stalley (77) y Fierro (67).

y el equilibrio entre estas por una orientación racional de lo apetitivo y emotivo desde la regla de hacer lo propio (τὰ αὐτοῦ πράττειν, *República* 441e1–2), exhibe lo justo como condición del bienestar personal. Pero lograr esto, a propósito del carácter formativo de las elecciones/decisiones humanas, se requiere de condiciones legislativas y educativas capaces de reorientar y no marginar los deseos/apetitos de los ciudadanos con miras al bien común; un contraste con las lecturas despreciativas sobre el sentir de los particulares.

Respecto de los elementos que integran las condiciones educativas y legislativas en beneficio del bien colectivo, se abordarán en la siguiente sección. Por ahora, al retomar a los sofistas críticos del rechazo para con lo desiderativo que es inherente al hombre, si apuestan por una satisfacción de deseos bajo el análisis de lo conveniente como lo presenta Platón en demás diálogos (*Protágoras* 356c 9–357a 9; *Gorgias* 491e 6–492a 2) es porque advierten la posible adaptación de los deseos/emociones para la virtud. Esta condición de adaptabilidad con miras a la virtud es semejante a la orientación racional de las apetencias/emociones del particular, orientación extraña al individualismo y relativismo moral protagóreo-calicleano referido en los dos diálogos enunciados. Pero lo que importa referir, pese a no ser de interés el indagar las diferencias entre posiciones ético-políticas de sofistas y Platón, es el respaldo mutuo sobre la educación de las tendencias anímicas para el bien propio.

En definitiva, la reflexión platónica sobre la justicia y su relación con la regulación de las tendencias anímicas presentes en el hombre excede a la típica alusión de corrección de las acciones en los particulares. Por lo dicho hasta ahora, esta justicia platónica busca la necesaria integración de aspiraciones personales y demandas sociales sin que desestime las tensiones inherentes a su vinculación. Si todo ciudadano, en el marco de las relaciones con otros, debe gestionar racionalmente sus deseos para alcanzar provecho, no trata de suprimir sus impulsos, sino de reorientarlos hacia fines sociales desde la educación y observancia de normas capaces de ofrecer orden. Por ello, querer el bienestar de todos como se infiere del ideal político platónico, implica una inicial disposición del particular para no ejecutar

actos execrables, es decir, un cuidado de sí mismo en tanto dominio de toda tendencia interna que alcanza su pleno desarrollo en relación con otros.

2. NATURALEZA Y POSICIONAMIENTO SOCIAL DEL HOMBRE JUSTO

En el apartado anterior se indicaba que el orden político es inseparable de la disposición de los particulares que integran la ciudad, en otras palabras, del control de deseos y afecciones que se replica en el comportamiento virtuoso de las interacciones humanas. Las razones que justifican esta preocupación por el ciudadano, verbigracia, el orden y bienestar como fines del debido equilibrio entre dimensión individual y social de todo miembro civil, se apoyan en aspectos adicionales que ratifican la educación e instauración de leyes como medios. Mas una proyección de la armonía interna en la esfera pública que busca del bien privado y colectivo, como se deduce de la mutua implicación entre dimensiones interna y externa del ciudadano (*República* 435b 1–c 5; 441c 4–d 9), contiene la idea de la modelación recíproca por la que el Estado ofrece las condiciones de bienestar a sus miembros y el ciudadano, por su parte, reflexiona sobre sus deseos, emociones y acciones para beneficio de todos.

Cabe mencionar el carácter preferencial de Platón por la configuración de un orden colectivo en el que sus partes estén vinculadas por principios que garanticen el bien común. De hecho, esta preferencia social se refleja en su teoría de la justicia como la realización de facultades que, aunque corresponde a la libre elección de los particulares, tiene por meta la estabilidad social. Desde esa óptica, las funciones que ejerce toda persona cuya profesión obliga el contacto con otros, por ejemplo, aquellos que ejercen de médicos o educadores, no solo realizan una aspiración propia porque ayudan a mejorar la calidad de vida de sus clientes. De ahí que la virtud, sujeta al desempeño de lo propio⁹ –tomado de la sentencia platónica

⁹ La virtud se erige como un principio que no solo se expresa en el desarrollo particular del individuo, sino que, también, se manifiesta en la capacidad para desempeñar de la manera más conveniente una función en el *ordo socialis*. Desde el punto de vista

τὰ αὐτοῦ πράττειν entendido como *principio de especialidad*— logra su máxima expresión en el medio social estableciendo el vínculo de facultades personales y bien común (Fossati, “Injustice” 62, Neu 241, Kosman 126, Lanza y Vegetti 21).

En términos generales, Lanza y Vegetti sugieren de aquel vínculo un síntoma de la comprensión de la ciudad como comunidad, esto es, un espacio donde los roles individuales se articulan con interdependencia de los colectivos, asegurando a cada persona su propia identidad y, al mismo tiempo, asegurando al común la satisfacción de necesidades mutuas. No es un desatino esta comprensión de la analogía ciudad/hombre, cuando el mismo Platón advierte que la semejanza de hombre y Estado justos consiste en disponer de lo propio (τὰ οἰκεῖα εὖ θέμενον) de modo que, por el orden establecido, se genere unidad absoluta (*República* 443d 1–e8, 580d 3–583a6). Sin embargo, la unidad del Estado depende exclusivamente del particular quien se debe a una orientación moral sólida, a la apropiación de las virtudes, que prevengan las divisiones debilitadoras de lo comunitario de acuerdo con Fossati y Kosman, y caracterizado como responsabilidad para el bienestar:

El comportamiento de la ciudad, si podemos decirlo tal cual, es idéntico al de sus miembros [...] Ellos aparecen como gobernantes de su “sistema político del alma” (e. g. 554c, 558d), entregan el gobierno de su alma a una parte particular (e. g. 550b-c, 553b-d), supervisan su sistema interno y asumen la

platónico, cada cosa es virtuosa (εἶναι ἐκάστῳ ἀρετῇ) cuando realiza la tarea que le es propia, dicho en otras palabras, lo que una cosa cumple de manera apropiada (κάλλιστα τῶν ἄλλων ἀπεργάζεται) (*República* 353b 2–d 9). Pero cumplir con esta función trae consigo una necesidad de existencia que requiere de la satisfacción de las múltiples necesidades solo alcanzable desde la convivencia con muchos otros (οἰκησιν ἀγείραντες) (*República* 369b 5–c 8). En definitiva, los intercambios de unos con otros para una satisfacción de necesidades desde el propio trabajo (τὸ αὐτοῦ ἔργον κοινὸν κατατιθέναι) se hace pensando no solo en lo que es mejor para el individuo, sino, también, para la comunidad (*República* 369e 2–370b 3). Sobre el carácter individual de la virtud y sus implicaciones sociales, Vallejo Campos (*Platón* 143), Taylor (74-75), Valencia Marín (“Intellectualismo” 4), Lanza y Vegetti (25), J. Annas (*Platonic ethics* 119) y Moss (“Appearances” 54).

responsabilidad por él (e. g. 561b, 591e). Cuando el tiránico no ejerce esta supervisión y se convierte en esclavo de sus deseos, esto es excepcional, y es un fracaso de la responsabilidad (573e-574a, 574e-575a, etc.). Este es el hecho por el que todo individuo es responsable de las fuerzas de su alma, lo que da sentido al argumento que insta a establecer un orden correcto entre ellas [...] Si la justicia ofrece bienestar es una cuestión que se plantea para los individuos [...] solo el individuo es feliz. (Blössner 359)

La justicia, una de las tantas virtudes que se refieren al bien ajeno porque se trata de tener presente al otro involucrándolo en el bienestar, es también la condición necesaria para el bienestar particular. No se entiende, desde luego, un acto restaurativo de bienes perdidos sin la aquiescencia del victimario para reconocer que se ha hecho daño y buscar maneras de repararlo; modo de compensación a la víctima que tiene por efecto el bienestar del infractor al ofrecérsele una oportunidad de reintegración a lo social. Pero lo que sugiere Platón desde la tesis del trato de unos con otros (τινὶ τῇ πρὸς ἀλλήλους) (*República* 372a 2), es que el deseado bienestar es un logro relacionado con el deber comunitario. Así pues, la justicia no es solamente virtud de compensación en las relaciones humanas, ya que, como principio rector de las dinámicas sociales, involucra a los individuos que las hacen posibles para que cada uno encuentre su propósito en la comunidad.

Encontrar el propósito de cada ciudadano integrante de la comunidad no es más que identificar y desempeñar un rol específico, sopesando las capacidades e intereses personales con fines de bienestar en el entorno social en que se vive. Una vez más, la interdependencia entre lo privado y público, entre las partes de un todo y el conjunto, comporta un principio esencial en aras del bienestar de todos. Y si cada miembro civil posee capacidades con las que se diferencia de otros, capacidades que en la tónica política de Platón se direccionan a la prosperidad colectiva, no queda sino la división del trabajo –término usado por Ganson (181), Larsen (108), Oppong (182) y Renaut (79) para las clases sociales– desde la que se garantiza la cooperación para el bien común. No obstante, esa división del trabajo de la que se infiere la división social en clases, aparece ambigua frente al vínculo

con las diferencias aptitudinales de los ciudadanos que ponen en riesgo la cohesión estatal.

La perspectiva funcionalista de las capacidades singulares de los individuos que trae consigo las diferencias de deseos, emociones y razón para el común objetivo de la armonía social según Ganson y Larsen, ha sido insuficientemente explorada respecto de los géneros¹⁰ suponiendo una exclusión de la igualdad. Dicha exclusión aparece con la alusión a factores intelectuales, biológicos y físicos particulares, a pesar de que Platón intentó involucrar a las mujeres en actividades propias del círculo de los guardianes del Estado (*República* 451c 1–452c 2, 453b 1–457c 1). Esto explica la ambigüedad en el vínculo entre aptitudes de todos los miembros civiles y la clase social en la que se encuentran que, para efectos de orden y bienestar social en el caso de los guardianes, obedece al carácter y la disposición impetuosa útil al cumplimiento de los deberes que supone el encargo de velar por el orden social. Pero la prevalencia de unas actitudes sobre otras es excluyente, lo que resulta paradójico con el ideal de justicia como lo deja notar Vallejo Campos:

Lo paradójico que resulta de esta teoría de la justicia [...] es que la ciudad es justa gracias a la labor de gobierno ejercida por una minoría que encarna

¹⁰ La participación de las mujeres en la vida pública y en actividades que, tradicionalmente, han sido estimadas para los varones, es un tema que en Platón presenta ambivalencia. De hecho, Platón establece como principio de bienestar social a la justicia –entendida por el orden y la participación en el bien común de acuerdo con la función que corresponde a cada ciudadano según sus capacidades/facultades– para la que hombres y mujeres deben estar capacitados, incluso en el desempeño de altos roles de poder y liderazgo, pero con reservas sobre la capacidad femenina en cuanto a la debilidad en sus dotes naturales. Así, “no existe ocupación entre lo concerniente al gobierno del Estado que sea de la mujer, por ser mujer, ni del hombre, sino que todas las dotes naturales están similarmente distribuidas entre ambos seres vivos (ὁμοίως διεσπαρμέναι αἱ φύσεις ἐν ἀμφοῖν τοῖν ζώοις) [...] solo que en la mujer son más débiles que el hombre (ἐπὶ πᾶσι δὲ ἁσθενέστερον γυνὴ ἄνδρός)” (*República* 455d 6–9), además que “una mujer es apta para ser guardiana y otra no, ¿no es por esa naturaleza que hemos elegido guardianes a los hombres? [...] una misma naturaleza en la mujer y hombre en relación con el cuidado del Estado (γυναικὸς καὶ ἄνδρός ἡ αὐτὴ φύσις εἰς φυλακὴν πόλεως) excepto en que en ella es más débil (πλὴν ὅσα ἁσθενέστερα ἐστὶν)” (*República* 456a 7–12).

la razón sobre una mayoría en la que predominan las pasiones y los deseos irracionales. La sabiduría radica exclusivamente en “unos pocos hombres” (431c 6): de los ciudadanos en su mayoría no alcanzan el uso de la razón y el conocimiento del bien, por lo que no podrían ser justos en el verdadero sentido de la palabra. Con ello, se daría efectivamente que la ciudad más justa estaría compuesta de hombres que no satisfacen los requisitos para ser más justos [...] Pero probablemente esta paradoja revela la inadecuación y las deficiencias de las que adolece el isomorfismo entre el individuo y la ciudad en el que se basa la teoría de la justicia. (108)

Si ajustar los deseos propios al interés social presentó dificultades, dada la demanda de supresión de la libertad de elección que supone el secundar las leyes y las orientaciones del sabio entendido en el bien, las facultades anímicas de los particulares y su equiparación con las clases sociales presentan la dificultad de inaccesibilidad al bien. De ahí que, no todo ciudadano puede ser justo pues se trata de una cualidad de sabiduría práctica exclusiva, por lo que la justicia, como una apreciación sin exclusión de miembro social, aparece deshecha; exclusividad de un bien, según Platón, entendido por una clase a la que le compete tareas de defensa frente a los peligros y la dirección social (*República* 374a 1–d 8, 414b 1–5, 428d 1–8). Pero, aunque las diferencias son forzosas cuando hay condiciones actitudinales disímiles entre individuos, no por eso hay desigualdad social cuando la jerarquía de clases platónica funge como asociación de tareas para la unidad colectiva.

En este sentido, la justicia comporta una partición de funciones en las que todas las clases sociales asumen una labor orientada al común objetivo del orden/bienestar social. En términos platónicos, “los ciudadanos deben encargarse, cada uno, de la función para la cual está naturalmente dotado (πρὸς ἓν ἕκαστον ἔργον δεῖ κομίζειν), y al ocuparse de lo propio cada uno *llega a ser uno* (εἰς γίγνεται, cursivas mías)” (*República* 423d 2–4). Precisamente, con la premisa de *llegar a ser uno* en presente subjuntivo, Platón refiere a la necesidad de la cohesión estatal, del trabajo conjunto de tareas variadas por el único objetivo. Tal actividad, desde la perspectiva platónica, implica tanto la rectitud en el ejercicio de funciones propias como

el desarrollo del carácter del ciudadano desde una corrección de deseos y emociones. Con esos aspectos, a la justicia no solo se la piensa en términos de armonía funcional, sino como equilibrio interno del particular.

En esencia, las preocupaciones ético-políticas sugeridas en los temas de la justicia y la participación de los ciudadanos en el orden/bienestar del colectivo, son temas de especial trato para Platón buscando, quizás, impugnar las reiterativas belicosidades que en su tiempo socavaban la estabilidad política de Atenas. No es gratuito que la conversación de Sócrates con Glaucón, respecto de la inestabilidad de los regímenes en *República*, presente una idea de justicia como virtud colectiva que previene de los conflictos y desórdenes internos en la ciudad (545d 5–547c 5, 562a 6–563b 3), pero dicha virtud subsiste en el colectivo por mor del particular quien es responsable de ejercerla. En ese orden de ideas, el vínculo individuo-colectivo se patentiza en el reconocimiento inicial de sí mismo como elemento funcional en la construcción del bienestar social, y en la contribución a ese objetivo desde los oficios que corresponden a las disposiciones de los individuos que integran lo social.

3. APRECIACIONES FINALES

El pensamiento de Platón se centra en la absolutización de las virtudes, es decir, principios inmutables que orientan las conductas humanas hacia la adquisición de una vida buena. La política, cimentada en acciones orientadas al bien común, es actividad colectiva que depara responsabilidades a todos sus miembros, pero ante las vicisitudes que pueden generar unos intereses individuales cuando no se está en la capacidad de armonizarlos con lo colectivo, demanda de un marco normativo y autorregulación de impulsos que prevenga conflictos. Es precisamente el deseo platónico de la unidad cívica por el que se recomienda alinear los intereses particulares y exigencias sociales, alineación dada a un cuidado de sí sobre deseos que no perturben el orden interno del ciudadano, ni amenacen la estabilidad de las ciudades. En esa medida, la reorientación de deseos/emociones hacia lo

provechoso para sí y los otros hace frente a la limitación de autorrealización de Catenaro (94) y Lane (184).

Así las cosas, la justicia se comprende bajo los aspectos del orden y equilibrio que trastocan la realidad humana tanto externa como interna. Esto sugiere que el ser humano es un mundo que debe armonizarse para luego exteriorizar tal avenencia con su entorno. Así, la justicia es correlativa al individuo y al Estado, similitud (ὁμοιότης) en términos de Platón (*República* 368d 1–e 4), en tanto que el ciudadano particular actuando conforme a la virtud está en capacidad de ofrecerla al medio. Además, según Fossati (“Injustice” 59), Kosman (136) y Parry (37), la idea de funciones conforme a cualidades/aptitudes de cada ciudadano se justifica en el marco de la relación individuo-ciudad, pues proporciona eficiencia en la organización social al hacer cada uno lo propio del mejor modo posible. En esa medida, y contradiciendo las nociones de retribución negativa con las que se piensa lo justo, se obtiene una nueva concepción a partir de la estructuración de lo social.

Respecto de la retribución negativa con la que se piensa la justicia, Platón situando a Sócrates como interlocutor de Polemarco le increpa acerca de la sentencia “dar a cada uno lo que se le debe” (*República* 331e 4)¹¹. De hecho, Sócrates duda de lo dicho por Polemarco dada la probabilidad de aceptar por justo un castigo excesivo, pero la crítica a tal definición recae sobre la contradicción en lo que respecta al bien que debiese ejercer la justicia. De ese parecer se colige que, lo bueno como idea suprema, es “la causa de todas las cosas rectas y bellas (πάντων ὀρθῶν καὶ καλῶν

¹¹ *Suum cuique tribuere* (en el griego τὰ ὀφειλόμενα ἀποδιδόναι) que se traduce célebremente por “ofrecer lo que corresponde” ha sido la definición de justicia que Platón critica. En el derecho romano, esta idea procede del jurista Domicio Ulpiano (retoma la idea el emperador Justiniano el Grande en su obra *Institutas*, I, 1, 3 y en *Digestum*, I, 1,10), quien fue el prefecto del vigésimo octavo emperador romano, Alejandro Severo. Dicha definición también se reserva a algunos poetas griegos como el jonio Simónides –citado por el interlocutor de Sócrates, Polemarco, quien junto con Trasímaco dialogan sobre lo que es justicia (*República* 331e 2–5)– y escrutada ulteriormente por el orador y filósofo Marco Tulio Cicerón para quien la justicia es dar a cada uno según su dignidad (*De Inventione Rhetor* 2, 58, 160; *Rhetorica ad Herennium* 3, 2).

αἰτία) [...] y es necesario tenerla a la vista para actuar con sabiduría en lo privado y público” (*República* 517c 1–2). De ahí que el bien sea la idea que direcciona las acciones humanas y, como principio de toda acción virtuosa, la justicia/orden particular que surge del equilibrio de deseos y emociones de las personas con incidencia en lo social, se adhiere a aquella idea de bien como su único fundamento.

En definitiva, si hemos de exponer una noción de justicia en Platón cabe decir que se trata de una disposición del particular que, como virtud, busca el *bonum commune* anexo el ahínco por asistir al ambiente colaborativo en el que se suplan las necesidades de todos. Basta pensar en lo que se dijo respecto de las funciones de los ciudadanos y su relación con la orientación racional de la facultad desiderativa/emotiva de cada uno de los particulares, pues desde el desarrollo de esas capacidades inherentes al hombre se optimiza el desarrollo de la ciudad reconociendo y ejerciendo lo que se es capaz de hacer. No existe, entonces, la limitación para la autorrealización que supone el interés social platónico; redireccionar las aspiraciones individuales no representa desestimarlas cuando se comprende y se materializa la idea de que, el bienestar colectivo, alcanza a cada miembro que vierte sus capacidades en el orden social lo cual se entiende como justicia platónica.

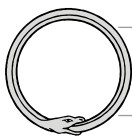
BIBLIOGRAFÍA

- ANNAS, JULIA. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1981.
- . *Platonic ethics, old and New*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- BIEDA, ESTEBAN. “La irracionalidad interna del alma y la vigencia del intelectualismo socrático en la *República* de Platón”. *Cuadernos de Filosofía*, n.º 65, 2015, pp. 15-32.
- BLÖSSNER, NORBERT. “The city-soul analogy”. *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Editado y traducido por Giovanni Ferrari. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 345-385.
- CATENARO, FRANCO. *Il pensiero politico in Platone. La vita politica come scelta di vita morale*. Teramo: Ricerche & Redazioni, 2013.
- CICERÓN. *De la invención retórica*. Traducido por Bulmaro Reyes Coria. Ciudad de México: UNAM, 2010.
- . *Retórica a Herenio*. Traducido por Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- FERRARI, GIOVANNI. “The three-part soul”. *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Editado por Giovanni Ferrari. Cambridge: Cambridge UP, 2007, 165-201.
- FIERRO, MARÍA ANGÉLICA. “La deducción de las partes del alma de un conflicto de deseos en *República* IV”. *Thémata. Revista de Filosofía*, n.º 38, 2007, pp. 61-75.
- FOSSATI, MANILO. “Socrates' defence of justice in the Republic: the dialogical dynamic and the importance of the consequences of justice”. *Plato Journal*, No. 23, 2022, pp. 51-68.
- . “Injustice and instability in Plato's Republic: the case of the timocracy and its rulers”. *Plato Journal*, n.º 25, 2024, pp. 55-66.
- FOSTER, MALCOLM. “On Plato's conception of justice in the Republic”. *The Philosophical Quarterly*, vol. 1, n.º 3, 1951, pp. 206-217.
- GANSON, TODD. “The rational/non rational distinction in Plato's Republic”. *Oxford Studies in Ancient Philosophy XXXVI*. Editado por Brad Inwood. Oxford: Oxford UP, 2009, 179-198.

- GUTHRIE, WILLIAM. *Historia de la filosofía griega IV. Platón*. Traducido por Alvaro Vallejo Campos y Alberto Medina. Madrid: Gredos, 1990.
- . *Historia de la filosofía griega V*. Traducido por Alberto Medina. Madrid: Gredos, 1992.
- HALL, RICHARD. "Justice and the individual in the Republic". *Phronesis*, vol. 4, n.º 2, 1959, pp. 149-158.
- KRAUT, RICHARD. "The defense of justice in Plato's Republic". *The Cambridge Companion to Plato*. Editado por Richard Kraut. Cambridge: Cambridge UP, 2006. 311-337.
- JUSTINIANO. *Digesto*. Traducido por Pierangelo Catalano. Lima: PUCP, 2011.
- . *Instituciones*. Traducido por de María Teresa Otero Alvarado. Buenos Aires: Heliasta, 2005.
- KOSMAN, ARYEH. "Justice and virtue: The Republic's inquiry into proper difference". *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Editado por Giovanni Ferrari. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 116-137.
- LANE, MELISSA. "Plato's political philosophy: The Republic, the Statesman and the Laws". *A Companion to Ancient Philosophy*. Editado por Mary Louise Gill y Pierre Pellegrin. Malden: Blackwell, 2006. 170-191.
- LANZA, DIEGO Y MARIO VEGETTI. "L'ideologia della città". *L'ideologia della città*. Editado por Diego Lanza y otros. Napoli: Liguori, 1977. 13-29.
- LARSEN, JENS. "Seeing double: divisions of *eide* and division labor in Plato's Republic". *Plato Journal*, n.º 22, 2021, pp. 101-114.
- LEBAR, MARK. "Virtue and politics". *The Cambridge Companion to Virtue Ethics*. Editado por Daniel C. Russell. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 265-289.
- MCDAVID, BRENNAN. "Meddling in the work of another. πολυπραγμονεῖν in Plato's Republic". *Plato Journal*, n.º 23, 2022, pp. 95-109.
- MOSS, JESSICA. "Shame, pleasure and the divided soul". *Oxford Studies in Ancient Philosophy XXIX*. Editado por David Sedley. Oxford: Oxford University Press, 2005. 137-170.
- . "Appearances and calculations: Plato's division of the soul". *Oxford Studies in Ancient Philosophy XXXIV*. Editado por David Sedley. Oxford: Oxford UP, 2008. 35-68.

- NEU, JEROME. "Plato's analogy of the state and individual: The Republic and the organic theory of the state". *Philosophy*, vol. 46, n.º 177, 1971, pp. 238-254.
- OPPONG, STEPHEN. "Re-examining of compulsion problem in Plato's Republic". *Plato Journal*, n.º 22, 2021, pp. 177-197.
- PARRY, RICHARD. "Choosing and desire in Plato's Republic". *Plato Journal*, n.º 24, 2023, pp. 29-44.
- PLATÓN. *Opera Omnia*. Compilado por John Burnet. Oxford: Bibliotheca Oxoniensis, 1900-1907.
- . *Diálogos III. República, Parménides y Teeteto*. Traducido por Conrado Eggers Lan, María Isabel Santa Cruz y Álvaro Vallejo. Madrid: Gredos, 2014.
- . *República*. Traducido por Antonio Gómez Robledo. México: Bibliotheca Græcorum et Romanorum Mexicana, 2016.
- RENAUT, OLIVIER. "Thumos and doxa as intermediates in the Republic". *Plato Journal*, n.º 18, 2018, pp. 71-82.
- ROWE, CHRISTOPHER. "The place of *Republic* in Plato's political thought". *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Editado por Giovanni Ferrari. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 27-54.
- RUSSELL, DANIEL. "Virtue ethics, happiness and the good life". *The Cambridge Companion to Virtue Ethics*. Editado por Daniel C. Russell. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 7-28.
- SCHOFIELD, MALCOLM. "Approaching the *Republic*". *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*. Editado por Christopher Rowe y Malcolm Schofield. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 190-232.
- STALLEY, RICHARD. "Persuasion and the tripartite soul in Plato's *Republic*". *Oxford Studies in Ancient Philosophy XXXII*. Editado por David Sedley. Oxford: Oxford UP, 2007. 63-90.
- TABAKIAN, DIEGO. "La individualidad en la *República*: las críticas de Aristóteles a Platón". *Stylos*, n.º 20, 2011, pp. 221-230.
- TAYLOR, ALFRED. *Platón*. Traducido por Carmen García Trevijano. Madrid: Tecnos, 2005.
- VALENCIA MARÍN, ESTIVEN. "Intelectualismo ético de Platón: relación de gnoseología ética a partir del libro VII de *República*". *Análisis*, vol. 53, n.º 98, 2021, pp. 1-23.

- . “El problema del placer en los programas legislativo y educativo platónicos”. *Universitas Philosophica*, vol. 41, n.º 82, 2024, pp. 119-135.
- VALLEJO CAMPOS, Álvaro. *Platón. El filósofo de Atenas*. Barcelona: Montesinos, 1996.
- . *Adonde nos lleve el logos. Para leer la República de Platón*. Madrid: Trotta, 2018.
- VAN ZYL, LIELZ. “Virtue ethics and right action”. *The Cambridge Companion to Virtue Ethics*. Editado por Daniel C. Russell. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 172-196.
- VEGETTI, MARIO. “Il dominio e la legge”. *L'ideologia della città*. Editado por Diego Lanza y otros. Napoli: Liguori, 1977. 29-56.
- . *Il potere della verità. Saggi platonici*. Roma: Carocci, 2018.



REVISTA DE HUMANIDADES

EL MOVIMIENTO PRO-EMANCIPACIÓN DE LAS MUJERES DE CHILE (MEMCH)

Y LA EXPOSICIÓN “LA MUJER EN EL PROGRESO NACIONAL” (1939): ESTRATEGIAS DE EDUCACIÓN POPULAR Y OPERACIONES HISTÓRICAS PARA UNA HISTORIA DE LAS MUJERES

CLAUDIA MONTERO

Universidad de Valparaíso 
claudia.montero@uv.cl
ORCID: 0000-0001-5209-0931

Revista de Humanidades n.º 54: 425-467
ISSN 0717-0491, versión impresa
ISSN 2452-445X, versión digital
DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1047>
revistahumanidades.unab.cl



EL MOVIMIENTO PRO-EMANCIPACIÓN DE LAS MUJERES DE CHILE (MEMCH) Y LA EXPOSICIÓN

**“LA MUJER EN EL PROGRESO NACIONAL” (1939):
ESTRATEGIAS DE EDUCACIÓN POPULAR Y OPERACIONES
HISTÓRICAS PARA UNA HISTORIA DE LAS MUJERES¹**

**THE PRO-EMANCIPATION MOVEMENT OF CHILEAN WOMEN
(MEMCH) AND THE EXHIBITION “WOMAN IN NATIONAL
PROGRESS” (1939): POPULAR EDUCATION STRATEGIES AND
HISTORICAL OPERATIONS FOR A WOMEN’S HISTORY**

CLAUDIA MONTERO

Universidad de Valparaíso
Instituto de Historia y Ciencias Sociales
Serrano 546, Valparaíso Chile

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar la exposición “Actividades Femeninas. Mujeres en la vida nacional: su contribución a las actividades y el desarrollo político, social, económico y cultural de Chile” realizada por el Movimiento Pro-Emancipación de las

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt regular 1210431, “Escrituras maestras: docentes en el campo cultural chileno (1880-1950)”.

Mujeres de Chile (Memch) en 1939. Desde un acercamiento teórico de la historia cultural y la historia feminista, se plantea que para la organización esta exposición corresponde a una estrategia pedagógica como parte de sus prácticas de educación popular. Su idea era difundir el discurso feminista tanto dentro como fuera de la organización, planteando el reconocimiento de las mujeres como sujetos sociales y políticos. Con ello realizaron tres operaciones históricas: cuestionamiento al relato historiográfico tradicional, visibilización de datos sobre las mujeres en la historia y una intervención pública.

Palabras clave: historia feminista, movimiento de mujeres, historia Chile del siglo XX, Memch.

ABSTRACT

The article aims to analyze the Exhibition “*Women’s Activities. Women in National Life: Their Contribution to the Political, Social, Economic, and Cultural Development of Chile*”, organized by the Pro-Emancipation Movement of Chilean Women (Memch) in 1939. Drawing on theoretical approaches from cultural history and feminist history, it argues that the organization conceived the exhibition as a pedagogical strategy within its practices of popular education. Its goal was to disseminate its feminist discourse both within and beyond the organization, advocating for the recognition of women as social and political subjects. Through this initiative, Memch carried out three historical operations: a critique of the traditional historiographical narrative, the visibility of data about women in history, and a public intervention.

Keywords: Feminist History, Women’s Movement, History Chile XX Century, Memch.

Recibido: 06/03/2025

Aceptado: 13/05/2025

Esta exposición rinde homenaje a todas las mujeres de Chile,
desde la más conocida hasta la más humilde y anónima,
y espera que la visión general que aquí se presenta sirva de
estímulo para su acción futura [...] Esta exposición
pretende orientar a la mujer sobre sus posibilidades de acción
dentro del progreso del país.

(Folleto de la exposición “La Mujer en la vida Nacional”, *MEMCH*:
Antología para una historia del movimiento femenino en Chile)

En *Las Últimas Noticias* del 1 de enero de 1940 se publicó una crónica titulada: “Justo homenaje a la mujer chilena se rinde en la exposición del Palacio de Bellas Artes”, la bajada del texto contenía un error, una desprolijidad que no es extraña tratándose de actividades feministas. La mentada exposición en realidad tenía lugar en el edificio que se preparaba para albergar al Museo Histórico Nacional en lo que ahora es el Archivo Histórico (Miraflores 50, Santiago de Chile), a un costado de la Biblioteca Nacional. El evento se trataba de la Exposición “Actividades femeninas. Mujeres en la vida nacional: su contribución a las actividades y el desarrollo político, social, económico y cultural de Chile” realizada por el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (Memch) entre el 12 de diciembre de 1939 y el 12 de enero de 1940. La nota escrita por Acevedo de Hernández continuaba:

No es una exposición completa, se ha hecho de los recursos y el tiempo con que se contaba, cuanto fué [sic] posible hacer, pero este croquis demostrativo da una lejana proporción de lo que la mujer chilena vale en todas las actividades. Cuando se entra, se ve en primer lugar, un gran panneau debido a la entusiasta Laura Rodig, que ocupa la muralla del frente y en él están bocetadas gran cantidad de valiosas figuras femeninas. (5)

El tono usado por el periodista deja entrever una subvaloración y condescendencia de las acciones de mujeres y feministas en lo público. A pesar de ello, se ve impactado por la puesta en escena con la que se encuentra: un lienzo monumental de 25 metros de largo por 15 de alto en

el que se representaba a cincuenta mujeres importantes en la vida nacional, de autoría de Laura Rodig. Ubicado para que fuera la primera visión que se tuviera al ingresar al edificio, estaba iluminado dramáticamente para llamar la atención, impresionar y conmover a los visitantes, que fue exactamente lo que el cronista relata. A partir de esa primera impresión la exposición conducía a un recorrido que proponía una nueva lectura sobre la historia de las mujeres en Chile, acorde con la defensa de sus derechos políticos y sociales. Resulta interesante rescatar que la primera exposición temporal del Museo Nacional en su locación de Miraflores estuvo a cargo de una organización feminista que planteaba una museografía moderna y una interpretación histórica con perspectiva crítica. Resulta aún más interesante cómo esta exposición se sustentaba en una lectura crítica de los archivos, una operación que, casi noventa años después, sería retomada en el mismo edificio por el Archivo de Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile (Archivos).

El objetivo de este artículo es analizar esa exposición del Memch como una estrategia pedagógica de la organización, entendida como otra de sus prácticas de educación popular². Recordamos que desde su fundación en 1935, El Memch se planteó la demanda de derechos políticos, sociales y civiles de las mujeres, con logros como el reconocimiento del voto municipal en 1934 (Errázuriz); sin embargo, sus acciones se dirigieron en diferentes frentes bajo la concepción de una política integral de las mujeres (Rubio y Montero). Lo que proponemos es que mediante la exposición se elabora un discurso feminista que porta una narrativa histórica distinta. Considerando que la organización estableció una estrategia de educación popular que se orientaba a incorporar críticamente a las mujeres en la historia nacional en el marco de la ideología del progreso (Rubio y Montero), creemos que el Memch realizó una serie de operaciones históricas evidenciadas en la exposición³: en primer lugar, cuestionar el relato historiográfico tradicional

² Para un análisis más detallado sobre las prácticas de educación popular del Memch, véase el artículo de Graciela Rubio y Claudia Montero.

³ El concepto de operaciones históricas es analizado por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano, I: Artes de hacer*.

que excluía a las mujeres de la historia. En segundo lugar, levantar una serie de datos sobre la presencia de las mujeres en una diversidad de ámbitos del quehacer nacional como una evidencia irrefutable de la acción de las mujeres en lo público. Y, en tercer lugar, intervenir públicamente en un momento determinado de la historia de Chile –primer gobierno del Frente Popular–, en el que se consolidaba a las mujeres como sujetos políticos.

Creemos que es importante analizar cómo el movimiento feminista ha pensado integralmente la relación entre política y educación para nutrir las perspectivas contemporáneas del movimiento. Las acciones del Memch nos llegan como *reverberaciones*, es decir, como ecos que traen el pasado al presente, según las palabras de Joan Scott, aunque este llega de manera parcial. Si bien las reverberaciones evidencian una continuidad histórica de la situación de las mujeres en la sociedad, escuchar esos ecos considerando las condiciones actuales, nos permiten ir más allá de una historia compensatoria y confirmar que los intereses de las mujeres son de incumbencia de toda la sociedad tanto en el pasado como en la actualidad.

En términos metodológicos, se realizó un análisis documental para seleccionar un conjunto de fuentes de diverso tipo que nos informaron de la organización, características, participantes y otros elementos en relación con la exposición⁴. Estos fueron prensa de medios nacionales y regionales, prensa de mujeres, cartas, archivos personales⁵, además de la discusión académica actual en la historia del arte⁶. Con ello pudimos hacernos de una descripción del evento, cuestión fundamental ya que se trata de un objeto de investigación con una materialidad y una temporalidad situada. Dado su carácter efímero, no es posible acceder nuevamente a la experiencia original, lo que hace indispensable su reconstrucción para aplicar las herramientas

⁴ El trabajo de archivo fue hecho por la doctora Andrea Robles y la licenciada Ángela Zamora.

⁵ Se revisaron los fondos de Elena Caffarena y Olga Poblete del Archivo Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile. Este trabajo estuvo a cargo de Ángela Zamora.

⁶ Los análisis sobre la exposición que se han hecho hasta ahora han sido desde la historia del arte, donde se reconoce el aporte de Gloria Cortés (“Actividades feministas”; “Museos emancipadores”), Yocelyn Valdebenito (“Infancia”; *Lo político*) y Francisca Marticorena.

del análisis crítico de discurso, y comprender las operaciones históricas realizadas por el Memch.

I. ALGUNOS ELEMENTOS CONCEPTUALES

La exposición como dispositivo formaba parte del repertorio de objetos y fenómenos culturales disponibles en la primera parte del siglo XX para la creación de sentidos sociales (Uslenghi 223). Si bien tienen un origen en la Europa del siglo XVIII, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX con las exposiciones universales, que se plantean como espacios para la construcción de narrativas fundacionales echando a andar una discursividad nueva a través de la exhibición (Hernández 266). Considerando el contexto de los albores del capitalismo, la vida pública implicaba mostrarse y estar a la vista, de tal forma que la cuestión de la exhibición implica una dimensión performativa del qué y cómo se expone, se subexpone o sobreexpone. Más allá, permite mostrar incluso aquello que no existe (o no existe todavía), como era el caso de mujeres respecto de los derechos plenos en el año 1939. Geraldine Rogers a partir de su lectura de Benjamin, Huberman y Hamon, plantea que la exposición debe ser considerada como un entorno diseñado para mostrar; en el caso del Memch, era mostrar la evidencia de las mujeres en la historia. Se configura como una presentación racional de textos e imágenes, y que se traduce en la creación de un espacio medible en metros, que posee un costo de producción, además de una dimensión ética, estética e ideológica. Ello queda plasmado en la selección de lo que se muestra, cómo se expone, la organización de los recorridos y finalmente la suposición de cómo el público recorrería el espacio (Rogers 21).

Las exposiciones de fines del siglo XIX desarrolladas por las naciones fueron expresiones del deseo de incorporar modelos hegemónicos como signo de modernidad (Hernández 266). Esta idea fue tomada por organizaciones sociales que aprehendieron ese modelo para hacer circular sus discursos y propuestas políticas, releyendo la potencialidad de la exposición para lograr fines de reconocimiento como grupos de interés social y político. Un antecedente de ello para el caso del movimiento de mujeres fue la “Sección feminista” en

la Exposición Nacional en Argentina en 1898, donde se exhibieron trabajos realizados por mujeres de diverso tipo, como manualidades, artes plásticas y piezas ornamentales asociadas con lo femenino. Según Dora Barrancos, esa exposición permitió, entre otras cosas, plantear la crítica de la subordinación femenina y la falta de derechos de las mujeres. En la misma línea podemos entender la vitrina de la tienda Fulham and Putney rama de la Women's Social and Political Union en Londres, organización conocida por desarrollar productos promocionales para el financiamiento de las campañas por el sufragio femenino en Inglaterra, y que en su vitrina exhibía infografías y materiales de propaganda política en el tono exposición (Käppeli 550). Si bien no hay trabajos académicos sobre exposiciones realizadas por el movimiento feminista en otros países, resulta verosímil de acuerdo con estos antecedentes y la propia exposición del Memch, de que fue una estrategia utilizada por las organizaciones de mujeres a lo largo del mundo, que buscaban reivindicar sus derechos, por lo que resultaría interesante investigar sobre la exposición como lenguaje político usado por el feminismo.

En el caso del Memch, podemos observar las operaciones del dispositivo descritas por Rogers, al autogestionar una exposición que tenía fines políticos hacia dentro y hacia fuera de la organización. No fue una novedad que plantearan este tipo de eventos en Chile, ya que hubo exposiciones previas para dar cuenta de la producción de mujeres en el espacio público. Este fue el caso de los organizados por la Sociedad Artística Femenina y el Club de Damas, que tenían el objetivo de promover la circulación de obras plásticas de firma de mujeres en un intento de reconocimiento de su profesionalización en el campo de la pintura. Como consigna Gloria Cortés, la primera fue en 1913 en los salones de *El Mercurio* donde se presentaron obras de unas cuarenta artistas ("Actividades femeninas" 128). Aún más importante fue la de 1927 organizada para celebrar el quincuagésimo aniversario del Decreto Amunátegui. Si bien estas exposiciones no tenían necesariamente una connotación política, Gloria Cortés afirma que fueron espacios de autorrepresentación y autolegitimación que cuestionaron subrepticamente el canon pictórico de marca patriarcal ("Actividades femeninas").

El Memch retomó esta tradición para crear nuevos sentidos sociales y plantear un contradiscurso a exposiciones como las de la Unión Femenina de Chile 1936. Esta última se presentó para la celebración del centenario de Valparaíso, donde el objetivo era mostrar la acción femenina asociada al rol de reproducción asignado socialmente a las mujeres, ello se traducía en una muestra de trabajos manuales, artesanías y otros similares. El Memch hizo una dura crítica a través de la nota publicada en *La Mujer Nueva* –su órgano de difusión– titulada “Lo que no se exhibirá en Valparaíso”. En ella acusaron a la Unión Femenina de ignorar el llamado a la defensa de los derechos de las mujeres y trabajadoras. Ironizaron diciendo que, por cada bordado, media o zapato expuesto, se debía indicar la remuneración de miseria de las trabajadoras que lo ejecutaron (“Lo que no” 1). Tres años después, arremetieron con una exposición que pretendía resaltar el aporte de las mujeres en lo político, social, económico y cultural, y también la “indiferencia y hostilidad que tuvieron que superar para lograrlo” (Cortés, “Actividades femeninas” 132).

Podemos entender la exposición del Memch de 1939 como una respuesta a estas otras exposiciones para plantear la defensa de los derechos de las mujeres desde la postura feminista concordante con el objetivo de la organización, que iba más allá de la lucha por el reconocimiento al voto para las mujeres, sino la transformación de las estructuras sociales, políticas y culturales que sostenían la desigualdad de género (Rojas y Jiles). Desde una perspectiva integral, el Memch articuló sus demandas con reivindicaciones laborales, educativas y de salud sexual y reproductiva, cuestionando el orden patriarcal en el ámbito público y en el privado. Sus acciones combinaron la movilización social con una activa producción de pensamiento feminista en la prensa y en espacios institucionales (Rubio y Montero). Respecto de la exposición de 1939, suponemos que hicieron una buena evaluación de los resultados del dispositivo, porque hay registro de una cuarta exposición en 1946⁷, es decir, hubo dos más de las que no tenemos detalles, más que esta última estuvo a cargo de Federación Chilena

⁷ La información puede ser revisada en *Boletín de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas*, n.º 5 (nov. 1947) disponible en el Archivo Mujeres y Género, Fondo Elena Caffarena, caja 6, archivador 4, sobre 9.

de Organizaciones Femeninas (Fechif) que se formó en 1944 y que contó con la participación de las memchistas⁸. En una investigación en curso a cargo de Daniela Manzi, se trabaja sobre la reedición de la exposición en el Congreso Nacional de Mujeres de 1944 en la Universidad de Chile, citada, a su vez por Alessandri en 1946 en su rol de presidente del Senado sobre el proyecto de ley de sufragio universal⁹.

En tanto dispositivo, articularon exposición con educación, de acuerdo con las estrategias de educación popular desarrolladas por el Memch que tenían el objetivo de construir identidades en el movimiento (Rubio y Montero). Esta articulación tiene sentido en la medida que son prácticas sociales que producen una diversidad de sentidos susceptibles de ser leídos o recibidos desde ángulos diferentes. Mediante la exposición, el Memch creó una pedagogía, ya que estableció una trama de vinculaciones con otras prácticas sociales (Puiggrós 18): en este caso fuera de la institucionalidad escolar, para un público adulto, auspiciada por un Estado a cargo de un gobierno que se asumía progresista como el del Frente Popular, y desarrollada por una organización que se definía autónoma y feminista.

El Memch tuvo una estrecha relación con el Frente Popular desde su fundación, particularmente mediante el Partido Comunista que propició la organización a través de una de sus más importantes integrantes, Marta Vergara. El Memch adhirió e hizo campaña activa en la candidatura de Pedro Aguirre Cerda, por lo que el apoyo que obtuvo para realizar la exposición, como, por ejemplo, el uso del edificio del futuro Museo Histórico Nacional, puede entenderse como una vuelta de mano. Durante el gobierno frentepopulista, el Memch respaldó activamente las políticas de fomento a la educación, la salud pública y los derechos laborales, especialmente aquellas dirigidas a mujeres trabajadoras, campesinas y pobladoras. La organización participó en campañas de alfabetización, en la promoción de leyes de protección a la maternidad obrera y en demandas por igualdad salarial, interviniendo

⁸ El Memch se disolvió en 1942, luego de ello, varias de sus militantes continuaron su participación en política organizada en la Fechif.

⁹ Agradezco a Daniela Manzi que en conversación académica me dio estos datos de su investigación.

como un actor social que demandaba soluciones a las necesidades de las mujeres (Antezana-Pernet).

Las prácticas de educación del Memch, y entre ellas la exposición, pueden entenderse como educación popular tal como la define Adriana Puiggrós, ya que la exposición sería una de las múltiples prácticas en juego que producen numerosos discursos y gérmenes de discursos pedagógicos. Formaría parte de las pedagogías diversas que son antagónicas y alternativas en el propio Estado, y que encarnan el papel de la educación en las transformaciones que se producen en las relaciones entre las fuerzas sociales. En este caso, del movimiento feminista y que desbarata la idea de educación solo como una vía institucionalizada y despolitizada.

Desde la mirada de las epistemologías feministas, lo que echan a andar las memchistas es su experiencia para producir conocimiento mediante la exposición. Según Catalina Trebisacce, la experiencia ha sido el recurso usado para hablar de aquello que no tenía palabras o reconocimiento, en este caso, para nombrar y poner en evidencia el efecto de las mujeres en los procesos sociales, políticos y económicos hasta ese momento invisibilizados por el poder. Para la autora, este poder “desprecia, deslegitima y subestima y finalmente no ve sujetos subalternos; ni sus historias, ni sus condiciones específicas de existencia” (288). Se entiende que este conocimiento producido desde la experiencia es situado, es decir, asume el lugar desde el que se produce, lo que necesariamente implica una responsabilidad ética (288), como todas acciones que realiza el Memch a través de su exposición. Por otra parte, en la exposición también se creó un espacio de memoria alternativa, a decir de Gloria Cortés al hablar de los museos emancipados. Es una evidencia de los agenciamientos diversos de las organizaciones políticas de grupos subalternizados para llamar la atención sobre su constitución como sujetos políticos (“Museos emancipadores” 115).

2. QUIÉN HABLA A QUIÉN EN LA EXPOSICIÓN

El Memch se formó en 1935 en el contexto de la organización de la política de frentes populares de la izquierda y la consolidación de un movimiento de mujeres a nivel internacional. Fue una organización política y feminista clave en la historia del feminismo en Chile durante el siglo XX, con el objetivo de buscar el reconocimiento de los derechos políticos, sociales, económicos y culturales de las mujeres, la legitimación de su acción pública, con acento en la lucha por la mejora de las condiciones de vida de las trabajadoras.

Desde sus inicios, el Memch se distinguió por ser una organización amplia y plural, que incluía a mujeres de distintas clases sociales, en particular aquellas vinculadas al mundo obrero, lo que marcó una diferencia respecto de otros grupos de mujeres de la élite liberal. Si bien no estuvo formalmente afiliado a ningún partido político, el Memch mantuvo una relación cercana con el Partido Comunista, varias de sus miembros también militaban en el Partido Socialista y el Radical (Antezana-Pernet).

El Memch luchó por una amplia gama de derechos y reformas, que iban desde el sufragio femenino, hasta la lucha por la protección de la maternidad, la igualdad salarial, y el acceso de las mujeres a la educación y al trabajo en condiciones dignas¹⁰. Un elemento central fue la emancipación, no solo en términos políticos, sino también en el ámbito social y económico, entendiendo que la verdadera libertad de las mujeres debía ser integral. Esto se tradujo en su trabajo de base y su capacidad de movilización. A través de sus comités locales, logró articular a mujeres de distintas provincias del país, conectando las luchas de las grandes ciudades con las necesidades de las zonas rurales, tarea en que la revista *La Mujer Nueva* se convirtió en un espacio fundamental para la formación al interior del movimiento, la difusión de sus ideas y la articulación del pensamiento feminista de la época hacia afuera de la organización (Antezana-Pernet).

¹⁰ Para más detalles acerca de la lucha del Memch consulte la obra de Claudia Montero ("La conformación").

El discurso del Memch tuvo un carácter interclasista, democrático, antifascista, internacionalista y pluripartidista, que se expresaba en un feminismo radical para su época. Esto implicaba la convicción de que las propias mujeres debían liderar la defensa de sus derechos. A pesar del apoyo a los partidos de izquierda, cuestionaban las suposiciones de las organizaciones masculinas que veían la emancipación de las mujeres como parte de una liberación social más amplia. Se argumentaba que no debía ponerse en la agenda de reivindicaciones, ya que restaría fuerza a la emancipación del pueblo. Sin embargo, el Memch sostenía que esta postura ocultaba la sujeción histórica de las mujeres. En un entorno donde los derechos individuales no estaban completamente protegidos y los derechos sociales eran desconocidos, este movimiento promovió una visión política integral.

Entre sus formas de funcionamiento, desarrollaron diversas estrategias en vista a la formación de las mujeres que participaban de la organización. Autoras como Antezana-Pernet han descrito las reuniones de los comités locales como espacios fundamentales para la formación política, donde se recibía el periódico *La Mujer Nueva* como documento didáctico entre correligionarias. Otros espacios que funcionaron para la formación mutua fueron las asambleas semanales en la capital y los congresos nacionales, instancias que congregaban a la totalidad de las integrantes del movimiento. Esto se complementaba con mítines, concentraciones y conferencias en las que solían llenar teatros y ocupar las calles (Antezana-Pernet). De esta forma, el Memch conformó prácticas militantes y organizativas articuladas con formas de educación política e ideológica. Vemos en estas prácticas de educación feminista, un acuerdo con los discursos pedagógicos del marxismo (Puiggrós), en el sentido que plantean un programa de lucha dentro de un Estado, que implicaba la formación del sujeto revolucionario a partir de la educación integral del hombre, en este caso, del sujeto del feminismo, es decir, la formación integral de las mujeres como sujetos políticos.

3. QUÉ SE EXPONÍA EN LA EXPOSICIÓN

La exposición “Actividades Femeninas. Mujeres en la vida nacional: su contribución a las actividades y el desarrollo político, social, económico y cultural de Chile” se inauguró en diciembre de 1939 luego de seis meses de preparación. Contamos con los documentos del fondo Elena Caffarena y del fondo Olga Poblete en el Archivo de Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile, donde rescatamos apuntes de preparación y una serie de cartas enviadas por la directiva a diversas autoridades realizando solicitudes para la producción, y otras entre correligionarias del Memch para aportar fondos y actividades. En cada una de las comunicaciones se evidencia el objetivo de resaltar el progreso de las mujeres en los asuntos mencionados. Las dimensiones éticas, estéticas e ideológicas de la exposición se unían en un discurso que desafiaba las miradas conservadoras sobre el rol social de las mujeres, haciendo hincapié en exponer la lucha por sus derechos incluyendo los sociales, políticos, culturales y económicos. Esto se traducía en una pedagogía popular para la transformación social, que tenía efectos en la organización y hacia afuera. De hecho, en cartas enviadas por Elena Caffarena en su calidad de secretaria general del Memch a comités de provincias, se sugería el envío de por lo menos dos delegadas para visitar la exposición arguyendo el aprendizaje que se adquiriría y que pudiese ser replicado a las compañeras en las ciudades provinciales. Se lamentaba, eso sí, que la organización no pudiese costear gastos de traslados¹¹. Por otra parte, en las memorias del Memch se declaraba que la exposición tuvo los objetivos de:

“A LA MUJER QUE VISITA LA EXPOSICION” [...] pretende orientar a la Mujer sobre sus posibilidades de acción dentro del progreso del país, indicando la labor

¹¹ En diversas cartas se menciona esta petición, por ejemplo, Carta a Esther H. de Irarrázaval (17 noviembre 1939), miembro del comité local Memch Antofagasta; Carta a Yolanda Moraga (22 noviembre 1939), miembro del comité local Memch Concepción. Ambas cartas disponibles en el fondo Elena Caffarena, Archivo Mujeres y Género del Archivo Nacional de Chile.

que lleva realizada hasta el momento en todos los campos de la vida nacional. “AL HOMBRE QUE VISITA LA EXPOSICION” [...] obtener del Hombre un amplio reconocimiento hacia la Mujer, colaboradora infatigable tanto en su vida individual como en la vida nacional y al mismo tiempo, lograr del dirigente una más amplia comprensión de las aspiraciones sociales y políticas de la Mujer Chilena en la actualidad. (*Memch: antología* 40)

La comisión organizadora y curatorial estuvo compuesta por miembros del Memch y profesoras del Liceo Manuel de Salas, además de la participación de reconocidas intelectuales, artistas, profesionales de diversas áreas, quienes diseñaron el entorno para mostrar, según lo planteado por Rogers. Este implicó un costo, que según la correspondencia ascendió a \$30.000 de la época, y que la organización solventó a través de donaciones tanto de entidades públicas (como la Universidad de Chile que donó \$2.000, el Ministerio de Educación \$8.000) o particulares como Jorge Jiles que donó \$10.000¹², y el presidente de la República \$5.000, lo que refuerza la vuelta de mano por el apoyo del Memch a su campaña presidencial. También recibieron aportes de los diversos grupos de provincia del Memch, como queda consignado en un comprobante de recepción de dinero del grupo de Curicó, dando cuenta de la orgánica del Memch caracterizada por comités que funcionaban en los barrios a lo largo del país. Otra forma de financiamiento fue una rifa realizada en coordinación con la Lotería de Concepción (organización de alcance nacional), de la que queda como huella el n.º 403 del talonario correspondiente, apoyo que suponemos proveniente de las redes con las que contaban las memchistas que formaban parte de la élite. En una entrevista realizada a una de las organizadoras, declaraba que para ejecución de la intervención se contaba “francamente, con el puro entusiasmo del Comité Organizador, y el optimismo, en parte no defraudado de que contaríamos con el apoyo de las autoridades y de las mujeres de Chile” (“La exposición” 12). En la práctica, ese apoyo se solicitó mediante una declaración pública

¹² Jorge Jiles era el esposo de Elena Caffarena, por lo tanto, nos cabe la pregunta si estos fondos correspondían al señor Jiles, o pudieron ser de Elena que, según la ley de la época, el manejo de sus bienes estaba a cargo del marido.

para solicitar fondos a las “mujeres de toda clase social y política” que fue publicada en diversos medios de circulación regional, como lo muestran los recortes conservados de *El Comercial* de Curicó y de otro periódico sin identificar de Collipulli. En el texto se condensó lo que se desplegó performáticamente en la exposición:

Próximamente, [...] se inaugurará [...] una gran Exposición que demostrará el aporte que la mujer chilena ha dado, en todo orden de actividades, a la vida nacional. Desde los tiempos más remotos de nuestra historia, ha sido la mujer un elemento social tan valioso como el hombre, en las más diversas actividades y aportando a todas ellas capacidad y eficiencia que a la larga han enriquecido nuestra existencia nacional. En estos momentos en que un Gobierno de avanzada y comprensivo de todos los problemas sociales y políticos, nos dirige, la mujer chilena debe hacer presente todos sus valores y obtener definitivamente un amplio reconocimiento a la acción callada que ha venido desarrollando. [...] el Comité Organizador de la Exposición, apela a las mujeres de todos los sectores sin distinción de clase, credo político u ocupación, a fin de obtener de ellas una contribución voluntaria, por modesta que sea, y allegar los fondos necesarios para materializar esta obra. Nadie podrá negar el alcance que tal Exposición tendrá y la inmensa repercusión que una obra de tal naturaleza pueda llegar a tener en la opinión pública general y constituir el argumento más serio en favor de las aspiraciones de la MUJER CHILENA. (“Exposición de actividades” s.p.)

Suponemos que es frente a este llamado que, en una entrevista a una de las memchistas parte de la organización, se declara que recibieron escasa respuesta de las mujeres en términos económicos. Sin embargo, esto fue recogido por el Memch como argumento para justificar la importancia de la exposición, ya que “esto es sintomático de algo que nosotras estamos dispuestas a destruir, pues en el fondo sabemos solo significa desidia, incomprensión y pesimismo” (“La exposición” 12). De tal forma, se justificaba la acción política evidenciando la dimensión ideológica que tiene el dispositivo exposición según los planteamientos de Rogers. Por

otra parte, en la entrevista se reconocía que, en contraposición a la falta de respuesta de la población femenina general, recibieron el apoyo de las autoridades de gobierno, tanto en términos monetarios como políticos. Y frente a la necesidad de financiamiento, manifestaron que pretendían completarlo con la venta de entradas y la venta de *stands* a instituciones públicas y negocios, como la Municipalidad de Santiago, la Caja del Seguro Obrero, Telares Minerva, Fábrica Yarur y la Peluquería Solaris.

La exposición fue montada originalmente en Santiago y luego itineró a Valparaíso (Escuela Barros Luco) y Viña del Mar (Liceo de Niñas). El espacio fue usado de tal manera de conmover en la primera impresión, esa fue la intención que lograron con el telón de autoría de Rodig¹³, lo que a todas luces fue una expresión de manejo de lenguaje de exposición articulado con esfuerzos de producción artística (ver Figura 1). Rodig tenía una trayectoria que la abalaba como curadora con énfasis social formada en París (Valdebenito, *Lo político*), y para ello diseñó un efecto lumínico tanto en el telón como en las estanterías que conformaron el recinto. Para ello se gestionó la donación de los costos de electricidad con el presidente de la compañía eléctrica nacional. La directiva del MEMCH se dirigió a través de carta con un tono de seguridad que develaba la convicción de la importancia del evento, apoyado, además, por el aval del Presidente de la República. De la misma forma, se solicitó a José Perotti, director de la Escuela de Artes Aplicadas, el préstamo de vitrinas para disponerlas para la exposición. Parte de estos apoyos se fundaban en las redes de las memchistas de elite, donde algunos maridos que ocupaban cargos en estas organizaciones visaron los préstamos.

¹³ Lamentablemente solo se conserva una reproducción de una fotografía del telón publicada por el periódico *La Mujer Nueva* (fig. 1). A propósito de la fragilidad de la conservación de la producción de Laura Rodig, Gloria Cortés ha realizado una reflexión crítica de la Exposición “Laura Rodig: lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo” del 2020.

Figura 1

Fotografía de telón de Laura Rodig publicada en la portada de *La Mujer Nueva* (septiembre de 1940)



La efectividad del montaje se hizo evidente en las crónicas que hablaban de la espectacularidad de la puesta en escena donde los más conservadores la calificaron como de “buen gusto, refinado, sencillo, elocuente” (I. L. L. 5), y las que mostraban más cercanía con la organización no dudaron en magnificar la crítica subtitulando crónicas como: “Hermoso aspecto presenta la distribución de las salas” (“En forma” 8). Este tipo de notas salieron en diversos medios periodísticos como *La Nación*, *La Hora*, *Qué Hubo*, *Familia*. A continuación, se presenta una tabla con las menciones

que tuvo la exposición en distintos medios de la prensa nacional, lo que da cuenta de su resonancia pública y cobertura en el debate contemporáneo.

Tabla 1
Menciones en los medios de prensa naciona.

Publicación	Tipo	Menciones	Detalle
<i>El Mercurio de Santiago</i>	Periódico	4 menciones	1 anuncio 1 crónica 2 artículos de opinión
<i>La Unión (Valparaíso)</i>	Periódico	4 menciones	1 crónica 3 anuncios de programa
<i>La Hora</i>	Periódico	13 menciones	1 artículo 3 crónicas 9 anuncios de programa
<i>Frente Popular</i>	Periódico	10 menciones	1 crónica 5 artículos 3 anuncios 1 reportaje (?)
<i>El Diario Ilustrado</i>	Periódico	4 menciones	2 artículos 1 anuncio 1 crónica
<i>Las Últimas Noticias</i>	Periódico	1 mención	1 noticia
<i>La Opinión</i>	Periódico	9 menciones	7 anuncios de programa 2 artículos
<i>Vea</i>	Revista	2 menciones	2 anuncios
<i>Ercilla</i>	Revista	1 mención	1 noticia

<i>Que Hubo</i>	Revista	2 menciones	1 noticia
			1 reseña
<i>La Nación</i>	Periódico	13 menciones	1 reportaje
			1 transcripción
			10 noticias
			1 entrevista

Fuente: elaboración propia.

Si bien estos medios eran lejanos al feminismo en términos de línea editorial, el seguimiento y el tono de los insertos sobre la Exposición revelan la mano de trabajadoras memchistas o simpatizantes del movimiento en sus redacciones. Este fue el caso de Marta Brunet que, en calidad de directora de la revista *Familia*, entrevistó a Elena Caffarena en diciembre de 1939. La revista formaba parte del grupo Zig-Zag que, siendo un grupo conservador, era una publicación que mostró la tensión de alentar a las mujeres en el espacio público y calmar las ansiedades que ello provocaba (Carvajal 191), y en la acción editorial de Brunet se cuela su simpatía por el movimiento feminista y hace un guiño a sus amigas del Memch con una entrevista a tres páginas. Un caso distinto es la propia Marta Vergara que insertó notas relativas al evento en la revista *Frente Popular*, medio de carácter militante, donde Vergara usó el espacio en su calidad de doble activismo. También la voluntad militante se hizo presente en la transmisión radial de la Radio Huckle desde el mismo edificio a través del programa “La Hora del Público” conducido por la periodista María Teresa (“Novedosa” 12). Estos medios se transformaron en un órgano de difusión de la exposición gracias a la militancia extendida en los lugares de desempeño laboral de las periodistas. Desplegaron un lenguaje en extremo convincente de la significación de lo que se presentaba, reforzando el objetivo del Memch. En los periódicos, se hizo un seguimiento persistente antes y durante el evento, anunciando los programas de cada día y comentando las intervenciones que, en la lectura a casi cien años, siguen despertando las ansias por visitar la exposición

al leer frases como: “A las 19:45 aproximadamente, brilló el ambiente, por los hermosos adornos y la iluminación, y comenzó la función en la que las mujeres de Chile destacan su contribución a la Independencia de nuestra nacionalidad” (“En forma” 8). O cuando dicen que “El conjunto presenta una forma novedosa y original como antes no se había realizado en Chile en esta clase de torneos” (“El Excmo.” 15), o se observaba que “Un aspecto extraordinario presentaba el local de la Biblioteca artísticamente adornado con banderas y flores y con una iluminación extraordinaria” (“Se inauguró” 4).

Por su parte, el despliegue de producción se hizo echando mano a un discurso que recogía elementos de una tradición de superioridad moral de las mujeres en tanto portadoras de un lugar de respeto como reproductoras de la sociedad. Mezclado con la seguridad de Elena Caffarena, coordinadora de la Comisión Organizadora, que contaba con reconocimiento como figura pública y por su clase social. Este discurso integraba elementos del programa feminista memchista, que reclamaba como justos los derechos de las mujeres con el convencimiento de querer cambiar la narrativa hegemónica que invisibilizaba la acción femenina en la sociedad. Esa convicción de que se estaba realizando una intervención pública de toda seriedad e importancia fue desplegada performática y materialmente como en el uso de papel con membrete de la exposición para las cartas y la impresión de mil afiches del texto “La Mujer en la Vida Nacional”. Todo para mostrar aquello que aún no existía y que la exposición permitía crear como horizonte de posibilidad: mujeres con derechos plenos.

Según la descripción del diario *La Nación*, el espacio medible en metros –como define Rogers– se conformaba por una sucesión de salas temáticas: la sección enseñanza, presentación de las escuelas de Visitación Social y Enfermeras, sala de actividades políticas de la mujer, sala de las artes y las letras, sala de los deportes, un rincón destinado a las luchas por mejores condiciones económicas en el que se daban a conocer nombres de luchadoras sociales. Francisca Marticorena indica que la exposición contaba con:

la curaduría [...] de Amanda Flores de Perotti [...] las temáticas centrales fueron desarrolladas por Clara Williams de Yunge, 'La mujer en la producción'; Felisa Vergara, 'Organizaciones femeninas'; Olga Acevedo, 'Sección literatura' y Marta Elba Miranda, quien elabora biografías y realiza encuestas. (65)

Entre los papeles de la organización encontramos los apuntes de la planificación de esas salas, donde se consignaba la encargada de realizarla y sus contenidos.

Destaca la intención de mostrar los nombres de las primeras mujeres en la ocupación de cargos públicos, en las organizaciones de mujeres y feministas, en las profesiones, un ejercicio muy cercano a lo que se ha definido como historia compensatoria. Es decir, un enfoque historiográfico surgido en la década de 1970 que plantea corregir la invisibilidad de las mujeres en la narrativa histórica y que cuestiona los sesgos que las ignoraron como sujetos históricos. Cuarenta años antes en Chile y fuera del espacio académico, las notas manuscritas agregadas a las actas mecanografiadas del Memch sobre la organización de la exposición, reflejan lo que se tradujo en las operaciones históricas realizadas en ella. Esto se materializó en la inclusión de gráficos, números y otras evidencias que hacían irrefutable la acción de las mujeres en lo público. Acá unos apuntes de la mano de Caffarena:

Destacar las dificultades que han debido vencer las mujeres para obtener su título profesional. / Señalar los requisitos especiales que se ha exigido o se exige a las mujeres / Gráficos con el número de mujeres que han obtenido y destacar su aumento por décadas.¹⁴

En línea con enfatizar la acción de las mujeres en el espacio público, se ofreció un *stand* para la editorial Nascimento para vender el libro de Marta Elba Miranda *Mujeres célebres de Chile*. En carta de Elena Caffarena al editor, indicaba que "El Libro [...] nos ayudará a nuestra labor de divulgación de

¹⁴ Este documento puede ser consultado en el Archivo Mujeres y Género del Archivo Nacional, fondo Elena Caffarena, caja 7, documento sin número (manuscrito).

las personalidades femeninas, y al mismo tiempo significará para la editorial una ventaja comercial pues seguramente será adquirido en gran número por la exposición”¹⁵. De la misma forma, se ofrecía espacio a la editorial Zig-Zag solicitando venta expresa de libros de autoría femenina, en la lógica de la ganancia mutua: beneficios por las ventas para la editorial y la promoción de la producción de mujeres para la organización, que apoyaba el mensaje de resaltar el aporte femenino en la sociedad.

La representación racional de textos e imágenes que conformaron un recorrido y que suponían un público objetivo, según lo planteado por Rogers, incluyó al ya mencionado montaje de salas temáticas, los materiales gráficos de datos objetivos sobre la condición de las mujeres en Chile, la disposición de mobiliario para transformar el vestíbulo del recinto en sala de concierto, una programación diaria que combinaba conferencias magistrales, charlas, números artísticos de poesía, baile, teatro y música, presentación de libros y homenajes.

El recorrido que se abría en el *hall* central con el mentado telón se acompañaba de una escultura de Rebeca Matte, bustos de Gabriela Mistral y otro de Amanda Labarca, con lo que se rendía homenaje a mujeres vivas aliadas del Memch. El recorrido además incluía un programa de actividades, donde, por ejemplo, se abría la jornada con la conferencia de Elena Caffarena “Por qué hemos presentado esta exposición”, seguía con “Danzas interpretativas de arte nacional y araucano” por Emilia Graham y música de Agustina Basualto de Olgún. Otro día se contó con la charla de la embajadora de Estados Unidos en Chile, Mrs. Bowers, dedicada a la mujer chilena, luego en el canto estuvo Graciela Matte de Magnare, poemas declamados por Teresa de León. Una charla íntima titulada “Recuerdos y experiencias de una mujer que superó y mejoró su medio social”, de una “distinguida escritora chilena” la que estaba reservada a mujeres, en lo que ahora definiríamos como una reunión “separatista” (“Programa” 6). Y finalizaba con un homenaje a Ernestina Pérez y Eloísa Díaz por la agrupación

¹⁵ Archivo Mujeres y Género, Archivo Nacional de Chile. Fondo Elena Caffarena, caja 7, documento sin numeración (mecanografiado).

médica femenina de Chile (“Homenaje” 11). Entre las actividades del mes también dictaron conferencias Ana Mac Aulife “Madre y Niño”; Felisa Vergara con “El problema carcelario en Chile”, Salvador Allende (ministro de Salubridad del momento) con “Protección al niño y defensa de la raza”, Amanda Labarca con “Breve reseña de la evolución cultural de la mujer chilena” y la alcaldesa de Santiago Graciela Contreras (“La Exposición Femenina se inaugura” 14; “Amanda Labarca” 5; “La alcaldesa” 13).

Figura 2

Programa de la exposición publicado en *La Nación* (21 de diciembre 1939, p. 6).



La dimensión performática se desplegó de manera evidente el día de la inauguración. Las crónicas consignaron la presencia de las autoridades, desde el presidente de la República, sus ministros, cuerpo diplomático y autoridades de educación (figs. 3 y 4). Todos atendidos por la directiva del Memch con Caffarena a la cabeza, quienes actuaron según el rango

que asumían tenía la exposición como reconocimiento a la acción de las mujeres en lo público: de la más alta importancia. El objetivo era dejar la marca de la presencia de las mujeres en la historia de Chile a partir de ese momento y nunca más retroceder hacia la invisibilización. Podemos ver la seriedad desplegada en trajes formales, el protocolar uso de sombreros, gestos de formalidad como el estrechamiento de manos. Esto último es especialmente decidor del cambio social hacia un reconocimiento de las mujeres como sujetos políticos por parte de un gobierno de Frente Popular. Vemos a Caffarena con mucha seguridad reproduciendo la performance de los hombres de política: brazo firme y sonrisa frente al presidente de la República (fig. 4). Esto como símbolo de la devuelta de manos por el apoyo dado por el Memch en la campaña presidencial y la promesa de Aguirre Cerda de reconocer el voto a las mujeres (cosa que no llegó a suceder). De esta forma se puede entender la nota aparecida en la revista *Frente Popular*:

No es casual que esta Exposición no se haya realizado antes, y no es en el espíritu de hacer propaganda política que afirmamos que ella se inaugura justamente cuando en Chile adviene un régimen auténticamente democrático, que abre vastos campos a la actividad creadora de todos los grupos sociales, y muy especialmente a la mujer, relegada hasta ahora al oscuro destino de la mal organizada familia chilena. (“La mujer se ubica” 3)

Figura 3

Fotografía de la inauguración de la exposición en la revista *Qué Hubo* (9 de diciembre de 1939, p. 11)



Figura 4

Fotografía de la inauguración de la exposición publicada en *Frente Popular* (16 de diciembre de 1939, p. 5).



Una muestra del éxito del efecto que quería lograr el Memch se lee cuando un cronista escribe:

La tarde del sábado la dedicamos los hombres a aquellas actividades que no nos merecen una especial importancia. Así, con cierto excepticismo(sic), llegamos al hermoso salón clásico que reunirá la historia objetiva y clasificada de Chile [...] Así reaccionamos con algo de vergüenza por nuestra ignorancia, al recorrer la exposición femenina [...] Creemos que los hombres tienen la obligación de conocer cuanto ignoran de sus madres, hijas, hermanas, novias y amigas. Creemos que del hogar algo saben pero estamos ciertos de que ignoran todo o casi todo de ellas en sus actividades humanitarias, intelectuales, educativas, profesionales, administrativas, y aún artísticas: visiten entonces esta Exposición y comprenderán, en toda su intensidad, que ellas son tan grandes, tan capaces, tan nobles como ellos. Llegamos escépticos y salimos rabo antes de plenas ilusiones es el progreso de Chile que cuenta con tan excelsa capacidad femenina. (I. L. L. 5)

4. LAS OPERACIONES HISTÓRICAS DEL MEMCH EN SU EXPOSICIÓN

Como afirmamos en la introducción, el Memch realizó por lo menos tres operaciones históricas que fueron desplegadas en la medida que entendían que la exposición era una estrategia pedagógica parte de su propuesta de educación popular. El análisis historiográfico que confirmaba la invisibilización de las mujeres se articulaba con la demanda de derechos que se podía experimentar mediante el recorrido del montaje que planteaba la nueva narrativa histórica. En ese sentido, entendemos que es una operación histórica, ya que, si bien el planteamiento no tiene vocación historiográfica, es una acción que busca producir conocimiento histórico, a la vez que cambio social. Son gestos que recogen y proponen y que resuenan con los planteamientos de De Certeau sobre las operaciones historiográficas. El autor plantea que la historia necesariamente se hace desde un presente que refleja tensiones entre

quien estudia el pasado y el pasado mismo. Y si bien lo hace para reflexionar sobre la historiografía en el contexto de su renovación en los años sesenta, no es menos cierto que en la historiografía chilena hacia 1939 ya se había producido una apertura con la emergencia de la historia marxista que visibilizaba a sujetos sociales excluidos como los obreros (Villar y Elgueta). Con ello se definía una condición de posibilidad en la disciplina para la proposición de nuevas narrativas históricas que reconocieran la acción de otros excluidas como las mujeres. De Certeau define tres dimensiones de estas operaciones: la práctica del lugar, las prácticas epistemológicas y la escritura narrativa para dar sentido al pasado. En ellas, se debe considerar el contexto social e institucional desde donde se produce la historia, los métodos y técnicas que se usan para construir las narrativas, y su escritura, que es la que configura el sentido del pasado (Zeitler), ideas cercanas a las operaciones que hizo el Memch.

La primera operación fue el cuestionamiento a la exclusión de las mujeres del relato historiográfico. Para el Memch esto formaba parte de su acción política, y tenía antecedentes, ya que “el oficio de la historia ha sido en Chile más campo de batalla que torre de marfil, más enfrentamiento político que mero ejercicio académico” (Pinto 7). De tal forma, el relato historiográfico hegemónico, influido por el positivismo y una idea de la historia de progreso basada en la política de los grandes hombres, no reconocía a las mujeres como sujetos históricos, cuestión que disputó el Memch:

Hay que reconocer que la historia de la mujer es algo, más o menos desconocido. El papel eminentemente doméstico que se le asignó hasta el pasado siglo solo hacía pensar en ella a través de los madrigales. Hoy la sociedad moderna la ha incorporado plenamente a todas sus actividades, es de elemental justicia que tenga entonces también el rango que le corresponde en nuestra historia nacional. (“Las enseñanzas” 6)

Uno de los gestos en esta operación fue nombrar a mujeres, tanto de la actualidad como de la historia, usando los diversos lenguajes presentes en el montaje: textual, plástico, teatral y musical. Por ejemplo, los nombres

de las mujeres conocidas que participaron en la Independencia fueron insistentemente mencionados en las conferencias. También sus hazañas fueron representadas a través de acuarelas de autoría de dos niñas escolares, Carmen Badosa y Clementina Hernández, que la crítica dijo:

han logrado dar vida con propiedad y elegancia a los episodios que esas heroínas vivieron. Son finas de color, poseen el sentido de la composición y demuestran que podrían captar cuánto de bello tiene la Historia de Chile. Creo que nunca antes de ellas, esos temas se habían tratado con mayor acierto. (Acevedo de Hernández 5)

De la misma forma, se realizaron representaciones teatrales de escenas del período histórico, reconociendo a las grandes mujeres de la historia. Sin embargo, más allá de alimentar los mitos o jugar al empate levantando nombres para responder a una historiografía de carácter patriarcal, el Memch planteó la idea de reconocer la condición de la mujer como sujeto social y visibilizó al colectivo femenino en los diversos períodos:

Ahora, repasando hechos y períodos nos hemos preguntado: ¿cuál ha sido la característica social de la mujer chilena?, ¿ha luchado verdaderamente por su país, por sus derechos o por sus intereses? Y remontándonos a la Independencia, o sea, a los comienzos de nuestra historia nacional, nos hemos encontrado como respuesta, con acciones extraordinarias de un valor poco común: vemos que junto a la tímida niña detrás de la reja existió la patriota valiente y audaz, cuyos actos si bien aislados no fueron por eso menos importantes.

Más tarde, cuando llega la hora de luchar por algo solo de ella, también nos encontramos con acciones aisladas, con pequeños grupos clarovidentes, con mujeres de raro carácter que se esfuerzan por toda una generación, que recogen otros ejemplos de energía espiritual y enriquecen nuestro patrimonio de libertades y derechos. Existen evidentemente mayores esfuerzos femeninos organizados que los que se suman a la conquista de los derechos exclusivos de la mujer, pero estos se aplican a las luchas políticas de distintos bandos y sobre todo a la obra de caridad o religiosa.

En el pueblo la encontramos que, valiente hasta la heroicidad cuando se une a la lucha ofrece su vida y aun la de sus hijos, pero que también abnegada y humilde, acepta las tareas inferiores contribuyendo a la conquista de ventajas sociales en las que los beneficios del hombre y la mujer no están equiparados. La vemos batallar por ella y por los suyos, como si estuviese sola frente a su destino. Poco sabe unir su hombro al de otra mujer hasta formar un muro y de ahí esos gráficos que podrán contemplarse, y que representan cientos de miles de mujeres trabajando en situación cual si fuera de seres indefensos. (La Comisión Organizadora 7)

Se enfatiza la presencia de las mujeres en la historia en labores reproductivas y productivas, lo que se relaciona con la idea de reescribir la historia, cuestión planteada por Virginia Woolf en *Un cuarto propio* una década antes. Esta reescritura debería apuntar a reconocer la presencia de las mujeres en su estatus de sujeto social y no como un accesorio o como un estanco separado de la historia. Esto es especialmente sensible en momentos en que aún no se les reconocían los derechos plenos y que, sin embargo, se tematizó teóricamente hasta casi el fin del siglo XX, como lo hizo Joan Scott en los años ochenta.

Otro gesto de la operación histórica de cuestionar el relato historiográfico hegemónico fue plantear una periodización específica que incluyera a las mujeres. Lo hicieron en el montaje de la sala sobre Historia de la educación de las mujeres, que ordenaron en los períodos de Colonia y República, y esta última dividida en 1810-1842; 1842-1852; 1852-1879; 1880-1900; y 1900-1930. Los subperíodos que componían la etapa republicana fueron definidos en relación con procesos de la historia política y social de Chile, con la intención de pugnar por un espacio en ellos. La teoría contemporánea ha observado cómo las narrativas históricas seleccionan unos eventos por sobre otros, invisibilizando a ciertos sujetos históricos (Chartier), lo que es particularmente desarrollado a propósito de las mujeres desde la historia de género con autoras como Joan Scott. La apuesta de esta última es crear nuevas periodizaciones que cuestionen exclusiones y silenciamientos,

además de visibilizar la experiencia de las mujeres¹⁶, que fue lo que hizo el Memch cuarenta años antes de los planteamientos de la teoría de la historia contemporánea. El llamado a la crítica historiográfica estaba en sintonía con los cambios políticos y sociales del Chile de las primeras décadas del siglo XX que vio la emergencia de nuevos sujetos sociales entre ellos, las mujeres. Recordamos que el movimiento de mujeres comenzamos a verlo a partir de la década de 1870, todavía sancionado como legítima expresión política. Fue a partir de la primera década del siglo XX con la crisis del sistema político oligárquico, que se reconoce la acción de las mujeres en lo público, y a regañadientes. En entrevista en *La Nación* a María Marchant de González Vera, profesora de Liceo Manuel de Salas, declaraba:

Desde la mitad del último siglo, las mujeres tuvieron la fortuna de que hombres de gran visión y de gran poder –como Bulnes, Santa María, Balmaceda y Miguel Luis Amunátegui– se ocuparan de la educación femenina y le crearan una educación durable, propia de estadistas verdaderos. Desde entonces la mujer chilena, si se la quisiera comparar con las mujeres del centro y del sur del continente, ha tenido oportunidades de privilegio, no porque se lo conquistaran, sino por la excepcional circunstancia que he mencionado. Llamará la atención a que don Andrés Bello y don Diego Barros Arana no figuren en ella. Ello se debe a que no se ocuparon especialmente de la educación femenina. (“El 15 se inaugura” 13)

La ironía que se usa para evidenciar el silenciamiento por parte de grandes intelectuales que pensaron la historia de Chile, da cuenta de la rigurosidad al momento de plantear su lectura crítica. Esta incluyó una mirada que discriminó entre los grandes hombres aliados en el reconocimiento a los que no.

Por otra parte, se daba cuenta de la falta de trabajos que analizaran la historia de las mujeres en particular, reconociendo que no necesariamente

¹⁶ Revisar autoras como Joan Scott (*Gender*); Georges Duby y Michelle Perrot; Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser.

se debía a la falta de fuentes, sino a que no concitaban interés por parte de estudiosos de matriz patriarcal. Sin embargo, se reconocía la necesidad de archivo, lo que se traducía en la muestra de documentos en lo que se podía reconocer la acción femenina. La miopía frente a las mujeres en la historia se hizo grito tanto en el montaje, como en la campaña comunicacional para difundirla. Un ejemplo de ello fue la conferencia de la primera alcaldesa de Santiago en funciones en ese mismo momento, Graciela Contreras, que pasó revista por la presencia de las mujeres en la historia de Chile desde la Independencia. Lo mismo hicieron conferencistas como Amanda Labarca con su trabajo “Breve reseña de la evolución cultural femenina en Chile”, y la embajadora de Estados Unidos en Chile, Mrs. Bowers. En la prensa se publicaron diversas notas generadas por la comisión organizadora como la del miércoles 13 de diciembre de 1939 en *La Nación*, titulada “La mujer en el progreso nacional”. Una cuestión que emerge es el énfasis en la historia de Chile a partir de la República, incluyendo la independencia, una valoración que puede dar luces de líneas de lectura historiográfica críticas a las lecturas conservadoras que rescataban la colonial como un valor nacional. El conjunto de presentaciones que reconocían el papel de las mujeres en la historia logró el objetivo de generar nuevos sentidos sociales para hacer una historia de las mujeres en el sentido contemporáneo de la disciplina.

La segunda operación fue entregar evidencia de la acción de las mujeres en la historia y en la vida nacional, este gesto se puede comparar con la historiografía de mujeres en su etapa reivindicativa. Esta implica la recuperación, reinterpretación y valoración de las contribuciones de las mujeres, entregando datos que permitan afirmar la participación de las mujeres de manera irrefutable (Queirolo), objetivo que se logró al leer críticas como la siguiente, que se valora aún más viniendo de *El Mercurio*:

Una vez más tendremos que inclinarnos respetuosos ante la laboriosidad femenina. Considerada esta Exposición con un criterio nuevo que tiende a presentar un panorama de las actividades femeninas, encerradas en los marcos de una estructuración científica y cronológica que permitía al espectador junto

con apreciar una muestra magníficamente organizada, recibir una visión de conjunto del aporte femenino. (H. 3)

Se destaca la presentación de evidencia científica a través de gráficos, estadísticas, fotografías, recortes de periódicos, mapas, que componían las salas temáticas para generar el recorrido de la Exposición que daba vida a la experiencia pedagógica. Esta operación es consciente por parte de la organización, y así lo explicaron en sus comunicados:

Esta exposición [...] ha de servir también de magnífica fuente de información sobre los aspectos más sobresalientes de la vida femenina en el país. En primer término, se ha recogido con admirable acierto un abundante material que refleja, en sus diversos aspectos, lo más notable y sobresaliente de la actuación de la mujer en Chile. Así, junto a secciones dedicadas a la historia, a la enseñanza y a la cultura, se exhiben elementos que revelan el valor intelectual y social de la mujer en todas las esferas del país. En este sentido, la exposición se coloca en un plano admirable de proyección pedagógica, ya que se ha orientado la preparación de una serie de gráficos, estadísticos y otros elementos de interés nacional. [...] Se ha hecho algo que merece meditación profunda. Se ha señalado, con admirable acierto, a través de la historia educativa de la mujer, su cooperación en el campo de las ciencias sociales, médicas, artísticas y del magisterio, con lo cual se demuestra cómo las mujeres chilenas no se han quedado rezagadas en la lucha por la cultura y la educación. Además, se ha destacado también la importancia que ha tenido la mujer en los diversos sectores del trabajo, desde los comienzos de la época de la independencia nacional, y la importancia que tiene la educación en la preparación para la vida pública de la mujer chilena. Al respecto, cabe mencionar que en la exposición figuran valiosos documentos de gran interés histórico y social, los cuales han sido clasificados y analizados para ofrecer al visitante una idea precisa de los logros obtenidos por las mujeres en los últimos años en los más diversos campos de la actividad humana. Señalemos también, entre los elementos más importantes de la exposición, los gráficos relativos a la distribución geográfica de las mujeres en las diversas profesiones liberales. A este respecto, cabe decir que la exposición

ha permitido demostrar que las mujeres chilenas han incursionado en casi todos los campos profesionales, desde la medicina hasta la abogacía, pasando por la enseñanza y la literatura. Por otra parte, es preciso hacer notar que la exposición cuenta con una valiosa sección dedicada a las primeras mujeres que han obtenido un título profesional en Chile. (H. 3)

Los hechos indiscutibles eran utilizados para cumplir un doble objetivo hacia adentro de la organización como dispositivo didáctico y hacia afuera como creadora de nuevos sentidos sociales sobre el rol de las mujeres. Se hacía evidente la intención de formar al colectivo político de mujeres con la entrega de datos que permitieran demandar derechos, ya que a la luz de la evidencia no se pudiera negar la participación de las mujeres en los distintos ámbitos de la vida nacional. El Memch sabía que eran una minoría demandando derechos y que era necesario formar a las mujeres para ello. A la vez, querían contribuir a la generación y/o fortalecimiento de las políticas públicas, así lo expresaron en la prensa de la época:

abordar problemas como el analfabetismo, tomadas separadamente cada sexo; ausentismo de las escuelas primarias y secundarias, el auge de las escuelas, etcétera. Se presentará también un mapa educacional que permitirá apreciar cómo hay provincias bien atendidas en sentido escolar y otras casi abandonadas. (“El 15 se inaugura” 13)

Haciendo la separación estadística entre varones y mujeres se podían hacer análisis basados en la diferencia sexual para desarrollar programas específicos para mujeres. Han tenido que pasar casi noventa años para entender ese ejercicio realizado por el Memch.

Una vez montada la exposición, su efecto fue logrado cuando intelectuales como Lenka Franulic reconocían que:

esta Exposición ha constituido una verdadera revelación sobre la capacidad de organización de sus promotoras, al mismo tiempo que ha sido una sorpresa para las propias mujeres de Chile que en cierto modo ignoraban, por no

haber tenido nunca antes la oportunidad de apreciar en la forma panorámica en que ha sido presentada esta vez, el alcance y trascendencia del progreso alcanzado por la mujer chilena desde las luchas por la independencia hasta las más recientes en favor de su emancipación. Estoy cierta de que al abandonar el Museo Histórico donde se efectuó dicha Exposición, cada mujer lo hacía, en cierto modo, consciente de su importancia dentro del desarrollo del país a la vez que con una nueva sensación de responsabilidad. (“Opinan las mujeres” 9)

A las referencias se sumaron intervenciones teatrales sobre escenas de mujeres en la historia, como fue el caso de la Independencia con Javiera Carrera, Ángela Monasterio y Paula Jaraquemada, entre otras. La diversidad de formas de probar la acción femenina formaba parte del programa para el cambio social que implicaba la educación popular y la consecuente formación del sujeto político para ese cambio, en este caso, las mujeres:

Por eso, esta exposición que presentará el conjunto de actividades aisladas y organizadas, los hechos heroicos popularizados y desconocidos, los sacrificios anónimos y glorificados en un siglo de vida nacional tenderá a ser un clamor y una alerta popular, ya que junto a las que han dado y no han pedido, habemos otras que conocemos esta necesidad de alzar la voz como un acicate del progreso. (La Comisión Organizadora 7)

Los recursos desplegados en la exposición continuaron usándose en los distintos dispositivos con que contaba el Memch para difundir su programa político, así en *La Mujer Nueva*, su órgano de difusión desde su fundación en 1935, se transcribió parte de los contenidos expuestos: “Hoy al aparecer de nuevo al público nuestro periódico queremos extraer de ella todavía beneficios, haciendo un recuento de sus secciones más importantes, sobre todo la educacional, para aquellas compañeras que, por vivir en las provincias u otros motivos, no la visitaron” (“Las enseñanzas” 6). Según Yocelyn Valdebenito el propio proceso de organización permitió la consolidación de la agrupación, ejemplo de ello fue el primer encuentro en medio de “ese hormigueo de mujeres” entre Olga Poblete y Elena Caffarena, dos de las

más importantes feministas de Chile del siglo XX (*Lo político* 230). Por su parte, la propia organización declaró que fue “uno de los esfuerzos más interesantes que se han hecho en los últimos tiempos por enriquecer los conocimientos colectivos” (“Las enseñanzas de nuestra” 6).

La tercera operación fue poner de manera evidente a las mujeres en lo público. Esta era una estrategia conocida en la prensa de mujeres (Montero, *Y también*), y que el Memch desarrolló en su revista *La Mujer Nueva*, donde incluían fotografías de mujeres en diversas actividades en todos los números y se hacían reseñas de intervenciones de todo sentido: desde felicitaciones por titulaciones o crónicas de delegaciones a conferencias internacionales. Así, se entiende la serie de técnicas pedagógicas desplegadas como el telón de dimensiones monumentales con imágenes de mujeres chilenas, las conferencias realizadas por personalidades del momento con nombre y apellido, además de las intervenciones artísticas todas ejecutadas por personalidades femeninas. Vemos en este acontecimiento una participación de un amplio rango de mujeres en lo público que ocupaban una diversidad de lugares sociales y políticos, haciendo más evidente aún el gesto de marcar esa presencia. De este modo tenían sentido las preguntas que se planteaba el Memch para la exposición: “¿Por qué hemos luchado? ¿Qué hemos obtenido?” (“Nuestra independencia” 1). Al respecto, Yocelyn Valdebenito destaca la opinión de Elena Caffarena que afirmaba que el centro de la actividad era destacar el rol de la “lucha en contra de la ignorancia y los prejuicios. Contra las ventajas que sobre ella tiene el hombre en la pelea diaria por la vida” (*Lo político* 229). Para la autora, los énfasis de esta exhibición estaban alineados políticamente con los discursos feministas nacionales e internacionales de la época. Un ejemplo fue la cobertura de la exposición, sobre todo en los medios donde suponemos trabajaban simpatizantes o activistas del Memch: en *La Nación*, el día 12 de enero se anunció la charla de la alcaldesa de Santiago, Graciela Contreras, indicando que “se propone revelar por primera vez, en forma detallada los esfuerzos que ha tenido que desarrollar para vencer los prejuicios que se han opuesto al desempeño de su cargo por el solo hecho de ser mujer. Valiéndose de fotos y estadísticas”. El subtítulo remarcaba que “Por primera vez, revelará la lucha que ha debido sostener para vencer los prejuicios que se

oponen a que funciones públicas sean servidas por la mujer” (“La alcaldesa” 13). Es evidente la crítica a la política excluyente en esa descripción, una suerte de desquite por ver a una mujer en el cargo por primera vez. En fin, al día siguiente, la crónica sobre el evento una vez acontecido dio cuenta que la alcaldesa, fiel a la dignidad de su rango no realizó una crítica descarnada a la política nacional, sino que echó mano a la operación histórica de revisar a las mujeres en la historia de Chile e hizo una cuenta pública de su gestión alcaldicia hasta ese momento (“Ante numerosa” 11).

Sin embargo, la exposición con las características y el mensaje del Memch solo pudo ejecutarse en el contexto en el que se dio. Si bien aún no se reconocía legalmente el voto de las mujeres y el Código Civil las seguía considerando dependientes de algún varón, ya existía una trayectoria del movimiento de mujeres que reconocía la incorporación de la fuerza de trabajo femenina en el sistema de producción capitalista y las consecuentes transformaciones en relación con la educación y relaciones familiares, entre otros aspectos:

Ha tenido lugar en un magnífico momento. Hoy día la mujer en Chile puede aspirar a todo. Tiene razón, desde ser útil a la sociedad... Además, la mujer cuenta con excelentes medios. Tiene hogar, tiene vida social... ¡Claro que existen lagunas! ¿Qué razones existen, pongo por caso, para que la mujer no pueda ser diputado? (“Opinan las mujeres” 9)

A ello se sumaba un gobierno progresista que había prometido devolver la mano por el apoyo recibido en campaña con el reconocimiento de los derechos políticos a las mujeres.

No es casual que esta Exposición no se haya realizado antes, y no es en el espíritu de hacer propaganda política que afirmamos que ella se inaugura justamente cuando en Chile adviene un régimen auténticamente democrático, que abre vastos campos a la actividad creadora de todos los grupos sociales, y muy especialmente a la mujer, relegada hasta ahora al oscuro destino de la mal organizada familia chilena. (“La mujer se ubica” 3)

5. PARA CONCLUIR

Recibimos los ecos de la exposición “La mujer en el progreso nacional” organizada por el Memch con las ansias de poder asistir ese 12 de diciembre de 1939 a la inauguración. Imaginamos la magnificencia del telón de Laura Rodig con el rostro de cincuenta mujeres chilenas, del que solo queda una fotografía reproducida en una de las portadas de *La Mujer Nueva*. Casi podemos sentir la efervescencia de la actividad para tener todo a tiempo, y sostenerla por un mes: no faltaba ninguna de las mujeres conocidas del momento, y podemos suponer una organización acuciosa con tareas y turnos asignados para cumplir labores en una tercera jornada extraordinaria de trabajo femenino.

Sin duda el esfuerzo de esta intervención fue coherente con el programa político del Memch, comprometido con el reconocimiento de los derechos de las mujeres en Chile con un cambio social real. La exposición fue una estrategia educativa para lograr ese objetivo y evidencia la perspectiva integral de la política que tenía la organización. Se trató de una acción que se transformó en una pedagogía antagónica a los discursos tradicionales, logrando formas novedosas y efectivas, considerando la realidad y diversidad del público que querían alcanzar. Buscaba así incorporar críticamente a las mujeres en la historia nacional, demandar derechos que se hacían evidentes a la luz de los datos, reconocer a las mujeres como sujetos políticos y cohesionar al colectivo en su lucha.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO DE HERNÁNDEZ, ANTONIO. “Justo homenaje a la mujer chilena se rinde en la exposición del Palacio de Bellas Artes”. *Las Últimas Noticias*, 1 en. 1940, p. 5.
- “Amanda Labarca H. en la Exposición de Actividades Femeninas”. *La Nación*, 11 en. 1940, p. 5.
- ANDERSON, BONNIE S., Y JUDITH P. ZINSSER. *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*. Nueva York: Harper & Row, 1988.
- “Ante numerosa concurrencia dictó ayer su charla la alcaldesa de Santiago”. *La Nación*, 13 en. 1940, p. 11.
- ANTEZANA-PERNET, CORINNE A. *El Memch hizo historia*. Santiago: Imprenta SEIT, 1997.
- “Archivos Mujeres y Géneros: Quiénes somos”. *Archivo Nacional de Chile*. www.archivonacional.gob.cl.
- BARRANCOS, DORA. “Primera recepción del término ‘feminismo’ en la Argentina”. *Labrys: Estudos Feministas/ Études Féministes*, n.º 8, 2005. www.labrys.net.br.
- Boletín de la Federación Chilena de Instituciones Femeninas*, n.º 5, nov. 1947. Archivo de Mujeres y Género del Archivo Nacional de Chile, fondo Elena Caffarena, caja 6, archivador 4, sobre 9.
- Carvajal, Osvaldo. *El rol de los textos periodísticos sobre mujeres en la trayectoria literaria de Marta Brunet*. Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2023.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La invención de lo cotidiano, I: Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- CHARTIER, ROGER. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- CORTÉS ALIAGA, GLORIA. “Actividades femeninas: Women’s collective exhibitions in Chile between 1914 and 1939”. *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n.º 1, 2019, pp. 124-136.
- . “Laura Rodig: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo”. *Laura Rodig: lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*. Santiago: MNBA, 2020. 10-27.
- . “Museos emancipadores: la acción colectiva feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile)”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.º 35, 2023, pp. 113-131. www.revista.anphlac.org.br.

DUBY, GEORGES, Y MICHELLE PERROT, EDS. *Historia de las mujeres: del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus, 1991.

“En forma brillante fue inaugurada ayer tarde la Exposición La mujer en la vida nacional”. *La Hora*, 16 dic. 1939, p. 8.

“El Excmo. señor Aguirre Cerda inaugurará mañana la exposición femenina”. *La Nación*, 14 dic. 1939, p. 15.

“El 15 se inaugura exposición de la mujer en el progreso nacional”. *La Nación*, 12 dic. 1939, p. 13.

ERRÁZURIZ, JAVIERA. “Discursos en torno al sufragio femenino en Chile 1865-1949”. *Historia*, vol. 2, n.º 38, 2005, pp. 257-286.

“Exposición de actividades femeninas en Chile”. *El Comercial de Curicó*, 16 nov. 1939, s.p.

H. “La mujer en el progreso nacional”. *El Mercurio* (Santiago), 13 di. 1939, p. 3.

HERNÁNDEZ, CARMEN. “Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. 261-290.

“Homenaje a doctoras Eloísa Díaz y Ernestina Pérez se rinde hoy”. *La Nación*, 16 dic. 1939, p. 11.

I. L. L. “La mujer en el progreso nacional”. *La Nación*, 19 dic. 1939, p. 5.

KÄPPELI, ANNE-MARIE. “Escenarios del feminismo”. *Historia de las mujeres, tomo 4: El siglo XIX*. Dirigido por George Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 2020. 521-558.

“La alcaldesa de Santiago dará esta tarde una charla en la Exp. de Actividades Femeninas”. *La Nación*, 12 en. 1940, p. 13.

LA COMISIÓN ORGANIZADORA. “La mujer en el progreso nacional”. *La Nación*, 13 dic. 1939, p. 7.

“La Exposición Femenina se inaugura esta tarde”. *La Nación*, 15 dic. 1939, p. 14.

“La exposición femenina que se inaugura esta tarde”. *La Hora*, 15 dic. 1939, p. 12.

“Las enseñanzas de nuestra exposición femenina ‘La Mujer en el Progreso Nacional’”. *La Mujer Nueva*, sept. 1940, p. 6.

“La mujer se ubica socialmente”. *Frente Popular*, 16 dic. 1939, p. 3.

“Lo que no se exhibirá en Valparaíso”. *La Mujer Nueva*, n.º 8, jul. 1936, p. 1.

MARTICORENA, FRANCISCA. “Más allá de un siglo llega hasta el presente: La expresión artística y política feminista de Laura Rodig”. *Laura Rodig: lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*. Santiago: MNBA, 2020. 61-66.

Memch: antología para una historia del movimiento femenino en Chile. Santiago: Minga, 1983. Fondo Olga Poblete, Archivo Mujeres y Género, Archivo Nacional de Chile.

MONTERO, CLAUDIA. “La conformación de discurso feminista en diálogo con los discursos sociales: Las mujeres frente a los problemas sociales del 30”. *Revista Universum*, vol. 30, 2015, pp.153-171.

—. *Y también hicieron periódicos: cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Hueders, 2018.

“Novedosa audición radial se hace hoy desde la Exposición Femenina”. *Frente Popular*, 8 en. 1940, p. 12.

“Nuestra independencia y nuestra paz”. *La Mujer Nueva*, sep. 1940, p. 1.

“Opinan las mujeres: La Exposición puso de relieve su capacidad y progreso”. *Ercilla*, en. 1940, p. 9.

PINTO, JULIO. *La historiografía chilena durante el siglo XX: cien años de propuestas y combates*. Valparaíso: América en Movimiento, 2016.

“Programa de la exposición de Actividades femeninas”. *La Nación*, 21 dic. 1939, p. 6.

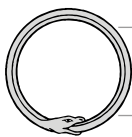
PUIGGRÓS, ADRIANA. *La educación popular en América Latina: orígenes, polémicas y perspectivas*. Buenos Aires: Colihue, 2017.

QUEIROLO, GRACIELA. “Mujeres, historias y feminismos: Reflexiones desde Argentina y Chile”. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, vol. 22, 2020, pp. 1-10.

ROGERS, GERALDINE. “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”. *Revistas, archivo y exposición: publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. Coordinado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2019. 11-27.

ROJAS, CLAUDIA Y XIMENA JILES. “La extraordinaria acción política protagonizada por el Movimiento pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, (Memch): 1935-1949”. *Izquierdas*, n.º 49, 2020, pp. 3352-3372.

- RUBIO, GRACIELA Y CLAUDIA MONTERO. “El Movimiento pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (Memch): desarrollo de una política integral y formas de educación popular para el reconocimiento de los derechos de las mujeres, 1935-1941”. *Trashumante*, n.º 17, 2021, pp. 174-197.
- SCOTT, JOAN. *Gender and the Politics of History*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- . “Reverberaciones feministas”. *Revista CS*, n.º 10, 2012, pp. 339-369.
- “Se inauguró la exposición femenina”. *Diario Ilustrado*, 16 dic. 1939, p. 4.
- TREBISACCE, CATALINA. “Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista”. *Cinta Moebio*, n.º 57, 2016, pp. 285-295.
- USLENGHI, ALEJANDRA. Reseña de *Argentina en exposición: Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX, Quinto Sol*, n.º 14, 2010, pp. 223-225.
- VALDEBENITO, YOCELYN. “Infancia, historia y museo: Laura Rodig Pizarro, pionera en el desarrollo de la educación en museos en Chile”. *Laura Rodig: lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*. Santiago: MNBA, 2020. 29-37.
- . *Lo político es un verbo: Laura Rodig Pizarro (1901-1972)*. Santiago: Cuarto Propio, 2023.
- VILLAR VÁSQUEZ, GORKA Y GUILLERMO ELGUEDA LABRA. “Historia de la historiografía en Chile y su relación con la política (siglo XX)”. *Sur y Tiempo*, n.º 8, 2023, pp. 162-184.
- WOOLF, VIRGINIA. *Un cuarto propio*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- ZEITLER, TOMÁS ELÍAS. “Cuarenta años de *La escritura de la historia*: reflexiones en torno a la operación historiográfica, de Michel de Certeau a Paul Ricoeur”. *Historiografías*, vol. 9, 2015, pp. 65-80.



“APUNTES SOBRE LA HIGIENE DEL CORSÉ” (1905) POR ERNESTINA PÉREZ

MODA, CIENCIA E HIGIENISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE UNA MÉDICA CHILENA

DAMARIS LANDEROS TIZNADO

Universidad de Valparaíso 
damaris.landeros@uv.cl
ORCID: 0000-0002-2209-7013

ANDREA ROBLES PARADA

Universidad Andrés Bello 
andreaisolroblesp@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7945-0781

CAROLINA CAMPOS CHÁVEZ

Universidad de Valparaíso 
nina.campch@gmail.com
ORCID: 0009-0005-2470-9166

**“APUNTES SOBRE LA HIGIENE DEL
CORSÉ” (1905) POR ERNESTINA PÉREZ:
MODA, CIENCIA E HIGIENISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE UNA
MÉDICA CHILENA¹**

**“APUNTES SOBRE LA HIGIENE DEL CORSÉ” (1905) BY ERNESTINA
PÉREZ: FASHION, SCIENCE, AND HYGIENISM FROM THE
PERSPECTIVE OF A CHILEAN WOMAN PHYSICIAN**

DAMARIS LANDEROS TIZNADO

Universidad de Valparaíso
Serrano 546, Valparaíso

ANDREA ROBLES PARADA

Universidad Andrés Bello

CAROLINA CAMPOS CHÁVEZ

Universidad de Valparaíso
Serrano 546, Valparaíso

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt de iniciación 11241271, “Intercambios y tráficos: Estrategias colaborativas para la auto y coformación en trayectorias intelectuales femeninas en el campo cultural chileno (1850-1940)”, dirigido por la Dra. Damaris Landeros.

RESUMEN

La conferencia “Apuntes sobre la higiene del corsé”, presentada por la doctora Ernestina Pérez en el Segundo Congreso Médico Latinoamericano (Buenos Aires, 1904), ofrece una entrada singular al cruce entre medicina, género y cultura material. Este artículo analiza su intervención a partir de tres ejes: la dimensión médica de su propuesta higienista, la economía femenina en torno al corsé y el lugar que esta prenda ocupó como tecnología de género y objeto discursivo en la configuración del cuerpo femenino. En diálogo y tensión con el discurso médico de su tiempo, la doctora Pérez propuso medidas preventivas orientadas a mejorar el uso y la confección del corsé, pero no su eliminación. Su mirada, ambivalente pero estratégica, permite comprender el corsé no solo como una prenda funcional, sino también como un dispositivo de agencia y control en el que las mujeres desempeñaron un rol activo.

Palabras clave: doctora Ernestina Pérez, corsé, medicina higienista, economía femenina, cuerpo femenino.

ABSTRACT

The presentation “Apuntes sobre la higiene del corsé”, presented by Dr. Ernestina Pérez at the Second Latin American Medical Congress (Buenos Aires, 1904), offers a unique entry point into the intersection of medicine, gender, and material culture. This article analyzes her intervention through three key axes: the medical dimension of her hygienist proposal, the feminine economy surrounding the corset, and the role this garment played as a gendered technology and discursive object in shaping the female body. In both dialogue and tension with the medical discourse of her time, Dr. Pérez proposed preventive measures aimed at improving the use and manufacture of the corset—but not its elimination. Her ambivalent yet strategic perspective allows us to understand the corset not only as a functional garment, but also as a device of agency and control in which women played an active role.

Keywords: Dr. Ernestina Pérez, Corset, Hygienist medicine, Female economy, Female body.

Recibido: 20/06/2025

Aceptado: 14/08/2025

INTRODUCCIÓN

Mientras Ernestina Pérez preparaba su disertación sobre la anatomía del cráneo para presentar en el Segundo Congreso Médico Latinoamericano (Buenos Aires, 1904), decidió incluir otro tema que consideraba igualmente relevante: el corsé y sus efectos en el cuerpo de las mujeres. La presentación de su disertación “Apuntes sobre la higiene del corsé” fue toda una novedad, considerando que esta prenda era vista como un asunto reducido a las tendencias de la moda y la vanidad femenina. No obstante, su elección fue motivada por dos factores socioculturales: el creciente interés de la medicina y el higienismo por la salud de las mujeres, y la influencia y popularidad que dicha prenda había adquirido en la vida cotidiana de estas.

Desde fines del siglo XIX, el uso del corsé empezó a popularizarse entre mujeres de todas las clases sociales, convirtiéndose paulatinamente en una prenda esencial del guardarropa femenino (Díaz-Marcos 25). Durante este proceso, el corsé sufrió una transformación significativa: aunque inicialmente se mantuvo como una prenda de lujo reservada para la aristocracia, se volvió accesible a sectores más diversos de la población gracias a las técnicas de fabricación a gran escala. Este cambio se insertó en un contexto más amplio de transformación cultural y económica, que incluyó el auge del gusto por la moda, el consumo como fenómeno cultural, la revolución en las ventas a través de grandes tiendas, la publicidad y la industrialización de la confección del vestuario (Dussaillant, *Las reinas*). El uso del corsé simbolizó, independiente de su costo y calidad, siguiendo a Dussaillant, no solo una democratización del lujo, sino también la posibilidad

de experimentarlo (18), pues permitió que mujeres de distintos sectores sociales accedieran a una silueta a la moda.

Por su parte, el interés de los médicos higienistas por el corsé se intensificó a medida que se publicaban textos que advertían sobre sus efectos nocivos en la salud de las mujeres (Steele)². Entre esas voces, el médico chileno Alejandro del Río, una de las figuras más destacadas del higienismo e impulsor de la higiene pública en Chile, lo describió como “un arma para enfermar”, advirtiendo que la compresión excesiva de la cintura ocasionaba serios trastornos en las vísceras abdominales: “el hígado sufre bastante, a tal punto que a veces está estrangulado” (Ríos en Correa 79-80)³. La discusión en torno a estos cuestionamientos puso en conflicto dos visiones sobre el cuerpo femenino: una estética y la otra médica-científica. La primera valoraba el corsé como un símbolo de elegancia y moralidad (Müller 237), y la segunda, lo cuestionaba por sus consecuencias en la salud de las mujeres, proponiendo que el bienestar debía prevalecer sobre las exigencias de la moda. En ese contexto, los médicos higienistas deslizaban dos intereses en sus discursos, por una parte, una preocupación genuina por la salud de las mujeres y, por otra, una pulsión de control y disciplinamiento del cuerpo

² Diversos médicos europeos expresaron posturas críticas hacia el corsé. Frederick Treves, cirujano inglés del London Hospital, sostenía en 1882 que incluso un uso moderado bastaba para deformar el cuerpo. William Henry Flower, anatomista inglés, afirmaba en *Fashion in Deformity* (1881) que el corsé resultaba más perjudicial para la salud que la deformación del cráneo o el vendado de pies. Por su parte, Ludovic O’Followell, médico francés, publicó *Le Corset* (1905) y *Le Corset et les organes* (1908), donde documentó las deformidades producidas por esta prenda, aunque abogaba por reformarla antes que abolirla, llegando a colaborar con revistas de corsetería de lujo. En general, la mayoría de los médicos se mostró contrarios al corsé, aunque algunos defendieron versiones higiénicas o un uso moderado (Steele 80).

³ Para el higienismo, la vestimenta debía cumplir una función estrictamente sanitaria: proteger de la suciedad externa y de las variaciones de la temperatura. El corsé, sin embargo, contradecía este principio, pues los médicos lo señalaban como responsable de comprimir el cuerpo femenino hasta dificultar la respiración, alterar la circulación y restringir los movimientos, con lo que incluso entorpecía las labores cotidianas. En esta misma línea, Alejandro del Río lo describió como un verdadero peligro para la salud en su obra *Lecciones de higiene pública i privada: (apuntes tomados por los alumnos) curso profesado en la Escuela de Medicina* de 1901, un texto destinado a la formación de futuros médicos, en el que la crítica al corsé se integraba al saber académico y pasaba a formar parte de la enseñanza médica.

femenino (Durán, “Medicalización”). Frente a esta disputa, la doctora Pérez decidió preparar sus observaciones, en las que analizaba el corsé desde una perspectiva médica, relacionada con la política de salud de los cuerpos femeninos, y desde un punto de vista estético, pues buscó promover una experiencia más saludable con esta prenda sin rechazar su uso.

El objetivo de este artículo es examinar el corsé como artefacto cultural desde una perspectiva femenina, a partir de las observaciones de la doctora Ernestina Pérez en su texto “Apuntes sobre la higiene del corsé”; considerando asimismo el papel que desempeñaron las mujeres en su uso, confección y circulación, a fin de contextualizar y enriquecer las reflexiones que ella proponía. El argumento que guía este trabajo es que la doctora Pérez no rechazó el corsé, sino que abogó por una reforma higienista para su confección, apoyándose en su autoridad médico-científica y, sobre todo, en su experiencia como usuaria, así como en las vivencias de las mujeres que atendía en su consulta. Su perspectiva aportó una visión femenina a un debate dominado por una mirada masculina, que redujo el corsé a un objeto de consumo y de alteración del cuerpo femenino. Además, al considerar el corsé como un artefacto cultural se nos revela el papel crucial de mujeres —corseteras, modistas, costureras y consumidoras— en el sistema de producción y en la creación de sus significados, lo que permite interpretar esta prenda como un dispositivo en disputa y, en algunos casos, incluso emancipatorio.

I. APUNTES PARA ESTUDIAR EL CORSÉ

Al analizar el corsé como artefacto cultural y dispositivo social buscamos entender cómo esta prenda fue objeto de múltiples cuestionamientos e interpretaciones que abarcó ámbitos diversos como la moda, la salud, la tecnología y el género; y también explorar las razones por las cuales las mujeres decidieron usarlo a pesar de las críticas y debates. Si bien los artefactos aluden a objetos cuya función principal es práctica o instrumental, se vuelven culturales cuando exceden esta utilidad y adquieren la capacidad

de expresar, simbolizar y representar aspectos culturales (Isava 445). En este sentido, el corsé excedió su utilidad vestimentaria como objeto sartorial, pues activó en su uso la circulación y producción de una serie de prácticas, discursos, y significados. De ahí que, a lo largo de su historia, el corsé ha pasado de ser una prenda a un objeto de moda, de una tecnología ortopédica a un instrumento que modifica el cuerpo femenino, de un símbolo de la sujeción de las mujeres a un ícono de resistencia y de autonomía sexual (Steele; Vigarello).

Sin embargo, la historia del corsé no debe reducirse en términos de opresión versus liberación ni moda versus comodidad y salud (Steele). Más bien se ha configurado y moldeado en la interacción con otros objetos estéticos como los vestidos y los pantalones (Bard); contextos culturales como la modernidad; discursos como el higienismo, el consumo y la publicidad (Durán, “Medicalización”; Dussaillant, *Las reinas*, “Entre la condena”); y prácticas sociales vinculadas a la moda, la elegancia y la distinción, donde las mujeres han sido las principales protagonistas. De hecho, pese a ser una prenda de ropa interior, su influencia se extendió a diversos aspectos de la vida de las mujeres, configurando su identidad, su relación con el entorno y su lugar en la sociedad. Por lo tanto, el uso del corsé no fue una experiencia monolítica e inmutable entre las mujeres, más bien fue una práctica situada que adquirió distintos significados para sus usuarias (Steele). Desde esta perspectiva, el corsé debe entenderse como un artefacto cultural que formó parte de una red de dispositivos—siguiendo a Agamben—, que influyeron en cómo las mujeres experimentaron y vivieron su propia feminidad (moda, consumo, distinción). Por eso, aunque el corsé pudo ser visto como una imposición, también ofreció a las mujeres una forma de moldear su identidad femenina y su imagen social, actuando como un mecanismo que las ayudó a que expresaran y negociaran su feminidad en el contexto cultural y social de su tiempo.

Al definir la feminidad, el corsé se convirtió en una tecnología clave en la configuración y regulación de las normas de género relacionadas con la apariencia. Teresa de Lauretis, leyendo a Foucault, plantea que la diferencia sexo-género debe entenderse como “el producto y el proceso de un

conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” que configuran, regulan y normalizan las concepciones de lo masculino y lo femenino (8). A diferencia de Foucault, De Lauretis sostiene que las tecnologías de género, además de producir y regular las definiciones en esta materia, están atravesadas por tensiones y desafíos. Esto permite que los sujetos puedan cuestionarlas y reconfigurar sus propias representaciones. En esta misma línea, De Certeau plantea la creatividad como una táctica utilizada por los sujetos desprovistos de privilegios, quienes recurren a una serie de juegos de implicaciones y astucias minúsculas y cotidianas para subvertir las normas. Ludmer llama a estas tácticas las tretas del débil cuando han sido utilizadas por mujeres, que revelan aquellas operatorias contradictorias en que se subvierten los mandatos de género sin desafiarlos abiertamente. A su vez, este movimiento oscilante y ambiguo de subvertir, al mismo tiempo que se acata la norma, se inscribe en lo que Carolina Campos denomina transgresiones feministas. De ahí que, los cuestionamientos sobre el corsé plantean la pregunta sobre si fue una herramienta de disciplina o una forma de transgresión. En el siguiente apartado, revisamos el enfoque médico y social de la doctora Pérez para mostrar cómo los “Apuntes sobre la higiene del corsé” participaron en las discusiones sobre el control de los cuerpos femeninos y sobre los riesgos sanitarios atribuidos al uso de esta prenda.

2. ERNESTINA PÉREZ Y EL DISCURSO MÉDICO HIGIENISTA

La presentación de la doctora Ernestina Pérez en el Segundo Congreso Médico Latinoamericano destacó por ofrecer una reflexión crítica, desde una perspectiva femenina, sobre las convenciones médicas y su impacto en la autonomía de las mujeres. Al combinar salud, género y moda, su intervención no solo sorprendió por su contenido, sino también por ser pronunciada ante un auditorio predominantemente masculino. Esta circunstancia, junto a la probable utilización del corsé en ese momento, dotó a su intervención de una dimensión personal y testimonial. Impulsada por el auge del movimiento higienista, las tensiones entre cultura y bienestar

y su propia experiencia, elaboró una perspectiva particular que desafiaba a la de sus colegas hombres.

A diferencia del congreso realizado en Santiago en 1901, donde la higiene fue uno de los cinco temas abordados, en el Congreso de 1904 se convirtió en el tema central de intercambio⁴. Esto reflejó el creciente interés por los problemas sanitarios derivados de las transformaciones urbanas y sociales, un tema que se debatió ampliamente en los congresos médicos y científicos. Estos congresos surgieron en América Latina, a fines del siglo XIX, como espacios clave para el intercambio de investigaciones y avances médicos, inspirados en los encuentros científicos europeos. También funcionaron como plataformas para debatir sobre los problemas sanitarios, convirtiéndolos en foros esenciales para la formulación de propuestas dirigidas a los gobiernos y a los profesionales de la salud.

En Chile, el primer congreso médico tuvo lugar en 1889 y fue organizado por la Sociedad Médica Chilena, asociación creada veinte años antes con la misión de impulsar el avance en los estudios de la medicina. El éxito del encuentro, junto con el crecimiento del intercambio científico entre los países latinoamericanos, impulsó a la Sociedad Médica a ampliar su convocatoria, organizando en 1901, el ya mencionado, Primer Congreso Médico Latinoamericano en Santiago, el que fue seguido de una segunda versión en 1904 organizada por los médicos de Buenos Aires. Sin embargo, estos encuentros científicos, desarrollados en un entorno de control y homosociabilidad masculina, tuvieron dinámicas de exclusión hacia las mujeres, limitando su participación en los debates sobre medicina y salud pública. Esta situación reprodujo las barreras históricas que experimentaban las mujeres en los ámbitos profesionales y del conocimiento, donde a pesar de su creciente presencia en áreas como la enfermería y la partería (Zárate), su participación siguió siendo marginal, lo que desconocía su capacidad para intervenir en los espacios decisivos relacionados con la salud.

⁴ Esto se reflejó en las temáticas de las sesiones y en la organización de una Exposición Internacional centrada únicamente en la higiene, que puso especial énfasis en la salubridad, higiene pública y los avances en tecnología en esta materia ("La inauguración" 23).

En este sentido, la presencia de la doctora Ernestina Pérez en el Segundo Congreso Médico Latinoamericano resulta reveladora al tensionar esa predominancia masculina⁵. Su presencia, junto a Cecilia Grierson (la primera doctora argentina) y Sara Justo (una de las primeras odontólogas del país vecino) adquiere especial relevancia en las pocas imágenes conservadas del evento. En una de esas fotografías tomadas durante el congreso (fig. 1), las tres médicas emergen de manera destacada en un grupo preferentemente masculino. A partir de su vestuario, se visibilizan en medio de una sociedad médica no acostumbrada o receptiva a la participación femenina; este contraste no solo es visual, sino también simbólico. En una segunda fotografía (fig. 2), las tres médicas posan juntas, capturando un momento de camaradería profesional entre estas pioneras. La imagen constituye, además, un registro visual de la participación femenina en un campo de conocimiento que, a comienzos del siglo XX, estaba notablemente masculinizado, es decir, definido y ejercido casi exclusivamente por hombres.

⁵ Es importante señalar que la doctora chilena Eloísa Díaz participó en el congreso con la conferencia “Disposiciones sobre higiene escolar en Chile”, que fue incluida en las actas. Sin embargo, no aparece en las fotografías del congreso publicadas en la prensa argentina.

Figura 1

Fotografía del Congreso Médico con las doctoras Ernestina Pérez (Chile) y Cecilia Grierson (Argentina) a la izquierda.



Fuente: “Segundo Congreso Médico Latinoamericano”, *Caras y Caretas*, 16 de abril de 1904, p. 32.

Figura 2

Las doctoras Ernestina Pérez, Cecilia Grierson y Sara Justo, una de las primeras odontólogas argentinas.



Fuente: “Segundo Congreso Médico Latinoamericano”, *Caras y Caretas*, 16 de abril de 1904, p. 31.

El título de médico-cirujano de Ernestina Pérez no implicó necesariamente su plena integración a la sociedad médica, un espacio todavía marcado por barreras de género. Si bien fue la segunda mujer en titularse en medicina en Chile, su figura ha quedado muchas veces eclipsada por la de Eloísa Díaz, la primera en alcanzar ese logro; sin embargo, juntas protagonizaron el hito que marcó el inicio de la apertura de las profesiones universitarias para las mujeres. A pesar de su brillante formación académica⁶, la inserción de Ernestina Pérez en este espacio estuvo condicionada a la necesidad de demostrar constantemente sus competencias en el campo científico y profesional⁷. Los recuerdos de su paso por la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile dan cuenta de las dificultades y prejuicios que debió enfrentar para demostrar sus capacidades. En una nota en el diario *El Mercurio*, con motivo de un homenaje en su honor se señala:

La doctora Pérez hizo una extensa historia, en la que relató, muchos episodios de su vida de lucha y de estudio. Habló de las penalidades que hubo de sufrir cuando ingresó a la Escuela de Medicina, ya que, junto con encarar las tareas del estudio, tenía que mantener su voluntad indomable ante los prejuicios que tendían siempre a minarla. (“El homenaje” 13)⁸

⁶ En el contexto de su trayectoria universitaria, Ernestina Pérez destacó tempranamente entre sus pares, demostrado por los premios que recibió producto de sus notables calificaciones en algunas de las asignaturas cursadas durante este período formativo: “Medalla de oro, premio de Química Inorgánica, siendo la primera niña que obtuvo premios universitarios; 1.er premio de Higiene; 2.º de Cirujía; 2.º premio por sus preparaciones anatómicas en la Exposición de 1884. Distinciones en Anatomía Patológica” (Zanelli 61).

⁷ Podría pensarse que la obtención del título de médico cirujano fue suficiente para que las primeras mujeres universitarias alcanzaran reconocimiento en su campo. El caso de Cecilia Grierson en Argentina ilustra esta realidad. A pesar de su formación como médica, Grierson tuvo que desempeñarse también como maestra normalista para sostenerse económicamente. Como señala Flavia Fiorucci, “Grierson pudo ser médica porque continuó siendo maestra”, lo que evidencia el impacto paradójico de la profesionalización femenina, que actuó “a la vez como un límite y una posibilidad” (42). Este ejemplo ilustra cómo la profesión médica por sí sola no siempre ofrecía a las mujeres el respaldo económico ni el reconocimiento necesarios para lograr una plena consolidación en ese campo.

⁸ Eloísa Díaz también mencionó estas dificultades, aunque las describió como anécdotas

Durante sus años de formación médica, el debate estuvo marcado por el auge del higienismo, una corriente en expansión entre ciertos profesores de la Facultad de Medicina y en los debates de la Sociedad Médica, particularmente intensificados a raíz de la epidemia de cólera de 1886⁹. Estos profesionales denunciaron los problemas sanitarios derivados de la cuestión social, como el hacinamiento, las epidemias, el alcoholismo y el analfabetismo, e incorporaron el pensamiento higienista europeo para proponer estrategias de mitigación. Entre estas se destacaron políticas de higienización de la población, que incluyeron la mejora de viviendas, el abastecimiento de agua potable, así como el desarrollo de infraestructura sanitaria mediante la creación de hospitales, hospicios y campañas de vacunación (Simón y Sánchez). No obstante, el higienismo fue más allá del ámbito sanitario al incorporar una dimensión moral, vinculando el cuerpo y el espacio a valores sociales y culturales con el propósito de construir un proyecto regenerador, orientado al desarrollo y la estabilidad de la nación bajo los ideales burgueses de orden y modernidad (Durán, *Higienismo*; Folchi). Esta preocupación por el control de los cuerpos fue abordada por la doctora Pérez en su memoria de título, extendiéndola al vestuario como otra instancia de preocupación de la problemática higienista, aplicando el control sanitario desde una perspectiva regeneradora.

y travesuras de juventud, acciones que, vistas desde la perspectiva actual, no parecen tan inofensivas: “Recuerdo, nos agregó, que en aquellos primeros días los estudiantes de todos los cursos, al término de cada clase se formaban en dos filas para hacerme pasar por el centro, y esta broma cariñosa de la muchachada terminaba con entusiastas aplausos: Después algunos de mis compañeros me venían a esperar a la salida de mi casa, vivía entonces en la Alameda, para acompañarme hasta la Escuela” (“La doctora” 5).

⁹ El auge del higienismo en Chile se produjo en la década de 1880, especialmente tras la epidemia de cólera de 1886, que llevó a la promulgación de la Ordenanza General de Salubridad y a la instauración de la vacunación obligatoria en 1887, medidas que marcaron el paso hacia un control sanitario más sistemático (Illanes 66-69). Entre los médicos higienistas más destacados de esos años se encontraban Alejandro del Río, Federico Puga Borne, Francisco Puelma Tupper y Máximo Cienfuegos, quienes impulsaron la modernización de la salud pública y la prevención de enfermedades. Cuando Ernestina Pérez cursaba sus estudios de medicina, la Universidad de Chile ya contaba con la cátedra de Higiene, en un contexto dominado por el higienismo como proyecto social y político de control sanitario (Cruz-Coke 421-425).

En su memoria de título, *Elementos de higiene popular* (1887), la futura doctora Pérez examinó la relación entre la salud de la población y hábitos cotidianos, un enfoque que marcaría la base de su posterior conferencia sobre la higiene del corsé. Para este trabajo, decidió convertir su disertación de grado en un manual de divulgación, en el que los principios higienistas se traducían en recomendaciones prácticas para la vida cotidiana. Su objetivo era suplir la carencia de textos específicos sobre higiene, especialmente aquellos dirigidos a la enseñanza de esta “en todas las escuelas de la república, sobre todo en las de mujeres” (3). El manual abarcó una amplia gama de temas, desde la alimentación y las bebidas hasta el cuidado de los infantes, el consumo de tabaco, el ejercicio físico, el sueño, el orden de las habitaciones y, también, el vestuario. La elección de este formato se vincula a la obligatoriedad de la enseñanza de la higiene establecida en 1872: aunque esta normativa promovió la creación de manuales, muchos de estos mezclaban higiene con urbanidad, reduciendo su enfoque preventivo a lo moral y social (Toro; Egaña y Monsalve). Frente aquello, Pérez convirtió su memoria en un manual de higiene preventiva dirigido a un público amplio, en especial a las clases populares¹⁰.

En el capítulo de su memoria dedicado al vestuario, Ernestina Pérez presenta su primer análisis del corsé desde una perspectiva higiénica, al señalar:

¹⁰ En su memoria señalaba: “En un país como Chile, en que las más vulgares nociones de esta importante ciencia [higiene] son desconocidas, tanto por el pueblo, como por la gente más o menos acomodada, la necesidad de ser conocida se hace más importante, cuando observamos enfermedades que como la tisis pulmonar, la viruela etc. i la causa de la enorme mortandad de los párvulos, afecciones todas sobre las cuales, las reglas higiénicas tienen una acción positiva, así, la que esto escribe está firmemente convencida que, cuando estos conocimientos se popularicen y se aprovechen sus ventajas, la población se duplicará y aun triplicará en un tiempo relativamente corto, y la generación que se levante será fuerte y vigorosa” (1-2). Esta vocación educativa la retomó en 1918 con la publicación de *Manual de la enfermera en el hogar*, orientado a la clase media y expresión de su intención sostenida de elaborar textos prácticos de formación higiénica.

para que no produzca graves trastornos y enfermedades es necesario que no esté mui apretado, como alguna, señorita [sic] acostumbran para hacerse una cintura delgada; que permita la libertad en los movimientos, i la completa respiracion [sic] para lo cual no tendrá varillas de acero; sino barbas de ballena. (95)

Como se puede leer, la recomendación de Pérez se centró en la interacción entre el cuerpo y el corsé, señalando los peligros derivados de un uso inapropiado, al mismo tiempo que destacó los detalles constructivos de la prenda, los que reflejaban su complejidad tecnológica. Al estar destinada a las clases populares, y al incluir referencias al corsé, su memoria evidenciaba que no se trataba de un accesorio exclusivo de las élites, sino que también formaba parte de la experiencia femenina popular, motivo por el cual fue objeto de atención en los discursos médicos de la época.

En ese sentido, el higienismo médico manifestó una fuerte oposición a esta prenda, argumentando su impacto negativo en la salud de las embarazadas y los altos índices de mortalidad infantil derivados del “mal régimen de las madres durante el embarazo” (Zárate 18). Este rechazo no solo respondía a motivos sanitarios, sino también a objetivos político-demográficos, que buscaban garantizar el nacimiento de ciudadanos saludables, funcionales y productivos. Con ese fundamento, médicos higienistas se fueron atribuyendo el derecho de intervenir y normar el cuerpo femenino, justificando su control en nombre del bienestar colectivo (Del Campo; Pieper Mooney). El corsé pasó a ser, entonces, un objeto de discusión: defendido en el terreno estético como signo de feminidad y distinción y cuestionado por la medicina higienista como amenaza para la maternidad, revelando tensiones de género y de clase que definían el papel reproductor asignado a las mujeres.

Lejos de rechazar su uso, Pérez mantuvo una postura pragmática, la que expresaría más tarde en su conferencia de 1904, al argumentar que el verdadero problema residía en el uso incorrecto o excesivo del corsé, y no en la existencia misma de la prenda. Su enfoque revela una continuidad en su postura, pues ya entonces mostraba una comprensión matizada de las tensiones entre los ideales estéticos y las necesidades higiénicas, considerando las influencias sociales y culturales que moldeaban las decisiones de las mujeres,

sin perder de vista los riesgos para su salud. También dejaba entrever que el corsé no era un accesorio reservado a las élites, sino una prenda extendida también entre los sectores populares¹¹, una realidad que no dejaba de suscitar inquietudes respecto de los posibles efectos negativos de un uso indebido sobre la salud femenina y el bienestar de los futuros hijos. La existencia de modelos maternales¹² y de corsés para niñas y adolescentes¹³ evidencia hasta qué punto formaba parte de la vida cotidiana femenina. Su función, sin embargo, no se limitaba a modelar la silueta: también ofrecía soporte al busto y a las capas de tela de las faldas, necesidades presentes en todas las etapas de la vida de las mujeres y que dieron origen a una industria de considerable importancia.

3. DE MODAS, SILUETAS Y CORSETERAS: PRODUCCIÓN Y CONSUMO DEL CORSÉ

En su conferencia de 1904, la doctora Ernestina Pérez entregó una mirada matizada que combinaba tanto su formación higienista como su experiencia

¹¹ Esta observación se puede complementar con la publicidad de corsés en las revistas *La Lira Chilena* en 1902 y 1904 y *Sucesos* entre 1902 y 1906, revisadas para este estudio, donde se ofrecían modelos en una amplia gama de calidades y precios, distinguiendo entre la producción en serie y los confeccionados a medida, lo que sugiere su circulación entre diversos estratos sociales.

¹² El Museo Histórico Nacional conserva en su Colección Textil y de Vestuario un corsé maternal, que tuvimos la oportunidad de examinar gracias a las gestiones de Emilia Müller. Su diseño, pensado para adaptarse a los cambios del cuerpo durante la gestación, ofrecía soporte y permitía prolongar la vida social de las embarazadas. Como señalan Emilia Müller y Catalina Rivera en *Pasado de moda: historias de una colección*, entre las mujeres de la élite la maternidad debía vivirse en reclusión doméstica, y este tipo de pieza posibilitaba sostener la respetabilidad femenina sin renunciar del todo al espacio público (84).

¹³ El corsé para niñas formaba parte de la oferta corsetera en Chile, disponible en distintos materiales y precios, con modelos identificados por nombres como *Berta*, *Elena*, *Visita* o *Primavera*. Esta variedad quedó documentada en la *Monografía de industria: fábrica a vapor de corsés de J. Bañados i Cía.* de 1901 (Leiva 12), y se reforzó en la publicidad de la fábrica difundida en *La Lira Chilena* durante 1902 y 1903, lo que evidencia la temprana incorporación de las niñas al uso de esta prenda destinada a moldear el cuerpo femenino.

personal con el corsé. Esa vivencia la llevó a interesarse en las prácticas de confección y consumo. Por ello, propuso la necesidad de “someter el uso del corsé, a instrucciones por escrito, que deberán darse, cuando se venden, y que indicarán el modo de usarlo” y enseñar conocimientos de anatomía y fisiología a “las alumnas que siguieren el curso de corseteras en las escuelas profesionales” (579). Con estas medidas buscaba instalar un enfoque preventivo que protegiera la salud de las mujeres desde una perspectiva higienista y personalizada.

Al mismo tiempo, ese interés por normar la prenda se extendía a su confección y a las prácticas de vestir, ámbitos en los que las mujeres desempeñaban un papel activo. El corsé, prenda esencial para las mujeres, desde los modelos más simples hasta los más sofisticados, dio lugar a una economía femenina desarrollada por y para mujeres, centrada en la fabricación de productos destinados al consumo femenino. Tal como señala Alanna McKnight, esta economía implicaba la intervención de mujeres en cada fase del proceso, desde su producción en manos de corseteras y costureras en una industria en desarrollo, hasta su comercialización en tiendas gestionadas por vendedoras y su adquisición para uso personal por parte de las consumidoras. La publicidad del corsé reforzaba esta lógica al insistir en tres aspectos fundamentales: la confección requería la destreza y conocimiento especializado de una corsetera (producción), la calidad del corsé era decisiva para garantizar un ajuste perfecto del vestido (el objeto) y, pese a tratarse de una prenda íntima y oculta, se presentaba como indispensable para moldear la silueta femenina (uso)¹⁴. Siguiendo a Arjun Appadurai, estos anuncios reflejaban la vida social del corsé, revelando cómo sus condiciones de producción, el significado cultural del objeto y la experiencia de la consumidora estaban estrechamente ligados. Desde esta perspectiva, el corsé no debe entenderse solo en términos de consumo

¹⁴ En una de sus publicidades en la prensa de la época, la Casa Pouget, expresaba: “La elegancia y distinción en el vestir es un verdadero arte y constante preocupación de la gente de buen tono: entre los objetos del traje, el corset es uno de los factores que desempeña el rol más importante; inútil son los esfuerzos de una buena costurera o la inteligencia del sastre, si se estrella contra un corset de forma inadecuada o en desuso” (“Fabrique Parisienne” s.p.).

femenino, sino también —como dejó entrever la doctora Pérez— en relación con su proceso de fabricación y su influencia en las prácticas cotidianas de vestir de las mujeres. De este modo, el corsé formó parte de una economía femenina en la que las mujeres, al involucrarse en cada etapa del proceso, impulsaron el desarrollo y consolidación de esta industria.

La producción nacional de corsés se expandió a raíz del auge económico impulsado por el ciclo salitrero a fines del siglo XIX. Antes de este desarrollo, los corsés eran mayoritariamente importados o fabricados a medida en talleres de corseteras, siendo considerados productos de lujo o de alto costo. El aumento de la inversión privada y pública facilitó una modernización capitalista que se manifestó en la expansión del mercado interno, que dejó de depender solo de bienes importados al incorporar una creciente producción manufacturera. Además, este auge económico propició el desarrollo de un comercio que sobrepasaba la sutil frontera de lo indispensable (Dussaillant, *Las reinas*). Ambos avances fomentaron el surgimiento de una incipiente industria corsetera que, a su vez, se complementó con el desarrollo de un comercio especializado, que combinaba el comercio detallista con la aparición de grandes almacenes. En ese proceso, las políticas proteccionistas fueron fundamentales para este desarrollo industrial, cobrando impulso con la creación en 1883 de la Sociedad de Fomento Fabril (Sofofa). En 1894, esta promovió una reforma aduanera que aumentó los impuestos a la internación de corsés y disminuyó los aplicados a la importación de materias primas destinadas a su fabricación, favoreciendo la producción local (“Actas” 271).

Para la primera década del siglo XX, la industria nacional del corsé ya estaba asentada, como lo demuestra la publicidad de varias fábricas, entre ellas la Fábrica Parisiense de Corsés Maison Pouget V., la Fábrica de Corsés J. Bañados y Cía., la Fábrica de Corsés La Colmena y la Fábrica a Vapor de Corsés La Fama. Estas ofrecían tanto corsés producidos en masa como hechos a medida, y se dedicaban simultáneamente a la producción y a la venta al detalle de sus productos. En una nota publicada en *La Lira Chilena* en 1902, se ofrece un vistazo sobre la industria de corsetería de la época, detallando el proceso de producción de corsés en la fábrica de Juan Bañados:

Todo el trabajo sale del taller de la directora situado en un elegante vestíbulo i va a la sala donde tiene lugar las dos primeras operaciones: el tizado i el corte. Consiste el tizado en dipeñir sobre la tela los modelos de las diversas piezas que han de componer el todo i en enumerarlas para que no se confundan las de tipos diferentes. Esta operación tan sumamente fácil, ocupa una sola operaria. En seguida tiene lugar el corte, que se realiza con pasmosa rapidez, mediante una poderosa máquina con una finísima sierra que puede cortar 60 docenas diarias i 120 telas superpuestas de una sola vez.

Contiguo a este departamento hai otro más espacioso donde tiene lugar la tercera modificación, el respunte, o sea, la operación de unir las diferentes piezas. En esta sala trabajan 466 niñas, cada una de las cuales cuenta, para su tarea, con una buena máquina de triple fuerza, sistema Standart, movidas por un motor de gas sistema Otto, vertical, de 18 caballos de fuerza.

I sigue la cuarta operación, el recorte, que se hace para emparejar los extremos del corsé.

Después viene el emballado, para lo cual se emplean piecitas cuadrangulares de acero o de cuerno, i aquí se da trabajo a no pocas operarias.

Vienen aun las siguientes operaciones: engalonar, colocar la blonda, bordar, ojetillar, apluchar i, finalmente, encajonar. [...] Estas son, pues, las múltiples fases porque la materia prima pasa, para convertirse en un artículo elegante, bien trabajado i barato. ("Don Julio Bañados" 3)

Es interesante observar que las mujeres que trabajaban en las fábricas de corsés eran llamadas operarias, y no corseteras. Esta distinción se debe a que el oficio de corsetera, existente antes de la industrialización, era ejercido por mujeres que, al igual que las modistas, diseñaban y confeccionaban los corsés y gestionaban pequeñas empresas, a menudo vinculadas a su nombre. Estas artesanas satisfacían la demanda de corsés personalizados y a medida, ofreciendo una alternativa más económica a los corsés importados. El prestigio de estas corseteras se evidencia en su participación en las diversas exhibiciones de productos industriales realizadas en el país a fines del siglo XIX. Con la aparición de fábricas, la producción de corsés experimentó una diversificación significativa, abarcando tanto modelos fabricados en serie

como confeccionados a medida, desde opciones más asequibles hasta modelos más exclusivos, lo que permitió que un público más amplio pudiera acceder a esta prenda. La aparición de estas fábricas no desplazó a las corseteras en su rol artesanal. Más bien, la expansión de la industria reveló una creciente necesidad de mano de obra especializada, que llevó a la incorporación de obreras-corseteras a las fábricas. Aunque esto aparentemente integró a las corseteras en el contexto industrial emergente, también reflejó una tendencia hacia la estandarización y la subordinación de habilidades artesanales a los procesos de producción masiva. Esto explica, por ejemplo, que la Sofofa impulsara la creación de escuelas profesionales para niñas –nombradas por Pérez en su conferencia– donde se les formaba en corsetería, así como en modas, sombrerería, sastrería, bordado, lencería, entre otros (“La enseñanza” 307-308; Hutchison).

Si bien, con la industrialización, los capitales masculinos sustentaron la industria del corsé, la empresa en sí debía proyectarse como una industria completamente femenina. Un ejemplo de esta dinámica es el viaje a Europa de Julio Bañados, propietario de la Fábrica de Corsés J. Bañados y Cía., en busca de una experta corsetera francesa para dirigir la sección de medida de la fábrica. En un movimiento publicitario para atraer una mayor clientela femenina, la fábrica publicitó la llegada de Madame Mollet en el diario *El Mercurio* de Santiago, mencionando solo su nombre. Para luego revelar que se trataba de “una maestra francesa, i como francesa, llena de elegancia, amabilidad i simpatía, traída expresamente de París, donde gozaba de gran fama” (Montalvini 8). Tal fue la expectación, como describe el columnista de *La Lira Chilena* en 1903, que “Descubierto en Santiago el enigma de madame Mollet, no quedó nadie tranquila en su casa, todo el mundo deseo conocerla i ... arreglar su talle” (8).

La publicidad fue decisiva para el crecimiento de la industria nacional del corsé, transformando su función de una simple prenda de vestir con un propósito práctico en un objeto de moda asociado a la belleza y elegancia. Para la fecha en que la doctora Ernestina Pérez expuso sus “Apuntes de la higiene del corsé”, en las revistas se insistía en que, independientemente de la sofisticación o sencillez del vestido que las mujeres usaran, la elegancia

se infería del uso del corsé. Una muestra de esta tendencia es cómo se promocionaban los corsés en 1905: “Los corsés de La Colmena llaman la atención por su flexibilidad, por su elegancia y por su solidez. Dan al cuerpo el tipo característico de la dama elegante, y su constante uso lo modifica hasta perfeccionarlo” (“La Colmena” 49). En otras palabras, la elegancia no dependía solo del vestido, sino también del corsé y su capacidad de moldear y perfeccionar el cuerpo femenino. Diseñado para ajustar y reducir la cintura y el busto, el corsé buscaba crear una figura estilizada y definida, estableciendo una alianza con el vestido para construir la silueta femenina. Relación que se reflejaba en los múltiples figurines que aparecían en las revistas magazinescas de la época como también en fotografías de la vida social, donde aparecían mujeres de la clase alta, e incluso de la clase media y obreras (figs. 3 y 4). Estos indicios revelan que el uso del corsé trascendió las barreras sociales, extendiéndose de manera transversal entre las mujeres chilenas a comienzos del siglo XX.

Figura 3

Fotografías de mujeres en el centro de Santiago, 1906



Fuente: “Sorpresas fotográficas”, *Sucesos*, 12 enero 1906, p. 33.

Figura 4

Socias de la Sociedad Manuel Rodríguez



Fuente: “De Concepción”, Sucesos, 2 febrero 1906, p. 36.

En la última imagen (fig. 4) se aprecia que las integrantes de la Sociedad de Obreras Manuel Rodríguez visten con blusas entalladas y cinturas marcadas, silueta difícil de alcanzar sin el uso del corsé, ya fuera en versiones más rígidas o en modelos más sencillos. Esa misma silueta se observa también en las escenas callejeras de la época (fig. 3), donde mujeres de distintos sectores sociales aparecen con faldas largas y cinturas definidas. En ambos casos —y en especial entre las obreras— el corsé no solo moldeaba el cuerpo según los ideales estéticos vigentes, sino que tendía también a proyectar una imagen de disciplina y corrección moral, atributos valorados en los espacios laborales y en los sociales.

A medida que el corsé se transformó en un *objeto de moda*, la industria corsetera se esforzó en ofrecer una variedad de modelos, adaptados a los movimientos de renovación e innovación característicos del sistema de la moda (Simmel; Lipovetsky; Montalva). La producción de los diversos diseños de corsés, ampliamente publicitados en la época, se centró en reducir el abdomen y las caderas, como ejemplificaban los modelos más clásicos de la Maison Pouget V. (fig. 5), mientras que, por otro lado, se buscaba ofrecer “flexibilidad, elegancia y solidez”, tal como lo destacaba la Fábrica La Colmena (fig. 6). Estos diseños ilustran la evolución del corsé desde la cintura de avispa, también conocida como de reloj de arena, hacia el modelo denominado corsé recto o abdominal. El primero, predominante a fines del siglo XIX, acentuaba una curva pronunciada en la cintura, además de elevar y realzar el busto. En cambio, el segundo, que comenzó a popularizarse a comienzos del siglo XX, se caracterizaba por un frente plano que sostenía el abdomen, arqueaba la espalda, seguía la curva natural de la cintura y alargaba las caderas.

Figura 5

Publicidad de la fábrica de corsé Maison Pouget V.



Fuente: *La Lira Chilena*, 12 junio 1904, s.p.

Figura 6
Publicidad de la fábrica de corsé La Colmena.

LA COLMENA
Flexibilidad, Elegancia y Solidez.



En esta página tenemos el gusto de insertar las fotografías de algunos de los espléndidos Corsés fabricados por la casa, cuya variedad es tan grande como su bondad.

CORSEES

Los CORSEES de La Colmena llaman la atención por su flexibilidad, por su elegancia y por su solidez. Dan al cuerpo el tipo característico de la dama elegante, y su constante uso lo modifica hasta perfeccionarlo. De este esencialmente científico, dejan francas las vías respiratorias, y las funciones del hígado y estómago son perfectas.

Indispensable a las personas de verdadero *Chic Parvise*. Como todas las cosas no son iguales, es necesario a una vez de la importancia de la sintonía, tenga

GRAN VARIEDAD DE FORMAS

para la mejor atención, en esta sentido podemos competir con cualquiera casa de Modistería. Además hay gran surtido de géneros, de modo que la persona más exigente siempre encontrará lo que desea.



Para ser verdaderamente *chic* y mantener la forma de cuerpo esbelta y flexible, se necesitan tres cosas:

- 1.º Usar Corsés de "LA COLMENA"
- 2.º Comprar siempre los Corsés en "LA COLMENA"
- 3.º Recomendar los Corsés de "LA COLMENA"

Quien cumpla estos requisitos ganará la fama de elegante.

Las Novias más aristocráticas hacen sus Corsés en nuestros talleres. | *Armonía de líneas, Delicadeza de materiales, Blando de obra.*

Fuente: *Sucesos*, 6 enero 1905, p. 49.

Esta modificación del corsé surgió en el contexto del movimiento de reforma del vestuario respaldado por las autoridades médicas, que, al criticar las complicaciones de salud asociadas a su uso, promovió su eliminación. El mercado, por su parte, capitalizó esta inquietud al introducir diversos modelos etiquetados como higiénicos por su efectividad y beneficios para la salud. En este escenario, la doctora Pérez redactó su memoria de título y, más tarde, su conferencia en el congreso médico, y en ambas abordó la reforma del vestuario. A diferencia de sus profesores y colegas, no se alineó con los esfuerzos por eliminar el corsé, entendiendo tanto su uso práctico como la dependencia de las usuarias a esta prenda. Su postura sugiere que reconocía la relevancia del corsé en la dinámica del mercado laboral femenino, pero puso en cuestión el supuesto valor higiénico de los modelos producidos en masa.

4. EL CORSÉ DE ERNESTINA: ARTIFICIALIDAD, RESISTENCIA Y AGENCIAMIENTOS CORPORALES

A la luz de las tensiones entre medicina, género y consumo, la conferencia “Apuntes sobre la higiene del corsé” presentada por la doctora Pérez se revela como un texto cargado de significados que se desprenden del entramado discursivo en el que se inscribe: uno que configura al corsé como tecnología de género, mercancía moderna y objeto de intervención médica desde una perspectiva higienista. Es esta red de sentidos la que le otorga a su intervención una carga simbólica relevante. Para ella, el corsé es una prenda funcional y un accesorio de la moda vestimentaria, pero su importancia no se agota en lo práctico ni en lo estético. En sus “Apuntes” lo presenta como sostén y armadura, un dispositivo que resguarda y transforma el cuerpo femenino en una construcción viva y mutable.

En la primera de sus ocho observaciones, la doctora Pérez afirma que “El corsé podría suprimirse si en la actualidad se usara el traje que usaban las egipcias, griegas, romanas [...] porque los vestidos no tenían cinturas” (574). Al contrastar los vestidos de su época, compuestos por múltiples capas, con

las túnicas ligeras de las egipcias y griegas, y enfocarse en que estas últimas no requerían del corsé, pues se sostenían únicamente sobre los hombros de las mujeres, la doctora Pérez plantea una distinción fundamental entre dos modos de estructurar el cuerpo mediante el vestuario. Para ella, las culturas clásicas lograban preservar la forma natural del cuerpo con un diseño de vestimenta más simple y orgánico, sin recurrir a prendas restrictivas. En cambio, en el contexto moderno, el corsé se presenta como un dispositivo que busca corregir y mantener una silueta específica, respondiendo a las exigencias de la moda de su tiempo y contexto, lo que implica una intervención más estructurada y artificial sobre el cuerpo femenino. Como señala en el segundo punto:

El [corsé] necesita dar un punto de apoyo que haciendo menos fatigosa la posición vertical del tronco, en cualquiera de sus actitudes, sostenga las piezas del vestido, sin que en él se ejerza constricciones, sobre todo en la cintura, porque el peso que gravitaría no solo sería el de los vestidos, sino también del aire que circula entre los vestidos, enaguas, etc. (575)

Es por esta razón que el corsé cumple una función mecánica esencial: redistribuir el peso del atuendo, aliviando la fatiga postural y operando en una lógica de cuidado que va más allá de lo estético, sino incluso dentro de las normas de los que podríamos llamar cuidados higiénicos. En la misma observación, ella concluye:

el corsé debe apoyarse en los huesos de las caderas, para que estas soporten sin perjuicio el peso de los vestidos y del aire y que él haga el papel de una coraza protectora que aísle los órganos delicados del ultraje de las presiones parciales del vestido. (575)

Aunque a principios del siglo XX, el vestuario femenino estaba abandonando el uso de amplias enaguas, almohadones y armazones interiores (como los polizones y las crinolinas), los vestidos ajustados continuaron siendo la tendencia predominante. Sumado a su función mecánica, el corsé

se erige como una coraza protectora que resguarda los órganos y mitiga los embates de un vestuario implacable, reforzando el rol protector. De ahí que no nos deba sorprender que el corsé pueda ser comparable a las armaduras medievales, que no solo ofrecían protección física, sino que también representaban una defensa activa frente a los peligros del combate.

Al igual que la armadura preparaba al caballero para la batalla, el corsé revestía el cuerpo femenino de una defensa simbólica para enfrentar un mundo estructurado bajo una lógica masculina. Esta coraza pareciera proteger a sus usuarias en las contiendas propias del mercado matrimonial y la esfera pública, donde su identidad y su feminidad eran objeto de constante deseo y escrutinio. Así, el corsé no solo ofrecía protección física frente a las inclemencias climáticas y resguardo de las zonas más delicadas del cuerpo femenino, sino también operaba como una barrera simbólica y material frente a las interacciones asociadas al galanteo, al deseo masculino e incluso a situaciones de acceso no consentido al cuerpo. En una sociedad que vigilaba y regulaba estrictamente la conducta y la corporalidad femeninas, el corsé se convirtió en garante de la honra, dotado de un valor moral que contrastaba con las representaciones burlescas difundidas por la prensa de la época, donde era reducido a un simple símbolo de vanidad (Müller 242).

Al mismo tiempo, el diseño del corsé estaba concebido para aislar y exagerar ciertas partes del cuerpo femenino, comprimiendo la cintura y realzando el busto, configurando una silueta deliberadamente orientada a captar la mirada masculina. Esto lo convirtió en un emblema de una estética que valoraba la belleza y la sensualidad como atributos inherentes a la feminidad. Sin lugar a dudas, esta función estética encierra una paradoja: ofrece una sensación de protección frente a esa misma objetivación, mientras que contribuye a objetivar el cuerpo femenino al moldearlo según cánones externos, articulando una tensión que nos permite comprender lo controversial de la prenda. En este sentido, el corsé no solo configuraba la silueta, sino que actuaba como reservorio de la identidad femenina, que se encontraba en pugna constante frente a un espacio social que intentaba apropiársela y definirla. De ahí, por ejemplo, que en sus observaciones la doctora señale el carácter imprescindible del corsé, incluso concluyendo

la disertación en un llamado a sus colegas: “al corsé debe considerársele como un aparato indispensable, al presente, pero cuya fabricación debe llenar el requisito ineludible de que él sea individual” (578). Esta síntesis representa la resistencia de las propias usuarias a abandonarlo, como lo plantea la doctora: “por la fuerza de las cosas no se puede aceptar la idea de la supresión absoluta del corsé” y el deseo de explicarles su función a sus colegas, además de las formas de solucionar los problemas asociados a la prenda. En este marco, y siguiendo a De Lauretis, el corsé forma parte de una larga genealogía de tecnologías corporales de género —maquillaje, polizones, pelucas, cirugías, etc.— ideadas no solo para embellecer, sino para moldear y disciplinar el cuerpo conforme a cánones cambiantes, tecnologías utilizadas y, como hemos visto, también elaboradas por mujeres.

El corsé dejó de ser una moda efímera, convirtiéndose a comienzo del siglo XX en una práctica corporal profundamente interiorizada por las mujeres, pese a las críticas cada vez más frecuentes sobre sus repercusiones en la salud. Esa arraigada aceptación quedó plasmada en la columna de moda de *Zig-Zag* de 1911, donde su autora respondió a una campaña que tachaba al corsé de “instrumento de tortura”. Lo describió como una “salvaguarda” que obligaba a “mantenernos derechas y lucir una silueta firme”, concluyendo: “Estamos demasiado acostumbradas al corset, por un largo atavismo, para renunciar a él enteramente” (Teka s.p.). El corsé, más que un artefacto vestimentario, fue adquiriendo un registro emocional, comparable a lo que ocurre hoy con el sostén (*brasier*), cuya ausencia genera en muchas mujeres una sensación de vulnerabilidad. Su argumento también destaca la dimensión ortopédica del corsé, aquella que corrige la postura, símbolo de distinción social asociado al autocontrol corporal y al refinamiento. Por esta razón, en los apuntes, el centro de la crítica es hacia los efectos del corsé mal ajustado o defectuosamente confeccionado, detallando los diversos trastornos físicos que podían derivarse de la presión en la fisiología interna del cuerpo: comprime vísceras abdominales, dificulta la circulación pélvica, empuja los órganos hacia abajo y borra el “cono invertido” natural de la pelvis. De ahí la consecuencia de trastornos digestivos, circulatorios, respiratorios y, sobre todo, reproductivos. Para la medicina de comienzos

del siglo XX, centrada en la función materna como núcleo de la identidad femenina, cualquier artefacto que alterara esa región resultaba alarmante. Esta idea encuentra resonancia en el concepto de prótesis propuesto por P. B. Preciado: el corsé, al igual que el dildo, no posee una esencia fija, sino que opera como tránsito e injerto, revelando la plasticidad corporal y su potencial para asumir formas artificiales. Esta plasticidad expresa la tensión existente entre una medicina higienista preocupada por preservar una supuesta naturaleza femenina y las prácticas culturales que, históricamente, han transformado y redefinido el cuerpo de las mujeres.

Las representaciones gráficas que caricaturizaban las desviaciones causadas por el exceso de compresión del corsé, como las cinturas imposiblemente delgadas que daban la impresión de que sus usuarias quedaban partidas en dos, reflejaban la incomprensión del discurso masculino sobre la relación de las mujeres con la prenda. Esta interacción, en la que las mujeres transforman sus cuerpos y adaptan sus siluetas mediante dispositivos, pone de manifiesto una capacidad de gestión y modificación corporal que generaba temor en el discurso médico-científico masculino. El miedo radicaba en que estas prácticas otorgaban a los cuerpos femeninos una agencia que desafiaba las normas tradicionales de control.

A su vez, en su apartado sexto la doctora señala:

Al llamar la atención de los médicos sobre los trastornos diversos que produce el corsé en general, lo hago porque tal vez ellos no dan la importancia que estas observaciones merecen, atribuyendo muchas veces estos trastornos a otras causas muy distintas que los hacen descuidar la exigencia del uso de un corsé higiénico. (577)

Esta afirmación subraya cómo, a pesar del gran número de mujeres que lo utilizaban, existía un notable desconocimiento por parte de la comunidad médica sobre los efectos de la prenda y, en general, sobre la anatomía femenina. En contraste, en los apuntes de la doctora Pérez, se destaca la experiencia empírica con frases como “he podido ver” o “estas observaciones”, resaltando el carácter experimental y vivencial de su trabajo.

Esto sugiere que sus observaciones se nutrían de su práctica médica, más que de meras conjeturas, lo que permite leer sus apuntes como un ejercicio que articula la experiencia clínica con el estudio académico.

Ahora bien, este aspecto que podríamos pensar taxativo en el trabajo de la médica no deja de dar cuenta de que a lo largo de los “Apuntes”, una de las características más destacadas es la oscilación, es decir, la alternancia o cambio constante entre diferentes posiciones, perspectivas o actitudes en su conferencia. Por una parte, la doctora Ernestina Pérez no despliega de lleno una mirada paternalista que le niega a las mujeres el potencial de analizar y comprender el cuerpo femenino, pero a pesar de ello, no deja de juzgar negativamente algunas prácticas vestimentales de las mujeres. Se puede inferir que una de las razones de dicha oscilación es el temor ante las consecuencias de esas modificaciones corporales, sobre todo si atendemos que la primera vez que es enunciado este discurso su público estaba compuesto mayoritariamente por hombres profesionales vinculados con la salud. Es posible que esas miradas, atentas a Ernestina en la tarima, condensaran expectación y escrutinio frente a lo que iba a decir, pues su auditorio esperaba que confirmara el rechazo al corsé. En ese clima, cada palabra adquiría el valor de una prueba: debía demostrar solvencia científica sin desafiar de manera frontal las convenciones del campo médico, dominado por varones. Por ello, recurrir al lenguaje higienista no fue un simple recurso de estilo, sino una estrategia calculada de legitimación: hablar desde un terreno compartido con sus pares para abrir un espacio de autoridad propio. Esa elección discursiva se convirtió en su armadura, no porque disipara el conflicto, sino porque le permitió desplegar una voz femenina en una arena profundamente asimétrica, donde la posibilidad misma de intervenir dependía de una negociación cuidadosa con el poder profesional. En esa tensión se revela la fragilidad y la audacia de su gesto: inscribirse en el discurso médico dominante para, desde allí, abrir una grieta que permitiera reconsiderar el lugar de las mujeres en la interpretación de su propio cuerpo.

De ahí que los “Apuntes” den cuenta de la posibilidad de que Ernestina pudiera hablar sobre el corsé desde una perspectiva encarnada, marcada por

su doble inscripción como usuaria y ginecóloga. Desde ese cruce, habría podido comprender y validar las experiencias femeninas asociadas a esta prenda, así como presentarse como una mujer autorizada para estudiar, analizar y prescribir sobre el cuerpo de sus congéneres. Pero, al mismo tiempo, su *locus* de enunciación nunca dejó de estar teñido por el discurso médico masculino y el higienismo como perspectiva de análisis, ya que no tomar estos paradigmas acentuaría su posición marginal en los círculos médicos. De ello se desprende cierta conflictividad en su postura, la que equivocadamente podría leerse como inconsistencia dentro de los apuntes de la médica. Sin embargo, esta debe entenderse como un lugar límite, una estrategia de sobrevivencia en un ambiente hostil, aquella táctica “creada en base a la experiencia personal, colectiva, actual y de otras mujeres”, en otras palabras, una transgresión feminista (Campos 35).

Además, pone un matiz en un tipo de género textual que pretende ser prescriptivo y objetivo –pensemos que estos apuntes funcionan como un tipo de texto normativo como los manuales o instructivos–, que en este caso pareciera carecer de una posición imperativa y consistente porque no puede imponer una perspectiva desde este lugar fronterizo de negociación. Esta posición siempre implica una tensión y heterogeneidad, en tanto comprende que existe un conflicto entre un lado y otro, no hay total síntesis de estas dos miradas. Es por ello que en el primer apartado señala que se debe eliminar el corsé y en el segundo da a entender que no se lo hará, poniendo posibilidades y percepciones en la mesa, sin establecer claramente consecuencias. Finalmente, es por este motivo que describe una larga lista de enfermedades en los apartados cuarto, quinto y sexto, pero también señala que la causa de estas no se desprende del objeto en sí, sino que de la interacción con el mismo. Ernestina no cree que el corsé sea el problema, pues localiza la solución en la vigilancia de su confección y uso para así cambiar las prácticas de interacción y no la eliminación total, en tanto su uso es necesario y tiene sentido.

Ella llama a sus colegas a comprender que la solución reside en las propias mujeres, aquellas que confeccionan, diseñan y usan esta prenda,

otorgándoles acceso a conocimientos generales de anatomía que les permitan tomar mejores decisiones en relación con su confección y uso. Cierra su conferencia señalando lo siguiente:

No terminaré estos apuntes, sin antes aconsejar de someter el uso del corsé, a instrucciones por escrito, que deberán darse, cuando se venden, y que indicarán el modo de usarlo, ajustándose a la higiene que estas observaciones me han sugerido y si se hiciera una cartilla, con elementos de anatomía y fisiología que sirviera para el estudio de las alumnas que siguieren el curso de corseteras. (579)

No será para ella la condena moral ni la prohibición tajante la solución, sino el reconocimiento tanto del saber práctico como de la necesidad del acceso al conocimiento científico para darle sustento a la economía femenina en torno a esta prenda. Sabe que son esos saberes y prácticas —de corseteras, costureras y usuarias— los que, en última instancia, pueden ofrecer respuestas a las dolencias señaladas, y no la censura o el rechazo que en ese momento promovían sus colegas.

BIBLIOGRAFÍA

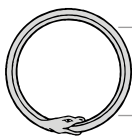
- “Actas de las sesiones del Consejo Directivo. Sesión 333, el 9 de julio de 1894”. *Boletín de la Sociedad de Fomento Fabril*, julio 1894, p. 271.
- AGAMBEN, GIORGIO. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, vol. 26, n.º 73, 2011, pp. 249-264.
- APPADURAI, ARJUN. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”. *La vida social de las cosas: Perspectivas culturales de las mercancías*. Editado por Arjun Appadurai. Ciudad de México, Editorial Grijalbo, 1991. 17-87.
- BARD, CHRISTINE. *Historia política del pantalón*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.
- CAMPO, ANDREA GABRIELA DEL. “La nación en peligro: el debate médico sobre el aborto en Chile en la década de 1930”. *Por la salud del cuerpo: Historia y políticas sanitarias en Chile*. Compilado por María Soledad Zárate Campos. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2008. 131-188.
- CAMPOS, CAROLINA. *Transgresiones feministas: Una mirada a la experiencia de Marta Vergara*. Tesis doctoral, Universidad de Valparaíso, 2023.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La invención de lo cotidiano: I Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- CORREA, MARÍA JOSÉ. “Lo femenino en el ideario higiénico. Género y salubridad en Chile finisecular”. *Historia de la ciencia y la tecnología en Chile, Tomo I: Ciencia, públicos y géneros*. Editado por Carlos Sanhueza y Lorena Valderrama. Santiago: Editorial Universitaria, 2023. 63-85.
- CRUZ-COKE, RICARDO. *Historia de la medicina chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1995.
- “Don Julio Bañados”. *La Lira Chilena*, 23 nov. 1902, p. 3.
- DÍAZ, ELOÍSA. “Disposiciones sobre higiene escolar en Chile”. *Actas y trabajos del Segundo Congreso Médico Latino Americano, Buenos Aires, abril 4-11 de 1904, Tomo 5*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, 1905. 513-517.
- DÍAZ-MARCOS, ANA MARÍA. “Corazas estrafalarias: moda, corsés y feminismo en el cambio de siglo”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n.º 3, 2020, pp. 23-39.

- DURÁN, MANUEL. *Higienismo, cuerpo y espacio: Discursos e imágenes sobre el cuerpo femenino en las teorías científicas e higienistas, Chile siglos XIX-XX*. Universidad de Chile, Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2006.
- . “Medicalización y disciplinamiento: la construcción higienista del espacio femenino. 1850-1920”. *Nomádias*, n.º 9, 2009, pp. 123-139.
- DUSSAILLANT, JACQUELINE. “Entre la condena y la legitimación: la publicidad de productos de belleza en *Zig-Zag*, 1905-1945”. *Concisa, original y vibrante: Lecturas sobre la revista Zig-Zag*. Editado por Jacqueline Dussailant y Macarena Urzúa. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2022. 25-43.
- . *Las reinas de Estado: consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago (1880-1930)*. Santiago: Ediciones UC, 2011.
- EGAÑA, MARÍA LORETO Y MARIO MONSALVE. “Civilizar y moralizar en la escuela primaria popular”. *Historia de la vida privada en Chile: el Chile Moderno 1840 A 1925*. Editado por Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri. Santiago: Taurus, 2006. 119-137.
- “Fabrique Parisienne de Corsets Maison Pouget V., Valparaíso”. [Aviso publicitario]. *Sucesos*, n.º 21, 16 en. 1903, s.p.
- FIORUCCI, FLAVIA. “Cecilia Grierson: maestra, médica y feminista (1859-1934), estrategias y límites en la carrera de una de las primeras universitarias argentinas”. *Mujeres intelectuales en América Latina*. Editado por Silvina Cormick. Buenos Aires: SB, 2022. 21-45.
- FOLCHI, MAURICIO. “La higiene, la salubridad pública y el problema de la vivienda popular en Santiago de Chile, 1843-1925”. *Perfiles habitacionales y condiciones ambientales: Historia urbana de Latinoamérica siglos XVII-XX*. Coordinado por Rosalva Loreto López. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007. 361-388.
- “El homenaje tributado a las doctoras Ernestina Pérez y Eloísa Díaz alcanzó grandes proporciones”. *El Mercurio*, 1 oct. 1927, p. 13.
- HUTCHISON, ELIZABETH Q. *Labores propias de su sexo: Género, políticas y trabajo urbano, 1900-1930*. Santiago: LOM / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006.
- ILLANES, MARÍA ANGÉLICA. “En el nombre del pueblo, del Estado y de la ciencia, (...)”. *Historia social de la salud pública, Chile 1880-1973*. Santiago: Ministerio de Salud, 2010.

- ISAVA, LUIS MIGUEL. “Breve introducción a los artefactos culturales”. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 17, n.º 34, 2009, pp. 439-452.
- “La Colmena: elegancia, flexibilidad y solidez” [Aviso publicitario]. *Sucesos*, 6 en. 1905, p. 49.
- “La enseñanza universitaria y técnica de Chile”. *Boletín de la Sociedad de Fomento Fabril*, 1 jun. 1909, pp. 307-308.
- “La inauguración de la Exposición Internacional de Higiene”. *Caras y Caretas*, 9 ab. 1904, p. 23.
- LAURETIS, TERESA DE. “La tecnología del género”. *Mora: Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, vol. 2, 1996, pp. 6-34.
- LEIVA, BERNARDINO. *Monografía de industria: Fábrica a Vapor de Corsées de J. Bañados i Cía. Imprenta Nacional, 1901.*
- LIPOVETSKY, GILLES. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- LUDMER, JOSEFINA. “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Editado por Patricia González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.
- MCKNIGHT, ALANNA. *Shaping Toronto: Female Economy and Agency in The Corset Industry, 1871-1914*. Tesis doctoral, Toronto Metropolitan University, 2018.
- MONTALVA, PÍA. “La vida elegante: mujeres y distinción en Chile, 1900-1940”. *Historia de las mujeres en Chile, Tomo 2*. Editado por Ana María Stiven y Joaquín Fermandois. Santiago: Taurus, 2013. 157-198.
- MONTALVINI. “Madame Mollet”. *La Lira Chilena*, 9 ag. 1903, p. 8.
- MÜLLER, EMILIA. *Vistiendo la modernidad: moda y mujeres en Chile 1850-1920*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2021.
- MÜLLER, EMILIA, Y CATALINA RIVERA. *Pasado de moda: historias de una colección*. Santiago: Museo Histórico Nacional / Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2023.
- PÉREZ, ERNESTINA. “Apuntes sobre higiene del corsé”. *Actas y trabajos del Segundo Congreso Médico Latino Americano, Buenos Aires, abril 4-11 de 1904, Tomo 5*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, 1905. 574-579.

- . *Elementos de higiene popular*. Memoria de grado, Universidad de Chile, 1887. Repositorio del Museo de la Medicina de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile.
- PIEPER MOONEY, JADWIGA. “Salvar vidas y gestar la modernidad: médicos, mujeres y programas de planificación familiar en Chile”. *Por la salud del cuerpo: historia y políticas sanitarias en Chile*. Compilado por María Soledad Zárate. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2008. 189-228.
- PRECIADO, PAUL B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- SIMMEL, GEORG. “Filosofía de la moda”. *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934. 139-174.
- SIMÓN, INMACULADA Y RAÚL SÁNCHEZ. “Introducción del paradigma higiénico sanitario en Chile (1870-1925): discursos y prácticas”. *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 74 n.º 2, 2017, pp. 643-674.
- STEELE, VALERIE. *The Corset: A Cultural History*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- TEKA. “Modas”. *Zig-Zag*, 15 jul.1911, s.p.
- TORO, PABLO. “Dimensiones de la confección de una juventud virtuosa: manuales de urbanidad en Chile (c.1840-c.1900)”. *Universum*, vol. 1, n.º 27, 2012, pp. 191-205.
- VIGARELLO, GEORGES. *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- ZANELLI, LUISA. *Mujeres chilenas de letras*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1917.
- ZÁRATE, MARÍA SOLEDAD. *Dar a luz en Chile, siglo XIX: de la “ciencia de hembra” a la ciencia obstétrica*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2007.

DOCUMENTOS



REVISTA DE HUMANIDADES

A MULHER É UMA DEGENERADA (1924)

TRADUCCIÓN DEL ENSAYO DE MARÍA LACERDA DE MOURA

JAVIERA HERNÁNDEZ ARRIAGADA

Universidad Andrés Bello 

j.hernandezarriagada@uandrebello.edu

ORCID:

Revista de Humanidades n.º 54: 509-537

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1049>

revistahumanidades.unab.cl



A MULHER É UMA DEGENERADA (1924)

TRADUCCIÓN DEL ENSAYO DE MARÍA LACERDA DE MOURA

JAVIERA HERNÁNDEZ ARRIAGADA

Universidad Andrés Bello
Departamento de Humanidades
Sazié 2325, Santiago

María Lacerda de Moura (1887-1945) –pensadora brasileña de comienzos del siglo XX– fue una intelectual transdisciplinar: profesora, escritora, editora y reconocida militante y conferencista. Aunque es considerada pionera de lo que hoy se conoce como anarcofeminismo, su obra sigue siendo de difícil acceso. En los años setenta, el movimiento feminista brasileño retomó algunos de sus postulados, sin referenciar su autoría. La vigencia de la autora para el debate feminista actual radica en su visión del feminismo como una vía de emancipación integral para la mujer, en contraste con el feminismo liberal y el sufragismo, que concentraron sus esfuerzos en la conquista de derechos políticos

En “La mujer es una degenerada” publicado en 1924, la autora cuestiona los discursos científicos y médicos imperantes en la época, particularmente las tesis del psiquiatra portugués Miguel Bombarda, quien a partir de postulados pseudocientíficos (como los denomina Lacerda de Moura) pregonaba la supuesta inferioridad intelectual de la mujer, justificando su rol de subalternidad y el limitado espacio de actuación en la sociedad;

acusándolas, además, de ser un elemento degenerador de la especie humana.

A través de una argumentación irónica y polémica, el ensayo de Lacerda de Moura se constituye como una réplica a Bombarda para dismantelar los fundamentos biológicos, antropológicos y morales del antifeminismo, abogados no solo por el psiquiatra portugués sino por diversos intelectuales. De esta forma, pone de relieve la crítica a la inferioridad intelectual femenina, así como la denuncia de los prejuicios sobre la esterilidad, la maternidad y la sexualidad de las mujeres. Asimismo, se abordan las nociones de raza y degeneración, dejando en evidencia sus inconsistencias científicas. El texto articula una defensa de la emancipación femenina desde una perspectiva materialista y crítica de la modernidad, que nos permite ampliar la visión en los debates contemporáneos.

“La mujer es una degenerada” es una traducción inédita del texto de Lacerda de Moura, publicado en su tercera edición por *Civilização Brasileira Editora* en 1932. La traducción del portugués al español del ensayo, además de la traducción de citas en francés empleadas por la autora, son mías.

LA MUJER ES UNA DEGENERADA¹

“La mujer es una degenerada” es una serie de reflexiones y, como no estoy autorizada por la ciencia sino por mis lecturas y observaciones de cada día, necesito apoyarme en los científicos.

No es un robo: no hago como aquellos que no citan, sino que copian... No sigo el ejemplo numeroso de esos científicos que nos entregan, como si fuera de primera fuente, tesis muy conocidas. Reivindico mi derecho: lo que es mío, es muy mío.

El conocido psiquiatra, Miguel Bombarda, en su libro *La epilepsia y las pseudo epilepsias*, lanzó sobre la mujer el siguiente anatema: “La mujer es una degenerada”. Y considera “ridículo” cualquier esfuerzo “en pos de la independencia de la mujer y de su elevación hacia el hombre”.

“El mal no sería tan grande, dice él, si solamente se tratara de algunas decenas de degeneradas más radicales, las que luego de esterilizadas, anularían un elemento de degeneración de la especie”. “Pero tanto la propaganda como las necesidades de la existencia, arrastran cada vez más, a un número mayor de mujeres; un elemento más del descarrilamiento en la población, porque la mayor parte se esteriliza y, lo que es aún peor, este es un elemento que aviva

¹ María Lacerda de Moura, *A mulher é uma degenerada* (Río de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1932). Texto digitalizado disponible en <https://fernandagrigolin.com/wp-content/uploads/2024/10/A_mulher_e_uma_degenerada_reduz.pdf>.

el fuego de la degeneración; los excesos y las fatigas intelectuales que vienen a doblar el papel del hombre en su acción degenerativa”. “Es de gran interés para las razas y la conservación de su pureza, combatir a toda costa la invasión de las sociedades por parte de esos modernos bárbaros, tan queridos por el hombre”. “Es necesaria una contrapropaganda que defienda las posiciones tomadas. “Toda tolerancia en este ámbito es un error que nuestros hijos tendrán que pagar”.

Analizaremos por partes la teoría de Bombarda, teoría aceptada por un número importante de miembros de la sociedad, y la combatiremos con las fuerzas que disponemos, una vez agotada la ciencia de la que ha hecho apostolado un representante directo del antifeminismo.

Bombarda considera ridículo cualquier esfuerzo en pos de la elevación de la mujer hacia el hombre. ¿De qué elevación habla? En la actualidad el denominado sexo fuerte es de una mediocridad alarmante; no se vislumbra ni mentalidad ni cosa alguna que provoque un deseo de imitación. Por el contrario. Si la mentalidad masculina tradicional tuviera algo de consciente, ciertamente la mujer no estaría en ese estado de ignorancia, tan atrasada. ¿Y desde el punto de vista de la moral?... me parece que no se refiere a ese tema el Sr. Bombarda. Además, es demasiado mediocre el deseo de querer ser igual al hombre... de reivindicar sus derechos, dentro de esta estructura social de esclavos y de máquinas al servicio de la mediocracia y de la industrialización. Nuestra discusión va mucho más lejos.

Incluso discutiendo con inteligencia, he escuchado a hombres de valor real, convencidos de que la mujer (por lo menos la mujer brasileña) es siempre más inteligente que el hombre brasileño. E incluso, nunca he escuchado dudas sobre tal opinión. Estoy, desde hace mucho, convencidísima, gracias a mis observaciones, que la mujer brasileña es muchísimo más inteligente que el hombre brasileño. Lo que ella es, ciertamente, es aprovechadora... saca partido de su situación, emplea la astucia, la única arma que le dejaron para defensa propia. Y, perezosa, se acomoda como puede: cuando se trata de cortarse el pelo *a la Garçonne*, no como medida higiénica, sino

siguiendo un precepto de moda, cuando se trata de disfrazar e ir con el marido a los *cabarets* elegantes, cuando es momento de tomar champaña en los años nuevos en los hoteles más *chic* y ser compañera en el festejo de los concursos de piernas... cuando se trata de salir sola, ahí entonces ella quiere ser independiente, feminista, libre, pero, cuando es necesario luchar por la vida, conseguir un trabajo para ganarse el sustento, o sacrificar la moda y sus caprichos, entonces ella se apoya en una muleta, prefiere ser “protegida”... Y armoniza todo: es independiente cuando le conviene, es “sumisa y finge ternura”, cuando lo considera necesario. Y las de la “alta sociedad” viven entre “él y el otro”, regalando caricias y poniendo en juego todas sus “virtudes” de dedicación, de “sensibilidad”... Y esos hombres a quienes supuestamente le tenemos “envidia”... ellos también saben armonizar todas esas situaciones, aunque abofeteando, entre copas de champaña o en los cabarets, acompañados o no, de sus siempre “virtuosas acompañantes”.

DEGENERACIÓN

Bombarda habla tanto de la degeneración, pero, ¿quién se degenera o quién degenera más a la descendencia?: ¿la media docena de feministas modernísimas (eso es tema para otro día), o los millones de hombres que usan y abusan del alcohol, de la morfina, de la cocaína, del opio, y de otros vicios inconfesables?

El feminismo nació ayer, a raíz de las necesidades de defensa dentro de la sociedad capitalista y, ¿es desde hoy que las sociedades se vienen degenerando? ¿Si en Roma todavía no existía el feminismo, por qué entonces se corrompieron y degeneraron las civilizaciones romanas? ¿Y la sífilis? No fue inventada por el feminismo ni en los tiempos de las reivindicaciones femeninas, ¿y los innumerables cerebros masculinos atacados por ella, serán de una altura que valga la pena querer alcanzar?

Esos hombres buscadores de placer hablan de excesos y fatigas intelectuales, pero y ¿de los excesos y fatigas de otro género las cuales degeneran más rápidamente?

Si el exceso siempre es perjudicial, convengamos que los trabajos intelectuales, si por un lado generan fatiga al organismo, por otro, exaltan las energías latentes, y de ahí se originan fuerzas nuevas, restauradoras, que no se ponen en práctica sino cuando existe vida interior, y estarán adormecidas si los excesos provienen de los bailes, de las diversiones comunes, de los cabarets, de los placeres del juego, o de cualesquiera víscera.

ESTERILIDAD

Más aún: hablan solo de la esterilización femenina, en cambio, la medicina habla sobre la esterilidad masculina. Hay mujeres que solo tienen hijos en el segundo matrimonio. Pero, se nos convenció que muchas cosas son naturales para la mujer y deprimentes para el hombre...

De ahí se originan una serie de absurdos prejuicios abrazados no solo por el hombre, sino también protegidos por la “inocencia o sumisión e inconsciencia de la mujer”. El tema es esquivado y considerado como impropio, incómodo, sobre todo porque los hombres se “encolerizan” y se sienten ofendidos en su dignidad.

Bombarda considera la educación femenina, la emancipación de la mujer como una poderosa fuerza degeneradora, como un elemento de esterilidad.

Partamos por mi propio caso, ya que alguna vez me denominaron líder de la emancipación femenina en Brasil. De hecho, infelizmente, no tengo hijos, pero mi madre que no estudió tuvo solo dos hijas.

En relación a mí, puedo decir que me casé a los diecisiete años; antes de eso, estudié para no ser analfabeta. Mis colegas de la Escuela Normal de Barbacena andan por ahí, llenas de hijos, modelos auténticos de criadoras, de madres de familia; mi hermana tuvo cinco y tres de esos hijos fueron prematuros.

Toda esta aburrida exposición tiene por objetivo probar que no fue la educación primaria, ni el diploma de profesora normalista lo que me hizo estéril, claramente.

Casada durante diez años, llevé la vida que toda recién casada lleva: bordando, cosiendo, pintando adornos para la casa, tocando piano, paseando, conversando inútilmente, durmiendo bien y comiendo mejor, leyendo novelitas, gozando de una buena salud general y sin haber tenido hijos.

Hace solo diez años (1924) que leo seriamente y, en ese período de tiempo, solo hace seis que llevo una vida de escritora y de propagandista de la emancipación femenina. ¿Podemos entonces, atribuir a esta actividad que realizo hoy, mi esterilidad de años atrás? Eso, más que un infantilismo, sería mala fe. ¿Y por qué no tuve hijos antes de dedicarme a una vida más consciente y más útil?

La mujer hotentote, dicen los antropólogos, tiene en promedio tres o cuatro hijos. Es una suerte para ella tener uno, dos o ninguno. ¿Será la extraordinaria vida del pensamiento (!) de la hotentote lo que le va provocando la esterilidad?

En orden inverso: la mujer alemana es mucho más fecunda e instruida.

Las causas son otras, y no hay peor ciego que el que no quiere ver. Pues, si la mujer vino al mundo solo para parir hijos, ¿qué incoherencia de la naturaleza es hacer estéril a la mujer, cuando es una cuestión que ocurre de manera tan excepcional en los animales? No se trata de una degeneración, de excesos o de otras cosas que podrían ser evitadas o desviadas, pues la esterilidad femenina existió en todos los tiempos: en la Biblia podemos corroborarlo en muchos casos. Entonces, no es el resultado de la civilización moderna y sus depravaciones.

Pero todo esto tiende a materializar demasiado la vida. La sed de verdad nos hace conscientes, el ansia de sueños y de ideas nos coloca en condiciones de adorar a los dioses que viven en el mundo interior de nuestras visiones superiores.

Y si el hombre vuela, más allá del macho, hacia lo desconocido, ¿por qué la mujer tendrá que permanecer encadenada, exclusiva, eterna e inevitablemente al papel de hembra?

Es una prueba más de la brutalidad, del sensualismo y del egoísmo masculino: el hombre quiere ir más allá de sus especulaciones científicas, filosóficas, artísticas, pero cuando baja al mundo, necesita encontrar lo

derivado materializado, concretado, para la satisfacción de su naturaleza inferior. Así, disfruta de su mentalidad y de su instinto. A la mujer le restan solamente la inconsciencia, la debilidad sin defensa, la maternidad con su cortejo de dolores y amarguras y el yugo masculino. Y así todo funciona muy bien. Y pobre de aquella que proteste, pobre de aquella que tenga el coraje de decir algo fuera de las normas establecidas.

Si al menos leyó y no asimiló, no digirió, unió palabras inconexas, tiene motivo de desesperación.

Por eso, frecuentemente, me dicen señorita... Y reclamo siempre: soy casada y puedo hablar en nombre de las solteras. No es motivo de desesperación: no soy vieja, ni me pasé la vida en medio de nubes blancas, como ya supondrán. No hablo de mí: reivindico los derechos de mi sexo, de todas las mujeres. Además de todo, el tener hijos, no debe, ni puede impedir pensar. No son cosas incompatibles.

Al contrario, es necesario, e incluso, imprescindible para el beneficio de los mismos individuos, considerados como organismo animal, que ambas ideas se armonicen.

Llegamos a la siguiente conclusión: si la hotentote salvaje no tiene más de cuatro hijos y es comúnmente estéril o si tiene solo uno o dos hijos, está claro que la mujer civilizada no puede atribuir su esterilidad a la instrucción rudimentaria que recibe cuando siente el fuerte deseo de enfrentar la avalancha de reacciones antifeministas.

Lo que convierte a la mujer civilizada en estéril es el anhelo de placer y de luchar por la vida, es el lujo y la ostentación en los salones y la comunidad de los hombres y las mujeres sin mentalidad ni conciencia, es el mercantilismo de los contrabandistas de la salud, de esos médicos comerciantes y libertinos, es el anhelo de satisfacciones materiales al precio del asesinato de los hijos indefensos (crimen mayor que el asesinato de hombres que se pueden defender); marido y mujer, médico y enfermeros, cómplices de esos atentados en todo momento.

¿Y por qué la sociedad condena la maternidad libre? ¿Cuántas grandes almas femeninas de este mundo, desean fervorosamente un hijo?, ¿no deseando en absoluto al marido!... Son justamente esas, las llamadas

emancipadas, las inteligentes, las con carácter, las que no sostienen el yugo del señor mediocre y pretencioso, muy por debajo del nivel de ellas, mientras que, se entregarían felizmente al yugo de una maternidad absorbente.

Y al carácter femenino al que atacan, es el combate a la rebeldía y a la superioridad moral, a la insumisión, al deseo de libertad en el amor, en el más amplio sentido de la palabra.

DE LAS RAZAS Y DE SU PUREZA

Que todo lo que sea del interés de las razas y de su pureza lo combatiremos. Esa es otra ingenuidad.

Veamos lo que es posible saber respecto de la tan celebrada pureza de las razas.

Las teorías de las razas se apoyan en el índice cefálico, en las diferencias craneológicas, el color de la piel, la estatura, el pelo, etc., etc., sin bases justificadas, porque todo eso es falso.

Este asunto merece ser desarrollado en extenso: no cabe en los límites de unas cuantas páginas. Lo resumiremos. Quiero solo justificar mis palabras de protesta respecto de la afirmación de Bombarda.

“No hay razas, hay pueblos”, afirma Colajanni. La antropología es una “ciencia mal definida y sujeta a toda suerte de errores”, dice Finot.

Comencemos con un ejemplo: el índice cefálico de los griegos modernos es de 76 a 81 “y no pueden proporcionar grandes hombres” ¡y los antiguos griegos tenían un índice 76! Las contradicciones son evidentes.

Aristóteles decía que el hombre llega a ser más inteligente que los otros animales porque su cabeza tiene dimensiones relativamente pequeñas.

Los antropólogos de las razas estiman la proporción entre la grandeza de la cabeza y la grandeza de la inteligencia.

Parchappe y Broca responden que la imbecilidad y la estupidez dependen de la pequeñez de la cabeza. Parchappe comparó las medidas de las cabezas de cincuenta hombres de inteligencia normal, encontró siete dimensiones inferiores a las del imbécil observado, mientras que trece de

ellos poseían dimensiones levemente superiores. Una cabeza de mujer inteligente fue encontrada, por el mismo profesor, con las dimensiones de la cabeza de un idiota.

Parchappe considera que la inteligencia puede manifestarse de manera normal en una cabeza de volumen inferior, igual o solo levemente superior al volumen de las cabezas de los idiotas. Para él, la inteligencia nunca es proporcional al volumen de la cabeza. En la colección de imbéciles de Parchappe, el que tenía la cabeza más pequeña tenía solo 460 milímetros de circunferencia horizontal, este era el más inteligente del grupo: era el único que hablaba y conocía el valor del dinero.

Sergi cree que, después de la medición del índice, ese cráneo, que debía ser dolicocefalo puede ser braquicefalo y viceversa.

Y el cráneo varía según la constitución física. ¿Y las deformaciones craneanas como estética para algunos pueblos?

También se modifican las formas del cráneo como consecuencia de la alimentación, tanto en el hombre como en los animales.

Manouvrier señala que es difícil hacer corresponder las variaciones del cráneo con las variaciones de la inteligencia, y dice que “es un error querer hacer de la variación del índice cefálico una especie de frenología de las razas, porque ningún hecho biológico lo justifica”. “Por el contrario, las variaciones del índice cefálico son muy insignificantes desde el punto de vista fisiológico. En la braquicefalia, el cráneo gana en anchura lo que pierde en longitud”.

DOLICOCÉFALOS Y BRAQUICÉFALOS

El tipo ideal de los antropólogos de las razas es el dolicocefalo; pues bien, ese tipo es encontrado frecuentemente entre salvajes y pueblos primitivos.

Finot cita cifras y más cifras en favor de ese caso. En relación con el peso del cerebro concluye con un ejemplo: un gato y un león; en el gato la proporción del peso del cerebro con el cuerpo es de 1 a 106, en el león es de 1 a 546. ¿El gato es entonces 5 veces más inteligente que el león? ¿Se

concluye entonces (mientras el animal es más pequeño, más ventajosa se muestra la porción del cerebro en relación con el cuerpo) que los animales pequeños son relativamente más inteligentes que los animales grandes?

Broca considera ridícula la pretensión de dependencia entre el grado de inteligencia y las dimensiones y, en consecuencia, de las formas de la cabeza.

Broca, Parchappe y tantos otros afirman que el ejercicio intelectual aumenta el peso y el volumen del cerebro y, por tanto, de la inteligencia. A esas mismas conclusiones llegaron Lacassagne, Cliquet, Ferri, Vitalis, Galton, Vann, etc. Nystrom llegó a los mismos resultados, esto es, a conclusiones opuestas a las de los predicadores de la teoría de los dolicocefalos superiores.

Finot sale de las normas establecidas por los antropólogos de las razas diciendo que “la forma redondeada (braquicefalia) presenta la ventaja de que puede contener relativamente más masa cerebral en un espacio mínimo. ¡El futuro está en los cráneos grandes, en los braquicéfalos!”.

Respecto de lo anterior, Ammon, sabio alemán, aconseja el alcohol, “el libertinaje” y toda suerte de vicios: poner a disposición de los “inferiores” la cachaza, el desenfreno, provocar rápidamente su degeneración para hacerlos desaparecer. Los inferiores son para él, ¡los braquicéfalos! Y Kant, Laplace y Voltaire, eran braquicéfalos.

El profesor Langer, austríaco, anatomista notable, cree que la modificación de la estructura craneal no depende solo del trabajo intelectual, sino también de que nuestro aparato de masticación depende de la forma del cráneo.

Con respecto a la cubicación se podría citar mucho.

Morton, sobre esas experiencias, llegó a la conclusión de que los negros de África y de Oceanía serían muy superiores a los americanos.

El peso depende de la estatura, de la edad, del sexo. Y siguiendo a Finot: “ninguna de las teorías basadas en ese factor (craneología) puede resistir, desde ese punto de vista (peso del cerebro) la más mínima crítica”.

Lo más interesante es lo siguiente: “a medida que envejecemos, el peso del cerebro disminuye notablemente. A partir del año cuarenta y cinco el cerebro comienza a disminuir; a los noventa años ha perdido hasta 120 gramos en hombres y menos de 90 en mujeres (cálculos de Broca, Topinard,

etc.). El peso del cerebro también aumenta con el ejercicio y disminuye en ausencia de cualquier trabajo intelectual”.

Esa es una ley antropológica con la cual todos los antropólogos concuerdan y que pone en duda sus propias teorías, probando que, además de la materia con la cual forjan y deducen leyes y teorías, hay otras leyes y otras fuerzas desconocidas por la ciencia oficial, fuerzas y leyes y energías muy por encima de esa ciencia pretenciosa, la que desafía las deducciones livianas que sirven a sus propios intereses, a sus opiniones personales y apasionadas.

Si a medida que envejecemos el peso del encéfalo disminuye de manera sensible y si la inteligencia es proporcional al peso del encéfalo, también la inteligencia debería disminuir notablemente después de los 45 años en el hombre y, antes de esa edad, en la mujer.

Eso no ocurre: hay centenas de ejemplos que podrían servir para el caso; me limitaré al ejemplo clásico: Rousseau. Después de los 45 años este hombre produjo mucho y con toda la fuerza de la inteligencia. Algunos comienzan ahí su carrera. Y, en relación con la mujer, en opinión del célebre antifeminista y antropólogo, justamente lo contrario: ella solo podrá ser alguien después de entrar en la vejez... ¡Qué contradicción!

La proporción de pérdida de peso del cerebro del hombre y de la mujer también da espacio a muchas deducciones interesantes. ¿Y cómo es que el peso del encéfalo, después de cierta edad, disminuye “a falta de todo trabajo intelectual” ¿Qué importa entonces el peso del encéfalo?

En los experimentos, sobre las medidas y el peso del encéfalo han sido observadas esas leyes, han sido observadas seriamente, sin ideas preconcebidas, y considerando las edades de los individuos – hombres y mujeres – ¿se ha hecho el cálculo proporcional de esa pérdida?

Si después de los 45 años va disminuyendo notoriamente el peso y, con él, como consecuencia lógica, debe disminuir la inteligencia (inversamente: al aumento del peso del cerebro la inteligencia crece), ¿cómo es que la edad de oro del hombre va mucho más lejos y cómo es que los intelectuales, los sabios, los pensadores llegan a edades avanzadísimas algunas veces,

con todas las facultades y sentidos vivos y agudizados más que el hombre común, y produciendo ardorosamente? Está claro que a los 90 años ocurre un salto formidable al retroceso, pero no solo en el cerebro, sino en todo el organismo. Y, en ciencia no hay excepciones. La excepción prueba la existencia de una ley desconocida.

Sería necesario que estudiáramos cráneos y encéfalos de mediocres, anormales, de pensadores y artistas.

Después de eso, ¿llegaríamos a una conclusión satisfactoria? Estoy segura de que todavía no.

Existen leyes desconocidas para nosotros, estamos imbuidos de una ciencia fallida, pretenciosa.

Continuemos nuestro razonamiento:

“Los salvajes de ayer pueden civilizarse fácilmente mañana; y, en el espacio de ciento cincuenta años, nos dirá E. Reclús, el negro ha recorrido una buena cuarta parte de la distancia que lo separa de los blancos”.

Y Finot todavía agrega: “Si decimos europeo, es solo una manera de hablar. Se trata del cráneo civilizado, que se distingue del cráneo de los pueblos incivilizados, que se distingue del cráneo de los pueblos incivilizados privados del ejercicio cerebral que esto les impone”. Si es así, ¿qué es lo que impide a la mujer infantil de hoy pensar mañana?

Hay pruebas de que los europeos son descendientes de negros de África desde tiempos inmemoriales. Así piensan Sergi, Brinton, Verneau, Menton, Albert Gaudry, Pittard, etc.

Desde el punto de vista fisiológico no hay razas, observan incluso que la vida sexual, la fecundidad, el período de gestación son siempre los mismos, en todos los lugares, en todas las criaturas humanas. En los animales no es así.

También para Buffon, la raza no es sino una variedad criada y fijada por las influencias climatológicas, la alimentación y las costumbres.

Otra cosa interesante observada por los antropólogos: las medidas craneales de los judíos austríacos corresponden a las de los hombres intelectuales de los Estados Unidos; las medidas de los judíos del Cáucaso corresponden a los habitantes de Rusia meridional. Cuestión de localización.

Los primeros son usureros, calculistas, economistas, negociantes, abogados, médicos; los últimos trabajan más materialmente, en labores agrícolas, por ejemplo. Todavía más: el color de la piel depende del calor, de la alimentación, de la humedad atmosférica, de la abundancia o la falta de bosques, de la latitud.

Los abisinios son diferentes en los montes o en las planicies. Los árabes de la Meca no son los mismos árabes de Yemen, del sur de Damasco o de Nubia: en los climas amenos son claros, en La Meca son amarillo oscuro y pierden los trazos característicos de los beduinos; en Yemen tienen el perfil clásico de los griegos, en Damasco son más bajos y de cabellos abundantes; en Nubia son negros. (Observaciones de Escayrac de Lauture, citadas por Finot).

“La pigmentación de la piel parece un acondicionamiento o defensa a la acción de los rayos químicos o activos del sol, muy dañinos a la sustancia viva; donde la mayor radiación solar se corresponde con la mayor pigmentación” (A. Peixoto – Higiene).

Imposible citar tantas observaciones contra la antropología de las razas.

Veamos, por último, lo que nos dice Oliveira Martins en su *Antropología*; “Broca encontró entre los cráneos de la fosa común y los de los cementerios de los ricos en París, diferencias de capacidad más profundas que en las de razas antropológicamente bien distantes: ¿se puede inferir de ello que en París cohabitan dos razas naturales, la de los pobres y la de los ricos? No; son, desgraciadamente, solo ¡dos razas sociales!” Eso basta para conocer la opinión de Oliveira Martins.

Si esto es así, tampoco hay razas puras. Gustave Le Bon contesta a la existencia de las razas puras: “en los pueblos civilizados ya no hay razas naturales, ¡apenas razas artificiales creadas por las condiciones históricas!” Y Colajanni dice que “la superioridad y la inferioridad de las razas depende del momento en que se les observa”.

Y si los antropólogos echan por tierra la posibilidad o el mito de la raza aria o de la descendencia aria de los europeos, toda la teoría de las razas se cae, es claro: “estos llamados arios nunca existieron como un pueblo primitivo sino solo como una invención de los eruditos de gabinete” (H.

Hartmann) o “el estado ario de unidad tópica nunca ha sido descubierto” (Virchow); toda la teoría de las razas es, pues, salida de los gabinetes de los sabios teóricos.

La descendencia de los celtas, de los galos, de los germanos, todo eso es problemático.

Bien, si no hay razas, no hay hombres condenados eternamente a la inferioridad, es cosa de desarrollo, de civilización. Tiene razón Finot: “un estudioso que se atreva a pronunciar un veredicto de barbarie de por vida contra un pueblo, sea quien sea, merecería ser recibido con hilaridad”.

En este mismo sentido entonces, la mujer no está condenada perpetuamente a la inferioridad intelectual, a menos que constituya una raza aparte. Lo que ocurre, es lo siguiente: “Si los europeos modernos excluyen a las mujeres de tantas carreras útiles, bajo el pretexto de que su naturaleza no es adecuada para ellas, esta lógica se asemeja a la máxima esclavista demasiado familiar que niega al esclavo o al oprimido, en general, la capacidad de ser libre y, en consecuencia, la libertad, en interés del opresor” (Buchner – *L’homme selon la science*).

¿Cómo puede la ciencia prejuiciar fenómenos de ese orden y consecuentemente sus leyes?

Lo que está comprobado es que la actividad desarrolla el órgano y que la biología nos habla de la atrofia de los mismos órganos por la inactividad. Si se modifica la causa, el efecto será alterado. Todas las grandes y poderosas civilizaciones nacieron de la barbarie, de grupos y hasta de pequeños gregarios de la salvajería primitiva. Lo que se dice de la mujer se debería decir de la mayoría de los hombres, de la masa, de la incapacidad mental, de los vulgares, de los mediocres, de los ignorantes. El hombre heredó la tendencia autoritaria mientras cultivó la sumisión femenina; continúa siendo el señor, el súper, el protector, y quiere conservar el servilismo, la inferioridad, la dependencia de la protegida. Lo que existe es el interés masculino y la comodidad, la pereza de la mujer y su ignorancia y servilismo cultivados calculadamente a través de los milenios.

SOLO EL ÓVULO SE SALVA EN EL GRAN DESASTRE

Pasemos a otro punto del libro de Bombarda: “La degeneración de la mujer es parcial: el organismo entero es una decadencia; solo el óvulo se salva en el gran desastre”. ¿Es posible eso?, que de buena fe me respondan los científicos. ¿Es decadencia o es que no llegó al pleno desarrollo? ¿La naturaleza se equivocó en la mitad del género humano haciendo una ley de tamaña monstruosidad?

Error benéfico en la creación de dos mitades que se complementan, indispensables la una para la otra, para la vida del sentimiento y para la multiplicación de la especie. Un error como ese es lo que podemos llamar de ley natural... ley biológica: dos individuos diferentes esencialmente bajo el punto de vista fisiológico; para la armonía social, para la creación de un tercero que tendría que buscar su mitad y así sucesivamente.

Continúa Bombarda: “No es necesario conocer muy a fondo los hechos embriológicos para saber que la sexualidad femenina simplemente representa una suspensión del desarrollo; esto bastaría para caracterizar de teratológico (de ¡monstruoso!) el organismo de la mujer”. Lo que el psiquiatra denomina como teratológico es lo que constituye otra ley biológica en la formación del individuo encargado de llevar al hijo en su seno.

SUPERIORIDAD BIOLÓGICA Y FISIOLÓGICA DE LA MUJER

Voy a argumentar con la obra del Dr. Alexandre Roster citada en el libro *Eve Réhabilitée* de Claire Galichon, (*Femina Superior*, 1906). En este fragmento señala:

la superioridad del sexo femenino es tanto biológica como fisiológica. El potencial dinámico –es decir, la fuerza que un organismo puede desarrollar en condiciones óptimas– es extremadamente grande en los fetos femeninos, y su valor es inmenso. La célula bien nutrida, rebosante de nutrientes y lista

para dividirse, nos presenta el óvulo maduro, el elemento femenino, en toda su esencia y valor absoluto.

Por otro lado, la célula desdichada, hambrienta y ansiosa, apenas cubierta por su membrana, con escasos rastros de gránulos nutritivos, incapaz de desarrollarse por sí sola, nos señala, en sus formas ágiles, al espermatozoide, el elemento masculino.

A esta aseveración, debemos añadir que el embrión femenino, en sus primeras etapas de desarrollo ovárico, es superior al masculino porque, además de ser más rico en nutrientes, requiere una mayor cantidad de tejido plástico para su nutrición y establece esta superioridad durante la menstruación... y, por si fuera poco, la naturaleza dota a la hembra de cualidades latentes que la convierten en el centro de atracción, capaz de atraer al masculino hacia su órbita y posteriormente dominarlo para funciones reproductivas específicas. La mujer representa el tipo y el hombre la variedad. Una vez formado el individuo, el macho posee glándulas mamarias que lo acercan a la hembra, pero en el resto de las características de su esqueleto y epidermis, se asemeja al animal. La pelvis, que en la hembra tiene un tipo distintivo, se asemeja a la pelvis de los monos en los hombres. La superficie del cuerpo, cubierta de pelo, más o menos completamente, lo acerca de nuevo a los animales.

CONTINÚA LA DISCUSIÓN SOBRE EL CEREBRO

En relación con el peso del encéfalo, la balanza del Sr. Bombarda se inclina hacia el lado del hombre. Este asunto ya lo he rebatido en trabajos anteriores y en este mismo libro, y me parece, como ya vimos, irrelevante. Opinión que comparte Topinard: “no hay diferencia entre los sexos en lo que respecta al desarrollo del cerebro, e incluso se podría argumentar, teniendo en cuenta lo que la anatomía comparada da como el verdadero progreso del cerebro, que las mujeres están más avanzadas que los hombres en la evolución del cerebro”. La situación es la siguiente: “la velocidad de la evolución cerebral de la mujer no es constantemente inferior, sino inferior, igual o superior, en determinados períodos, a la velocidad de evolución cerebral del hombre” y

“para la superioridad del volumen cerebral adquirido *post natu* del hombre, opera como uno de los dos principales factores a la superioridad inicial adquirida en la fase intra-uterina”, e incluso: “La mujer posee una psicosis infantil y un cerebro también infantil porque y solo porque fue sometida a una selección que procuró este resultado” (*La mujer y la sociogénesis*, Tito Livio de Castro).

La superioridad inicial y ese porque y solo porque se contradicen irremediabilmente.

EL TIPO HUMANO LEGÍTIMO – EL TIPO VARONIL.

“La feminidad, dice el Sr. Bombarda, es una variación del único tipo humano legítimo, el tipo varonil; es una variación de larga data, profundamente arraigada”.

Esta es una cuestión que me dejó perpleja. Volviendo a los tiempos prehistóricos encontramos o nos hacemos la idea del hombre y de la mujer con la misma musculatura, el mismo salvajismo, la misma brutalidad, en gregarios, nómadas, casi sin lenguaje. Luchaban con las mismas armas: la fuerza física. Pero, en ese período el hombre ya era hombre y la mujer era mujer. No existía un único tipo varonil legítimo o un único tipo humano legítimo; el varonil. Todos los órganos y las funciones de esos órganos también funcionaban en la mujer. Tenía la fuerza y el salvajismo del hombre, pero físicamente, es decir, fisiológicamente, era mujer, eso está claro.

Ahora, veamos cómo hubo una variación del tipo masculino hacia el tipo femenino de hoy. Antes del período neolítico, antes de que el hombre domesticara al reno, el primer animal que el hombre buscó domesticar y lo consiguió; fue la mujer. Le era muy difícil luchar cuerpo a cuerpo con los primitivos animales y necesitaba que alguien le obedeciera, alguien a quien pudiera someter: luchó con la mujer, la venció, la subyugó, la domesticó.

Determinó sus labores, le exigió trabajos, tareas, la castigó y repitió el castigo brutalmente hasta que ella se dio por vencida y comenzó entonces, a maravillarse con la fuerza bruta... Se quedó en el hogar, realizando

las primitivas labores domésticas y, desde entonces, todos conocemos el resultado de ese atentado a la libertad femenina y de sumisión, servilismo, de la falta de carácter de los esclavos, de los tutelados, de los subalternos, eso en términos morales. Respecto del aspecto físico: la función desarrolla el órgano; es una ley biológica. Sus formas, su cuerpo, las dimensiones de sus miembros, todo el organismo —sin estar en contacto con las luchas cuerpo a cuerpo, ni con los hombres ni con las fieras— se fue adelgazando, sus músculos disminuyeron su fuerza y aumentaron su delicadeza. Se sintió protegida y se volvió perezosa, cómoda y, sin problemas serios que resolver, no requería hacer uso de su cerebro.

Pero, respecto de lo que significa haber pertenecido a un tipo humano legítimo, un tipo único, varonil; no conozco otra explicación. Lo que nos dice la opinión injustificada de Tito Livio de Castro es que: “la inferioridad femenina es constante en el presente y en el pasado humano”, “la evolución de los primates es masculina”, “en los antropoides como en el *homo sapiens* el sexo masculino tiene un cerebro más grande”. En este caso no hubo dificultad alguna para el hombre primitivo en subyugar a la mujer primitiva. Fue su primera presa.

LA INFERIORIDAD FEMENINA ES CONSTANTE EN EL PRESENTE Y EN EL PASADO HUMANO

Retomando lo señalado por Tito Livio de Castro; si “el tipo masculino pasó por más variadas transformaciones y adaptaciones cerebrales que el femenino” y “como la inferioridad femenina es constante en el presente y en el pasado humano”, no se puede admitir que el fenómeno embriológico sea una causa determinante de alguna condición social de los primitivos tiempos de la especie. La craneometría aplicada a los antropoides proporciona los mismos resultados, demostrando así, que se trata de una herencia en el orden de los primates. Un estudio minucioso de las especies zoológicas nos muestra los tipos caracterizados según igualdad de evolución de los sexos o según la superioridad femenina, refutando la opinión inicial que se podría formar,

de que la inferioridad femenina es un corolario de la diferenciación sexual. Por otro lado, “la mayor evolución cerebral es un aspecto perfectamente distintivo en relación con el sexo; caracteriza casi tanto al sexo masculino como a las glándulas mamarias del sexo femenino”. Como se ve, todo es errado, incompleto. De las hipótesis, sin demostración, hacen principios y enuncian teoremas y corolarios imaginarios, utilitarios para opiniones sin fundamentos, a intereses personales. Si el cerebro caracteriza al hombre como las glándulas mamarias a la mujer; ¿por qué no admitimos la hipótesis de que son característicos de los sexos, corolarios de la diferenciación sexual? Sin embargo, esto no va más allá de una mera hipótesis, lo que está comprobado es que la mujer no habiendo precisado de su cerebro, tuvo un órgano que se atrofió por la inutilidad, y que la actividad intelectual aumenta el poder mental tanto en hombres como mujeres.

Está comprobado que los negros en África originaron al cerebro francés de hoy: Schuré, Romain Rolland, Anatole France, Barbusse... etc., además de Madame de Stael, George Sand, Clemence Royer y hasta a Madame Curie. En ese sentido, ¿qué es lo que impide la “elevación de la mujer hacia el hombre” o el desarrollo de la mentalidad femenina? Solo existe una objeción: comodidad, indolencia, los hábitos serviles de la mujer de hoy, seleccionada en vista de ese mismo objetivo: la esclavitud y la tutela social.

Podríamos ir más lejos: ¿a qué llaman inferioridad?, ¿a la diferencia?

EL PAPEL DE LOS PADRES ES ABSOLUTAMENTE EQUIVALENTE EN LA FECUNDACIÓN DEL EMBRIÓN

Felix Le Dantec dice que el papel de los padres, bajo el punto de vista hereditario es absolutamente equivalente en la formación del cigoto, del embrión; no se trata “de una continuación de un ser en otro ser, ya que hay colaboración equivalente de dos seres diferentes”, etc.

¿Cómo entonces la superioridad del cerebro masculino puede ser memoria orgánica, si los embriones masculinos y femeninos son absolutamente

iguales, si no tienen sexo o, más exactamente, si tienen ambos sexos? ¿Cómo es que la memoria orgánica deja escapar a un genio? Si la inferioridad del cerebro femenino contribuye a la degeneración de la especie (bajo el punto de vista de Tito Livio) o, en último caso, si impide el máximo desarrollo, si su incapacidad craneana y psicológica es un hecho y si ese hecho tiene importancia en el nacimiento de un nuevo ser, si puede actuar en el organismo nuevo; ¿no sería natural que la humanidad, en el estado en el que se encuentra, con la mujeres y su cerebro infantil, no pudieran parir un Edison, un Tarde, un Topinard, un Binet, una Montessori, un Broca, un Poincaré, o incluso un Bombarda... por lo tanto, la presión femenina ejercida sobre lo mínimo lo impediría?

Sí, concuerdo con que la inferioridad femenina debe ejercer influencia en el embrión, pero tampoco es la superioridad masculina la que proporciona la gesta de los genios o los talentos ¿Cuáles fueron los ancestros de Homero, Hipatia, de Sócrates, de Dante, Víctor Hugo, George Sand, Curie, Clemence Royer, Comte, Schuré, Rousseau, Michelet, Racine, Molière, Corneille, etc.? (por mencionar ejemplos clásicos).

Me contentaría con conocer la influencia ancestral masculina, contraponiéndola a la influencia materna deprimente. La ciencia oficial no explica la aparición del genio y afirma presuntamente cosas absurdas, no comprobadas.

Decretar perentoriamente lo que no está comprobado experimentalmente, equivale a negar en absoluto lo que escapa de nuestra comprensión, o lo que está más allá de la mentalidad corta de los idiotas y presumidos bajo el rótulo de la ciencia oficial. No es así que se consigue llegar al conocimiento de la verdad. El papel del científico debe consistir en agrupar hechos, observar, catalogar, formular hipótesis y... esperar.

El Sr. Bombarda o la opinión por él sustentada, discute sobre la mujer, lo que debería discutir con la masa, con la mediocridad.

Diferentes son las naturalezas excepcionales y las anormales, superiores e inferiores.

Cae en contradicciones observando la “desigual resistencia de los dos sexos a la imitación de prácticas criminales, de hechos en los que se ve a la misma mujer, ser un día una criminal de la peor calaña, y, al día siguiente, una esposa dedicada y una tierna madre”.

En ese sentido, psicológicamente, la mujer representa la variedad y el hombre el modelo. Más adelante afirma que existe en ella “cierto grado de anomalía mental que la torna medio antagónica con el ambiente social”. A propósito de eso, vale mencionar que el ambiente social para el señor Bombarda es el ambiente masculino.

“La degeneración que ocurre como resultado de una construcción cerebral defectuosa se representa por la ausencia o la disminución de la capacidad de adaptación al medio”

Si ella no se adapta al medio (y, psicológicamente volvió a ser el tipo) como es que “el hombre hace de ella lo que quiere, como se vuelve maleable al mínimo soplido del hombre que la domina por el amor al que se consagra”. “Gracias a los sentimientos, se hace de la mujer cuánto se quiere; una criatura despreciable, una criminal o una heroína”.

Y es el mismo profesor quien habla de “impotencia del ejemplo de la educación viciosa delante de organizaciones bien conformadas” (lo que es una gran verdad) y cita ejemplos. Habría que preguntarse: ¿existen las mujeres prototípicamente conformadas, rebeldes a las influencias externas? Y, ¿pueden nacer mujeres prototípicamente bien conformadas, de padres degenerados? ¿La heredabilidad lo explica?

El propio autor pone en duda lo absoluto de la heredabilidad, y no hay remedio sino colocar un punto de interrogación delante de tales hechos.

Todavía lanza sobre nosotras las mujeres la anatema de lo formidable.

La mujer fue esclava en todos los tiempos. Es necesario repetirlo. ¿Cómo exigir de los esclavos las virtudes de desarrollo de los hombres libres?

¿La literatura de cabecera, refinada, la literatura de los Bois de Boulogne, de los *boulevards*, de las Avenidas, no se empeña acaso, en conservarla, irresponsable, dependiente?

¿El hombre quiere tener de esposa a una mujer de alma incorruptible? ¡No! Él siempre la desea con un pie en el abismo, la desea frágil, inconsciente, vigilada, trivial, incluso, para crecer en su papel de protector, de guardián, para aconsejar, para ser respetado, temido (influencia ancestral, recuerdo del gineceo y del harem...) El hombre tiene en sí, el intertanto de sus múltiples y antagónicas naturalezas; un alma de sultán y de sueño eterno con el paraíso de Mahomet...

Creo que fue Max Nordau quien dijo que en París las mujeres son delineadas, esculpidas, hechas bajo los moldes de los poetas, los escritores. La novela francesa dicta el modelo de la mujer parisiense. Ella piensa, tiene gestos y actitudes a la refinada usanza de los intelectuales franceses. ¿Los *dandys* de la literatura no buscan exclusivamente la gloria de los *boudoirs* galantes?

Los hombres han tenido por objetivo conservar la irresponsabilidad femenina, la eterna futilidad del sexo, puesto que así es más fácil comprar a la mujer con bombones, encajes, abanicos y perlas...

Ella le es agradable bajo todas las formas; al cargarla en el pecho como a un infante, al engañarla con algunos metros de seda o una jarra de *Sevres* o un *Gobelin* y jugar con cuántos niños fuera posible.

Si la mujer piensa, será más complicada su situación y el hombre no se querrá dar el trabajo de examinar si esa situación le trae o no más bienestar, más belleza y más encantos en la vida conyugal.

Él es egoísta y vive en la burbuja de sus intereses y, aun así dice que son las mujeres quienes ven muy limitado el horizonte... que son ellas las de ideas insignificantes. Ese hecho solo puede ser apreciado por los hombres superiores, que son poquísimos. Y la verdad es que encontramos en nuestro camino muchos de ellos que se interesan por nuestras reivindicaciones, que aceptan todas nuestras ideas y hasta las pregonan con entusiasmo, en algunos

casos, incluso afectando los intereses propios, ellos son para nosotras, sin embargo, incondicionales.

Todos saben que los griegos del templo de Sócrates y de la envergadura de un Jenócrates, de un Demóstenes educaban a las heteras o hetairas para la voluptuosidad del alma, para los altos torneos de la inteligencia, y las adoraban, las divinizaban.

Muchos no logran imaginar cómo será la sociedad futura cuando las mujeres reúnan los tres aspectos de la educación completa: una mujer intelectual para los deleites del espíritu, una mujer de perfección de forma para la perpetuación de la belleza física, una mujer de sentimental, fuerza y moral para el ascenso del corazón. Solo ven la forma, la materia, las curvas sensuales, el sexo y nada más.

Y si al menos el arte de esas personas plasmase la más bella forma, envolviendo esa vibración en un velo de fantasía idealista, pero ni siquiera posee arte para enmascarar el instinto.

Bombarda habla de que es “la falta de vigor cerebral la que pone a la mujer en un nivel muy diferente al del hombre” ¿y de dónde proviene la falta de vigor cerebral? ¿No será acaso de los siglos de esclavitud, de la falta de educación o de una educación que la subestima?

Si pusiésemos en una isla o en una ciudad cerrada, a cierto número de niños y niñas, y los educáramos de manera contraria a la que se hace actualmente; los hombres para el trabajo doméstico y para obedecer, y, a las mujeres, para las labores oficiales, para la intelectualidad y para mandar, ¿al cabo de algún tiempo el cerebro del hombre no se volvería inferior?

Eso hasta ahora, después de la superioridad, pretenciosamente indiscutible del Sr. Bombarda, en relación con la mujer, inferior desde su nacimiento de la costilla de Adán.

Y entonces veríamos a la mujer pensando cosas serias, sobre problemas sociales y a aquellos hombres, preocupándose por las menudencias de la vida, las futilidades, discusiones y malentendidos, chismes y todo lo demás que le atribuyen a la mujer.

Pero no es necesario ir tan lejos. El *dandy* está a nuestro lado, limándose las uñas, maquillándose la cara y las manos, colocándose cremas y polvo

de arroz en las ojerás, neurótico, histérico, sin haber sido criado según la hipótesis formulada.

Continuemos con Bombarda:

Si alguna vez por la energía del espíritu, la mujer consigue levantarse, y solo después que la vida sexual ha cesado, solo entonces también su organización física tiende a aproximarse de la del hombre, por la fórmula y numerosas características”.

Y es por eso que, desde hace mucho, pienso que después de la menopausia, la mujer es un hombre.

Otra observación inexacta, capciosa.

Todo lo que la mujer ha hecho de enérgico, de viril, es de los 30 a los 50 años, salvo excepciones. Adicional a eso, en la vida moderna la acción enérgica de la mujer comienza a los 20 años.

Ahora, las viejas, sin los celos de los maridos, sin el recelo de la maledicencia, viajan, adquieren energía de maneras y de lenguaje, tienen ciertas regalías que las muchachas no pueden tener; subyugadas por el peso de los prejuicios sociales, por la mirada severa de los padres, por el celo de los maridos, por las exigencias de los hijos: ¡la eterna tutela! Después, en la vejez, su ausencia, su libertad de acción, no solo es tolerada sino incluso deseada.

Se me ocurre la siguiente observación: en Río de Janeiro, los maridos y los hermanos celosos no permiten a su mujer o a su hermana, asistir solas a los lugares de élite, a la Avenida, etc. Muchas veces, casi siempre el pretexto es tomar el trolebús, el desastre del automóvil, en fin, todos los peligros de una gran ciudad, en movimiento... Sin embargo, ellos suben y bajan de los trolebuses y andan solos por todas partes, entre los automóviles y los camiones, las abuelitas tambaleantes, las viejitas arrugadas y, muchas veces algunas de ellas se pierden y los periódicos dicen con el lenguaje viril de los hombres fuertes: después de vieja volvió a ser niña.

“¿Qué nombres femeninos célebres encontramos en las ciencias, en las artes, en la música, en la pintura o en las letras? Un siglo entero de libertad femenina solo da la miserable penuria como la última medida del cerebro de la mujer” finaliza el autor de “este breve estudio que no es una inútil digresión”.

Ni siquiera cita las innumerables excepciones, y no tiene grandeza de espíritu para afirmar que, en ciencia, no hay excepciones: la excepción, repito, es la confirmación de una ley desconocida para el científico.

Las excepciones femeninas prueban que la mujer se construye y se vale por sí misma y, para eso, necesita empujar los prejuicios y hacer volar su pensamiento más allá de las minucias de la vida y de las futilidades sociales.

Es el arrojo, el despertar, la revuelta.

El hombre educó a la mujer según su gusto. Desde Hipatia de Alejandría hasta Madame Blavatsky y a Curie, mujeres asombrosas atravesando diversas áreas, de las matemáticas, del arte, pensadoras que se educaron y desarrollaron con esfuerzo propio, dando muchas veces, o más bien, casi siempre, un empujón formidable a los prejuicios sociales.

Sí, fueron excepciones. Sin embargo, cuando los hombres se preguntan por estas célebres figuras femeninas, ¿no las comparan con las excepciones masculinas?

También se cuentan con los dedos de la mano los nombres de los genios y de los talentos masculinos; estos tampoco son mayoría.

¿Son un número mayor? Ciertamente. En ese sentido, la mujer es aventajada.

Ellos tuvieron la libertad, las escuelas, todas las facilidades. Para ellas, el gineceo, la esclavitud doméstica en todos sus aspectos, el ridículo: la sociedad en su sabiduría masculina, o mejor aún; los hombres en su sensatez decretaron la inferioridad de la mujer, y, bajo el pretexto de que ella es más pura (la libertad no excluye la pureza) exigen su recato, que sea poco vista, que respete la voz del mundo, que tenga cuidado con lo que puedan decir de ella; en fin: la encadenaron a la razón, la convirtieron en una prisionera de la sociedad. Al final de algunos siglos, cuando ella buscó su lógica, su sentido, su razonamiento, ella ya estaba paralítica.

Y si la amarraron a la razón, le dieron alas a su imaginación, la dejaron volar por el mundo de la fantasía y bordaron su vida con lentejuelas, diamantes, terciopelos púrpuras y camafeos, y de ahí nació una nueva especie; la melindrosa.

¡Qué esperaban! Ella fue obra del hombre y de su sabiduría infinita...

Ahora, exigen los seguidores de Bombarda que “en un siglo entero de libertad femenina” (¡vaya qué libertad!) ¡surgieran nombres y más nombres de mujeres ilustres!

Si fuera un científico honorable no se sentiría en el derecho a exigir “la última medida del cerebro”.

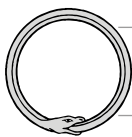
¿Cuántos siglos serán necesarios para que ella despierte de ese letargo? ¿Cuántos siglos más serán necesarios para que aprenda a pensar y descubra el misterio del eterno femenino?

Y es el mismo Sr. quien nos habla de la “esclavitud disfrazada en que vive la mujer casada, tantas veces agravada por malos tratos que el beso en la hora siguiente viene a hacer olvidar”.

Yo no discuto solo con un hombre, con el Sr. Bombarda, con Lombroso o con Ferri: protesto contra la opinión antifeminista de que la mujer nació exclusivamente para ser madre, para el hogar, para jugar con el hombre, para divertirlo.

El Sr. Bombarda fue solo mi pretexto para decirlo.

RESEÑAS



REVISTA DE HUMANIDADES

JUAN ANTONIO BELMONTE Y JOSÉ LULL

ASTRONOMY OF ANCIENT EGYPT. A CULTURAL PERSPECTIVE

JOSÉ JAVIER MARTÍNEZ GARCÍA

CEPOAT - Universidad de Murcia 

josejaviermartinez@um.es

ORCID: 0000-0002-8917-7296

Revista de Humanidades n.º 54: 541-546

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1050>

revistahumanidades.unab.cl



Juan Antonio Belmonte y José Lull

Astronomy of Ancient Egypt. A Cultural Perspective

Suiza: Springer, 2023, 588 páginas.

La obra se presenta como una síntesis y una propuesta interpretativa sobre el lugar que ocupó la observación del cielo en la civilización faraónica a lo largo de tres milenios. El volumen se inscribe en la serie “Historical & Cultural Astronomy” de Springer y aspira a situar la astronomía no como disciplina aislada, sino como dispositivo cultural que estructura prácticas religiosas, arquitectónicas, cronológicas y de poder. Los autores, un astrónomo profesional con dilatada trayectoria en arqueoastronomía –Belmonte– y un egiptólogo con formación técnica en astronomía –Lull–, explicitan desde el prefacio su objetivo: ofrecer una perspectiva cultural que integre fuentes textuales, iconográficas y arquitectónicas con trabajo de campo sistemático, y someter a contraste crítico varias cuestiones abiertas que han polarizado la egiptología, en particular el origen del calendario civil de 365 días y el significado/función de las orientaciones monumentales.

El tema vertebrador es la interacción entre cielos y cultura en Egipto: cómo el firmamento, sus ciclos y figuraciones informaron sobre cosmogonías, cultos solares, mapas estelares, contabilidad del tiempo, arquitectura sagrada y legitimación del poder. El objetivo declarado es desactivar enigmas irresolubles mediante la contextualización filológica, iconográfica y arquitectónica, y mediante protocolos explícitos de observación y medición *in situ*. La tesis afirma que la astronomía egipcia operó como tecnología cultural de primer orden, con implicaciones prácticas como la medición del tiempo o el ordenamiento del espacio sagrado.

El volumen se organiza en siete capítulos, más glosario y bibliografía, precedidos por un prefacio programático. El prefacio explicita el alcance del

libro, su público y la articulación entre investigación de campo y discusión historiográfica; además, enuncia el itinerario capitular que sigue:

1. Cosmogonías. Se aborda la pluralidad cosmogónica, el papel fundacional del culto solar y la construcción de un universo egipcio intrínsecamente vinculado al cielo. Este capítulo establece las bases religiosas necesarias para entender el resto del libro: deidades solares, Nun, figuras de Nut y Geb, y la noción de Maat como orden cósmico.
2. Los astrónomos egipcios. Se identifican roles y prácticas: desde los vigilantes de horas y observadores de estrellas hasta arquitectos-sacerdotes capaces de trasladar pautas celestes al terreno. La exposición, sustenta la tesis instrumental del libro: la astronomía como oficio que articula observación, ritual y diseño arquitectónico.
3. Medición del tiempo. Es el capítulo técnicamente más denso: inventario y análisis de relojes estelares, gnomónica, clepsidras, y discusión sobre la transición hacia horas de longitud constante.
4. Mapeo de las estrellas. Se sistematiza el firmamento egipcio: Sol y Luna; planetas; cometas, meteoros, meteoritos; Vía Láctea; constelaciones y cúmulos; y se propone un catálogo razonado, con estudio de caso del diagrama celestial de Senenmut y una reevaluación del zodíaco de Dendera integrando tradiciones egipcias, mesopotámicas y helenísticas.
5. El calendario como don del Nilo. Núcleo argumental del libro. Los autores revisan hipótesis clásicas sobre el origen del año de 365 días y proponen una hipótesis de trabajo: determinación solar a partir del paso cenital en Syene, observado en el solsticio de verano.
6. Paisajes de tierra y de cielo. Analizan estudios de caso del proyecto hispano-egipcio de arqueoastronomía: Abydos, complejos piramidales de la IV dinastía (Snefru; *Akhet Khufu*), así como grandes templos con análisis de orientaciones (Deir el-Bahari).
7. Astronomía y cronología. Se confrontan cronologías tradicionales con propuestas recientes y con dataciones radiocarbónicas, evaluando alcances y límites de la datación astronómica. El capítulo asume un

tono equilibrado y reconoce la potencia heurística de la astronomía aplicada y denuncia sus riesgos si se aísla del resto de evidencias.

La obra combina cuatro estratos de evidencia: textos; iconografía arquitectónica, arquitectura y orientación e instrumentalidad técnica. La bibliografía final, extensa y no atomizada por capítulos, permite rastrear debates subyacentes y reconocer las redes académicas que sustentan la síntesis.

En términos metodológicos, la obra reivindica una arqueoastronomía cultural que opera sobre el terreno mediante levantamientos y comprobaciones en más de un centenar de yacimientos, con campañas desde el Delta a Nubia, y que se somete a control cruzado con filología e historia de la religión.

En el plano historiográfico, el libro cumple tres funciones: síntesis, puesta al día y toma de posición. Como síntesis, reúne décadas de investigación dispersa y la destila en una narrativa accesible sin sacrificar el aparato crítico. Esto es evidente en el capítulo 4 y 5, que se convierten de facto en manuales de referencia. En cuanto a la puesta al día, la inclusión de campos periféricos (cometas, meteoritos) y de instrumental (clepsidras de entrada/salida, relojes verticales) refleja una expansión temática respecto de los repertorios clásicos. Finalmente, la toma de posición, supone la defensa razonada del origen solar del calendario, y la crítica abierta a la imposibilidad neugebaueriana de una base astronómica, que reaviva el debate central.

El libro dialoga, por tanto, con tres debates vivos: el estatuto de la astronomía en la cronología faraónica frente al C14, donde adopta un realismo crítico; la lectura de orientaciones monumentales, rechazando tanto el escepticismo sistemático como la astronomía maximalista; y la naturaleza del año civil (sótico vs. solar vs. lunar), proponiendo una vía intermedia que reconoce desarrollos y sedimentaciones, sin imponer una sola génesis para todos los estratos del sistema.

El estilo es claro, didáctico y deliberadamente no hiperespecializado, sin renunciar a la precisión técnica. La prosa evita el tecnicismo gratuito y reserva las formalizaciones para momentos en que resultan imprescindibles. Esa cualidad explicativa hace que capítulos potencialmente áridos resulten

legibles para un público de egiptología general. Además, el libro explicita el tránsito entre evidencia y conjetura, marcando las hipótesis como tales, lo que incrementa su transparencia metodológica.

El aparato crítico es amplio, actualizado y multinacional; repara en tradiciones bibliográficas menos transitadas (italiano, español), lo que es una contribución añadida al abrir la conversación más allá del eje anglo-francés-alemán tradicional.

En conclusión, este volumen es útil en tres planos: como manual avanzado para cursos sobre religión egipcia, arqueología del paisaje y cronología, como repertorio metodológico al integrar mediciones de orientación, lectura de horizonte y análisis filológico sin supeditar una fuente a otra, y como intervención historiográfica, pues reequilibra debates sobre el origen del calendario y sobre el valor de la astronomía en datación histórica, invitando a abandonar dicotomías rígidas.

En suma, *Astronomy of Ancient Egypt* es una contribución que consolida a Belmonte y Lull como interlocutores de referencia en arqueoastronomía egipcia. Su combinación de síntesis, trabajo de campo y voluntad de debate la convierte en obra de consulta obligada para quienes estudian la relación entre cosmos y cultura en Egipto y, más ampliamente, para quienes exploran cómo las sociedades antiguas inscribieron el cielo en su manera de habitar la tierra.

José Javier Martínez García

CEPOAT - Universidad de Murcia

C/ Actor Isidoro Máiquez, 9, 30007, Murcia, España