



H I S T O R I A,



L I T E R A T U R A



Y S O C I E D A D



ENSAYOS DE HERMENEUTICA CULTURAL



BERNARDO SUBERCASEAUX

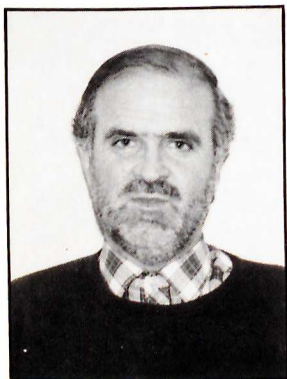


DOCUMENTAS



CESOC

CENECA



Bernardo Subercaseaux, se desempeña actualmente como investigador de CENECA y profesor de la Universidad de Chile. Es autor, entre otros, de los siguientes libros: *Gracias a la vida*, *Violeta Parra* (co-autor); *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX*; *El libro en Chile: presente y futuro* (co-autor); *Fin de siglo: la época de Balmaceda*; *Cuentos chilenos* (co-editor). Sus artículos sobre temas de cultura chilena e hispanoamericana han aparecido en numerosas revistas extranjeras.

BERNARDO SUBERCASEAUX

**HISTORIA,
LITERATURA Y
SOCIEDAD**

ENSAYOS DE HERMENEUTICA CULTURAL

**DOCUMENTAS / CESOC
CENECA**

(1991)

A 92
515



EDICIONES DOCUMENTAS

Guayaquil 510 - Depto. 103
Teléfonos 397987 - 6322881
Fax: 6322881
Santiago

CENECA

Comunicación y Cultura para el Desarrollo
José Diego Benavente 327
Ñuñoa- Santiago
Teléfono 43772

CESOC

Centro de Estudios Sociales
Esmeralda 636
Teléfono 332445
Santiago

Historia, literatura y sociedad

© Bernardo Subercaseaux
Inscripción N° 80.113
Primera edición
Septiembre 1991

Diseño portada:
Ximena Subercaseaux

*Composición, diagramación
e impresión*

DOCUMENTAS IMPRESORES
Serrano 523
Teléfono y fax 384918
Santiago

HECHO EN CHILE / PRINTED IN CHEILE

INDICE

PRESENTACION	7
Primero	
EVIDENCIA HISTORICA Y DISCURSO	
- Diego Portales: singularidad histórica e interpretación retórica	11
- Balmaceda y la Guerra Civil del 91	41
Segundo	
FORMA Y CONTENIDO	
- Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna	57
- La novela del dictador 1926- (Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana)	85
Tercero	
CAMPO CULTURAL EN DISPUTA	
- La crítica literaria (entre la democracia y el autoritarismo)	117
- Notas sobre autoritarismo y lectura	153

- El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo	185
--	-----

Cuarto

PLURALISMO Y RELATIVISMO	197
- Cultura popular (itinerario de un enfoque)	199
- La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina	221
- Políticas culturales y democracia	237
- Nueva sensibilidad y horizonte "post"	295

PRESENTACION

El libro que el lector tiene entre manos reúne una colección de ensayos y estudios llevados a cabo entre 1974 y 1990. La mayor parte de ellos fueron publicados en revistas extranjeras. Unos pocos fueron editados en Chile como documentos de trabajo, mimeografiados, en una época en que la censura previa impedía publicarlos de otro modo. Sólo uno—el que trata sobre la Revolución de 91—formó parte con anterioridad de un libro. Si lo hemos incluido es porque ese libro esta hoy día agotado, en circunstancias que se conmemoran cien años de la guerra civil.

Junto al tratamiento monográfico de los temas históricos, culturales y literarios (que van desde Portales hasta el horizonte "post"), en el trasfondo de cada ensayo hay un metadiscurso y una perspectiva. Teniendo en cuenta, entonces, los

distintos énfasis hermenéuticos (implícitos o explícitos) de cada texto, los hemos agrupado en cuatro grandes secciones: evidencia histórica y discurso; forma y contenido; campo cultural en disputa; pluralismo y relativismo. Se trata de un recorrido —como podran advertir los lectores atentos— en cuyo itinerario han quedado las marcas de un contexto, de una búsqueda.

UNIVERSIDAD DE CHILE
CENECA

Primero

Evidencia histórica y discurso

DIEGO PORTALES: SINGULARIDAD HISTORICA E INTERPRETACION RETORICA*

I

La figura histórica en la que con mayor insistencia se ha amparado la Junta Militar y el general Pinochet es la de Diego Portales (1793-1837). Su nombre o su efigie aparecen con frecuencia en estampillas, billetes de banco, textos de estudio, edificios de gobierno, discursos y celebraciones oficiales. Cuando un periódico argentino solicitó al general Pinochet que mencionara su “modelo de hombre de estado” en la historia universal, éste indicó: “Véalo ahí, sobre mi cabeza tengo el retrato de don Diego Portales”¹. Posteriormente, ante idéntica consulta, el almirante Merino señalaba: “Portales. Porque es humano” y “porque tiene toda la chispa del chileno”². En abril de 1977, cuando empezaba el “despegue”, el Presidente del Banco Central afirmaba que el modelo económico de gobierno respondía en sus principios a una concepción económica netamente chilena: “Seguimos — decía — un modelo económico portaliano”³. *Qué pasa* semanario vinculado por en-

(*)Publicado en *Araucaria* 2, Madrid, 1978. También en *Cuadernos Americanos*, México.

¹ *La Nación*, 6 de septiembre, Buenos Aires, 1976, p.4.

² *Ercilla*, 26 de enero, Santiago, 1977, p. 23.

³ *Ercilla*, 26 de abril, Santiago, 1977, p. 8.

tonces a algunos consejeros civiles del gobierno, resumía así la concepción oficialista sobre Portales: "Cada vez que los chilenos nos sentimos en apuros, volvemos los ojos hacia el hombre providencial de 1829. Quedó esto comprobado como nunca el 11 de septiembre de 1973, en ese pronunciamiento llevado a cabo en defensa de los mismos principios restauradores por los que Portales luchó y murió, y a partir de cuya fecha se rebautizó con su nombre el edificio de gobierno"⁴.

El pensamiento y la breve acción ministerial de Portales constituyen por lo tanto uno de los sustratos ideológicos básicos de la concepción "restauradora" del gobierno de Pinochet.

II

En relación a otras figuras del pensamiento autoritario y antiliberal de la primera mitad del siglo XIX, Portales es, sin embargo, en América Latina, un personaje poco conocido. Pensamos, por ejemplo, en Rosas, de Argentina, en el doctor Francia, de Paraguay, y en López Santa Ana o Lucas Alamán, de México. La visión retrospectiva impulsada por el gobierno chileno ha resultado entonces el lente a través del cual en estos últimos años se ha dado a conocer su fisonomía histórica. Esta óptica ha traído consigo la convicción de que el gobierno de Pinochet representó en mayor o menor grado al pensamiento portaliano, y que por ende, la actuación del político, del siglo XIX, sería un parámetro válido para comprender y valorar a la Junta Militar, y

⁴ *Qué Pasa*, 10 de junio, Santiago, 1976, p. 43.

también viceversa. Ha significado, además, un desinterés por examinar las ideas de Portales en su contexto y desde sus fuentes primarias⁵. Aunque estos puntos de vista conforman criterios historiográficos discutibles, apuntan a una doble problemática que atañe al conocimiento e interpretación del pasado. Apunta por una parte al problema de carácter provisional del conocimiento histórico, al relativismo y a la historicidad del "conocer", a aquello que sintetizó el filósofo analítico A.C. Danto al señalar que "nuestro conocimiento del pasado está limitado significativamente por nuestra ignorancia del futuro"⁶. Junto a este problema de índole epistemológico hay otro de índole más conyuntural. ¿Son, acaso, las ideas de Portales sustancias eternas, transferibles en el tiempo y en el espacio? ¿Carecen ellas de singularidad histórica? ¿Es posible abstraerlas de su contenido social y proyectarlas en el presente sólo en virtud de semejanzas formales? ¿Puede filiarse un régimen autoritario con otro, aun cuando éstos se ejerzan sobre sectores sociales distintos y en formaciones socioeconómicas diferentes? ¿Basta acaso que

⁵ No se han reeditado, que sepamos, ni el *Epistolario* ni las fuentes impresas fundamentales sobre Portales. Tampoco el libro más informado que nos legó la historiografía liberal: *Don Diego Portales (1863)*, de Benjamín Vicuña Mackenna. Desde 1973 abundan, en cambio la estampas biográficas amorfas o las vulgarizaciones de la interpretación conservadora de Encina. Véase Roberto Hernández, *Diego Portales*, Orbe, Santiago 1974; Enrique Búnster, "La tardía gloria de Portales", *Qué Pasa*, 10 de junio, Santiago, 1976, pp. 40-43; ensayos de Hernán Díaz Arrieta, Enrique Campos Menéndez y Onofre Jarpa en *Presencia de Portales*, Ed. Gabriela Mistral, Santiago 1974.

⁶ Cita de K. Jausss reproducida en *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, 1981.

un gobierno se proclame admirador y seguidor de un personaje histórico para que objetivamente lo sea? ¿Es posible —en definitiva— discernir si cierta apropiación del pasado responde a una concepción coherente de la historia o si se trata, por el contrario, de una simple legitimación de índole retórica?

III

Durante la colonia, el desarrollo de Chile estuvo subordinado a España, que se interesaba por mantener una situación de desarrollo restringido mediante trabas a la producción y a la libertad de comercio⁷.

Sabemos, sin embargo, que entre 1701 y 1810, alrededor de 24.000 emigrantes llegaron a Chile; casi el 50 por 100 proveniente de Castilla y de las provincias vascas⁸. Vinieron en un momento de relativa expansión del comercio y también —después de 1767— cuando las haciendas que habían sido de los jesuitas se estaban rematando por debajo de su valor real. Aun cuando en su conjunto el sistema de tenencia y propiedad de la tierra mantuvo rasgos serviles, los nuevos grupos aportaban al agro hábitos de trabajo, de perseverancia e industriosisidad. Hacia 1800 su predominio se tradujo en una sociedad relativamente abierta al éxito económico y con contradicciones cada vez más agudas con el sistema de comercio colonial. Miguel de Unamuno, realizando el éxito de estos colonos, decía que la Compañía

⁷ Daniel Martner. *Historia de Chile. Historia económica*, Balcels, Santiago 1929. T. I, pp. 86-90.

⁸ Arnold J. Bauer, *Chilean rural society*, *L. A. Studies*, Cambridge, London. 1973, pp. 16-17; pp. 31.46.

de Jesús y Chile eran las dos grandes creaciones del pueblo vasco. Algunos historiadores hablan de aristocracia castellano-vasca o de aristocracia aburguesada. Portales estará vinculado a estos sectores tanto por razones de ascendencia familiar como por su temprana participación en el comercio mayorista.

Ni la independencia política de 1810, ni la acción emprendedora de la élite castellano-vasca alteraron, sin embargo, básicamente la estructura de la sociedad chilena. Entre 1810 y 1830 no se consolidan aún las puertas que habían sido abiertas en el plano económico e ideológico por la independencia política. Y era bastante difícil que ello aconteciera sin que estuvieran dadas las bases para la existencia de una burguesía mercantil o industrial. Durante este período, empero. Chile se abrió a nuevos mercados, lo que se hizo especialmente visible en Valparaíso, por entonces puerta y ventana del país. En 1822 la viajera inglesa María Graham relataba que en sus tiendas había “sederías de China, Francia e Italia, algodones de colores de Gran Bretaña y rosarios, amuletos y cristalería de Alemania”⁹. “En todas las calles”, agregaba, “se ven colgadas las muestras de sastres, zapateros, talabarteros y posaderos ingleses, y la preponderancia del idioma inglés, sobre todas las demás lenguas que se hablan en la calle, la hacen a una creerse en una ciudad de la costa inglesa”.

¡Qué diferencia, sin embargo, si se comparaba al Valparaíso de aquella época con alguna ciudad inglesa como Manchester! Allí se vivía en plena revolución industrial, mientras aquí se estaba todavía en una so-

⁹ Mariano Picón Salas y Guillermo Feliú Cruz. *Imágenes de Chile*, Nascimento, 2ª ed. Santiago. 1937, pp. 149-150.

ciudad semi patriarcal. Allá se producía algodón para mercados lejanos mientras aquí apenas existían algunas rudimentarias industrias caseras. “Los artículos del país”, observaba María Graham, “rara vez se compran en las tiendas porque los pocos que se fabrican son sólo para el consumo doméstico”. Allá la acumulación de capitales conformaba una poderosa burguesía y una clase obrera que vivía y trabajaba en condiciones sub-humanas¹⁰; aquí en cambio, predominaban sin contrapeso los grandes propietarios, la aristocracia terrateniente y el clero. Los intereses de algunos comerciantes mayoristas, dependientes de casas extranjeras, carecían todavía de proyección nacional. Unos pocos baratillos, pulperos, artesanos, trabajadores con habilidades específicas, jornaleros y sirvientes, enriquecían el espectro social; pero ni por su número ni por su desarrollo podían conformar un sector de intereses que tuviese un gran peso en la sociedad. En cambio, en Manchester, hacia 1822, había 130.000 habitantes —casi el doble de Valparaíso y Santiago juntos—, de los cuales más del 60 por 100 eran trabajadores que vivían de un salario.

No le faltaba, sin embargo, cierta razón a Mrs. Graham al comparar a Valparaíso con alguna ciudad de Gran Bretaña: la ida y venida de barcos, el comercio incipiente, la presencia constante de extranjeros, las calles estrechas y abigarradas comparados con la atmósfera rural que se vivía en el resto del país, contribuían a resaltar el creciente movimiento de Valparaíso. Santiago por ejemplo, con sus casas de adobes y de tejas

¹⁰ Para una descripción de las condiciones de vida en Manchester, véase Steven Marcus, *Engels, Manchester, and the working class*, Random, New York, 1974.

coloradas, con sus calles anchas por cuyo centro pasaba una acequia, con su modorra apenas interrumpida por el paso de un caballo, alguna calesa o la campana del convento de la Plaza de Armas y el pilón de agua como centro de animación, proyectaba una imagen colonial bien distinta a la del ambiente dickensiano que empezaba a vivirse en el primer puerto chileno.

Santiago, Valparaíso y alguna innominada urbe inglesa —que bien pudo ser Manchester— simbolizan las preferencias y los rechazos de Portales, el triángulo de sus desplazamientos físicos y psíquicos. La capital, a la que identificaba con las grandes familias, con intrigas e intereses políticos, fue siempre la ciudad que quiso evitar. Valparaíso, lugar de sus negocios personales, representaba, por el contrario, la ciudad deseada, la potencialidad marítima y mercantil del país. Y en relación a Manchester: en sus años de comerciante mayorista —recibiendo y distribuyendo mercadería inglesa— debe, en más de una ocasión, habérsela imaginado como una ciudad de hombres activos e industriosos, como un desiderátum, como una gran máquina de intereses concertados de la que manaban sin cesar paños de algodón.

IV

Portales se enorgullecía de ser un obstinado escritor de cartas, las que aprovechaba —según decía— para ordenar sus propias ideas. “No hay días —señalaba— que no escriba como seis... y a veces hasta diez”¹¹. El

¹¹ *Epistolario 1821-1837*; recopilación y notas de Ernesto de la Cruz. Ediciones. Dirección General de Prisiones, 3 volúmenes,

Epistolario portaliano (595 cartas), publicado en 1938, es tal vez la fuente más importante para comprender la singularidad histórica de su pensamiento. Más que las cartas de un político o de un estadista son las cartas de un comerciante visionario.

Nombrado en 1823 miembro del Tribunal de Residencia —que debía juzgar a funcionarios públicos— no acepta el cargo “porque sus negocios... necesitan —dice— de su atención personal”¹². En 1825 acepta integrar, en cambio, en representación del comercio, un Consejo Consultivo del presidente Freire. Entre 1824 y 1826, habiendo obtenido en sociedad la licitación del gobierno, se hace cargo del monopolio del tabaco, té y licores. Aunque el estanco fracasa le permite establecer nuevas relaciones comerciales e interesar a propietarios agrícolas para que inviertan en el comercio. Por encima de lineamientos partidarios, será esta red de relaciones económicas el origen y la base del poder político de Portales.

Comptiendo con firmas extranjeras, instala luego una casa mayorista en Valparaíso. Siendo ministro (1830-1832; 1835-1837), continúa preocupado por su “almacén” y el deseo de atenderlo en persona será causa directa de su renuncia en 1832. “No puede formarse idea del odio que tengo —escribe a J. Tocornal en julio de ese año— a los negocios públicos, y de la incomodidad que me causa el oír sólo hablar de ellos” (II, 226). Algún tiempo después, tras una licencia temporal, decide renunciar definitivamente al cargo de ministro debido a los “poderosos motivos” que como tal “le impedían encargarse del despacho”. “Fui obligado —de-

Santiago, 1938, I. p. 32.

cía— a entrar en la política contra mis deseos e inclinaciones”¹²

Sus “deseos e inclinaciones” van, sin embargo, mucho más allá del éxito personal. Se entusiasma con el movimiento del comercio y el despliegue de nuevas empresas. Se identifica con Valparaíso porque allí están las casas comerciales y las oficinas compradoras de minerales, las instituciones de crédito, las firmas importadoras y exportadoras, los negocios, en suma, derivados de toda la actividad nacional. Refiriéndose a una goleta de carga que había adquirido, escribe: “Este buque, que durante mi presencia en la maldita política casi no se movía del puerto... desde que estoy aquí no se ha parado ni parará” (II, 146). Los negocios personales, vinculados al empeño por impulsar las actividades mercantiles y productivas, constituyen entonces un interés prioritario y permanente en su vida. Podría decirse que Portales intuye un rol histórico para un sector que hasta ese momento no ha participado en el desarrollo del país.

En sus cartas abundan las instrucciones comerciales, especialmente del tipo que hoy llamamos “gimnasia bancaria”. Es revelador que instrucciones relacionadas con el pago y cobro de libranzas, pagarés y letras de cambio ocupen una parte tan extensa de su correspondencia. Indica en primer lugar una escasez de circulante y, por añadidura, una alta tasa de interés. Y la inexistencia de un sistema legal de coerción lo que contribuía a dificultar las cobranzas. Comparado con el sector agro-exportador, el comercio nacional presentaba, entonces, serias dificultades como fuentes para capitali-

¹² A la memoria de Portales, 1793-1837, Imp. Cervantes, Santiago, 1901, páginas 33-34.

zar y acumular excedentes.

Aunque los dos períodos en el ministerio interfirieron en sus actividades comerciales, no es menos cierto que el contexto descrito debió también influir negativamente en ellas. Portales, sin embargo, quien se caracterizaba por una actitud perseverante e innovadora, no limitó sus actividades al sector mercantil. Desde 1831, antes que se descubriera Chañarillo, impulsó las actividades mineras, al comienzo como agente de un minero de Copiapó y más tarde vinculado a Santiago Zavala, el primer exportador de salitre chileno. En 1834, con visión que sorprende para la época, trató de interesar a capitales nacionales en la construcción de un horno de fundición de cobre en la desembocadura del río La Ligua (III, 250), y más tarde, en la máquina de Cooper para beneficiar “metales y piedras de plata con arsénico”.

En 1834 expandió también sus intereses a la agricultura, adquiriendo en sociedad una hacienda cercana a Valparaíso. Su participación en la agricultura—entroncada con su ascendencia castellano-vasca— será activa y emprendedora, muy diferente a la de los encomenderos tradicionales. En las cartas de esa época menciona planes de construcción, de regadío, de plantaciones; habla con entusiasmo de un método para extraerle el jugo a las palmas sin destruir el árbol, y hasta sugiere la posibilidad de comercializarlo. Biográficamente, entonces, Portales participa en los tres ámbitos que en esa época podían concurrir a la formación de un sector empresarial de empuje nacional: el agrícola, el minero-fundidor y el del comercio, prestamistas y habilitadores.

Su intervención activa en estos sectores buscaba, es

cierto, el éxito pecuniario, pero estaba también vinculada a una concepción socio-económica del desarrollo nacional; de otro modo resultarían incomprensibles sus frecuentes esfuerzos por introducir innovaciones tecnológicas o su temprano interés por la construcción de un muelle en Valparaíso o su insistencia en el destino marítimo del país; y, sobre todo, resultarían incomprensibles sus ideas y su participación en lo que él desdenosamente llamaba “la maldita política”.

V

Portales tenía una concepción de la política enteramente diferente a la clásica concepción liberal, concepción ésta que tuvo en José Victorino Lastarria (1817-1888) a su más prominente difusor. Para Portales el gobierno y la política eran instrumentos que tenían por “obligación fundamental” otorgar la tranquilidad necesaria “para el desarrollo de los negocios”; para Lastarria, en cambio, constituían un fin en sí, un espacio social en que los ciudadanos debían ejercitar el consenso y la libertad, un espacio moral y de emancipación humana. Estas perspectivas antitéticas explican el frecuente menosprecio de Portales por las tareas de gobierno y el rechazo que siempre manifestó Lastarria ante “la perversa doctrina que hacía consistir el progreso social en el desarrollo material” como único elemento “del orden político”¹³.

Benjamín Vicuña Mackenna, refiriéndose a Portales, decía: “No tenía tampoco aquel singular hombre de

¹³ J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, Zig-Zag, Santiago, 1968, p. 91.

Estado ideas preconcebidas ni maduras por el estudio... y su insano orgullo le hacía pensar... que sus émulos (pipiolos o liberales) no abrigaban principios fijos ni buscaban el desarrollo lógico de un sistema puramente moral... Para él, al contrario, los hombres obraban más por el estómago que por el cerebro; creía que las sociedades eran un conjunto de intereses en choque y de necesidades apremiantes, y que era el deber del gobierno armonizar o satisfacer¹⁴. Sin proponérselo, el historiador liberal descubre así la filiación moral de la perspectiva liberal sobre los hechos sociales, resaltando al mismo tiempo el realismo y el pragmatismo de la visión portaliana.

La conciencia política realista de Portales provenía sin duda muy directamente de sus actividades en el comercio, de su relación práctica con el ambiente socio-económico de la época. Ella se manifestó en primer lugar en su intuición para volver a los sectores sociales vivos del país y para canalizarlos en función de un orden económico nuevo, diferente al colonial. Portales, teniendo en cuenta algunos rasgos peculiares de la aristocracia terrateniente castellano-vasca, se vincula y apoya en ella, intentando a la vez atraerla hacia nuevas actividades productivas. Por otro lado piensa que los designios de nacimiento deben contar menos y los de riqueza más, se burla de la gravedad y de los pergaminos de la oligarquía, de la que no se siente ni miembro ni representante, y a la que fustiga por sus privilegios de casta y miopía histórica. En un carta escrita después de su primera participación en el gobierno, hablando de las “familias de rango de la capital”, decía que cuan-

¹⁴ *Don Diego Portales*, Santiago, 1863, II, p. 353.

do “no son satisfechas en sus caprichos, los pipiolos son unos dignos caballeros al lado de estos cojudos”. “Son —agregaba— jodidas, beatas y malas”, y “obran con un peso enorme para la buena marcha de la administración. Dígales que si en mala hora se me antoja volver al gobierno colgaré de un coco a los h... y a las p... les sacaré la ch... ¿Hasta cuándo... éstos m... ?” (I 353).

La administración portaliana, es cierto restableció los mayorazgos pero también llamó la atención sobre los inconvenientes de la concentración de la tierra, insistiendo, además, en que el sector agrícola debía aportar una cuota mayor a las entradas públicas del país¹⁵. Propició una estricta regulación gubernamental en varios aspectos de la economía, mientras, por otro lado, favorecía el liberalismo económico y el *laissez faire*¹⁶. El predominio de los grandes propietarios agrícolas de raigambre conservadora en la primera mitad del siglo XIX fue —podría decirse— *por y a pesar* de Portales. Como decía Vicuña Mackenna, lejos de ser el jefe de la reacción colonial, Portales fue el “moderador de esa reacción que, sin él, quién sabe a dónde nos habría llevado”¹⁷.

Sus relaciones con el clero tuvieron también un carácter dual. En sus cartas hay referencias continuas a negocios con la iglesia, a arrendamientos del diezmo de Copiapó, La Ligua y otras ciudades. Valoriza a la Iglesia como instrumento de tranquilidad pública y como fuente de recaudación. Por otro lado, aunque cre-

¹⁵ Aníbal Pinto, *Chile un caso de desarrollo frustrado*. Universitaria Santiago, 1962, p. 22.

¹⁶ Jay Kinsbruner. *Diego Portales: Interpretative essays on the man and times*. Martinus, The Hague, 1967, op. cit. I. P. 32.

¹⁷ B. Vicuña Mackenna. *op. cit.* I. p. 52.

yente, fue iconoclasta y blasfemo, y algunos incluso lo consideraban un hereje. Refiriéndose a un acreedor, dice en una de sus cartas: "Bendito sea siempre el señor Otaegui, la madre que lo parió y los pechos que le dieron leche, que bien pudieron haberlo ahogado con ella" (I 321); y en otra pide noticias de una yegua "a quien la mandé con el santo objeto de ser preñada por el alazán: quiero saber si ha concebido por la obra de éste" (II, 349). Valora, en suma, la doctrina religiosa como una instancia propicia al orden, pero rechaza la beatería y las actitudes mojigatas en la medida que pueden interferir con el espíritu de acción y el pragmatismo que necesita el país.

Su realismo político se manifiesta también en la intuición de un proyecto de crecimiento ajustado a la base social de Chile; Portales pensaba, como Andrés Bello, que el pasado trabaja para el presente; apoyaba las innovaciones pero desde la tradición; se trataba entonces de un proyecto de desarrollo endógeno, que debía abrir el camino a nuevas formas económicas, que debía ser producto —más que de la lucha— de la conciliación de intereses, de la alianza entre terratenientes y comerciantes, entre Santiago y Valparaíso. Su ideal de gobierno fue, lógicamente, Inglaterra.

Estudios posteriores han mostrado que en general su intuición era acertada¹⁸; no existían entonces ni el grado de madurez ni la diferenciación económicas necesarias para un modelo más avanzado; la visión de Portales, por tanto, se ajustaba a la factibilidad de un proceso que podía contribuir al incremento del comercio

¹⁸ Daniel Martner, *op. cit.* T. I. p. 144; Aníbal Pinto, *op. cit.* pp. 18-22; José Luis Romero. *El pensamiento político de la derecha latinoamericana*. Paidós, Buenos Aires, pp. 90-102.

y a afianzar un desarrollo capitalista incipiente en Chile.

La estructura política debía estar en armonía con las *posibilidades* socioeconómicas del país; sus ideas y sus actos públicos no son sino el subproducto de esta intuición básica. Intuición que, considerada en forma dinámica, lo sitúa como un precursor del, por entonces en ciernes, empresarido nacional. La organización de la administración pública, el ordenamiento fiscal, la creación de la guardia cívica, la preocupación por la disciplina administrativa e institucional, la idea de orden, la valoración del "peso de la noche" como garantía de la tranquilidad civil, la intolerancia y persecución de pipiolos y freiristas, la intervención electoral y el sufragio censitario, la falta de entusiasmo por la constitución y mecanismos jurídicos, su anti O'higginismo, la convicción de que la lucha política no debía esterilizar el desarrollo económico, el concepto de una justicia sin excepciones, la idea de la impersonalidad del poder, las medidas proteccionistas, el concepto de un estado-nación autoritario; en fin, todas y cada una de estas y otras orientaciones responden en Portales a un esquema coyuntural de la sociedad, y están, por ende, marcadas por su singularidad histórica, debiendo ser entendidas, en consecuencia, en el contexto socioeconómico concreto en que se originaron.

VI

La utilización de la intolerancia política y religiosa para afianzar un orden diferente al colonial va unida en Portales a una clara conciencia de la soberanía e inde-

pendencia económica de Chile.

Estados Unidos había mantenido frente a la independencia de las antiguas colonias españolas una posición neutral, aunque supliendo —como se sabe— de alimentos y municiones a las tropas realistas. En 1822, a propósito del reconocimiento de Hispanoamérica por el país del norte, en circunstancias que se gestaba la doctrina Monroe (que como tal es de diciembre de 1823), Portales escribió una carta a José Manuel Cea que resulta hoy día ciertamente profética: “Mi querido Cea —decía— los periódicos traen agradables noticias para la marcha de la revolución de toda América. Parece algo confirmado que los Estados Unidos reconocen la independencia americana. Aunque no he hablado con nadie sobre este particular, voy a darle mi opinión. El presidente de la Federación de N. A., Mr. Monroe, ha dicho: “Se reconoce que la América es para éstos”. ¡Cuidado de salir de una dominación para caer en otra! Hay que desconfiar de esos señores que muy bien aprueban la obra de nuestros campeones de liberación sin habernos ayudado en nada... ¿Por qué ese afán de Estados Unidos en acreditar ministros, delegados y en reconocer la independencia de América, sin molestarse ellos en nada? ¡Vaya un sistema curioso, mi amigo! Yo creo que todo esto obedece a un plan combinado de antemano; y ése sería así: hacer la conquista de América, no por las armas, sino por la influencia en toda esfera. Esto sucederá, tal vez hoy no; pero mañana sí. No conviene dejarse halagar por estos dulces que los niños suelen comer con gusto, sin cuidarse de un envenenamiento” (I, 176).

Portales comprendía que la soberanía política estaba en directa relación con la soberanía sobre los recur-

sos naturales y económicos y con las posibilidades de desarrollo del comercio y la industria criollos. Bajo la influencia suya y de Rengifo se establecen, a partir de 1830, sistemas proteccionistas para resguardar el cabotaje e incentivar a la por entonces incipiente industria nacional¹⁹.

Por iniciativa suya se organizan también las condiciones para obtener algunos de los recursos humanos que necesita el país; divulgando su idea de crear una academia náutica, escribe que “antes de dos años habrá 100 pilotos para emplear en más de 50 buques mercantes que tiene Chile mandados por extranjeros, lo que es una vergüenza” (II 133). No es que Portales fuese xenófobo: “A los extranjeros”, decía: “démosles toda la hospitalidad que sea posible” (I, 393). Simplemente entendía que el *sine qua non* de la independencia política es la soberanía económica, y por eso también fustigó de modo implacable a quienes posponían —en beneficio propio o de intereses extranjeros— las necesidades del país.

“Véase con el ministro de Hacienda”, le escribe a un confidente en 1832, “y dígame que he sabido que don José Manuel Cea, o hablando con más propiedad, Miller y Patrickson, el más defraudador de las rentas fiscales y el más suciesito de todos los comerciantes extranjeros, han hecho una solicitud al gobierno pidiendo que se les permita trasbordar unos ladrillos venidos de Inglaterra a otro buque extranjero para que los conduzcan a Huasco. La tramitación que ha dado el ministro al expediente me hace creer que ha dudado de la resolu-

¹⁹ Oscar Muñoz G., *Crecimiento industrial de Chile*. U. de Chile, Santiago, 1968. p. 13.

ción a dicha solicitud y quiero que le prevenga que escandaliza ver a don José Manuel, un hijo del país, suscribiendo una representación de esta naturaleza, como se lo diré yo cuando lo vea, y que escandaliza más ver esos extranjeros del carajo presentarse con toda la arrogancia necesaria para robar a los chilenos el único bien que poseen, con exclusión de ellos y cuya posesión supo respetar el mismo don Francisco Antonio Pinto: el comercio de cabotaje, que en todas partes del mundo está estrictamente declarado a los buques nacionales” (II,153).

Portales concebía el aspecto económico como el objeto casi único de las relaciones internacionales, por encima de posibles discrepancias ideológicas: “Nada nos prohíbe —decía en su *Memoria* de Relaciones Exteriores de 1839— tratar con autoridades que lo son de hecho, mientras observamos una prudente circunspección e imparcialidad y ciñamos las comunicaciones diplomáticas a lo que en la mayor parte de los casos debería ser su exclusivo objeto, la seguridad y fomento de los intereses comerciales”²⁰. La tan discutida guerra contra la Confederación Perú-Boliviana —iniciada por orientación suya— vendría tal vez a contradecir este punto de vista; sin embargo, es posible plantear también, como se ha sostenido, que fue una guerra preventiva para defender los intereses económicos chilenos en la zona norte del país.

Si agregamos a lo señalado cierta preocupación por establecer una política “exclusiva y eminentemente americana”, el pensamiento de Portales podría vincularse —guardando la distancia que va de un comerciante

²⁰ *Pensamiento de Portales. op. cit.*, p. 147.

visionario a un libertador— al autoritarismo republicano de Simón Bolívar, a quien Portales, por lo demás, ordenó rendir desde su cargo de ministro un homenaje público en 1831. Si bien Bolívar triunfó en la destrucción del antiguo régimen, no tuvo la oportunidad de participar plenamente en la instauración de uno nuevo. Portales, en cambio cronológicamente posterior, actuó en la fase constructiva de un solo país. Su nacionalismo y su suspicacia con respecto a los extranjeros son entonces concomitantes con la intuición del rol histórico que debía cumplir la burguesía criolla: crear las condiciones para el desarrollo del comercio y de la industria sobre una base de verdadera independencia nacional.

Que lo vislumbrado por Portales no tuvo continuidad durante el siglo XIX y que lo que hubo en cambio fue una burguesía dependiente que desnacionalizó progresivamente al país, lo atestiguan dos ensayos que desde perspectivas distintas se han ocupado del tema: *Nuestra inferioridad económica* (1911), de Francisco Antonio Encina, y *Chile, un caso de desarrollo frustrado* (1962), de Aníbal Pinto.

Hay que señalar, sin embargo, que el sistema político portaliano, con su autoritarismo cerrado y restrictivo resultó con el tiempo diseñado para impedir el aporte de nuevas fuerzas al desarrollo nacional, y llevaba, por tanto, en sí mismo, algunos gérmenes de su estancamiento posterior²¹.

²¹ Aníbal Pinto, *op. cit.*, p. 21; Jay Kinsbruner. *Chile a historical interpretation*. Harper, New York, 1973 p. 69.

VII

La tan frecuente explicación de que la clarividencia de Portales se debería a su chispa y genio político no es, como podría pensarse, una explicación ingenua. Implica sostener que Portales, como individuo, recibió su fisonomía de sí mismo y que su existencia personal no estuvo, por ende, condicionada históricamente. Implica, además, exagerar el papel del individuo y menoscabar la importancia de un contexto específico, de grupos, corrientes e intereses sociales. Dicha explicación, amén de su poca fertilidad, contradice también algunos aspectos de su biografía. ¿Cómo explicar —por ejemplo— que el genio político de Portales no haya despertado en la lucha independentista, y que sólo emergiese, en cambio, entre 1822 y 1930, paralelamente a su experiencia de comerciante y estancadero?

Si revisamos los rasgos de carácter y la personalidad de Portales, su fisonomía aparece, más bien, como la condensación de un sector social. Preocupado en su despacho de ministro o comerciante hasta por los más mínimos detalles, tenía tiempo, sin embargo, para acudir a la chinganas y entusiasmarse con los caballos, el arpa, la vihuela y la zamacueca. “La paso comiendo, bebiendo, durmiendo y charlando y la pasaré así por algún tiempo más” (I, 282), escribía en 1829, en Valparaíso. Cierta hedonismo lo llevaba a instar a sus amigos a que no dejasen, mientras pudieran, de disfrutar y remoler. Se autoproclamaba un plebeyo (y no lo era): “Soy”, afirmaba, “un ministro saltador”. Su actitud irreverente lo llevó a mofarse hasta de quienes, como los pelucones —los “huemules” les decía—, apoyaban su gestión. Los sacrificios por “la cosa pública” pugna-

ban a menudo en su conciencia con el deseo de resguardar la individualidad; “como ministro”, escribía en 1831, “tengo visitas que me dan patadas en el estómago, consultas que me dan sueño y que me privan de la comodidad de hacer en mi casa lo que me da la gana” (I, 312). Ajeno a la ostentación y a lo solemne, carecía de ambiciones de poder, y las labores que se le encomendaron las sintió siempre —por lo menos así decía— como un lastre para el desarrollo de su vida personal.

Su ética fue eminentemente pragmática y antime tafísica; en sus negocios privados, por ejemplo, más de una vez actuó con la fluidez moral propia del buen comerciante. “Si llegan a preguntarle —escribía a su ayudante en 1823— por qué buque fue internada esta yerba, diga usted que no sabe, porque para no pagar la alcabala de provincia hemos hecho un enjuague” (I, 213). También le daba instrucciones para que negara el acopio de algodón, reteniendo la venta hasta que la mercadería hubiese subido de precio.

Otro rasgo de su espíritu burgués fue un estilo intelectual, un estilo llano, ni rebuscado ni utopista, anti-rretórico a menudo irónico o paródico, con notas de humor cáustico y de lenguaje socarrón. Burlándose de los francófilos y de la moda romántica, se despedía en sus cartas en francés, y a quienes le enviaban saludos se los devolvía —decía— “con un 25 por 100 de usura” (I, 346). A un conspicuo personaje que le debía dinero le mandaba decir que ya era hora de que “largara la mosca” (II, 245), y al presidente Prieto lo apodaba —aludiendo a su pasividad— “el Ayesta”. Sus bromas —Vicuña Mackenna relata que ya como estudiante había vestido a una mula calesera con la sotana del rector— tenían de vez en cuando tintes subidos y hasta vulgares;

en 1832, carteándose con un colaborador, hablaba sobre un portugués cuya mujer había tenido 32 hijos. “Cuide usted siempre —le decía— de no quedarse solo con él, yo al menos le tendría miedo” (II, 245).

La preocupación por la apariencia física y el interés por la moda —incrementados en esa época, a través del contacto con nuevos proveedores europeos— se encuentran también en Portales, pero hay en él una actitud distinta, distanciada, como si se contemplara burlescamente a sí mismo. En carta a Garfias de 1834 le anuncia el envío desde Valparaíso de “un cadejo de pelos” para que le “mande hacer una peluca al peluquero francés: como en unas partes estoy más rosillo que en otras —le dice—, creo que la peluca saldrá muy blanquizca; pero no importa, porque a fines del presente año espero estar —le advierte, sonriendo— como un pichoncito” (III, 264).

Sus preferencias literarias son también muy diferentes a las de los jóvenes que más tarde formarán la generación de 1842; éstos, guiados por su antiespañolismo y por la influencia francesa, se inclinan por Rousseau, Chateaubriand y Víctor Hugo. Portales, en cambio, prefiere una obra que despertó escaso interés entre neoclásicos y románticos del siglo XIX: *Don Quijote*²². Medio en broma medio en serio, se identifica no con el

²² Manuel Blanco Cuartín, relatando su encuentro con Francisco Bilbao en 1836, decía: “Lo que recuerdo es que cantaba uno de los capítulos del *Contrato Social*, que sus oyentes escuchaban como si se tratase del Corán o del SendaVesta”.... “tenía horror a la prosa española... y afirmaba muy orondo que el Quijote no había conseguido hacerle reír un sola vez”, *Artículos escogidos de Blanco Cuartín*, Biblioteca de Escritores Chilenos, Santiago, 1913, p. 679.

caballero de la Mancha, sino con su escudero, Sancho Panza. En su correspondencia habla de “Dulcineas” y “Caiferos” y bautiza a Valparaíso con el nombre de la ínsula de Sancho: Barataria. En diciembre de 1832, cuando es nombrado gobernador de esa ciudad, envía a un amigo una nota: “Escribo a usted —le dice— en el gobierno de la ínsula de que me he recibido hoy” (II, 304).

Portales perdió a su esposa —de la que no tuvo descendencia— en 1821, sólo dos años después de haberse casado. Sin embargo, su concepción del amor nada tuvo que ver con aquella enfermedad del alma que entre languideces y desconsuelos solía cultivar la imaginación romántica. Le concedía importancia fundamental a la dimensión fisiológica de una relación²³. Varias veces señaló su deseo de sacrificar la que tuvo con Constanza Nordenflicht —que le había dado tres vástagos— con el propósito de dejar a sus hijos naturales una mejor situación económica (III, 393). Concepción del amor, entonces, antiromántica, y para la época, sumamente prosaica.

Estos rasgos del carácter y la personalidad de Portales (individualismo, cierto hedonismo, actitud irreverente y de “carpe diem”, moral pragmática y relativista, estilo intelectual llano, sensualismo y autoironía, lenguaje mordaz y casi picaresco, y una concepción física y antiespiritual del amor) son, por supuesto, rasgos humanos, pero tienen, además connotaciones históricas. Su presencia en la cultura de Occidente ha sido vinculada al desarrollo de una forma de conciencia colec-

²³ Véase carta del 14 de agosto de 1832. *Epistolario*, II, 249-254.

tiva, a cierta visión del mundo que trasunta la desintegración de las relaciones feudales y al surgimiento — junto con una nueva formación económica— de la burguesía²⁴. En *El libro del buen amor*, por ejemplo, o en los poemas de Francois Villon, en el *Quijote*, o en algunas novelas picarescas o en Dickens y en Balzac pueden advertirse varios de estos rasgos, ya sea en determinados personajes o en la confrontación axiológica entre el espíritu feudal y el espíritu burgués, entre un mundo heroico y sublime que se derrumba y otro prosaico y cotidiano que se abre paso.

En sus rasgos de carácter, Portales fue entonces un personaje singular, como los de la vida diaria: irrepetible; pero además fue un personaje que en su comportamiento como individuo transparentó una corriente social y una fuerza histórica determinada. Por su personalidad, su acción y visión política fue, por lo tanto —teniendo en cuenta que la ausencia de una burguesía constituida no implica necesariamente la ausencia de una mentalidad burguesa—, la síntesis de los rasgos de un sector social.

Es posible que al contemplar a Portales con ojos contemporáneos se asuma el riesgo de modernizarlo, o más bien —en este caso— de aburguesarlo; es también evidente, sin embargo, que no se puede interpretar un personaje histórico sin partir de un todo, de una realidad global que lo sobrepase, pero que a la vez lo sitúe y contribuya a realzar sus características.

²⁴ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, 3 tomos Madrid, 1969.

VIII

Son principalmente dos las interpretaciones sobre Portales que han tenido funcionalidad política: la de José Victorino Lastarria y la de Francisco Antonio Encina. En *Don Diego Portales, juicio histórico* (1861), el reorganizador del partido liberal censura la idea portaliana del gobierno fuerte, la utilización del despotismo y del espionaje como medios para legitimar el poder y la noción de que la potestad debía primar sobre la libertad. Ataca también el principio de acumulación de la autoridad en el poder ejecutivo y conecta estas ideas con el espíritu colonial. Portales —nos dice Lastarria— con su política absolutista restrictiva y arbitraria, “no hizo sino colocar a la reacción colonial en la senda que llevaba la revolución para llegar a su fin”²⁵.

Desde sus convicciones liberales, Lastarria disocia el nivel político (al que reseña y censura) del plano económico y social (a los que no menciona); se fija sólo en la forma de esta etapa, omitiendo, entonces, su contenido de afirmación nacional y su singularidad histórica.

Para contrarrestar la influencia negativa de esa época —que orientada por Portales se habría cifrado exclusivamente “en el orden que facilita el curso de los negocios”²⁶—, Lastarria centra el programa liberal de 1849 en fines fundamentalmente político-ideológicos, en el cumplimiento irrestricto de algunos principios liberales. La descentralización del poder ejecutivo y la administración compartida con el parlamento fueron,

²⁵ J. V. Lastarria, *Miscelánea histórica y literaria*. I. La Patria. Valparaíso, 1868, pp. 319-322.

²⁶ J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, op. cit., p. 58.

por ejemplo, por muchos años, las grandes metas liberales, metas que después de larga evolución institucional culminan con la República Parlamentaria de 1874. Cuando en 1891 el presidente Balmaceda propicia una política económica en disputa con algunos intereses de banqueros y capitales ingleses del salitre, los liberales, lejos de percibir el contenido nacional-proteccionista de esa política, redujeron el conflicto a la pugna entre el ejecutivo y el parlamento. Aunque habían elegido a Balmaceda, participaron en el movimiento que lo derrocó y que vino a cancelar la posibilidad de un gobierno de empuje nacional en el siglo XIX.

La interpretación retórica de la realidad—disociando el nivel político-ideológico del plano económico y social— fue entonces un rasgo histórico del liberalismo chileno, un factor que entre otros explica la distribución de sus aportes y desaciertos: contribuciones en el desarrollo de la educación y la cultura, en la laicización de la sociedad y en una relativa democratización política; y fracasos en la incapacidad para orientar un desarrollo económico independiente y de beneficio general.

En 1934, en un contexto de crisis de la democracia liberal y de auge del nacional-socialismo europeo, Francisco Antonio Encina publica en dos tomos su *Portales*. Presenta al ministro como expresión intuitiva del genio de la raza, utilizando, para sintetizar su personalidad, una frase de Goethe con sabor hitleriano: “El hombre de acción no tiene conciencia”. Siguiendo a Nicolás Palacios explica que “Portales sería la exteriorización del genio político goda”. “Chile —dice— como consecuencia de la selección con sentido racial engendrada por la guerra de Arauco, es el pueblo de origen español que contiene más alto porcentaje de

sangre goda”... “Dada esta circunstancia, el genio goda tenía en Chile mayores probabilidades de aflorar que en ningún otro pueblo. Portales sería el resultado de ese afloramiento”. “La antropología —dice Encina— justifica esta hipótesis... Dolicocefalo de ojos azules y cabellos claros, sin ninguna cruza con otra raza nórdica, a través de todas las generaciones conocidas de sus antepasados... son reminiscencias inequívocas de ancestrales godos confundidos con el ibero ya desde la península”.

Finalmente, el historiador, poniendo en evidencia la filiación de su enfoque, agrega que “un genio político... es la condensación de las aptitudes de su raza en un individuo que reúne, a la fuerza del ideal, la inteligencia de los medios y la voluntad magnética que sugiere y arrastra... Bismarck, Cavour y Mussolini —señala— son simples expresiones del genio de los pueblos alemán e italiano, producidos por el estímulo del momento histórico”²⁷.

Encina, al identificar a Portales con la esencia de la raza, lo transforma en mito, en una especie de vikingo chileno, en pura forma de la que el mundo socio-histórico estaría ausente. Esta línea de interpretación, que permite saltar por encima de la historia y alabar la personalidad o las ideas de Portales como si 1973 fuese 1829, es la que —despojada en algo de fantasías étnicas— han seguido Onofre Jarpa, Enrique Campos Menéndez y Hernán Díaz Arrieta (Alone)²⁸. Todos, conspícuos personajes de la derecha. Esta ha sido también la perspectiva oficial de la Junta (“la presencia inspira-

²⁷ *Portales*, Nascimento, Santiago, 1934, I, pp. 198-211.

²⁸ *Presencia de Portales. op. cit.*

dora de Portales regresa hoy a nuestra patria, como hace ciento cincuenta años, para bien de sus hijos”) y del general Pinochet, quien vendría a ser, según este punto de vista, la reencarnación de los “valores ancestrales de la nación”.

IX

Hay, es cierto, algunas similitudes aparentes entre la administración portaliana y el gobierno actual, entre ellas, el autoritarismo y el carácter represivo. Vicente Pérez Rosales, tal vez el más mesurado de los cronistas del siglo XIX, relatando su regreso a Chile a fines del gobierno de Portales, nos dice que su llegada coincidió con la ejecución en Curicó, por motivos políticos, de tres ciudadanos condenados el día anterior por un Consejo de Guerra. “Estábamos —anota el memorialista— en plena época del terror”²⁹. Los ajusticiados, dice Pérez Rosales —que presencié la descarga—, eran “conocidos vecinos” y “distinguidos caballeros” de la zona³⁰.

El despotismo portaliano afectó, entonces, sobre todo a quienes como los liberales tenían un mismo origen social y representaban en última instancia los mismos intereses de quienes apoyaban al ministro. A pesar de un proyecto ideológico diferente, la base social con que podían contar los liberales era más o menos la misma del régimen, y el propósito de éstos era, por lo

²⁹ Vicente Pérez Rosales *Recuerdos del pasado*, Jackson. 2ª ed., Buenos Aires, 1946, p. 153.

³⁰ Vicente Pérez Rosales, op. cit., p. 154. *El araucano* (14 de abril de 1837), diario oficial del gobierno los llama “delincuentes”, “sediciosos” y “enemigos del orden”.

tanto —como lo corroboran alianzas posteriores—, conformar un sistema de influencias compartidas. Este rasgo, que apunta a una formación social subyacente muy distinta a la de 1973, se proyecta también en diferencias de forma y contenido entre el autoritarismo de entonces y la represión actual.

Además de la modernización general de la sociedad, en los últimos ciento cuarenta años han ocurrido hechos sociales que han venido a modificar la semanticidad de algunos principios de esa época. El grado de influencia y el “envenenamiento” norteamericano pronosticados por Portales forman hoy, por ejemplo, parte del imaginario político latinoamericano, la presencia e importancia creciente de los trabajadores es también un fenómeno nuevo, que se despliega con todo su vigor sólo en este siglo.

El concepto de orden sustentado sobre sectores de intereses sociales análogos, y en un contexto de afirmación nacional, es, por lo tanto, muy distinto al mismo principio esgrimido en un contexto de desnacionalización y en contra de la gran mayoría del país. Ciento cincuenta años no constituyen, por cierto, una medida necesaria para estas alteraciones; basta a veces un cambio en la orientación social del emisor o —como sucedió en Chile— de los sectores que ejercen el poder.

Debido a la singularidad histórica ocurre, entonces, con cierto tipo de ideas lo que en lingüística se denomina polisemia: vocablos que siendo idénticos se refieren a realidades dispares. Principios que —como los signos de lenguaje— tienen un significante y un significado. Un soporte material que permanece inalterable y un contenido que varía según los cambios del contexto socio-histórico.

Por supuesto, el amparo buscado en la imagen portaliana ha sido para la Junta no una distorsión semántica, sino una necesidad política, un velo para ocultar su verdadera naturaleza. Un régimen que se dice surgido de las entrañas de la chilenidad y que se proyecta como la salvación de Occidente necesita —al menos para consumo interno— una figura mítica, un personaje histórico que avale esa visión etnocentrista y mesiánica. Un gobierno que alardea de nacionalismo, pero que, según documentos del propio senado norteamericano, se gestó en conexión con intereses de ese país; un régimen que sigue modelos políticos fenecidos como el franquismo³¹ necesita con urgencia legitimarse y recurrir a una interpretación retórica del pasado.

El hecho, por último, de creer que la tradición política chilena puede reducirse a un par de figuras desaparecidas hace más de cien años, implica cuando menos una concepción lamentablemente ingenua de lo que es esta tradición, de sus relaciones con la idiosincrasia, las instituciones y los sectores sociales vivos del país. Implica, también, un monismo que ve sólo lo que quiere ver; una interpretación, en fin, que por su retórica y por lo desligada de la realidad debe haber resultado inoportuna hasta para el mismísimo Portales.

³¹ Afirmación del liderazgo del Generalísimo, exclusión de partidos políticos tradicionales, Consejo de Estado subordinado al ejecutivo, traspaso gradual de la función legislativa a una cámara de designación presidencial.

BALMACEDA Y LA GUERRA CIVIL DEL 91*

(Un texto con diversas lecturas)

Los hechos del pasado ya no existen como tales: son apenas imágenes, recuerdos, memoria. Puede afirmarse en este sentido que sólo es posible representarlos a través del lenguaje, a través de palabras que funcionan como signos icónicos, y que pasan a ser el depósito de las vivencias y acontecimientos ocurridos, y también de las distintas articulaciones (o lecturas) que se vayan efectuando de ese pasado.

La historia, en su aspecto más manifiesto, no es más que un conjunto de palabras escritas, o si se quiere una serie plural de textos (fuentes primarias y secundarias) a la cual se le van agregando permanentemente otros textos —éste por ejemplo—, o lo que es más importante: otras lecturas. Si aceptamos que la historia de Chile es en cierta medida una construcción imaginaria que se despliega a partir de múltiples textos (y también, por ende, de múltiples lecturas), tendremos que convenir que dentro de ella hay momentos que tienen mayor virtualidad significativa que otros. Son momentos históricos (o textos) con mayores posibilidades hermenéu-

(*) Publicado originalmente con el título “La guerra civil del 91: un texto plurisignificativo”, en *Diálogos de Fin de Siglo*, ICTUS, Programa obra teatral, Santiago, 1988.

ticas, que suelen funcionar como metáfora de un tiempo mucho más extenso que el momento original. Uno de ellos, y probablemente el que más, es la guerra civil del 91. Veamos por qué.

a) *Conflicto jurídico-político*. La lectura más frecuente de la guerra civil del 91 es como una contienda de atribuciones entre dos poderes del Estado: el parlamento y el ejecutivo; entre el congreso que defendía las prácticas parlamentarias, el derecho a fiscalizar y la libertad electoral, y Balmaceda y sus partidarios que defendían el autoritarismo presidencial.

Entre los historiadores contemporáneos, Julio Heisse es probablemente el que con mayor énfasis ha sostenido esta tesis¹. Percibe el conflicto como abriendo paso a una nueva etapa republicana, libre de la intervención electoral del ejecutivo, y a Balmaceda como el último presidente de un período de parlamentarismo entrabado por la intervención electoral del ejecutivo (1861-91). Desde esta óptica Balmaceda resulta un restaurador anacrónico del autoritarismo portaliano, un personaje tozudo que intenta imponer su voluntad en contra de la tendencia mayoritaria del país, encarnada en el congreso y en la defensa de los valores políticos liberales. Esta obstinación del presidente sería la causa casi única de la guerra civil. Por tratarse de una pugna de prerrogativas sin contaminaciones sociales, el conflicto se habría dado más bien al interior de la clase dominante, siendo los sectores medios y populares meros espectadores. Desde una matriz liberal, este enfoque

¹ *Historia de Chile. El período parlamentario 1861-1925*. Stgo. 1974. Véase también Francisco A. Encina y Leopoldo Castedo *Historia de Chile*. Stgo. 1956.

privilegia la dimensión política, el conflicto habría sido entonces entre dos principios doctrinarios: el de la dictadura y la revolución, entre el cesarismo y la democracia.

b) *Conflicto económico-social*. Los más altos personeros del régimen de Balmaceda estaban sin embargo concientes de que los argumentos político-constitucionales no bastaban para explicar el conflicto. El gobierno se autopercibía como un agente modernizador no sólo en el campo político sino también en el campo social y económico. Según Bañados Espinoza (15 de agosto de 1890) Chile desde la independencia venía siendo gobernado por la oligarquía ilustrada, pero “desde hace algunos años se sienten—decía—en todos los ámbitos de la sociedad estremecimientos precursores de la entrada del pueblo a la dirección del gobierno, es deber,—advertía—que dicha transformación política, social y económica, se haga sin lágrimas, sin ruina ni dolorosas convulsiones”. Más tarde, en plena guerra civil (28 de abril de 1891) Bañados Espinoza distinguiría entre causas aparentes del conflicto (pugna política) y causas verdaderas (la ambición de poder e intereses económicos de caudillos y círculos).

Hacia 1960 es precisamente ésta la óptica con que leen el conflicto historiadores afines a la matriz del materialismo histórico. Julio César Jobet² y sobre todo Hernán Ramírez Necochea³ aportan en este sentido numerosos antecedentes y datos. Según este último en 1890 la hacienda pública dependía de la industria sali-

² Julio C. Jobet. *Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile*. Stgo. 1951.

³ Hernán Ramírez Necochea. *La guerra civil de 1891. Antecedentes económicos*. Stgo., 1951.

trera, la que contribuía con el 48% de sus entradas, industria que sin embargo estaba controlada en un 70% por empresas con residencia en Londres. Da también antecedentes de los vínculos que existían entre capitalistas extranjeros y elementos descollantes de la vida política chilena. Según Ramírez Necochea esta presencia foránea se ve afectada por la política económica y financiera de cuño nacionalista que impulsa Balmaceda, una política que es contraria al monopolio inglés del salitre, y que concibe al Estado como motor supremo de toda la actividad económica del país. Se trata de un Estado poderoso gracias a los impuestos de exportación del salitre, un Estado que se convierte por ende en un peligro para el conjunto de las fuerzas oligárquicas. Por ejemplo, el gigantesco plan de obras públicas de Balmaceda que concentra grandes contingentes en caminos y ferrocarriles, va a ser duramente criticado por los agricultores debido a que se tradujo en una alza de la mano de obra. La política nacionalista que impulsa el gobierno genera una contradicción con los banqueros, con los comerciantes y mineros tanto extranjeros como nacionales, y sobre todo con John North y el imperialismo inglés. Para Ramírez Necochea esta contradicción sería la causa verdadera y el contenido profundo de la guerra civil, mientras que la pugna por la competencia del ejecutivo y el parlamento correspondería sólo a un *pretexto*, a una forma externa y superficial de la misma.

Se trata de un punto de vista que rescata a Balmaceda como un sucesor de Vicuña Mackenna, quien en la década de 1870 representó la posibilidad de un movimiento liberal reformista con apoyo de sectores no oligárquicos, y en torno a un propuesta de carácter nacional

y popular⁴. Lectura que lo rescata también como un adelantado de los movimientos progresistas y de las transformaciones socio-económicas que en este siglo han tenido como actor básico al Estado.

Esta lectura sitúa a Balmaceda como un precedente de los gobiernos de Arturo Alessandri Palma (1920-24), Pedro Aguirre Cerda (1938-42) y Salvador Allende (1970-73). El gobierno y programa de 1886 obedecería a una burguesía nacional, dedicada al desarrollo de las fuerzas productivas del país, e identificada en su ideología y política con la necesidad de cambios profundos en la sociedad chilena.

c) *Conflicto de casta*. Desde 1886, fecha en que fue elegido, Balmaceda se propuso como tarea "reconciliar a la gran familia liberal". En el liberalismo debía primar el espíritu de partido y no de círculo, la doctrina común y no los intereses de grupos y personas. Se necesitaba "un gran partido de gobierno". Balmaceda, sin embargo, no logró jamás este objetivo. Peor aún: un grupo importante de líderes y diaristas liberales que habían sido impulsores de su candidatura, se distanciaron de él y desde 1890 fueron los verdaderos artífices de la oposición. Ellos promovieron el Club del Progreso en donde se forjaron alianzas contrarias al gobierno con radicales y monttvaristas. También otorgaron al antibalmacedismo un discurso público y consignas de raigambre netamente liberal que contribuyeron a articular a la coalición opositora. Hegemonizaron el movimiento con banderas de lucha como la de la independencia de

⁴ En 1875 la Asamblea de Notables con apoyo liberal y conservador nominó a Aníbal Pinto como candidato del liberalismo oficialista. Frente a ello la Convención de los Pueblos nominó a Vicuña Mackenna.

los partidos respecto al gobierno, el régimen parlamentario, la libertad electoral o la libertad en su sentido de valor absoluto. Pero sobre todo le dieron rango social al antibalmacedismo, articulando una postura que connotaba como de “buen tono” el ser opositor.

Entre los más destacados liberales y diaristas figuraron Isidoro Errázuriz, Enrique e Ismael Valdés Vergara, Benjamín Dávila Larraín, Guillermo Puelma, Diego Barros Arana, Augusto Orrego Luco y Ladislao Errázuriz. En una sociedad en que la política seguía siendo patrimonio exclusivo del sector ilustrado y del “vecindario decente”, esta disidencia de “hijos de familia”, que no podían ser acusados de conservadores o clericales, tuvo un costo enorme para el gobierno. Todo indica que si Balmaceda hubiera conseguido aunar “a la gran familia liberal” —como lo intentó hasta el último momento— los acontecimientos habrían sido muy diferentes. Cabe preguntarse entonces ¿cuál fue el factor fundamental que precipitó el alejamiento de Balmaceda de los liberales que habían contribuido a elegirlo y que habían colaborado con él en los primeros años de su gobierno? Todos ellos conocían y habían apoyado el programa de la candidatura de 1886, en el que se señalaban con claridad las líneas fundamentales del gobierno y sobre todo la concepción del Estado como motor del desarrollo del país. Sin embargo, en el plano económico Balmaceda nunca fue partidario de que el Estado o que un determinado sector tuviese el monopolio del salitre. En este campo se mantuvo por ende en el ámbito de las ideas liberales. Con respecto a reformas de carácter social algunos de los liberales disidentes —como Augusto Orrego Luco⁵— fueron

⁵ En 1884 publicó *La cuestión social*, en que pone sobre el

tanto o más partidarios que el gobierno de ellas. Todo parece indicar que no fue una pugna ideológico-doctrinaria y que no están allí las causas del conflicto. Son sí problemas —como veremos— de índole social, pero en el sentido de linaje, de casta y de honra.

En *Memorias del tiempo viejo*, Luis Orrego Luco da antecedentes reveladores. Dice que Balmaceda ya en sus primeros gabinetes prescindió “de sus íntimos”, de sus “viejos compañeros que lo habían elevado a la presidencia”. El mandatario se rodeó de “sus encarnizados enemigos de otrora, los que pronto rompen con él, uniéndose a la oposición; con el tiempo sólo quedan a su alrededor... unos cuantos aventureros y algunos personajes improvisados como Julio Bañados Espinoza”⁶. Luego explica los fundamentos de este juicio: “En los gestos de Bañados, en sus conceptos, en su lenguaje, en sus ideas había vulgaridad, deseos de llamar la atención... de exhibirse”; “caminaba —dice— moviendo los brazos como aspas de molino”. Balmaceda “ya no buscaba los hombres de posición personal, ni los viejos valores de la intelectualidad o de la sociedad chilena, sino a jóvenes advenedizos dispuestos a todo”. Luis Orrego Luco recuerda un incidente en el Club Hípico: “Cuando llegó Julio Bañados Espinoza en compañía de su colega Rafael Frías Collao, diputado balmacedista, y de Agustín del Río, la muchachada les recibió con tremenda silbatina y gritos de *abajo los siúuticos del gobierno*”.

La Epoca, (1882-91), periódico independiente liga-

tapete las condiciones de miseria de los sectores populares y la desigualdad en la distribución de la riqueza y en el ejercicio del poder político y social.

⁶ Luis Orrego Luco, *op. cit.* Subrayado es nuestro.

do a los liberales que habían apoyado a Balmaceda, concibe al Presidente como un desleal y traidor a sus orígenes. Guillermo Puelma, uno de los fundadores y primer redactor del diario, dice en 1890 que “todos los caballeros están en la oposición, solamente los siúticos, los infelices y los empleados públicos están en el gobierno”. El chilenoismo “siútico” se venía usando en el país desde por lo menos 1860; corresponde como tipo social al personaje Amador de *Martín Rivas*, novela de Alberto Blest Gana publicada por primera vez en 1862. Apunta a la actitud del trepador o imitador social, al individuo que presume de “caballero” o de “fino” sin realmente serlo. Apunta también a características externas: al individuo que se viste, camina, habla, gesticula como elegante, pero que aparece como grotesco porque carece de naturalidad.

El antípoda del siútico era el caballero, el *hijo de familia de bien*. Un tipo social que vestía en la época con levita y sombrero de pelo, guantes color patito y bastón con puño de oro, calzado de charol con polainas blancas y flor en el ojal, las más de las veces jazmín del cabo. El siútico podía vestirse igual pero se le notaba, aparecía tieso, satisfecho y ridículo. La vestimenta se manifestaba entonces como una pura dimensión externa que no correspondía a sus ademanes y personalidad. Según los antiguos liberales Balmaceda se había rodeado de *siúticos*, lo que era percibido por ellos no como problema doctrinario o político, sino como una cuestión de casta, como una afrenta a su honra. Recordando el 7 de enero, día en que se sublevó la Escuadra, Luis Orrego Luco dice “nosotros aguardábamos angustiosamente ese día para limpiar nuestra honra, esperábamos con verdadera ansiedad el levantamiento en armas”.

Para los liberales vinculados a la oligarquía que había apoyado a Balmaceda, el nombramiento en cargos ministeriales de individuos que la *gente distinguida* percibía como *siúticos* y *cursis*, constituía una afrenta que les afectaba la autoestima y la consideración social.

Cuando en 1890 Balmaceda realizó una gestión con Isidoro Errázuriz buscando un acuerdo con los liberales disidentes, Augusto Orrego Luco le hizo a su hermano Luis un comentario revelador: “¿A quién se le ocurre —le dijo— hacer proposiciones presidenciales a Isidoro Errázuriz por medio de Acario Cotapos?...Es como si a tí se te ocurriera pedir la mano de Adriana Cousiño por medio de la cocinera de la casa. Además ya estamos embarcados y unidos a los demás grupos del liberalismo y con los conservadores... hemos dado nuestra palabra y no podemos abandonar a nuestros aliados”⁷. Resulta significativo que en una situación política extremadamente polarizada, con riesgo de guerra civil, el reparo fundamental haya sido la prosapia o categoría social del intermediario. El contenido de la propuesta presidencial era irrelevante y no merecía ninguna consideración. Se trata sólo de un reparo de forma.

Pero no son sólo los hermanos Orrego Luco o los liberales disidentes, los que perciben al gobierno de Balmaceda como una amenaza para el predominio del modo de ser aristocrático. Hay también otros personajes y sectores que tienden a centrar el conflicto entre *siúticos* e *hijos de familia*, entre *vulgaridad* y *distinción social*. Vicente Grez, en plena guerra civil, en un testimonio de su viaje al norte del país⁸, dice que el capitán del Puerto

⁷ Luis Orrego Luco, *op. cit.*

⁸ Vicente Grez. *Viaje de destierro*, Stgo. 1893. Diario desde

de Coquimbo “que tiene el grado de teniente coronel del Ejército Dictatorial, ha sido payaso de uno de los circos que periódicamente recorren las ciudades de Chile”.

También algunos diarios de gobierno estimulan o perciben —aunque desde la otra orilla— el conflicto en el sentido que hemos venido planteando. Por ejemplo *El recluta*, órgano del ejército, creado por el ministro Domingo Godoy, habla de “ir a revolverles las tripas con una bayoneta a esos futres cucalones que andan haciendo fechorías por el norte” (1-3-1891). De la marina dice “que se ha vendido al oro del borrachín Agustín Edwards”, y del Club de la Unión “que es el centro de la conspiración contra Balmaceda” (lo que efectivamente así era). Buscando el apoyo popular identifica el movimiento del Congreso y el levantamiento de la Escuadra como “sublevación de la aristocracia”. Habla también —en términos muy significativos para lo que hemos planteado— de una oligarquía despechada, y de la administración Balmaceda como de un “gobierno que despidió a su mujer (la aristocracia) y la reemplazó por la sirvienta (la democracia)”.

Los historiadores, con criterio reductivista, han asimilado el conflicto entre caballeros y siúuticos a un conflicto de clases, lo que ha obstaculizado la exploración y el conocimiento más a fondo del mismo. Conciencia de casta o de linaje no es lo mismo que conciencia de clase, hay en el primer concepto un matiz cultural que lo distancia de las connotaciones ideológico-políticas del segundo. La reducción del uno al otro ha sido tam-

julio de 1891, fecha en que parte desterrado en vapor hacia el norte.

bién la razón por la que el conflicto de casta ha pasado prácticamente desapercibido en tanto factor básico del alejamiento de Balmaceda de los liberales que habían contribuido a elegirlo.

d) *Conflicto de personalidades*. En la conciencia histórica que opera en artículos, testimonios y discursos de la época, como también en algunos historiadores, la guerra del 91 aparece a menudo leída como un conflicto de personalidades.

Tras esta lectura subyace una concepción tradicional de la historia que la concibe como producto del pensamiento y la acción de sólo unos pocos individuos egregios. En este caso la responsabilidad recae sobre el Presidente Balmaceda. El diario francés *La justice*, en julio de 1891, se pregunta: “¿Quién podrá preveer lo que puede inventar de aquí al 18 de septiembre, para desorganizar el mecanismo constitucional, un ambicioso como Balmaceda? Este hombre no retrocede ante nada cuando sus intereses personales están en juego, y todo es de temer de él hasta el último momento”. El diario radical *El Día* (2-1-1891) refiriéndose al manifiesto de Balmaceda del 1º de enero, dice que el presidente se retrata de cuerpo entero en ese documento, que “todo él está allí, sus vanidades, sus puerilidades, sus ambiciones y sus caprichos”. Francisco A. Encina percibe a Balmaceda como una personalidad desequilibrada, y Julio Heisse como un personaje inflexible y tozudo, cuya obstinación habría sido en gran medida la causa de la guerra civil. Hay quienes también perciben al coronel John Thomas North como la gran personalidad antagónica a Balmaceda. North era un inglés que llegó como empleado a las salitreras y que a través de negocios fue logrando un control casi monopólico de la zona, con-

virtiéndose en un millonario de crédito y fama universal. Algunos de sus abogados chilenos tuvieron una participación activa en la oposición a Balmaceda. De North se llegó a decir en la época que era un tiburón de “boca enorme, capaz de tragarse a Tarapacá y al país entero, y de levantar la bandera inglesa más alta que la chilena”⁹.

Las “lecturas” que perciben como un factor casi único del conflicto a la personalidad de Balmaceda y a los antagonismos que ella generó, son, sin embargo, difíciles de sostener. Lejos de ser un “tozudo”, Balmaceda, a mediados de 1890, hizo esfuerzos considerables por solucionar el conflicto de atribuciones entre el Congreso y el Ejecutivo, llegando incluso a un acuerdo con Alvaro Covarrubias como representante de la oposición¹⁰. Realizó además gestiones para buscar un arreglo a través del arzobispo Mariano Casanova. Los memorialistas más ecuanímenes, como por ejemplo Fanor Velasco, atestiguan la serenidad de espíritu del presidente como también su moderación en los momentos más álgidos del conflicto.

Por último el testamento político de Balmaceda, las cartas que escribiera a sus hermanos y a Claudio Vicuña y Julio Bañados el 18 de septiembre de 1891, poco antes de suicidarse, revelan un comportamiento de gran altura ética y humana, una conducta que desvirtúa por completo las acusaciones de ambición e interés personal. Años después, hasta quienes habían sido sus enemigos más encarnizados reconocieron la entereza del ex-presidente y fueron rectificando o moderando

⁹ J. Abel Rosales *El coronel don Juan Tomas North. De cómo un inglés empleado a sueldo llegó en Chile a ser un millonario, de crédito y fama universal*, Stgo., 1889.

¹⁰ Enrique Blanchard Chessi *Documentos*, Stgo., 1911.

los juicios sobre su persona y su gobierno.

El propio Valentín Letelier, autor de artículos y de un opúsculo contra la “tiranía”, llegó a escribir, en 1899, lo siguiente: “Aparece un hombre que libera a su patria del yugo extranjero, que ampara a los débiles contra los poderosos, o que funda una religión más humana. Pues será en vida objeto de escarnio, sufrirá persecuciones, se coronará su existencia con una condena ignominiosa; pero que se extinga la generación de los victimarios triunfantes, la tradición reaccionaria contra la iniquidad abominable, rodeará a la víctima con la aureola del afecto popular, amparará su nombre contra la detracción de sus adversarios, recogerá piadosamente el recuerdo de sus actos y de sus palabras... inventará anécdotas.. y por fin impondrá su nombre a los historiadores y a la veneración de la posteridad”¹¹.

Al escribir este párrafo Valentín Letelier tenía sin duda en mente a Balmaceda. El caso del ex-presidente le era particularmente útil para argumentar que cuando la tradición legítima a personajes históricos no hace sino reflejar las creencias, las ideas y los sentimientos populares. Por supuesto la tradición que opera en un momento histórico dado no es una mera supervivencia inerte de lo que ha ocurrido, toda tradición opera selectivamente y responde por lo tanto a una versión interesada del pasado, versión que a su vez está en función de una concepción también interesada del presente. En esta perspectiva hay que entender que Balmaceda, después de su muerte, haya sido incorporado al imaginario colectivo como héroe de la mesocracia y del pueblo,

¹¹ Valentín Letelier. La evolución de la historia en *Anales U. de Chile*, Stgo., 1899.

como un hito en la configuración de lo nacional-popular, dentro de una trayectoria que se habría iniciado con Manuel Rodríguez o los Carrera, y que pasando por Balmaceda se prolongaría hasta la propia figura del ex-presidente Allende.

Los hechos del pasado, decíamos al comienzo, ya no existen como tales: son apenas imágenes, recuerdos, memorias..... pero también palabras... y sobre todo "una lectura y un punto de vista".

segundo

Forma y contenido

GABRIELA MISTRAL: ESPIRITUALISMO Y CANCIONES DE CUNA*

*Los que hacen una distinción entre cuerpo y alma,
no tienen ni una cosa ni la otra.*

Oscar Wilde

I. Preferencias modernistas y espiritualismo

La vocación espiritual y la sensibilidad trascendente de Gabriela Mistral han sido con frecuencia interpretadas como dimensiones estéticas específicamente femeninas, pertinentes a una corporeidad transida de alma¹. Sin desconocer las posibilidades sicoanalíticas de esta vía nos inclinamos —frente a una explicación que resulta, en última instancia, ontológica— por una que rebasa el ámbito individual y apunta hacia la circunstancia y raigambre histórica del espiritualismo, en tanto cosmovisión que nutre su obra temprana y sus canciones de cuna.

(*) Publicado en *Mensaje* 301, Stgo. 1981 y *Cuadernos Americanos*, México.

¹ Luis V. Anastasia, "El sentido de la vida en algunas imágenes de Gabriela Mistral", *Revista Iberoamericana de Literatura*, Nº 2 y 3 Montevideo, 1960-61. Citando a Ortega, dice: "Toda la vida psíquica de la mujer está más fundida con su cuerpo que en el hombre, es decir, su alma es más corporal, pero viceversa su cuerpo convive más constante y estrechamente con su espíritu; es decir, su cuerpo está más transido de alma".

○ A fines del siglo pasado y comienzos del presente, llegado el momento de evaluar la acción dinámica desatada en las últimas décadas por el liberalismo criollo, resaltaban en varios países hispanoamericanos, en lugar de “orden y progreso”, signos de incertidumbre y hasta pesimismo. En Argentina, por ejemplo, un cronista de la época describía la cada vez más estrecha relación entre la burguesía y la oligarquía terrateniente no como una asociación de cerebros para modernizar el país, sino literalmente, como “una junta de panzas con panzas”. En Perú, Manuel González Prada era el portavoz de aquellos que percibían en la democracia burguesa un puro disfraz retórico del antiguo orden de la colonia. En Chile, hacia 1910 ensayistas como Nicolás Palacios, Alejandro Venegas, Tancredo Pinochet y Francisco Antonio Encina, advertían —diagnosticando el desarrollo del país a cien años de su independencia política— la caída vertical del espíritu cívico y una corrupción generalizada en las funciones públicas². A la crítica variada se sumaba también la apatía. La involución del pensamiento liberal, los excesos cientificistas del positivismo y su progresiva identificación con el status quo, habían contribuido a desinteresar a las capas intelectuales por la acción política como proyecto de aspiración y destino personal. Como confiesa Luis Alberto Sánchez, los jóvenes que se formaron entre 1900 y 1920 experimentaban cierta ingenua repugnancia ante la política, “veníamos” dice “de regreso del naturalismo, y nada hay tan natural y naturalista como la política”³.

² Ariel Peralta, *El mito de Chile*, Santiago, 1971.

³ “Mariano Picón Salas, al día siguiente”, *Atenea*, Año XLII, Tomo CLVII, N° 407, Concepción, Chile, 1965, p. 12. Se trata,

En este contexto, el espiritualismo de Rodó, que intentaba —con *Ariel* de 1900— conciliar la cultura y la meritocracia del espíritu con la tradición democrática, atrajo de inmediato las preferencias de los jóvenes. Examinando el pasado, Rodó rescataba los valores de la cultura clásica y del cristianismo y fustigaba los excesos e insuficiencias del positivismo cientificista. Delineando el futuro: proyectaba un porvenir abierto para hispanoamérica, encarnado, más que en el progreso industrial, en los valores espirituales y en la juventud como portadora de ellos. Frente a la concepción pragmática del hombre como un puro ser natural, carente de alma, sin espíritu, Rodó propiciaba un desarrollo del arte, del “ideal”, de la intuición, en suma, de todos los valores espirituales,⁴ y lo propiciaba no tan sólo para el individuo, sino también —ante la amenaza del “american way of life”— para las diversas instancias públicas e institucionales de la vida hispanoamericana. Además de encauzar el sustrato anímico latente en los medios artísticos de 1900, Rodó vino a proporcionar un fundamento histórico de largo alcance a la sensibilidad modernista, al entusiasmo multifacético por el arte y el espíritu.

Así como el positivismo había sido, más que una filosofía, una actitud mental y una creencia, así también el espiritualismo era hacia 1905, más que un horizonte filosófico del modernismo, un estilo intelectual, un estilo caracterizado por su vocación trascendente, un es-

por supuesto, de una aseveración relativa, de un indicio más que de una verdad sociológica.

⁴ En *Motivos de Proteo* (1909), Rodó propone como síntesis de espíritu integral a Leonardo da Vinci; en una conferencia de 1922 Gabriela Mistral propuso, entre otros, el mismo ejemplo.

tilo que se inclinaba por lo evocador frente a lo explícito, por lo inefable y latente frente a lo literal y manifiesto. En ciudades como Santiago y Caracas, circulaban pues, entre 1900 y 1915, revistas diagramadas con motivos de la botánica heráldica y mitológica, revistas en que las imágenes gráficas más frecuentes eran figuras femeninas emergiendo de la niebla o musas que tañían el arpa con tules al viento. Revistas en que los poemas y las “canciones” acudían una y otra vez al tópico de lo inmanente y lo eterno, a la relación entre el modo de ser de la materia y el modo de ser del espíritu, al contraste entre el amor carnal y el amor como revelación trascendente.

La sensibilidad imperante, influida en cierta medida por las filosofías anti-rationales europeas, estimulaba además, tratándose del cultivo del espíritu, todas las vías posibles: desde la teosofía⁵ hasta el entusiasmo ilimitado por la belleza, desde la religión hasta el ocultismo, desde el éxtasis amoroso hasta el espiritismo y la filosofía oriental. En el contorno de este sistema de preferencias, Lucila Godoy Alcayaga fue elaborando la personalidad poética de Gabriela Mistral, asumiendo —de acuerdo a su origen y a su biografía elquina— más que la renovación temática-verbal rubendariana, esa otra fuente subterránea de la sensibilidad modernista: la cosmovisión espiritual de tradición neoplatónica y romántica,⁶ la concepción del hombre como un ser

⁵ Martin Taylor, *Gabriela Mistral's religious sensibility*, U. of California, 1968. Incluye documentos y datos que ilustran el interés de Gabriela Mistral, desde antes de 1920, por la teosofía.

⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, 1974, p. 134, “El modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo”. La concepción neo-

escindido en cuerpo y alma, la vocación trascendente y antipositiva. Hacia 1915, entre sus “maestros” predilectos no se encuentra el insigne vate de Nicaragua, figuran en cambio Vargas Vilas, Rabindranath Tagore y Amado Nervo. Pero sobre todo Amado Nervo, el Amado Nervo de las embriagueces espirituales y de la lírica del sencillismo, el que poco después de la revolución mexicana escribía a un amigo pidiéndole libros “de marcada tendencia espiritualista, algo que me haga pensar en que no somos esa pobre cosa putrefacta que se deshace en los cementerios”⁷.

En 1916, cuando la poetisa posiblemente vislumbraba sus primeras canciones de cuna, ha racionalizado ya su afinidad con el estilo intelectual trascendente, o como ella le llamaba: con el “sentimiento religioso de la vida”. En una carta de ese año, escribe: “Por el corazón, no por el cerebro, hasta mí han venido tantas ciencias, tantos conocimientos, que yo no cultivaría en la humanidad sino la sensibilidad y dejaría atrofiarse un poco esa cosa horrible, perversa, glacial y antipática que es el cerebro”⁸.

En torno a la cosmovisión espiritual, en su doble vertiente de *expiación dolorosa e integración utópica*, hay que situar la obra temprana de la poetisa, la reco-

platónica, “rítmica” y jerarquizada del universo, del amor como un proceso gradual que culmina en la unión Dios, está también presente en algunas tempranas preferencias literarias de Gabriela Mistral: la *Biblia*, los poetas del “dolce stil novo”, Dante, San Francisco de Assís, Véase “Mis libros”, *Desolación* (1922).

⁷ Luis Leal, “Situación de Amado Nervo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, Nº 72, Pittsburgh, USA, 1970.

⁸ Véase *Cartas* de ese mismo año, Juan Loveluck, “Carta de G. Mistral a A. Nervo”, *Revista Iberoamericana*, Vol XXXVI, Nº 72, Pittsburgh, USA, 1970.

pilada en *Desolación* (1922), *Lecturas para mujeres* (1923) y *Ternura* (1924), que incluye casi la totalidad de sus canciones de cuna⁹.

Lo distintivo de la cosmovisión mistraliana, en relación al espiritualismo secular de Rodó, reside en su pronunciado contenido religioso y —aunque en germen

⁹ a) Primera edición de *Desolación*, Nueva York, 1922. Bajo subtítulo “Canciones de cuna”, pero incluidas en la sección “Prosa”, aparecen: “Apegado a mí”, “Yo no tengo soledad”, “Canción amarga” y “Meciendo”. Tanto en esta edición como en la que sigue las canciones están prosificadas, guiones horizontales insinúan, sin embargo, una posible versificación. b) Segunda edición de *Desolación*, Santiago de Chile 1923. Se agregan “La noche”, “Me tuviste”, “Encantamiento”, “La madre triste”, “Suavidades”, “Miedo” y “Corderito”, “Rocío”, “Hallazgo” y “Mi canción”. c) *Lecturas para mujeres*, México, 1923, incluye “Meciendo”, “Duérmete apegado a mí”, “Miedo” y “Canción amarga”. d) Primera edición de *Ternura*, Madrid, 1924, incluye—según Norberto Píñilla *Biografía de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, 1946—además de las canciones de la segunda edición de *Desolación*, “Botoncillo”, “La cuna” y “Estrellita”, todas versificadas. e) Tercera edición de *Desolación*, Santiago de Chile, 1926, incluye las mismas canciones que la segunda edición, pero versificadas e integrando un sección aparte. f) Primera edición de *Tala*, Santiago de Chile, 1928. Incluye “La tierra y la mujer”, “Semilla”, “Niño rico”, “Niño chiquito”, “Sueño grande”, “Canción de la sangre”, “Madre-niña” y “Encargos”. En ediciones posteriores de *Tala*, la poetisa suprimió las canciones de cuna. g) Segunda edición de *Ternura*, Buenos Aires, 1945, agrega a las canciones de la primera edición: “Con tal que duermas”, “Arroró el quino”, “Virgo”, “Taurus”, “Canción quechua”, “Sueño grande”, “La ola del sueño”, “Canción de pescadoras”, “Arrullo patagón”, “Canción de la muerte”, “Canción de la sangre”, “Mi canción” y “Niño mexicano”. Suprime “Botoncillo”, “Estrellita” y “La cuna”; el poema “Miedo”, que en la edición anterior figuraba entre las canciones de cuna pasa a formar parte de la sección “La desvariadora” junto con “Madre-niña” y “Encargos”, que figuraban como canciones de cuna en

todavía en las obras mencionadas—¹⁰ en su profunda vivencia de lo indoamericano. Ideológicamente, el pensamiento y la cosmovisión de Gabriela Mistral pueden vincularse al humanismo cristiano de Jacques Maritain, particularmente en su intento constante por proyectar —por un lado— lo contingente hacia lo trascendente, y —por otro— por atraer lo trascendente hacia lo contingente, las normas del espíritu cristiano al mundo civil.

En nuestro trabajo, sin embargo, más que una caracterización abstracta de la cosmovisión espiritual mistraliana nos interesa sorprender su funcionalidad poética, mostrar, en definitiva, cómo ella opera en relación con los hallazgos y la coherencia de un sistema expresivo.

Las canciones de cuna constituyen para este propósito, un conjunto importante y homogéneo de poemas, un conjunto que el Dr. Hjalmar Gulberg destacó expresamente el entregar el Premio Nobel de Literatura en 1945. La propia Gabriela Mistral tuvo por sus canciones especial predilección: una y otra vez las incluyó en li-

la primera edición de *Tala*. Esta edición de *Ternura* incluye además como epílogo el “Colofón con cara de excusa”. h) *Poesía completa*, Madrid, 1958; recopiladas por Margaret Bates, incluye en la sección “Canciones de cuna”, todas las canciones que figuran en la segunda edición de *Ternura* y, además, “Botoncillo”, “Estrellita” y “La cuna”. Es, con treinta y cuatro canciones, la edición más completa; por ella citamos.

¹⁰ Fernando Alegría, *Genio y figura de Gabriela Mistral*, Buenos Aires, 1966 *Tala* marca para la poetisa, en este sentido, un hito en el desarrollo de su obra. “—Créame, Sibila, que *Tala* es mi verdadera obra... Mucho más interesante que *Desolación* aunque a usted le parezca extraño. Más tarde la leerá y se acordará de mí, Es la raíz de lo indoamericano...”

bros inéditos, en textos de lectura, y en la última selección que hiciera de su obra poco antes de morir. Constituyen ellas, por lo tanto, un conjunto significativo para estudiar y sorprender la visión poética mistraliana, un conjunto hasta ahora no estudiado monográficamente.

II. *Cancionero tradicional*

Aun partiendo del supuesto de que las canciones de cuna mistralianas son poemas líricos, no podemos ignorar que en ellas se asume una situación imaginaria—la madre que adormece a su hijo— que precede al texto y en la que se inserta el hablante poético. Este táctico escenario justifica su denominación y está vinculado a una larga tradición oral, a una tradición que es, en sentido estricto, extraliteraria.

A fines de la década del veinte, Federico García Lorca recordaba que no es en las catedrales sino en las canciones de cuna donde está vivo el pasado de España¹¹. Mientras en Francia y Alemania —decía el poeta— las canciones son suaves y monótonas, de texto irrelevante, en España en cambio, desde Asturias hasta Andalucía, están infiltradas por un sentido dramático de la vida; mientras el lenguaje de la “nanas” europeas —decía— se caracteriza por una función sonora que sólo pretende incitar al sueño, imitando el ritmo físico de la cuna o el de alguna melodía, en España, en cambio —agregaba— están tejidas en una lengua que a menudo hiere la sensibilidad infantil.

¹¹ “Las nanas infantiles”, *Prosa*, Madrid, 1969, Conferencia dictada a fines de la década del veinte, en Vassar College, U.S.A.

Gabriela Mistral tenía muy presente la filiación peninsular de las canciones de cuna hispanoamericanas. “Es bien probable” decía, refiriéndose a ellas, “que nunca las haya hecho el pueblo criollo sino que siga cantando hace cuatro siglos las prestadas de España, rumiando pedazos de arrullos andaluces y castellanos, que son maravilla de gracia verbal”¹².

Una “nana” recogida en Salamanca, España, dice:

Duérmete, mi niño
que tengo que hacer,
lavarte la ropa
ponerme a coser.

Y una recopilada en Chile:¹³

Hace tuto guagua
que tengo que hacer;
lavar tus mantillas,
sentarme a coser.

En otras canciones, tanto peninsulares como hispanoamericanas, la madre atemoriza al hijo con el “coco” (el “cuco” en Chile y Argentina), con el toro, con la “reina mora”, con un gigante o una gitana. Manuel Chavarría¹⁴ recoge una canción en que la madre inventa un personaje feroz y, al mismo tiempo, ofrece al hijo, solapadamente, el refugio del sueño:

¹² Colofón con cara de excusa”, *Ternura*, 2^{da}, edición, Buenos Aires, 1945.

¹³ Oreste Plath, *Folklore chileno*, Santiago de Chile, 1962.

¹⁴ *Canciones de cuna*, Guatemala, 1952.

No vengas gigante
de cara feroz
a asustar al niño
de mi corazón.
Toma otro camino
marcha por allí
porque mi pequeño
ya se va a dormir.

La canción de cuna de mayor arraigo en hispanoamérica, y también en Chile, parece ser aquella en que al niño se le coloca en situaciones inciertas, en que el hilo maternal de la relación aunque no se corta se adelgaza, introduciendo factores desconcertantes que llevan al chiquito a cobijarse en el sueño y que reflejan también aspectos de la realidad incierta de la madre. Mundo dramático de la mujer de pueblo que se infiltra incluso en las nanas de tema religioso:

María lavaba,
y José tendía
la guagua lloraba
del frío que hacia¹⁵.

Las canciones mistralianas difieren notablemente de esta tradición; en ellas no hay grietas ni premura por las tareas del hogar, la madre hablante a través de la canción de cuna consigue, justamente, anular ese mundo real, acceder a la eternidad y a la correspondencia armoniosa con el entorno, a la plenitud del ser, a un temple de ánimo gozoso del que no quisiera desprenderse jamás. “La canción de cuna tiene sentido” nos dice la

poetisa¹⁶ “en cuanto a cosa que la madre se regala a sí misma y no al niño que nada puede entender, a menos de ‘guagüetear’ a grandullones de tres años...”.

Motivos bíblicos y elementos zoomórficos de los arrumacos tradicionales, adquieren en las canciones de la poetisa un sentido inverso: en “Canción de Taurus”, por ejemplo, el toro amenazante se convierte en el “yo” celestial de los dísticos, el que se identifica como “lechoso” y de “color miel”, el que dice:

No duermo ni me apago
para no serte infiel.

En las canciones mistralianas hay también —como en la canción de cuna europea— aliteraciones, sonoridad y ritmo; pero integrados funcionalmente al temple de ánimo del “yo”; imitan, entonces, más que musicalidades externas, el estado de alma del hablante lírico, y revelan en este sentido una total coherencia entre el nivel de lo expresado y el de la expresión. El ritmo no es como en las nanas tradicionales sonoridad hueca, corresponde en cambio a una vivencia total, a una actitud, a un sentido y a una imagen del mundo.

“Nosotros” decía Gabriela Mistral refiriéndose con modestia a sus canciones,¹⁷ “tal vez hemos armado algunas frases sobre los alambres ancestrales o hemos zurcido con algunos motes criollos las telas originales”. Todo parece indicar, sin embargo, que la poetisa no es la simple versificadora criolla de una tradición y de motivos líricos que la preceden, por el contrario, ella

¹⁶ “Colofón con cara de excusa”, *op. cit.*

¹⁷ “Colofón con cara de excusa”, *op. cit.*

¹⁵ Oreste Plath, *op. cit.*

se ha servido de las canciones de cuna —de su “contexto” imaginario, de algunos elementos y motivos convencionales, de sus cuartetos octosilábicos de rima asonante, de sus redondillas de pares quebrados, de sus dísticos— para verter en ellas su propia cosmovisión y plasmar las preferencias de su particular intuición poética¹⁸. En este sentido parece perfectamente lícito considerar sus canciones como poemas líricos en que el hablante ficticio constituye el estrato fundamental, como poemas en que el “yo” se pone de manifiesto, en que la madre —al mismo tiempo hablante y oyente— expresa y objetiva su temple de ánimo.

III. Plenitud del “yo”

El tono y contexto imaginario de las treinta y cuatro canciones mistralianas permiten —por su persistencia— postular la identidad del hablante, tratar al “yo” ficticio de cada poema como un hablante ideal, como un hablante al que conviene, por ahora —desde un punto de vista metodológico—, no confundir con la persona real de la poetisa; como una voz a la que designamos indistintamente “la madre”, “la madre-hablante” o el “yo lírico”.

¹⁸ Gabriela Mistral coincide, en este aspecto, con la generación española de 1927, con los que tuvo contacto en su estadía en México, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Rafael Alberti y Gerardo Diego, fueron —entre otros— redescubridores de la tradición hispánica de Garcilaso, de Gil Vicente, de Lope de Vega, de San Juan de la Cruz y del cancionero tradicional. Véase relación entre seguidillas de Gil Vicente y las “jugarretas” de la poetisa chilena, Cedomil Goic, “Cadenillas en la poesía de Gabriela Mistral”, *Atenea*, Nº 374, Tomo CXXVII. Concepción, Chile, 1957.

El temple anímico de la madre-hablante se caracteriza por una plenitud íntima, concomitante a la situación imaginaria que constituye al poema en canción de cuna. Desde esta perspectiva, el lenguaje del hablante funda el mundo y, simultáneamente, su actitud frente a él. No es, por lo tanto, el camino hacia la plenitud lo que se poetiza, sino su gozo: la mirada desde la cúspide y, de repente, el vértigo del vacío. Voz de la posesión y no de la búsqueda. El lenguaje de las canciones objetiva esta intensidad de ser, representa —en el plano de la expresión y de lo expresado— una *plenitud espiritual* del hablante, una plenitud que va también acompañada por *plenitud física y estética*.

Cuando yo te estoy cantando,
se me acaba la crueldad:
suaves son tus párpados,
¡la leona y el chacal!

(“Suavidades”)

La purificación, la espiritualidad de la madre se exterioriza en su capacidad para trascender la materia, para ver hermosura y suavidad aun en lo más fiero. Esta capacidad de trascender la materia, constituye uno de los aspectos más relevantes del “yo” lírico, y está fundada explícitamente en la maternidad. En el poema en prosa “La dulzura”, la madre dice: “Por el niño dormido que llevo, mi paso se ha vuelto sigiloso. Y es religioso todo mi corazón, desde que lleva el misterio”. Por *religioso*, debe entenderse aquí: un modo sensible e intuitivo de conocer la naturaleza y el hombre, de “sentirlos” como expresión de la grandeza divina; religio-

sidad como una forma de vida espiritual, como una opción contraria a la explicación científicista y positivista del mundo.

La materia —decía Gabriela Mistral en 1922¹⁹— está delante de nosotros, extendida en este inmenso panorama que es la naturaleza con la intención aparente de hacernos olvidar lo invisible, apegándonos a su hermosura, y nuestro cuerpo está susurrándonos que él es nuestra única y seria realidad. Son los dos tentadores, son los dos insignes engañadores. Religiosidad es buscar en esa naturaleza su sentido oculto y acabar llamándola al escenario maravilloso trazado por Dios para que él trabaje nuestra alma... Religiosos fueron Leonardo... El hurgó en la materia y la exprimió más como un sabio en su laboratorio que como un artista, y vio que había un resplandor detrás de su espesura ciega. Religioso Shakespeare, el retoñador de la pasión humana. La intensidad es don espiritual; Shakespeare eleva el amor o el odio hasta que aparecen de tal modo maravillosos que salen del plano de la simple realidad fisiológica y entran en lo angélico o lo diabólico, entran en el espíritu.

La capacidad de trascender lo contingente es, entonces, en una visión disociada del hombre, un don del espíritu, del alma, y como tal permite a la madre-hablante superar las limitaciones espacio-temporales de su ser objetivo: estar en compañía aunque esté sola, alcanzar la eternidad aunque sea mortal, anular el mundo

¹⁹ “El sentido religioso de la vida”, conferencia dictada en 1922, *Orfeo, edición extraordinaria en homenaje a G. Mistral*, Santiago de Chile, 1967.

exterior aunque esté instalada en él.

Según sus propias palabras, desde que canta a su hijo, la madre está en un estado de “compañía y soledad”,²⁰ compañía que se refiere no sólo a la presencia del niño sino sobre todo a la correspondencia y armonía con la naturaleza, con el universo cósmico y la divinidad. Desde este punto de vista, las canciones de cuna se centran —como toda la poesía de Gabriela Mistral— en la experiencia del amor como revelación trascendente, como posibilidad humana de intuir lo absoluto y lo eterno.

El mar sus millares de olas
mece, divino.
Oyendo a los mares amantes,
mezo a mi niño.

El viento errabundo en la noche
mece los trigos.
Oyendo a los vientos amantes,
mezo a mi niño.

Dios padre sus miles de mundos
mece sin ruido.
Sintiendo su mano en la sombra
mezo a mi niño.

(“Meciendo”)

El arrullo conjura en este poema, el tránsito desde el mundo interior al espacio infinito, la experiencia eterna (el ruido de mares y vientos) se transmuta para la

²⁰ Véase “Arroró elquino” y “Yo tengo soledad”.

experiencia interna en silencio, en ausencia que es presencia superior; el tránsito se realiza también al nivel del lenguaje: en el poema confluyen la musicalidad de la naturaleza, del mar y del viento con el ritmo del arrullo y el compás espiritual de la madre que mece. La maternidad —producción de un ser vivo por un ser vivo— evoca el misterio de la creación divina y el contacto con lo eterno. La muerte, en el contexto de esta intuición básica, representa la antítesis externa de la maternidad, el “yo” lírico la caracteriza expresamente—y con mayúsculas— como la “Contra-Madre del Mundo”, como la “Convida-gentes”²¹.

La intensidad espiritual de la madre dilata también el ensueño; va disolviendo el mundo exterior²².

Carnecita blanca,
tajada de luna:
lo he olvidado todo
por hacerme cuna.

(“Corderito”)

Sus sentidos se concentran pero también se expanden, a la plenitud íntima corresponde una *plenitud física*, una ampliación de los órganos sensoriales del “yo” lírico. En la noche la madre que mece es capaz de experiencias auditivas extremas, de escuchar simultáneamente el rumor de los mares y de los vientos; en el día, de establecer correspondencias visuales con los

²¹ Véase “Niño mexicano” y “La canción de la muerte”.

²² En “Dormida” la madre dice: “Ahora no veo/ni cuna ni niño/ y el mundo me tengo/por desvanecido”.

distintos elementos del entorno²³. La morada íntima y el espacio externo se estimulan mutuamente, en una relación que por estar fundada en la intimidad del hablante, se gesta por igual en la noche como en el día, ante el objeto más próximo —el propio cuerpo de la madre— como ante el más lejano: el espacio sideral.

La plenitud espiritual y física del “yo” atrae también una *plenitud estética*. En un poema como “Meciendo”, el estado espiritual se traduce en virtud estética, en la distensión entre norma rítmica y versos concretos, en la confluencia entre sonoridad, imagen y sentido del mundo. Los hallazgos idiomáticos arrancan, entonces, de una circunstancia específica: el ser-madre. La poesía, como representación original, como apropiación y vivencia única de la realidad, se funda en la maternidad, existe entre ellas, en el mundo poético de las canciones, una relación de dependencia: la maternidad como vivencia espiritual privilegiada, como intuición de eternidad, sólo puede ser objetivada mediante la lengua, mediante el quehacer poético. El “corazón religioso” —la capacidad de trascender la realidad, de descubrir en ella su sentido oculto y de ver tras la corteza de las cosas— es, además una virtud poética. Gracias a ella el río es “río-miel”, y el niño “hierbecita temblorosa asombrada de vivir” o “estrellita” “que en las sábanas echa luz y tiembla”.

La madre-hablante patentiza también en lenguaje, su belleza íntima, se jacta de ella en “su decir”:

La rosa, digo:
digo el clavel.

²³ Véase “La tierra y la mujer”.

La fruta, digo
y digo que la miel.

(“Con tal que duermas”)

La canción es depositaria del temple de ánimo de la madre que acuna; como lenguaje comunica plenitud.

IV. La maternidad como utopía

En la canción “Niño chiquito” la madre describe a su hijo como un “si-es no-es de este mundo”, esta figura de lenguaje concentra, como veremos, las varias significaciones de la plenitud y temple lírico del hablante.

1. *Contexto ético religioso*: el núcleo básico de la cosmovisión poética mistraliana—centrada en la experiencia del amor como revelación trascendente— es la antigua dicotomía cristiana de alma y cuerpo,²⁴ aquella en que los atributos del cuerpo, movidos por el instinto, representan lo que es imperfecto, contingente. Y los del alma, en cambio, lo ilimitado, perfecto y trascendente. Una dicotomía en que el cuerpo es la parte del ser humano condenada al aislamiento, y al esplendor efímero; y el alma, en cambio, lo que podría unir a los hombres en una comunidad espiritual superior. La plenitud humana, sin embargo, sólo se logra integrando estos dos reductos del ser. La necesidad e imposibili-

²⁴ Hernán Silva, “La unidad poética de *Desolación*”, *Estudios filológicos* N^o 4 y 5, Universidad Austral, Valdivia, Chile, 1968 y 1969. Analiza la unidad del primer poemario de Gabriela Mistral en torno a esta dicotomía.

dad de esta unión se traducen para el hombre en una permanente tensión ético-religiosa. En este sentido, con excepción de “la madre”, los personajes líricos de Gabriela Mistral padecen la conciencia trágica de vivir, por una parte, impulsados hacia la búsqueda de lo absoluto, y por otra atados al orden terrenal de lo contingente. Esta conciencia trágica de la existencia, que concibe al hombre como un ser disociado, se resuelve en la visión de la vida humana como *expiación dolorosa*.

En *Desolación* de 1922, primer libro de la poetisa, predomina en torno al tema del amor personal este tono expiatorio y desgarrado, el amor está concebido como apetencia que trasciende la sensualidad del instante, pero que sin embargo está obligado a manifestarse a través del cuerpo, en seres sujetos a la contingencia de la muerte.

De este primer libro Gabriela Mistral se despide con un *voto*: “Dios me perdone”—dice— “este libro amargo, y los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también. En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme. La dejo tras de mí como la ondanada sombría y por laderas más elementales subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la esperanza, sin volver a mirar mi corazón...”.

La búsqueda de “las palabras de la esperanza”, de la integridad y armonía entre lo trascendente y lo terrenal, la llevará a centrarse en *Ternura* de 1924, en la visión de una etapa privilegiada del ser humano: la infancia. El tono predominante de este nuevo libro está

dado, precisamente, por las canciones de cuna. *Ternura* alude a “cariño”, “dulzura”, pero también a lo que es tierno, a la criatura humana que recién vive. El temple lírico, desde la perspectiva de la madre, se detiene en el nuevo ser como vivencia del misterio de la creación, como paradigma de una existencia sin conflictos. El sentimiento maternal es, como experiencia del hijo, puente entre los dos reductos del ser humano: en un niño se fusionan el cuerpo y el alma, su ser objetivo (el “sí-es) con su ser espiritual (el “no-es).

En uno de los poemas de la sección “Casi escolares” de *Ternura*, la madre describe a un ángel guardián que guía y acompaña a los niños, pero que de repente los deja, abandono que se explica en la penúltima estrofa:

Y aunque camine contigo apareado,
como la guinda y la guinda bermeja,
cuando su seña te pone el pecado
recoge tu alma y el cuerpo te deja.

El final de la infancia coincide, entonces, con la pérdida de la inocencia, con la disociación del ser. Crecer, ser hombre, significa morir e implica —en un contexto ético-religioso— la conciencia trágica de que el alma es una esencia distinta del cuerpo. Desde esta óptica, los escasos momentos de vértigo que padece la madre responden a la angustia de constatar que la infancia es una etapa transitoria, que el tiempo y su meta: la muerte, son los factores negativos que acechan la plenitud. Por eso en la canción “¡Que no crezca!” la madre pide, desesperada, que su hijo se quede para siempre con “los cinco veranos que tiene”. La tempo-

ralidad, sin embargo, se hace presente sólo como un eco lejano, como una intranquilidad esporádica que no logra trastornar la visión predominante: la concepción de la maternidad como una isla utópica en una existencia signada por la tensión y el dolor.

La infancia está también representada como etapa de integridad y armonía en el motivo del sueño infantil²⁵. En “Niño rico”, la madre dice:

Yo no despierto a mi dormido
la Noche Buena de Belén
porque sueña con la Etiopía
desde su loma del Petén

Y agrega en la estrofa final:

El sueño mío que rompieron,
no lo supe dormir después,
y cuando lloro todavía
lloro mi noche de Belén.

La relación sueño-infancia está vinculada a la concepción romántica del sueño como momento de acceso a realidades inusitadas, como instante en que el alma —con la ayuda del cuerpo que descansa— asciende a conocer. Al incorporar esta tradición la canción de cuna suma a su sentido habitual uno nuevo: la incitación al sueño se convierte en conjuración de una existencia celeste, el niño dormido representa la inocencia angelical, la relación perfecta entre cuerpo y alma, entre

²⁵ El motivo del sueño infantil —“La ola del sueño” y “Sueño grande” — difiere y se opone al motivo del sueño adulto, que evoca en “Apegado a mí”, “Canción de Virgo” y “Hallazgo”, a la muerte.

servidor y amo, entre lo que “es” y lo que “no es”.

2. *Contexto mítico*: en las canciones mistralianas el mundo socio-histórico es una ausencia. No hay elementos identificables con la vida moderna, no hay trabajo, no hay historia, casi todas las canciones están, en un sentido lato, situadas fuera de época, o si se quiere en un tiempo discontinuo, recurrente, en un tiempo mítico que anula y transgrede al tiempo real.

El espacio geográfico es idílico, corresponde, como ya señalamos, a un espacio desplegado unilateralmente desde la intensidad íntima y no a una contemplación dialéctica desde la inmanencia del mundo. Si bien, en algunas de sus últimas canciones —“Niño mexicano”, “Arroró elquino” y “Arrullo patagón”— la poetisa introduce elementos propios del paisaje americano, se trata, más que de un intento de presentar la naturaleza “desde la tierra”, de un proceso de universalización de lo americano, de su incorporación a la maternidad en tanto experiencia mítica y genérica del hombre.

En varias de las canciones el tema de la maternidad está también asumido desde el mito cristiano de la Virgen María. En “Meciendo” y “Rocío”, por ejemplo, la madre alude al carácter inmaculado y espiritual de la procreación:

Porque él ha bajado
desde el cielo inmenso
será que ella tiene
su aliento supenso

(“Rocío”)

En “El establo” se acerca el nacimiento de Belén,

en “Canción de Virgo” el “Yo” lírico se identifica explícitamente con la Virgen y en “Estrellita” la madre describe a su niño como el Enviado, como el Salvador que espantará a los agentes del mal, redimiendo la naturaleza y el espíritu. Esta perspectiva mítica contribuye a enfatizar la vertiente espiritual del ser-madre, y atrae significaciones nuevas, integrando en el “si-es-no-es de este mundo” —desde una tradición bíblica— la humildad del pesebre y la trascendencia divina, la carencia material y la abundancia espiritual.

3. *Contexto antropocéntrico*: la maternidad está también representada con rasgos propios de su significado habitual, con imágenes extremas de cariño, protección, nutrición, entrega y unidad fisiológica. Este contexto, a menudo el único identificado por la crítica, soporta, se fusiona y confluye con los anteriores. El niño representa la posibilidad de realización humana, es la “semilla”, el “cuerpecito que... espejea de cosas grandes por venir”. Encarna, como ser humano, la prolongación y el anhelo de supervivencia de la madre; es lo *que es*, pero también lo que *no es*: repertorio de posibilidades, un destino abierto, una reserva ilimitada de ilusión.

Los tres contextos significativos fluyen en la concepción de la maternidad como utopía:

es mejor el hijo mío
que este mundo al que se asoma²⁶

²⁶ “Encantamiento”, *Desolación*, Santiago de Chile, 1923, dice: “es más lindo el hijo mío”. Véase, respecto a las variantes de las canciones de cuna, Sister Mary Charles Ann Preston, *A study of significant variants in the poetry of Gabriela Mistral*, Washington, 1964.

Como una experiencia que simboliza en la integración de lo contingente y lo trascendente, la plenitud humana; como una experiencia religiosa en el viejo sentido de volver a unir, de *re-ligare*; como una experiencia que encuentra en el oxímoron (figura de lenguaje que combina dos instancias contradictorias y que, a diferencia de la antítesis que separa y categoriza la experiencia humana, tiende a fusionarlas en un nuevo sentido) su expresión más adecuada.

Es más rico, más, mi niño
que la tierra y que los cielos

(“Encantamiento”)

Una experiencia que está plasmada en la singularidad y homogeneidad del hablante lírico y en la concentración y coherencia de la visión poética que lo expresa: para la madre el hijo es “grano de arroz”, “botoncito” (vegetal), “huesito de cereza”, “bocadito de chañar”, “grano de mi trigo”, “semillón soterrado” y “semilla”, imágenes todas que condensan y enriquecen los valores, que atraen hacia la pequeñez material la inmensidad espiritual; imágenes que abren el camino entre el ser y la potencia de ser, entre el presente y el futuro, imágenes que invocan el germen, el origen, aquello que es principio vital de todo lo que será.

Comentando un fragmento de Cyrano de Bergerac, Gastón Bachelard —que ha visto en la reducción una de las formas constantes de la imaginación poética— dice: “La manzana, la fruta no es ya el valor primero. El verdadero valor dinámico es la semilla. Es ésta la que paradójicamente hace la manzana. Le envía sus

zumos balsámicos, sus fuerzas conservadoras. La semilla no nace solamente en una dulce cuna, bajo la protección de la masa de la fruta. Es la productora de calor vital”²⁷.

En las canciones de Gabriela Mistral la “semilla”, como símil de la infancia, invoca la simiente. Es —como el niño— madre de la madre, albergue de grandeza, cuerpecito que espeja de cosas grandes por venir; en ella se integran lo real con lo ideal, lo manifiesto con lo que está latente, el “sí-es” con el “no-es”²⁸.

El niño es también “estrellita”, “tajada de luna”, “echa luz” dice la madre “y tiembla”. La imagen de la luz vinculada como resplandor a un contexto religioso, invoca además un principio de centralidad, es el sol, el ojo, el núcleo espiritual en torno al cual se extiende el universo. Complementan a las imágenes luminosas las relacionadas con la blancura, el hijo es “carnecita blanca”, “copo”, “algodón en rama”, “corderito”, “velloncito”, imágenes que afincadas en la tradición modernista de la blancura del alma invocan la inocencia inmaculada y la virtud espiritual de la infancia.

²⁷ *La poética del espacio*, México, 1965.

²⁸ “Canción quechua” es tal vez la única canción que se aparta de este sistema significativo, puesto que traslada a la historia —al identificar la época precolombina con la plenitud e infancia de América— la valoración ético-religiosa de la niñez. “Y donde eran maizales/ver subir el trigo/y en lugar de las vicuñas/topar los novillos”: la destrucción de formas de vida autóctonas y el extravío de la identidad cultural inducen al “yo” a rechazar al niño en pro de esa otra infancia aniquilada por la conquista. “Regresa a tu Pachacamac/En-Vano-Venido/Indio loco, Indio que nace,/pájaro perdido!” Esta excepción, sin embargo, confirma lo que hemos señalado: la utopía maternal es ahora imposible, se sacrifica entonces la maternidad en pro de una utopía retrospectiva.

La pluralidad significativa y el sistema simbólico de las canciones denotan una sensibilidad volcada hacia lo trascendente, una espiritualidad que sin duda es de índole religiosa. Debido, sin embargo a la extraordinaria intuición poética de Gabriela Mistral, la significación ético-religiosa no se hace presente como producto ideológico; confluye, en cambio, plenamente integrada con la dimensión antropocéntrica y con la representación mimética del sentimiento maternal. Cuando la madre dice “corderito”, dice también alma blanca sin mácula, alude además al mito de Jesús *Agnus Dei*, pero sobre todo —para sus lectores habituales— sintetiza en una imagen concreta el sentimiento maternal, rescata en vivo sus instancias más puras y genéricas, presentando la ternura de la relación con el hijo en pleno trance de ocurrir. Se trata de una visión poética en que la mirada espiritual es también la mirada humana, en que el lenguaje trascendente es al mismo tiempo la voz fresca y juguetona de la madre primeriza. Las canciones de cuna encarnan entonces, en todos los sentidos posibles, “las palabras de la esperanza”, la integración de la espiritualidad en el orden temporal.

En 1938, durante una estadía en Montevideo, Gabriela Mistral²⁹ explicó que sus poemas eran un sedimento de la infancia sumergida. “La poesía” decía; “me da una especie de asepsia respecto del mundo, me lava de (sus) polvos... y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado original...”

Desde esta perspectiva las canciones de cuna resultan para la poetisa, más que ningún otro sector de su obra, poesía de salvación, de conjuración utópica, de

²⁹ Figura como prólogo en *Todas íbamos a ser reinas*, Santiago de Chile 1971.

restitución del paraíso perdido, poesía en que se retorna a la lengua de la armonía espiritual primigenia.

“Tal vez —agregaba Gabriela Mistral— el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajo el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano”.

Es en esta lengua de *integración utópica* —anticipo de una América que debió ser pero que no es— que están escritas sus canciones de cuna.

LA NOVELA DEL DICTADOR 1926 - ?*
(Tirano Banderas
en la narrativa hispanoamericana)

I

¿Qué novelas hispanoamericanas se destacaron en la década en que apareció *Tirano Banderas*? ¿Cuáles eran los rasgos característicos de la sensibilidad y del sistema de preferencias vigente? ¿Era acaso un tema nuevo el del dictador? ¿Cómo reaccionó la crítica ante la obra de Valle-Inclán?

La década de 1920-1930 es la de las llamadas “novelas ejemplares de América”: de *La vorágine* (1924), de *Don Segundo Sombra* (1926) y de *Doña Bárbara* (1929). Es también el momento de *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Argüedas, de *Zurzulita* (1920) del chileno Mariano Latorre y de *Juan Criollo* (1928) del cubano Carlos Loveira. Todas estas obras pretendían fijar los rasgos típicos y autóctonos de la vida americana, de la tierra, de la raza y del ambiente. Corresponden al sistema de preferencias que la crítica ha llamado —indistintamente— nativismo, costumbrismo, criollismo o mundonovismo. Se caracterizan por una atención preferente al idioma y al mundo vernacular, por una concepción documental de la literatura y

(*) Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359, Madrid, 1980. También en *Cambio* de México, *Anales de la Universidad de Cuenca*, Ecuador e *Hispanamérica* de USA.

por una configuración de los personajes —influida por el positivismo y la novela naturalista europea— como productos del medio ambiente, de la herencia o de la raza. El afán de sintetizar la realidad con perspectiva teórica y regionalista llevó a Mariano Latorre, por ejemplo, a proponer una literatura chilena que debía contar con tantas novelas como provincias hubiera en el país. Conciencia americanista, sí, pero desde una visión metafísica que idealizaba el desarrollo histórico en tipos y conflictos movidos en última instancia por fuerzas naturales. Pensando en estos autores y en estas novelas, Pedro Grasses expuso su tesis de que en Europa se novelaba la historia y en América, en cambio, la naturaleza¹. Podría afirmarse, entonces que las preferencias narrativas vigentes correspondían a un momento epígono de la novela naturalista y que si bien en esta década estaban gestándose las preferencias que habían de caracterizar a la novela hispanoamericana contemporánea, ellas quedaron recluidas, en lo que a narrativa concierne, a polémicas literarias, sin que llegaran —como sucedió con la sensibilidad lírica— a plasmarse en obras concretas.

El tema del dictador no era un tema inédito. José Mármol —siguiendo los planteamientos de la novela histórica de Walter Scott— lo había tratado en *Amalia*; de 1851. La peruana Mercedes Cabello de Carbonera había enfocado la gestación de la dictadura de Leguía, en su novela *El conspirador* (1892). El venezolano Pedro María Morantes había publicado en 1909 *El cabito*,

¹ “De la novela en América”, recogido en Juan Lovelück: *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, págs. 68-75.

especie de novela-diatriba sobre la dictadura de Cipriano Castro. Otro venezolano, Rufino Blanco-Fombona, publicaba en 1923 *La máscara heroica*, novela cuyo tema era Venezuela bajo la tiranía de Juan Vicente Gómez. “Más que novela”, decía Blanco-Fombona en la introducción, debiera nombrarsele “intimidaciones de un Estado podrido”, con lo que revelaba el propósito utilitario y de denuncia de la obra. Hacia 1926 el tema del dictador no era, entonces, nuevo; sin embargo, venía siendo tratado desde una perspectiva literaria en que interesaban las funciones referenciales de la ficción (novela en clave, reportaje denuncia) por encima de su elaboración y autonomía estética.

El sistema de preferencias naturalista-nativista (expresado en el criterio de exigir a la obra relaciones casi fotográficas con el mundo que la inspiró) conformó también la óptica de aquellos hispanoamericanos que primero se ocuparon de *Tirano Banderas*. Rufino Blanco-Fombona, dos meses después de aparecer la novela, publicó una crítica censurando a Valle-Inclán por su imprecisión al representar el mundo americano y por deformar la realidad creando una “América de pandereta”; como “buen romántico” —decía— “Valle-Inclán fantaseó tiranos, revoluciones y países de camelo por encima y por fuera de la modesta realidad de todos los días”. “Con todo”, agregaba finalmente, “¡que libro!”². El novelista Martín Luis Guzmán escribió, a su vez, una reseña señalando que “el lector mexicano” reconocería México en *Tirano Banderas*,

² *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de enero de 1927; recogido en “*Tirano Banderas*”, *Motivos y letras de España*, Renacimiento, 1930, páginas 149-157.

pero lo reconocería “no según él lo conoce, sino como podría agruparlo en la pantalla un productor cinematográfico...”³. Este “no según él lo conoce” implicaba —para un escritor como Guzmán, que concebía a la novela como registro de la realidad— un juicio negativo, una censura a la arbitrariedad imaginaria del creador.

Mariano Latorre fue probablemente, entre estos primeros críticos, el escritor que mayor entusiasmo tuvo por *Tirano Banderas*. En 1928 afirmaba que la obra de Valle-Inclán era superior, como novela de la revolución mexicana, a *Los de abajo*. Valoraba en ella, sobre todo, la descripción apegada a la realidad, “la anotación objetiva del medio ambiente” de México y de sus habitantes. El criollista chileno —que nunca, por lo demás, había estado en México— trastocó el sentido recto de la obra para ajustarla a su concepción del género⁴.

Blanco-Fombona, Guzmán y Latorre, debido entonces, más que a sus posiciones ideológicas, a la concepción que tenían de la novela, fueron incapaces de comprender que Valle-Inclán se había propuesto sintetizar histórica y geográficamente a hispanoamérica, y que por lo tanto el mundo de *Tirano Banderas* era —con respecto a la superficie de la realidad— un mundo arbitrario. Una novela cuyos valores residían precisamente en lo que ellos rechazaban o no advertían: en

³ “*Tirano Banderas*”, recogido en *Repertorio Americano*, San Juan de Costa Rica, Vol. XIV, número 13, 2 de abril de 1927, pp. 196-197.

⁴ “México: Dos novelas sobre la revolución: R. del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, y M. Azuela, *Los de abajo*”, *Atenea*, Vol. 5, número 5, Concepción, Chile, 1928, pp. 448-452.

su elaboración y (relativa) autonomía artística, en una superación de la concepción de la obra como expresión directa del yo o del mundo real, en una verosimilitud que, aunque intrínseca e imaginaria, implicaba —frente a las preferencias documentales de sus críticos— una visión más compleja de hispanoamérica.

II

Si bien algunos artículos⁵ han mencionado a *Tirano Banderas* como punto de partida, en lengua española, de un tipo de novela, la obra no ha sido —que

⁵ Juan Antonio Ayala, “*De Tirano Banderas a El señor Presidente*”, *Cifra de humanidad*, San Salvador, 1955, pp. 119-125. Juan Liscano, “Sobre *El señor Presidente* y otros temas de la literatura”, *Cuadernos Americanos*, número 2, México, 1958, páginas 63-75. María Angélica Molinari, “Distintas expresiones de la realidad americana. Valle-Inclán, Asturias y Ayala”, *Revista de la U. Nac. de Córdoba*, número 12, Córdoba, Argentina, 1963, pp. 117-126. Raúl Chavarri, “Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 199-200, Madrid, 1966, pp. 439-444. Seymour Menton, “La novela experimental y la república comprensiva de hispanoamérica”, recogido en Juan Lovelück, pp. 230-276. Señala como precedente a *Nostramo* (1904), la novela de Joseph Conrad. En ella, sin embargo el dictador no es soporte del mundo creado sino uno más entre los múltiples personajes. Antonio Avaria, “Los señores presidentes, una forma de nuestra barbarie”, *Cuadernos de la Realidad Nacional*, número 8, Santiago de Chile, 1971, pp. 266-281. José Emilio Pacheco, “Vous êtes tous des sauvages”, *Plural* México, junio 1974, pp. 74-75. Jorge Campos, “El recurso del método, de Alejo Carpentier”, *Insula*, número 336, Madrid, 197, página 11.

Hay también artículos que minimizan, niegan o desconocen

sepamos— estudiada desde esta perspectiva. Nos interesa entonces, prestar atención preferente a aquellas características, a aquellos rasgos morfológicos y semánticos que tienden a configurar en la narrativa hispanoamericana un tipo, una genealogía literaria: la *novela del dictador*.

a) *Omnisciencia, ubicuidad y distanciamiento del narrador*: el tirano Santos Banderas, los personajes que lo rodean y la acción de aquellos que pretenden derrocarlo están presentados por un narrador omnisciente, por un narrador que es capaz de seguir sucesos simultáneos, de elaborar y categorizar la materia narrada.

Mediante indicios lingüísticos el narrador da muestras de su ubicuidad: incluyendo en su discurso la voz “patroncito” o “patrón” nos indica, por ejemplo, que su perspectiva se ha instalado en la mente de los peones, de Filomeno Cuevas. La omnisciencia del narrador en *Tirano Banderas* difiere sin embargo notablemente de la omnisciencia propia del narrador de la novela decimonónica. No se trata en este caso de un narrador que haga ostentación de su omnisciencia, que se arrogue el papel de guía, de psicólogo o sociólogo de la realidad presentada. El mundo literario no aparece trabado casual o sistemáticamente sino —por el contrario— presentado en toda su inconexión y ambigüedad. Se trata esta filiación: Giuseppe Bellini, “Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *El urogallo*, número 2, Madrid, 1970, pp. 31-40. Jaime Labastida, “Alejo Carpentier. Realidad y conocimiento estético”, *Casa de las Américas*, número 87, La Habana, 1974, pp. 21-31. Wolfgang A. Luchting, “Varia”, *Hispanoamérica*, número 10, Maryland, 1975, pp. 95-99. Ernesto Volkening, “El patriarca no tiene quien lo mate”, *Eco*, t. XXIX, número 178, Bogotá, pp. 337-388.

de una omnisciencia elíptica, recatada, con preferencia por un modo presentativo en que la acción no se *dice* sino que se *muestra*, en que se utilizan diálogos breves introducidos en “estilo de acotación teatral”⁶.

Otro rasgo importante del narrador omnisciente es el distanciamiento “brechtiano” que le permite configurar una visión satírico-irónica del tirano y su comparsa. Los recursos más frecuentes de esta perspectiva —en línea, por lo demás, con la gran tradición grotesca de Quevedo y Goya— son la caricatura (como ampliación extrema de lo característico) y la animalización de los personajes o su transformación en peles y fantoches.

La elaboración artística de la materia narrada es también otra característica notable del narrador. Refiriéndose a Santos Banderas, dice: “Miró su reloj, una cebolla de plata, y le dio cuerda con dos llaves”⁷; se trata de una típica acotación metafórica (“cebolla de plata” por reloj) destinada a configurar plásticamente el objeto, de una acotación que no pretende —como sucede con el narrador omnisciente tradicional— explicitar o proporcionar antecedentes racionales respecto al objeto o situación presentados. En otro momento, el narrador, describiendo la manifestación popular contra los gachupines y la consecuente represión, dice: “Los gendarmes comenzaron a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris” (p.

⁶ Pedro Salinas *Literatura española siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 115-122.

⁷ Don Ramón del Valle-Inclán, *Obras escogidas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1971, p. 395. Referencias posteriores se harán en el texto.

391). Este párrafo, además de ejemplificar el “estilo de acotación teatral”, ilustra una elaboración artística de la materia narrada en que importa lo visual por encima de lo discursivo, en que el narrador recurre al arte contemporáneo —visión cinematográfica, pintura cubista— enfatizando la función estética de su omnisciencia. El modo narrativo que hemos descrito contribuye también a la composición de la novela como una serie de “cuadros” o mosaicos.

b) *La configuración del mundo como un “cielo al revés”*: el tirano es presentado con frecuencia como un ser omnipresente y taciturno, siempre en vela, como una divinidad al acecho que observa inmóvil desde la altura. “Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado” (p. 367); tiene prestigio de “pájaro sagrado”; sin embargo, aparece configurado como búho, garabato de lechuzo o rata fisgona, como un pájaro de mal agüero, como una divinidad de signo contrario: como un demonio. El pueblo lo diviniza llamándolo “Niño Santos”, pero cuando visita el presidio de Santa Mónica, Roque Cepeda, su enemigo y el único católico verdadero que aparece en la novela, le dice: “Señor General, perdóneme la franqueza. Oyéndole, me parece escuchar a la Serpiente del Génesis” (página 493).

El mayor del Valle otorga a quienes acompañan al tirano el epíteto de “celestes cofradía”; sin embargo, al comienzo el narrador nos ha revelado ya las cualidades “celestiales” de estos “compadres” que giran en torno al déspota: el empeñista tramposo, “el chulo del braquetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado”. Corte de aduladores presidida por el pedante don Celeste. Corte

celestial al revés en que los ángeles-demonios son los arlequines del “pájaro sagrado” y de su danza de la muerte.

La configuración del mundo como un mundo religioso pero de signo inverso alcanza también al espacio novelesco: el Congal de Cucarachita es casa de prostitutas, pero es, además, centro ceremonial, iglesia en que oficia la sacerdotisa más codiciada: Lupita la romántica. El narrador describe el cuarto en que está la “cama del trato” como un lugar iluminado “con altarete de luces aceiteras y cerillos” (p. 408), y luego, en el libro siguiente, señala que mientras la madrota del Congal ponía orden entre las pupilas, “Lupita la Romántica, en camisa rosa, rezaba ante el retablo de luces en la Recámara Verde”.

La configuración del mundo como un cielo al revés se proyecta también en la caracterización nominativa: el dictador se llama Santos, Santitos Banderas o Niño Santos y tiene su palacio en un antiguo convento, su misionero o arcángel se llama Celestino o don Celeste; Lupita la romántica —además de llevar el nombre más usual de México— recuerda a la Virgen de Guadalupe, y, por último, la “tierra caliente” se llama Santa Fe de Tierra Firme. La novela, al proponer un mundo de atmósfera demoníaca y alucinada como un mundo de valores religiosos invertidos, apunta, irónicamente, a la función divino-patriótica que se han arrogado desde siempre los dictadores iberoamericanos. Esta visión implica una mitificación del tirano y de su mundo,⁸

⁸ El proceso de mitificación artística corresponde también a la mitificación real de algunos dictadores históricos. Véase, como ejemplo, el caso de Duvalier, en René Depestre, “Homo Papadocus”, *Casa de las Américas*, mayo-junio, número 96, La Habana,

proceso que resulta particularmente revelador en la medida que obedece no sólo a la cosmovisión de quien escribe sino también a la de la masa que padece la tiranía: “El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos susurra, por bochinchas y conventillos, justicias, crueldades, poderes mágicos de niño Santos”... “Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos” (p. 486).

c) *Estructura de personaje*: el protagonista de la obra es el dictador Santos Banderas, un indio que —como el mismo lo dice— descrea “de las virtudes y capacidades de su raza. Este rasgo biográfico que implica partir de una situación socialmente menoscabada —a menudo desde una providencia— para alcanzar el máximo de poder y renegar de su origen, se repetirá con notoria persistencia en las novelas posteriores sobre el tema. El protagonista, aunque posee rasgos de diferentes dictadores históricos, es sobre todo un personaje creado, un anti-héroe mitificado, un producto literario. Uno de sus aspectos distintivos es su vínculo con la muerte: el verde como símbolo de hálito mortífero y la imagen metonímica de la calavera son los elementos que con mayor frecuencia lo identifican. Otra de sus características es su ascendiente de brujo, su concepción primitiva de las fuerzas que gobiernan el mundo. De allí también la utilización de aspectos mágicos como uno de los principios de composición en este tipo de novelas⁹.

Decimos que la obra tiene estructura de personaje

Cuba, 1976, pp. 84-91.

⁹ Oldrich Belic, *La estructura narrativa de “Tirano Banderas”*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

porque Santos Banderas, como protagonista, condiciona las alternativas de la acción y del espacio: las líneas argumentales parten o terminan en él y su dominio satánico tiñe de pesadilla el espacio de la novela. El protagonista, entonces, es el soporte estructural de la obra, el centro propagador del mundo al revés. Con su muerte finalizará la novela.

d) *País de invención*: el escenario de *Tirano Banderas* corresponde a un mundo imaginario. En él confluyen la pampa, los esteros, las ciénagas, la selva y los manglares. Combinando giros lingüísticos propios de distintos países, mezclando paisajes y datos, Valle-Inclán crea un país representado en que integra —sin recurrir a la alegoría— los distintos espacios y tipos hispanoamericanos. A este país representativo corresponde también un tiempo en que el autor intenta sincronizar lo diacrónico: en él coexisten alusiones a hechos históricos ocurridos en diferentes épocas y en distintos países.

e) *La concepción contemporánea de la novela*: toda novela, aun cuando no lo explicita, implica en sus planteamientos narrativos y en su estructura una concepción del género. Tal vez en *Tirano Banderas* el tratamiento del tiempo sea el mejor indicio para delinear esta concepción. En una primera lectura, por la rapidez de la acción, la diversidad de escenarios y acontecimientos, tenemos la impresión de que el tiempo en que transcurre el argumento dura varias semanas o meses; sin embargo, si leemos la obra con atención, nos daremos cuenta que toda la acción transcurre sólo en dos días y medio, y que hay escenas completas que son temporalmente simultáneas. Por ejemplo mientras el tirano se divierte con sus “compadres” suenan unos es-

tampidos; el narrador no explica más, pero posteriormente, cuando el foco narrativo se traslada al presidio de Santa Mónica, entendemos que los estampidos correspondían a fusilamientos de presos políticos, y que por lo tanto ambas escenas eran —en el tiempo representado en la novela— simultáneas. En otras ocasiones el narrador rompe el hilo de la acción e introduce otra que está sucediendo en ese mismo instante pero en un lugar diferente¹⁰. La fragmentación del argumento buscando la simultaneidad revela el propósito de crear una realidad imaginaria autosuficiente, que sea —en tanto proceso— homóloga a la realidad real. Hija de los vanguardismos de las primeras décadas, esta concepción —que afirma la autonomía de la novela como creación— implica enfatizar, frente a otros discursos, el carácter distintivo del discurso literario, subordinar su función referencial (respecto al contexto externo de la obra) a su función poética, al ser tangible del lenguaje y del mundo evocado por éste.

f) *Personajes antagónicos y trasfondo*: la novela del dictador, desde *Tirano Banderas*, encarna un intento por conjugar procedimientos literarios novedosos con una representación del mundo americano de fuerte relevancia social. Ideológicamente —a diferencia de las “novelas ejemplares”— presupone un rechazo a los modelos sociales de la oligarquía terrateniente y de la burguesía y una latente simpatía por un tipo de sociedad que las supere. En la obra de Valle-Inclán esta visión determina una estrategia en la configuración del argumento y de los personajes. Filomeno Cuevas y

¹⁰ Juan Villegas, “La disposición temporal de *Tirano Banderas*”, *Revista hispánica moderna*, números 3-4, Nueva York, 1967, pp. 299-308.

Coronelito de la Gándara son los caracteres que proporcionan —en su intento por derrocar a Santos Banderas— la tensión de la obra. Zacarías el indio, en cambio, es el antagonista moral, el que encarna los valores positivos, el único personaje no esperpentizado de la obra. Esta bifurcación debilita la tensión argumental y explica el desarrollo insuficiente de Zacarías, el héroe indígena.

La tiranía, mundo dantesco, requiere la presencia de fantoches y peleles, de casos extremos de degradación humana, de un ciego cribado de viruela que es —con sus canciones proféticas— una especie de alter ego del dictador.

Personajes como el Barón de Benicarles (la oligarquía), Mister Contum (el imperialismo norteamericano) o Peredita (gachupín propietario de una casa de empeños) están concebidos mediante caricaturas tipificadoras, en que la visión grotesca se aplica no sólo a los personajes como tales sino además al sector del mundo y a los valores que éstos representan. Junto a las figuras que aparecen en primer o segundo plano hay también una masa cobriza y amorfa, que circula abigarradamente en los conventillos y portales, una masa pasiva mencionada sólo como trasfondo, como vida aplastada que no ha conquistado todavía su humanidad, pero que está, sin embargo, dibujada como un movimiento latente que vibra a la espera.

III

Publicada en Madrid en diciembre de 1926, *Tirano Banderas* tuvo pronto resonancia. El Valle-Inclán de

las *Sonatas* (1905) y de *Divinas palabras* (1920) era conocido y estimado desde México hasta Buenos Aires. Su aureola contribuyó también a promover su nueva novela. Si bien algunos escritores de la generación adulta la habían considerado una “americanada” similar a las “españoladas” de Merimée, otros no tardaron en reconocer y exaltar sus valores: Xavier Bóveda, por ejemplo, fundador (con Jorge Luis Borges) de la revista *Síntesis*, finalizaba una reseña exigiendo al “lector hispanoamericano” que agotase “*Tirano Banderas* en todas las librerías” del continente¹¹.

En España, Gómez de Baquero y Enrique Díez-Canedo saludaron a la obra como una de las “más osadas y valientes novelas de la época, una de las más libres de los convencionalismos y prejuicios que pesan hasta hoy sobre los escritores”¹². Angel del Río, haciendo en 1928 un balance, la destacó como la creación “más importante en el último año literario español”¹³.

Fue traducida al inglés en 1929 (*The tyrant*) y al ruso en 1931. *El New York Times Book review* le dedicó una reseña —“A revealing novel of Latin America”— en la que un comentarista anónimo confesaba, hidalgamente, que si no se había publicado antes tan excelente novela se debía a que “nuestro interés en hispanoamérica es, a fin de cuentas, de índole más bien económico que literario”¹⁴.

¹¹ “*Tirano Banderas*”, *Síntesis*, volumen I, número 2, Buenos Aires, 1927, pp. 120-121.

¹² Eduardo Gómez de Baquero, “La novela de tierra caliente”, *El sol*, 20 de enero, Madrid, 1927 p. 2.

¹³ “La vida literaria de España”, *Revista de Estudios Hispánicos*, t. I, Número 1, Nueva York, 1928, pp. 61-66.

¹⁴ *The New York Times Book Review*, diciembre 22, Nueva York, 1929 página 7.

Tirano Banderas, en síntesis, fue desde 1926 una novela de cierta circulación y prestigio; y, como tal, pudo entonces incorporar sus rasgos morfosemánticos al repertorio de posibilidades estéticas (opciones a elegir o a negar) que ofrecen a todo acto creador la tradición, el prestigio y el gusto imperante.

En 1929 en Chile Ricardo A. Latcham publicó una obra de título sugestivo: *Esperpento de las Antillas*¹⁵. También en 1929, en México, Luis Guzmán publica *La sombra del caudillo*. La organización formal de esta novela es parecida a la de *Tirano Banderas*; sin embargo, se trata de una obra total —y muy probablemente— intencionadamente distinta. El tema de la novela es la mediatización de la revolución mexicana por los intereses individuales; está tratado a partir de una recreación ficticia de hechos históricos, particularmente de la “revuelta De la huertista”. Más que una novela del dictador (el caudillo sólo aparece dos veces) se propone mostrar la corrupción y la caída moral de los “revolucionarios” que actúan bajo su sombra. No encontramos en esta obra ninguno de los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas*. *La sombra del caudillo* puede más bien vincularse con la sensibilidad predominante en la década y constituye, desde este punto de vista, una lograda continuación de las novelas de tema político e histórico del siglo XIX. Siguiendo la distinción propuesta por Francisco Rico para la picaresca,¹⁶ podemos decir que *Tirano Banderas* repre-

¹⁵ Mencionada por Juan Uribe Echeverría, “*Tirano Banderas*, novela hispanoamericana sin fronteras”, *Atenea*, número 127, Concepción, Chile, 1936, pp. 13-19.

¹⁶ *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 100-108.

senta la que hemos llamado “novela del dictador”, la novela de proyección creativa y de cosmovisión grotesca, la novela del país imaginario e integrador, de la mitificación del protagonista y de la desrealización del espacio. *La sombra del caudillo*, en cambio, corresponde a lo que podríamos llamar “novela con dictador”, la novela que tiene más bien una estructura de acción que de personaje, aquella que representa la realidad de acuerdo a cánones literarios tradicionales y que pretende ser una transposición ficticia o en clave de un momento histórico determinado.

En 1931 Mariano Picón Salas publicó *Odisea de tierra firme*, novela que trata sobre la dictadura en el trópico. En el “Prospecto del libro”, Picón Salas excusa la inexactitud del paisaje diciendo que la obra fue escrita en Chile “a 40 grados de latitud más al Sur de donde fijé mi provincia imaginativa”, pero luego, en defensa de su provincia fantástica, añade: “Creo que nuestra literatura está llena de arreglos melodramáticos y falsas trabas convencionales, y para ser sincero conmigo mismo, no me ha amedrentado salir de una tradición vigente”. Ciertos rasgos del general “Cache-te ‘e plata” y la introducción del autor indican que Tirano Banderas —por vía directa o indirecta— abrió las puertas a aquellos narradores que como Picón Salas osaron desligarse de una “tradición vigente”. En 1939 el peruano Manuel Bedoya publicó *El tirano Bebevida, monstruo de América*, novela que, aunque inspirada en la dictadura de Benavides, ofrece una proyección grotesca y mítica del déspota, presentándonos un tirano que se tonifica con sangre de niños.

Las obras a las cuales nos hemos referido asumen ciertos rasgos de la novela del dictador, pero no cons-

tituyen —por sí mismas— novelas significativas. Sólo a partir de 1949, con el binomio *Tirano Banderas-El señor Presidente*, la novela del dictador alcanzará una etapa de configuración genérica.

IV

Respecto a la génesis de *El señor Presidente* se han sostenido datos contradictorios: Seymour Menton¹⁷ afirma que Miguel Angel Asturias la habría escrito entre 1920 y 1930, Juan Liscano¹⁸ sugiere que estaba ya escrita en 1924, Raymond González, en cambio, sostiene que el núcleo de la obra sería un cuento de 1923 y Asturias habría empezado a trabajar en una versión aproximada a la definitiva, sólo a partir de 1925¹⁹. Lo fundamental es —en cualquier caso— que fue publicada en 1946, y que entre la novela de Valle-Inclán y la del escritor guatemalteco puede establecerse una filiación literaria que se traduce en coincidencias temáticas y morfológicas.

En *El señor Presidente* encontramos, casi sin excepción, los rasgos con que hemos caracterizado a *Tirano Banderas*. Conviene tener presente, sin embargo, que al postular esta filiación no estamos pensando ni en plagio ni en una genealogía o causación de orden biológico; se trata sencillamente, de una novela que fija ciertos elementos estructurales a determinado tratamiento de un tema y de otra que, partiendo o coinci-

¹⁷ Seymour Menton, pp. 273-274.

¹⁸ Juan Liscano, p. 71.

¹⁹ *The Latin American Dictator in the novel* (Ph. D. dissertation U. Of S. California), Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1975 p. 164.

diendo con ellos, los profundiza y rebasa, alcanzando una plenitud estética y una expresividad propias, e incluso superando, en algunos aspectos, al modelo. Hay que tomar en cuenta, por lo demás, que entre 1920 y 1940 se proyectan en la sensibilidad artística una serie de acontecimientos en cierta medida comunes a ambos autores. Los vanguardismos poéticos (creatividad, importancia de imágenes y metáforas), la pintura cubista (distorsión, simultaneidad, distintas perspectivas y puntos de vista), el cine (movimiento, montaje), el surrealismo (atención a los fenómenos oníricos, mágicos e inconscientes), el psicoanálisis freudiano (fragmentación del “yo”) y la posibilidad de una sociedad socialista, son entre otros, algunos de los fenómenos que remueven la cultura de Occidente y que sin duda inciden en las formas de representar la realidad. En este contexto hay que situar la importancia de *Tirano Banderas* como modelo literario. Sin sobrevalorarla, pero también sin subestimarla.

Es preciso —al considerar la novela de Asturias como parte de una genealogía— distinguir aquellos aspectos que significan, frente al modelo, aportes innovadores; aspectos que vienen a ser los que acreditan la originalidad del autor y contribuyen a la dinámica del tipo de novela. En *El señor Presidente*, como en *Tirano Banderas*, encontramos una considerable elaboración de la materia narrada, el narrador recurre sobre todo al símil, a la animación de la naturaleza y a la metáfora, pero desarrolla además con efectividad un importantísimo recurso: la elaboración artística en base a las posibilidades sonoras y gráficas del significante, la utilización creacionista de la palabra²⁰. Este recurso

²⁰ Patricia Bennet Ramírez, “Morfología del significante en *El*

contribuye decisivamente al carácter de pesadilla alucinada con que se nos ofrece el mundo.

La intención de totalizar el reino del tirano como un *cielo al revés* resulta notoria desde el propio título de la obra: “Señor” además de invocar con ironía el trato cortés, implica una referencia al “señor” como Dios. Esto se confirma en el primer capítulo, que se titula “En el portal del Señor” y empieza con una oración, pero con una oración que en vez de orar al Señor implora a Satanás²¹: “¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre Luzbel de Piedralumbre! ¡Alumbra, alumbre, lumbre de alumbre..., alumbre... alumbra... alumbra, lumbre de alumbra... alumbra, alumbre...!”²².

Omnipotente y omnipresente el dictador es también un Dios, pero un Dios al revés, un Lucifer. Su favorito y mensajero se llama Miguel Cara de Angel y tiene —como los arcángeles— la función de anunciar a los vasallos la voluntad del Señor. La jerarquía continúa con los obispos —“Príncipes de la milicia” que otorgan la bendición al régimen— y termina con los creyentes, los súbditos que con su sacrificio de sangre alimentan a Satanás. Aparece también en la obra un Cristo al revés: el Pelele, cuya fuga, después de haber cometido un asesinato, está presentada como la pasión de Cristo. La escala de valores humanos está en el reino del dictador invertida: aquellos que cometen la mayor cantidad de crímenes y delaciones serán los favoritos del Presidente. La configuración de un mundo religio-

señor Presidente de Miguel Angel Asturias”, *Estudios filológicos*, número 10, Valdivia, Chile, 1975, pp. 9-41.

²¹ Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias, 1972, pp. 190-198.

²² *El señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1955, p. 7. Referencias posteriores se harán en el texto.

so de valores trastocados alcanza en la obra de Asturias mayor amplitud y coherencia que en la novela de Valle-Inclán. Ella está cuidadosamente elaborada a través de detalles —casi toda la acción por ejemplo, transcurre de noche— que otorgan gran expresividad a la novela. Este mayor desarrollo de la visión grotesca, a través de una deformación de lo sagrado, responde al propósito de centrar la obra más que en la figura del tirano, en los efectos subjetivos de la dictadura: en un mundo de miedo y terror que termina por ahorcar todo intento de conciencia privada.

Asturias además de la composición plástica en “Cuadros” añade un aspecto inédito en la novela del dictador: la explicación del mundo desde la sensibilidad indígena y desde su fuente, la cosmogonía maya. Integrada en algunos momentos del discurso del narrador y en el pensamiento de distintas figuras, esta cosmogonía aparece como parte del inconciente colectivo de los personajes. La pesadilla que tiene Miguel Cara de Angel sobre el baile de Tohil explica, por ejemplo, la necesidad del sacrificio humano para alimentar la voracidad del demonio indígena: para salvarse y recuperar el fuego de la vida una parte del pueblo debe matar y delatar a la otra. Esta complementación de la idiosincrasia indígena —de la tradición mítico-popular alienada— con la dictadura, otorga a la novela una notable dimensión trágica.

El protagonista de *El señor Presidente* es también un distribuidor de la muerte configurado de acuerdo al principio del contraste y la exageración: “El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negro los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba: en los bigotes canos peinados so-

bre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados” (p. 39), “y en las manos pequeñas las uñas ribeteadas de medias lunas negras”. Aparece sólo en seis oportunidades, sin embargo, maneja —como un titiritero— todos los hilos, hasta el del caos. Más que un sargento llegado a general, es —comparado con Santos Banderas— un dictador moderno, capaz de montar con la alianza de los Estados Unidos una sofisticada maquinaria de represión y terror. Ambos personajes contribuyen a fijar la imagen arquetípica del protagonista de este tipo de novela. Algunos rasgos insinuados en la obra de Asturias, como, por ejemplo, el sentimiento de soledad del tirano o la concepción del tiempo de la dictadura como un tiempo mítico y eterno, serán recogidos y desarrollados en novelas posteriores sobre el tema.

Seymour Menton afirma que el novelista guatemalteco a diferencia de Valle-Inclán, limitó “su visión sobrenatural a un solo país durante una dictadura determinada”²³ (Guatemala, Manuel Estrada Cabrera, 1898-1920); sin embargo, el hecho que en ninguna parte de la novela se den indicios tajantes respecto a la fuente o a la ubicación geográfica de lo que acontece está, por el contrario, indicando que Asturias, como Valle-Inclán, quiso conferirle al mundo descrito un carácter integrador, una significación abierta de país imaginario referido a la totalidad de hispanoamérica.

El motivo del amor (Cara de Angel y Camila) —ausente en la obra de Valle-Inclán— juega un papel importante en la tensión argumental de *El señor Presi-*

²³ Seymour Menton, pp. 256-257.

dente. Cara de Angel es también un antagonista de mayor relieve, que a diferencia de Zacarías evoluciona a lo largo de la novela. Podríamos decir, en general, que la novela de Asturias (no en vano trabajada —por un Asturias conocedor de Faulkner y Dos Passos— durante más de 15 años y a través de 9 versiones distintas) está mejor construida y alcanza, como denuncia, mayor efectividad que la novela del escritor español. Como dice Juan Antonio Ayala: “de *Tirano Banderas* a *El señor Presidente*, no hay más que un paso. Pero un paso demasiado significativo”²⁴ un paso —agregamos nosotros— en que se amplían, desarrollan e innovan principios de composición ya presentes en la novela de 1926; un paso en que se modifican y potencian ciertos rasgos y se agregan otros, confiriéndole así un renovado dinamismo a la novela de dictador.

V

A partir de 1950 —coincidiendo con algunas tiranías abyectas y con una revaloración de la obra de Asturias— el corpus de la novela del dictador aumentará en forma considerable. Jorge Zalamea publica *La metamorfosis de su excelencia* (1950) y *El gran Burundú* *Burundá ha muerto* (1952); Fernando Alegría, también en 1950, publica *Camaleón*, novela en que el país imaginario corresponde a una isla. En 1958 Francisco Ayala publica en Buenos Aires *Muerte de perro*, novela en que la omnisciencia se traslada al punto de vista de Pineda, un inválido que narrando en primera

²⁴ Juan Antonio Ayala, p. 119.

persona y recurriendo al testimonio del favorito, reconstruye desde una perspectiva hipócrita-irónica el mundo del dictador Bocanegra. En 1959, Enrique Lafourcade publica *La fiesta del Rey Acab*; y en 1962 Francisco Ayala entrega *El fondo del vaso*, continuación de *Muerte de perro*, en que el narrador es, también al modo de Faulkner, un personaje menor de la primera parte. *El gran solitario de palacio* de René Avilés Fabila aparece en 1971, y en 1974, además de *Yo el supremo*, la importante novela de Augusto Roa Bastos, se publican *Las rayas del tigre* y *La ronda de los generales* de los peruanos Guillermo Thorndike y José B. Alodph.

Paralelamente, la novela con dictador, con obras como *Hombres de a caballo* (1967), de David Viñas, y *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, alcanza también un desarrollo importante. Ambas formas de novelar la realidad histórica se benefician mutuamente, incluso algunas obras, como *Yo el supremo*, son más bien productos híbridos. Entre 1926 y 1980 ha tenido, sin embargo, mayor continuidad e importancia estética la veta que se inicia con la novela de Valle-Inclán. Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, dos de los más importantes narradores contemporáneos, acaban de aportar su talento —con *El recurso del método* (1974) y *El otoño del Patriarca* (1975)— a este tipo de novela.

Estas obras, aunque dispares, coinciden en incorporar como centro y foco de la narración, un estrato casi inédito en este tipo de novela: la conciencia del dictador²⁵. Esta perspectiva genera, a su vez, rasgos es-

²⁵ Ernesto Volkening, pp. 337-340.

tructurales y procedimientos narrativos distintos: aunque el discurso del narrador omnisciente persiste, se coloca a menudo (cediendo incluso la palabra) al servicio de los ojos y de la conciencia del tirano, que pasa entonces a interponerse entre el lector y el mundo de su dictadura. El protagonista, como anti-héroe, ocupa con sus pensamientos y actos —que conocemos a través de su propia voz, de la del narrador o de los personajes que le rodean— todos los planos de la novela.

Podría decirse que ambas obras tienen —comparadas con la tradición que las precede— una estructura de personaje más acentuada. La figura del antagonista (Zacarías en *Tirano Banderas* y Miguel Cara de Angel en *El señor Presidente*) desaparece o pasa a ser desempeñada —como en *El recurso del método*— por personajes abstractos, sin relieve, por personajes casi alegóricos cuya acción carece de continuidad en el argumento (Miguel Estatua, el Estudiante). La tensión entonces, minimizada, se traslada a la propia conciencia del protagonista, lo que redundará en el uso frecuente del monólogo y en una mayor lentitud o morosidad narrativa.

La inversión de la perspectiva, este ir desde dentro del personaje hacia el mundo externo, implica además un cambio en la configuración del personaje. La visión distanciada cede el paso o se combina con una visión “desde dentro”. Conocemos ahora las preferencias estéticas, los gustos culinarios, el lenguaje y hasta los procesos mentales del Primer Magistrado. Y asistimos también, mientras Leticia Nazareno le empolva “la estrella mustia del culo”, a la melancolía íntima y a los trastornos seniles del patriarca.

Se trata en ambas novelas —aunque con signo dis-

tinto— de un proceso de desmitificación del protagonista, proceso que supone una tradición literaria determinada. En la novela de Carpentier el dictador sigue siendo un personaje creado, un producto literario; ya no es, sin embargo, un mítico Satanás *per se* que promueve y maneja los hilos del mal. Ciclos económicos, políticos e ideológicos interrelacionados, y una bien trabada indagación artística en las raíces del poder²⁶, contribuyen a presentar la dictadura como un fenómeno histórico, desontologizando así al protagonista, otorgándole un marco social a su transición de germanófilo furibundo a cruzado de la latinidad. En cuanto a la caracterización del dictador, el principio básico de composición será ahora el del contraste, el del contrapunto burlesco entre la apariencia y el ser del tirano, entre sus ideales ilustrados y sus acciones bárbaras, entre lo que piensa y lo que dice, en definitiva, entre la dictadura tal como la vive y percibe el protagonista y tal como efectivamente se va revelando para el lector. Carpentier, cuidando siempre la autonomía y efectividad estética de la novela nos da, paradójicamente, una visión menos subjetiva de la dictadura.

En García Márquez la tradición de la novela del dictador estimuló directamente su orientación creadora. En algunas entrevistas²⁷ previas a la publicación del *Otoño*, el escritor sostiene que en su obra el dictador asumiría una originalidad inédita, que se proponía tratar el tema líricamente, mostrar al protagonista no sólo como una figura esperpéntica, sino en su condición de

²⁶ Jaime Labastida, pp. 27-28.

²⁷ Giuseppe Bellini, p. 40. Plinio Apuleyo, “Entrevista con Gabriel García Márquez”, *Libre*, número 3, París 1972, p. 9.

hombre perdido en la soledad y el poder. Para humanizar al patriarca, García Márquez introduce los tópicos de la muerte, de la soledad y del amor, los que se manifiestan —más que como preocupaciones racionales del déspota— en un nivel afectivo, en su manera infantil de recostarse, en la melancolía con que añora el mar o en la patológica dependencia de su “madre adorada, Bendición Alvarado”. Esta visión novedosa confluye, sin embargo, con la configuración tradicional, con la animalización, la caricatura y el tremendismo, con una caracterización nominativa que indica la presencia de un nuevo “Dios al revés”. De esta confluencia resultará un protagonista híbrido, un patriarca que es al mismo tiempo brujo, melancólico, déspota sanguinario, proto-macho criollo con preocupaciones metafísicas y “niño de mamá”. Esta conformación centaúrica de mito y hombre se da también en torno al tema de la soledad: en su larga decrepitud el tirano va quedando cada vez más física y espiritualmente solo. Sordo, va perdiendo la memoria, el corazón se le agrieta por falta de amor, se le vitrifican las arterias, la espalda se le llena de escamas y le crecen ramilletes de algas desde las axilas. La confluencia de una caracterización grotesca con una lírica humanizadora, implica horadar la tradición desde ella misma, revela un intento de transformar al protagonista contando con su mito y su filiación literaria.

En *El recurso del método* el proceso de desmitificación no está representado artísticamente, corresponde a una voluntad constructiva, y lo inferimos sólo por el criterio de verdad histórica, por el andamiaje ideológico de la novela. En *El otoño del patriarca*, en cambio, la desmitificación está integrada al argumento y

determina incluso la disposición y el marco narrativo de la obra. La vida y la muerte del patriarca es también la vida de la muerte del mito. El largo deceso sólo termina cuando los testigos que encuentran el cadáver —y cuya perspectiva sirve de marco a la novela— comprenden cabalmente la “buena nueva de que el tiempo de la eternidad había por fin terminado”²⁸. Hay que decir, sin embargo, que esta desmitificación (al nivel de la conciencia de los testigos) no se desprende de la ficción misma y resulta, por lo tanto, añadida y poco convincente. Las palabras finales anunciando el viento fresco de la historia devienen, entonces, vestigios de un propósito que no logra adquirir sustancia ficticia. Ello se debe, creemos, al predominio compacto y exhaustivo del mito, del tiempo estanco; a una estrategia narrativa en que los datos históricos, por ende, pierden su carácter de tales y pasan a ser datos de leyenda o de maravilla.

No es nuestro propósito analizar en detalle estas obras; sin embargo, nos interesa todavía destacar que aun variando la perspectiva, ellas recogen e incluso desarrollan ciertos rasgos constitutivos del tipo de novela. Digamos, para señalar sólo uno, que ambas recrean —con afán de integrar y sintetizar a hispanoamérica— un país imaginario. Carpentier, por ejemplo, a través de triadas pertenecientes a un mismo campo semántico va integrando distintas voces y regiones del continente. Nos hablará así de “tabernas, pulperías y tajaras”, de “huipiles, bohíos y Liquiliquis”, de “ta-males, ajiacos y fejoadas”.

²⁸ *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés. Ed., 1975, pp. 270-271.

En el *Recurso* puede fijarse una cronología que iría desde 1912 a 1927; sin embargo, los varios anacronismos y desajustes revelan un intento de abarcar un tiempo más amplio que el señalado por estos límites. Refiriéndose, por ejemplo, a los “caballeros del Import-Export”, a algunas grandes firmas importadoras de la década del veinte, el narrador los llama —con una frase que nos lleva de inmediato a *Tirano Banderas*— “ricos gachupines cuando no abarroteros y empeñistas”²⁹.

El otoño del patriarca, como novela total, pretende también integrar en la saga del anciano dictador, además de la coordenada espacial, la temporal. El descubrimiento de América, la lucha entre Federados y Unitarios, “los tiempos de la peste”, “los tiempos del ruido”, “los tiempos de la reconstrucción”, “los tiempos del orden y progreso”, todos ellos, entremezclados, confluyen en un mismo tiempo estancado, en un mismo presente narrativo.

Ambas obras, en síntesis, aunque disímiles, asumen ciertos rasgos de la tradición y los proyectan en una nueva perspectiva. Se trata, para decirlo de un modo negativo, de dos novelas que serían sin duda diferentes si no estuviese operando en ellas un filiación literaria, si en 1926 Valle-Inclán no hubiese creado en lengua española, mitificando y desformalizando la realidad, una forma de novela.

VI

La novela del dictador constituye —en una visión

²⁹ *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1^{er}. ed., 1974, p. 125.

panorámica del género—una de las formas asumidas en este siglo por la novela histórica. Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica —influida por las preferencias vanguardistas— el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser, a la vez, representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos sistemas literarios: uno que busca el cambio social y otro con voluntad de creación autónoma. Se trata, además, de una veta que ha permitido a los narradores hispanoamericanos volcar su voluntad historicista³⁰ y plasmar artísticamente una visión política. Como conjunción de rasgos y propiedades, como tipo de novela, ha llegado incluso a ser una realidad con la que opera el comercio editorial. Como sub-género y como conjunto pre-existente de posibilidades literarias constituye, sin embargo, una virtualidad en constante transformación, una serie dinámica y no una categoría

³⁰ “Gabriel, ¿por qué de repente esa conciencia del ‘boom’ de escribir sobre los dictadores...”, a esta pregunta de un periodista, García Márquez respondió; “Eso tiene su explicación y es una historia vieja. Fíjate: Carlos Fuentes tuvo la idea como en 1968, una cosa así, de escribir un libro colectivo que se llamara *Los padres de las patrias*, y que cada novelista escribiera un capítulo sobre el dictador de su país. Entonces estaba previsto que Fuentes escribiría sobre Santana; Carpentier sobre Machado; Miguel Otero Silva sobre Juan Vicente Gómez; Roa Bastos sobre el Dr. Francia, y así, Cortázar tenía ya algo preparado sobre el cadáver de Evita Perón. Yo no tenía dictador, pero estaba ya escribiendo *El otoño del patriarca*”. *Ahora*, año XV, número 656, 7 de junio de 1976, Santo Domingo, República Dominicana, página 39.

ontológica.

Aunque el método de distinguir y aislar un tipo de novela permite valorar una obra en función de sus relaciones con esa tradición, resulta, sin embargo, limitado y estrecho para comprender el fenómeno literario en términos de proceso. Suponiendo que dentro de una filiación literaria existe un cierto determinismo, éste es dialéctico y opera, por lo tanto, como una fuerza entre otras. Cada una de las novelas referidas podría, por ejemplo, situarse dentro de una nueva genealogía: la conformada por la obra de cada autor. Resulta obvio, por lo demás, que los países y las dictaduras imaginarias no surgen sólo de la imaginación. El estudio inmanente de la novela del dictador no agota la explicación de las peculiaridades o del desarrollo de este tipo de obra. Falta, entonces, establecer los nexos entre lo existente en la realidad y lo propuesto por las obras, articular las relaciones entre la literatura, la realidad social y la cultura como mediación entre ambas.

Digamos, para terminar, que si nos hemos concentrado en ciertos aspectos y descuidado otros, se debe a que nuestro propósito ha sido fundamentalmente, mostrar —a más de 60 años de su publicación— la prolífera importancia de *Tirano Banderas* en la narrativa contemporánea de hispanoamérica.

tercero

Campo cultural en disputa

LA CRITICA LITERARIA*

(Entre la democracia y el autoritarismo)

1. Actividad crítica y orden cultural

Visualizamos la crítica como un espectro amplio con dos vertientes, una de ellas se aproxima a la teoría literaria y asume la crítica como una estructura de pensamiento en cierta medida autosuficiente, con relativa independencia de su objeto; la otra, en cambio en su grado extremo, es más bien una caja de resonancia, un epifenómeno que se aproxima al periodismo y en última instancia a la publicidad. Dentro de ese abanico caben desde las formas de crítica trascendente que vincula la obra con totalidades más amplias (sea de índole artística, moral, o social) hasta formas de crítica episódica como la que suele practicarse en los medios masivos de comunicación; desde la teoría literaria que indaga en sus propios supuestos o la crítica sistemática con ambición científica que propone nuevas lecturas, pasando por el comentario o la reseña de sesgo empirista,

* Publicado originalmente con el título de "Transformaciones de la crítica literaria en Chile 1960-1983, en *Cuadernos Americanos*, 1, México, 1983. También en *Problemas para la crítica socio-histórica de la literatura*, Minnesota, USA, y como documento de trabajo de CENECA.

hasta la nota o la simple información: en buenas cuentas, lo que los alemanes llaman *Literaturwissenschaft* y lo que llaman *Literaturkritik*. Se trata, entonces, de una actividad múltiple y plural, que incluiría a los críticos universitarios, a los creadores que conciben la crítica como un subproducto de su actividad creadora, a los críticos “oficiales” de algún diario o revista, a los comentaristas, a los reporteros culturales, a la docencia e incluso a quienes trabajan en ciertas áreas de la actividad editorial.

No se nos escapa que nos estamos distanciando de la concepción que tienen de la crítica autores como Wellek o Frye,¹ quienes la restringen a sólo una de estas vertientes. Hay varias razones que justifican, sin embargo, un enfoque amplio. Nadie discute, por ejemplo, que además de tener como objetivo básico *la comprensión* del fenómeno literario en toda su complejidad, la crítica es también un factor importante de *valoración y orientación* y que incide, por ende, en el gusto y en la moda literarios. Qué duda cabe que el comentario, la entrevista o la mera difusión, aunque intelectualmente viven en simbiosis, desempeñan en esta perspectiva un cierto rol. Nos guste o no, el hecho es que la información y la publicidad literaria contribuyen a crear un espacio de interés por ciertos autores y tendencias. Hay casos en la historia de la cultura en que lo artísticamente valioso no se impone por sí mismo, sino que sucede más bien al revés: aquello que se impone es lo que termina por considerarse de valor². Si restrin-

¹ René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven, 1975; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1973.

² Levin I, Schucking, *Sociología del gusto literario*, México, 1965.

giéramos la crítica a lo que Northrop Frye entiende por tal, sólo nos quedaría despachar el tema de su transformación bajo el autoritarismo con un “no hay crítica en Chile” o bien emprender una reflexión sobre las posibles causas de ese vacío. Hay que considerar además que al interior del espectro se dan vasos comunicantes: crítico docente, comentarista o reportero cultural no son compartimentos estancos ni ontológicos, sino más bien segmentos de un tejido mayor, o incluso funciones, de modo que potencialmente una misma persona podría desempeñar una y luego paralelamente la otra. Desde otro punto de vista, el tomar en cuenta la vertiente autosuficiente y la parásita viene a poner de relieve el carácter de conocimiento radicalmente ambiguo que tiene la crítica.

En todo caso lo fundamental de esta comprensión de la crítica como actividad múltiple y plural es que nos obliga a tener en cuenta que las condiciones de su ejercicio no dependen sólo de la voluntad o lucidez de los críticos, sino que se insertan en las características del espacio cultural, en las condiciones de trabajo de los críticos y en los mecanismos de circulación de la cultura. Permite entender, por lo tanto, que la crítica aun cuando tiene su especificidad no sigue un curso autónomo, que no es del todo ajena a la pugna por las persuasiones ideológicas, que tiene que ver con la dirección intelectual y moral de la sociedad y que está inserta, en consecuencia, en un orden cultural e institucional que si bien no puede ser tratado con criterio reductivista tampoco es ajeno a relaciones sociales históricamente determinadas. La comprensión amplia permite, en definitiva, historiar la crítica e integrar los componentes de esa historia: sus contenidos concretos y los mecanis-

mos sociales e institucionales que posibilitan esos contenidos. Es precisamente esta perspectiva la que nos aproxima a una idea que recorre estas páginas: aquella de lo que los cambios que se producen en la crítica chilena durante la última década, no son sólo explicables por la exoneración de las universidades o la salida del país de la mayoría de los críticos, sino que obedecen a un fenómeno más global (del cual la exoneración forma, por supuesto, parte): a la instalación de un modelo autoritario que excluye y recompone —generando una dinámica alternativa— los espacios culturales pre-1973. Y que, por lo tanto, los desplazamientos y rupturas que se observan a partir de ese año, aun entendiendo que la crítica tiene su propio nivel de especificidad, deben ser comprendidos en el contexto de los cambios operados en la totalidad social y en sus distintos órdenes, uno de los cuales corresponde al de la cultura.

2. *La renovación crítica hacia 1973*

La década que precede al quiebre de la democracia es quizás una de las etapas más importantes para la crítica en Chile. Por primera vez esta actividad deja de identificarse con un par de críticos oficiales de algún periódico y ofrece en cambio un perfil variado y múltiple, un perfil que, teniendo como eje a la universidad, se proyecta a través de diversos canales por todos los pliegues del abanico. Son años de actividad crítica pluralista, abierta a distintas vertientes de pensamiento, con tensiones y polémicas, pero con el propósito común de superar el impresionismo subjetivista y constituirse en una disciplina más o menos sistemática que se

arriesga, que complejiza el discurso literario y su propio quehacer, que busca trascenderlo y que, para bien o para mal, se inserta y busca su anclaje en las opciones socio-políticas de la década. Vale la pena detenernos, entonces, en algunas de estas características y referirnos someramente a las condiciones que las hicieron posibles.

La universidad es, como señalábamos, durante este período, el eje fundamental de la actividad crítica. Por una parte funciona como canal de modernización, a través del cual se difunde el bagaje teórico analítico acumulado por la crítica europea en los últimos 40 años, por otra parte, especialmente a partir de la reforma universitaria de fines de los sesenta, se constituye en un espacio dinamizador de persuasiones ideológicas en torno al cambio, espacio que tensiona, por lo tanto, a las distintas disciplinas respecto a su rol en un proyecto de transformación de la sociedad.

En la Universidad de Chile, en universidades de provincia, y, en menor medida, en la Universidad Católica, ejercen la docencia, investigan o se forman por lo menos dos generaciones de críticos. Primero Félix Martínez Bonatti, Carlos Santander, Pedro Lastra, Cedomil Goic, Jorge Guzmán, Jaime Giordano, Juan Villagas, Guillermo Araya, Alfonso Calderón, Hernán Loyola, Wilfredo Casanova, Mario Rodríguez, y luego una generación algo más joven, entre los que se cuentan Jaime Concha, Luis Waisman, Ariel Dorfman, Luis Iñigo Madrigal, Antonio Avaria, Lucía Invernizzi, Federico Schopf, Antonio Skármeta, Luis Bocaz, Nelson Osorio, Leonidas Morales, José Promis, René Jara, Mauricio Ostria, Lydia Neghme, Marcelo Coddou y Ramona Lagos. Todos ellos son influenciados, conocen, o de una u otra manera entran en contacto con una

constelación de corrientes críticas europeas, corrientes que en el viejo mundo se han dado con variación cronológica pero que aquí coexisten y se dan casi en forma simultánea. Entre ellas pueden señalarse la estilística de Spitzer y Amado Alonso; la corriente estructuralista, pasando por el protoestructuralismo de los formalistas rusos, de Romano Ingarden y Wolfgang Kayser, por el estructuralismo checo del Círculo de Praga, por el estructuralismo antropológico de Levi-Strauss, y por el estructuralismo semiótico francés de Barthes, Teodorov y Greimás. Entran en contacto, también con la corriente fenomenológico-existencialista (Husserl y Heidegger hasta Sartre y Merleau Ponty), con la semiótica abierta de Umberto Eco, con la corriente socio-histórica (Luckács, Hauser y Goldmann) y con la variante sociológica vinculada a la Escuela de Frankfurt.

La modernización de la crítica que se da entre 1960 y 1973 (y que es paralela a la modernización en otras disciplinas humanísticas) hay que entenderla como un proceso a través del cual se asume todo este bagaje con el afán de darle mayor sistematicidad y rigor a los estudios de literatura, particularmente al análisis de texto, ello explica también el contacto con otras disciplinas —como la lingüística— que aportan elementos teóricos y un paradigma de cientificidad. Se trata, además, de una renovación trabada polémicamente con la crítica anterior, con la escuela histórico-positivista de un Raúl Silva Castro, o con la crítica impresionista de un Alone o de un Ricardo Latcham.

Dentro de este proceso pueden distinguirse dos etapas: en la primera predominan las corrientes que suponen una radical autonomía del fenómeno literario y que por lo tanto privilegian el texto como el único horizonte

legítimo de la crítica, orientación en que coexisten una aproximación formalista —que en términos de historia literaria se traduce en el uso y abuso del método generacional—³ y otra fenomenológica-hermenéutica⁴. Más tarde, en una segunda etapa, empiezan a relevarse corrientes afines a una comprensión contextualizadora, corrientes que desde una perspectiva socio-histórica proveen un marco para captar la lógica de la presencia y desarrollo del fenómeno literario, o para el análisis de las obras como signos de una sociedad y una historia en transformación. Se percibe además una utilización más ecléctica de las corrientes europeas, un esfuerzo por ajustar creadoramente a la situación nacional y latinoamericana enfoques y categorías pensados en otros contextos⁵.

El momento inmanentista puede situarse cronoló-

³ Véase, entre otros, Cedomil Goic "La novela chilena actual. Tendencia y generaciones", *Estudios de lengua y literatura como Humanidades*, Santiago, 1960; Pedro Lastra Salazar "Nota sobre el cuento hispanoamericano del siglo XIX", *Mapocho*, 2, Santiago, 1963; Mario Rodríguez Fernández: *El modernismo en Chile e hispanoamerica*, Santiago, 1967; Cedomil Goic: *La novela chilena*, Santiago 1968; Grinor Rojo: *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Valparaíso, 1972. También se utiliza el método generacional en antologías y textos para estudiantes.

⁴ Véase Félix Martínez Bonetti: *La estructura de la obra literaria*, Santiago, 1960; Jorge Guzmán: *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor*, Santiago, 1963; Jaime Giordano: *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*, Santiago, 1971.

⁵ Véase Mario Rodríguez Fernández y Hugo Montes: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago, 1970; Ariel Dorfman: *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago, 1970; Hernán Loyola: *Pablo Neruda: itinerario de una poética*, Santiago, 1971; Jaime Concha: *Neruda (1904-1936)*, Santiago, 1972.

gicamente desde 1960 hasta la Reforma Universitaria; y el predominio de la orientación socio-histórica desde 1968 hasta septiembre de 1973. No se trata, sin embargo, de bloques, ambos momentos en cierta medida coexisten a través de la incorporación de términos y categorías. Hay también varios profesores que evolucionan, pasando —como Nelson Osorio y Federico Schopf— de una etapa a otra. Hay además algunos puntos de vista compartidos como el rechazo al antiguo método biográfico-histórico o al impresionismo, en lo que están de acuerdo casi todos los críticos, incluyendo algunos que no tienen su ámbito de trabajo en la universidad como Yerko Moretic, Martín Cerda e Ignacio Valente. No podría, empero, hablarse de un movimiento de renovación extraliterario que va condicionando la primacía de una etapa sobre la otra. El proceso de agudización de la lucha política y la presión social que ella ejerce en la universidad, la ideologización creciente de los estilos intelectuales y su confluencia con las opciones políticas van perfilando la situación de cada crítico y el predominio —particularmente en la Universidad de Chile— de la perspectiva socio-histórica sobre la imanentista. Paralelamente, procesos como la revolución cubana y el boom de la novela latinoamericana, van relegando a un segundo plano a la literatura europea (y con ella a Roque Esteban Scarpa y al Instituto de Literatura Comparada), privilegiando, en cambio, como objeto de estudio, a la literatura del continente, especialmente a la narrativa.

Interesa resaltar, en todo caso, que a lo largo y ancho de esta renovación, aun cuando la crítica es terreno de pugna ideológica y de presión social o institucional, no desaparece por ello la diversidad y el pluralismo, la

sensación de pertenencia a una comunidad intelectual. Hasta en los años más álgidos encontramos todo un espectro de tonos: desde la voz “científica” y académica de críticos como Félix Martínez Bonatti y Cedomil Goic, hasta el vitalismo lírico y emancipatorio de Ariel Dorfman. Si se revisa un número cualquiera de la *Revista Chilena de Literatura* de 1972, se hallará, por ejemplo, junto a un artículo de Cedomil Goic en que analiza formalmente los exhordios de *La Araucana*, otro de un crítico joven que, citando a Lenin con la fe del recién converso, dispara flechazos contra Carlos Fuentes como prototipo del escritor pequeño burgués.

Luego de la Reforma Universitaria de 1967 y particularmente entre 1970 y 1973, aunque el pensamiento y la renovación crítica siguen teniendo su eje en la universidad, no se quedan, sin embargo constreñidos a ese ámbito. Varios críticos tienen una participación importante en el aparato orgánico de la cultura, en los mecanismos institucionales de producción y circulación literaria. Pedro Lastra, por ejemplo, dirige la colección *Letras de América* de Editorial Universitaria, e introduce autores hispanoamericanos tan importantes como José María Argüedas y Ernesto Cardenal. A Lastra también se deben algunos títulos de la serie *Teoría Literaria* como *La partida inconclusa* de Alberto Escobar. Hernán Loyola crea y dirige la colección *Biblioteca Popular* de Editorial Nascimento en la que se editan antologías o reediciones de obras chilenas e hispanoamericanas precedidas por excelentes estudios. Nelson Osorio dirige la serie *Teoría Literaria* de Ediciones Universitarias de Valparaíso, que publica desde textos vinculados al estructuralismo del Círculo de Praga hasta una sociología del consumo literario. Jai-

me Concha y Alfonso Calderón participan en el Comité Selectivo de Quimantú, Editorial que significó una verdadera renovación en las formas de distribución y en el número de ejemplares, alcanzando tirajes que jamás antes se habían logrado en Chile. Esta participación de estudiosos de la literatura en el aparato editorial hay que vincularla a una comprensión del trabajo crítico como parte de un proyecto cultural liberador y a ciertos rasgos estructurales de la canalización política, que para bien o para mal (nos referimos al “cuoteo”) posibilitaron una proyección partidaria en algunas empresas editoras subvencionadas por el Estado; también contribuyó a la ingerencia de los críticos la existencia de editoriales no regidas por una lógica comercial, sino más bien por el afán de contribuir al desarrollo de la cultura chilena en una perspectiva democrática y latinoamericanista.

Varios de los críticos mencionados escriben además para medios masivos. Luis Iñigo Madrigal, tiene por ejemplo, a su cargo, la página literaria de *La Nación*, Federico Schopf y Antonio Skármeta lo hacen en *Ahora*, Hernán Loyola en *El Siglo*, Alfonso Calderón en *La Quinta Rueda*, etc. La crítica participa también en el medio masivo por excelencia: la televisión. Ariel Dorfman dirige y conduce un programa en Canal 9 en que el eje es la literatura y José Promis dirige y anima otro similar en un canal de Valparaíso. Por cierto, paralelamente a estas actividades, siguen haciendo lo suyo aquellos que T. S. Elliot llama los “supercríticos”, los críticos titulares de diarios de larga tradición como *Alone* e Ignacio Valente. Sin embargo, en el conjunto del sistema no tienen ya ni el peso ni la autoridad que solían tener, debido sobre todo a que el horizonte de la

crítica se ha ampliado ostensiblemente, tanto en número como en perspectivas. Interesa entonces resaltar que hacia 1973, la crítica que tiene como eje la universidad, vale decir la crítica subvencionada, constituye el polo que alimenta las funciones editoriales, la del comentarista, la del reportero cultural e incluso la de quienes producen textos de enseñanza de literatura. Es cierto que el Ariel Dorfman televisivo no es el mismo que el Dorfman de *Imaginación y violencia en América Latina*, hay empero vasos comunicantes y el propósito común de una práctica crítica que oriente, que no sea una mera caja de resonancia y que se inscriba dentro de un proyecto cultural liberador.

Otro aspecto que interesa señalar es que gran parte de la crítica de esos años trasciende desde diversos ángulos el fenómeno literario tradicional; de partida se amplía el canon de lo estudiado; por una parte hacia géneros no prestigiados como la subliteratura, el testimonio o la literatura popular, y por otra, hacia temas como la dependencia o la industria cultural. La literatura chilena, asimismo, empieza a ser pensada como un sistema múltiple en que hay diversos subsistemas. No es casual, por ejemplo, que en 1972 se editen por primera vez, valorándolas estéticamente, las *Décimas* de Violeta Parra o que un profesor de literatura analice las revistas del *Pato Donald*. Son años en los que la crítica tiende a ser culturológica y prospectiva, en los que busca ser *orgánicamente nacional*, en los que los críticos opinan acerca del género de la realidad en que viven y tienen un discurso activo sobre política cultural. Propuestas que se prolongan en su propio ejercicio, en las ópticas de análisis y hasta en los libros que seleccionan. Interesa también señalar que toda esta actividad crítica

se hallaba en 1973 en un proceso de maduración y decantamiento, en un plano de tanteos, buscando un equilibrio —no siempre conseguido—⁶ entre los requerimientos de la ciencia y los de la sociedad. En ciertos momentos fue también una crítica precipitada, que no pudo abstraerse de una lucha que copaba día a día los diversos ámbitos de la vida social, y que ponía un signo político estrecho a toda actividad que se desarrollase. Una crítica proclive a cierto tipo de opiniones preconcebidas, una crítica voluntarista que, envuelta como estaba en un agudísimo conflicto, solía establecer relaciones estereotipadas con el entorno, perdiendo de vista la especificidad y la complejidad de los fenómenos estéticos.

Pero tanto las limitaciones y desniveles como el perfil variado y múltiple que ofrece la crítica hacia 1973, tienen que entenderse insertas en un orden cultural. Nos referimos al orden que se va gestando desde la década del 30 en adelante, a través de la incorporación paulatina, con intervención activa del Estado, de nuevos sectores en la vida económica, política y social de país. Puede hablarse en este sentido de una matriz histórico-cultural, en la medida que este proceso se traduce, por una parte, en lo que se ha llamado el Estado de Compromiso,⁷ y por otra, en un orden cultural reivindi-

⁶ Véase cierto mecanicismo y relaciones estereotipadas entre origen social y producción literaria en: Bernardo Subercaseaux, "Hechicerías de Carlos Fuentes". *Revista Chilena de Literatura*, 4, Santiago, 1972; Jaime Concha, *Novelistas y cuentistas chilenos*, Santiago, 1973; y Jaime Concha, *Poesía chilena*, Santiago, 1973.

⁷ Véase Aníbal Pinto, "Desarrollo económico y relaciones sociales en Chile". *Inflación: raíces estructurales*, México, 1973; José Joaquín Brunner "La cultura de compromiso en Chile", *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago, 1981, 22-29.

—Desaparición o cuando menos desarticulación del fenómeno de "renovación crítica" que se venía perfilando hacia 1973.

—Persistencia y reciclaje del momento inmanen-tista.

—Encapsulamiento de la crítica universitaria.

—Vuelco de campana en la vertiente que orientaba el sistema crítico. Si antes era universidad (la teoría literaria, la crítica trascendente, prospectiva o culturoológica) hoy es la vertiente periodístico-publicitaria, con predominio de la simple información o la reseña de sesgo empirista.

—Surgimiento de algunos enclaves de crítica sociológica y semiótica, confinada, sin embargo a micro-circuitos autoreferentes.

—Predominio de críticos "oficiales" de periódicos oficialistas. Supervivencia de una crítica de corte impresionista que no fue afectada por la renovación.

—Sustitución de un universo literario predominantemente latinoamericano por otro de predominio euro-norteamericano.

—Acentuación del carácter anacrónico de la crítica.

Llama la atención —suponiendo que este cuadro se aproxime a la realidad— la jibarización, la compartimentalización y la involución a microcircuitos de la crítica. Estos y otros rasgos resultan difíciles de ser comprendidos a partir de la propia crítica, en un marco analítico que haga abstracción del cambio histórico. La situación de la crítica a partir de 1973 hay que entenderla, entonces, inserta en las transformaciones globales ocurridas durante el periodo autoritario. Entendemos, para este propósito, al autoritarismo no como una mera de-

en este caso, no habría habido peces. ¿Qué duda cabe, por ejemplo, que la existencia de un ámbito discursivo “abierto” y de un sistema comunicacional que permitió expresarse a diferentes grupos de opinión,¹¹ fueron factores fundamentales en la irradiación que alcanzó la crítica universitaria antes de 1973?¹² ¿Qué duda cabe que la Reforma Universitaria jugó un papel decisivo en la apertura a nuevas vertientes de pensamiento y en la vinculación de la actividad crítica a la producción y circulación de la cultura? ¿Qué duda cabe, por último, que algunos excesos mecanicistas y la subvaloración de la especificidad estética tienen que vincularse a la agudización de la lucha política y al clima de “el que no salta es momio” que se vivió en los años, meses y días inmediatamente anteriores al 11 de septiembre de 1973?

3. Transformaciones de la crítica y régimen autoritario

Una mirada somera a lo que es la crítica literaria después de 1973 arroja —con respecto al período anterior— las siguientes observaciones:

—Baja considerable, en términos cuantitativos, a lo largo de todo el espectro (universidades, televisión, revistas, periódicos, ediciones críticas, conferencias, etc.).

¹¹ Giselle Munizaga, *Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile*, CENECA, 1981.

¹² ¿Qué duda cabe, además que este ámbito discursivo abierto fue funcional a un Estado de Compromiso que buscaba su equilibrio en la negociación de intereses diversos y que por lo tanto necesitaba de la participación de los más variados sectores sociales en el sistema de comunicación masiva?

—Desaparición o cuando menos desarticulación del fenómeno de “renovación crítica” que se venía perfilando hacia 1973.

—Persistencia y reciclaje del momento inmanen-tista.

—Encapsulamiento de la crítica universitaria.

—Vuelco de campana en la vertiente que orientaba el sistema crítico. Si antes era universidad (la teoría literaria, la crítica trascendente, prospectiva o culturoológica) hoy es la vertiente periodístico-publicitaria, con predominio de la simple información o la reseña de sesgo empirista.

—Surgimiento de algunos enclaves de crítica sociológica y semiótica, confinada, sin embargo a microcircuitos autoreferentes.

—Predominio de críticos “oficiales” de periódicos oficialistas. Supervivencia de una crítica de corte impresionista que no fue afectada por la renovación.

—Sustitución de un universo literario predominantemente latinoamericano por otro de predominio euro-norteamericano.

—Acentuación del carácter anacrónico de la crítica.

Llama la atención —suponiendo que este cuadro se aproxime a la realidad— la jibarización, la compartimentalización y la involución a microcircuitos de la crítica. Estos y otros rasgos resultan difíciles de ser comprendidos a partir de la propia crítica, en un marco analítico que haga abstracción del cambio histórico. La situación de la crítica a partir de 1973 hay que entenderla, entonces, inserta en las transformaciones globales ocurridas durante el período autoritario. Entendemos, para este propósito, al autoritarismo no como una mera de-

sarticulación del orden anterior por la vía represiva, sino como modelo que intenta reorganizar el conjunto de la sociedad,¹³ y que a través de distintas estrategias busca fundar un nuevo orden social, un orden que asegure—en una perspectiva de largo aliento— la subsistencia y dominación del capitalismo en Chile.

Vinculados a esta lógica autoritaria ocurren algunas transformaciones que afectan al espacio social condicionante de la crítica y de la literatura, tanto de su producción como de su circulación y recepción. Aunque la profundidad y el cálculo de estas transformaciones es discutible, la articulación que se da en el discurso que las promueve indicaría que no estamos ante cambios casuales o sectoriales, sino ante una lógica que pretende afectar los diversos órdenes de la sociedad, y que puede manifestarse incluso en una instancia tan específica y tan distante de los fenómenos macrosociales como es la crítica literaria. Siguiendo entonces estas transformaciones—como también la resistencia a ellas— intentaremos comprender los rasgos y el panorama de la crítica post-73.

a) La exclusión de la vida pública de importantes sectores y la desarticulación de espacios sociales con el consiguiente estrechamiento e inhibición del universo ideológico-cultural, es en el caso chileno un fenómeno bien conocido¹⁴. En la universidad, aparato institucio-

¹³ Seguimos en este aspecto a M. A. Garretón: "En torno a la discusión de los nuevos regímenes autoritarios en América Latina". Documentos FLACSO, Santiago, 1980.

¹⁴ Martín Cerda en "Crítica literaria en Chile", *CAL* 2, 1979, escribe: "Hace diez años, aun cuando fuese como proyecto utópico, era posible hablar de una nueva crítica. Ariel Dorfman, Ana Pizarro, Luis Iñigo Madrigal, Jaime Concha en el exilio. Filebo, Alfonso Calderón y yo dedicados en lo sustantivo a la marginalia.

nal en que se asentaba la renovación crítica, las carreras humanísticas son virtualmente desmanteladas. De los 29 críticos que hemos nombrado unos debieron salir del país luego de ser exonerados o de renuncias "voluntarias"; uno que otro sobreviven fuera de la universidad dedicados a tareas de "gasfitería cultural" y 7 debieron emigrar o permanecen en el exterior atraídos por un clima de libertad de cátedra y de compromiso con el conocimiento. Contribuyó también al estrechamiento intelectual, la requisición, clausura o suspensión de algunos periódicos, revistas o casas editoriales. Todo esto en un ambiente mesiánico en que un espectro de corrientes de pensamiento eran calificadas lisa y llanamente como enemigas de la nación.

Las consecuencias de esta política de marginación— a la que podrían agregarse muchos otros antecedentes— son múltiples. El fantasma de la cesantía ilustrada, la censura y su contrapartida la autocensura, se convierten en factores importantes de la vida académica, con la consiguiente neutralización de las universidades como centros generadores de pensamiento crítico e independiente. La censura previa a los libros y a las nuevas publicaciones, o la autocensura, son ya de por sí una forma de la crítica, por más que guarden con esta actividad una relación parecida a la que tiene el linchamiento con la justicia. Coercionada la vertiente de renovación y cercenados sus canales de difusión, la crítica universitaria que queda puede ordenarse en dos direcciones: por una parte un tipo de crítica muy poco rigurosa que va desde la reflexión metafísica hasta los homenajes marmóreos, y por otra, una dimensión es-

¿Qué queda de esa utopía?". Véase también José Joaquín Brunner "La política cultural del autoritarismo". *Op. cit.*, 79-95.

tructuralista y proto-semiótica más rigurosa, pero mitigada con respecto al nivel alcanzado antes de 1973. En el primer caso nos encontramos con un alejamiento del particular-histórico y con frecuentes invocaciones al espíritu nacional o a una vaga naturaleza humana¹⁵ y en el segundo, con una crítica restringida, en la medida que excluye ciertas instancias categoriales o metodológicas que venía incorporando la crítica estructuralista anterior a 1973. Prescinde, por ejemplo, del plano del lector y de la historicidad del exégeta como elementos constitutivos del texto, o de la relación del discurso literario con otros discursos o de las categorías mismas de “discurso” y de “producción de sentidos”. Aún en sus mejores momentos esta crítica tiende a la fetichización del texto, debido a que lo supone como una entidad significativa siempre idéntica a sí misma, y porque focaliza la articulación de la obra desde una perspectiva centrípeta, practicando una suerte de microanálisis que cierra toda posibilidad de conexión o cruce de ese texto con otros códigos (o lecturas) mayores¹⁶.

¹⁵ Véase “Homenaje a Andrés Bello” en *Revista Atenea* 1981; asimismo ponencias a Jornadas Culturales, organizadas por la Universidad Católica en 1981 (inéditas).

¹⁶ Un ejemplo extremo de esta fetichización del texto en Berta López, “Altazor: hacia un verticalidad de la épica”, *Revista Chilena de Literatura*, 14, Santiago, 1979. Desde un perspectiva teórica los intentos más serios corresponden a Roberto Hozven, *El estructuralismo literario francés*, Santiago, 1979; Carmen Foxley, *Estilo-Texto-Escritura*, Santiago, 1981. Se trata, empero, de reciclajes centrípetos en la medida que son recuentos ordenadores carentes casi de elaboración personal y en la medida que excluyen las aperturas metodológicas del estructuralismo y la semiótica más reciente. También quedan afuera aportes como los de Hans Robert Jauss, Fredric Jameson, Iser y Michel Bachtin, o la discusión que se ha dado en México y otros países. La perspectiva cen-

Aunque en lo sustancial se trata de una repetición tardía de métodos de la década del 60, este reciclaje tiene —en las circunstancias del autoritarismo— la virtud de iniciar a los alumnos en la capacidad de pensar y relacionar, tiene además la ventaja de una apariencia técnica, de aparecer como una materia no contaminada y cuyos contenidos por lo tanto pueden impartirse sin grandes riesgos de cesantía. Resulta ocioso, sin embargo, preguntarse si el reciclaje está motivado por razones de autocensura y subsistencia o si obedece a una opción elegida. Lo que sí puede afirmarse es que resulta adecuado a un proyecto universitario profesionalizante, a un proyecto que busca vaciar de historicidad a la literatura y el arte, especialmente cuando ellos ofrecen una visión del mundo que recupera la memoria histórica y que es alternativa a la del modelo vigente.

En medio de este clima de marginación e inhibiciones, que afecta tanto a personas como a espacios y a corrientes de pensamiento y que incide incluso en un aislamiento cultural con respecto al resto de latinoamérica, en este clima, decíamos, se produce, sin embargo, en ciertos sectores vinculados a las ciencias sociales, un desplazamiento interesante. Pensamos en algunos investigadores del Instituto de Sociología de la Universidad Católica y en lo que se ha llamado la “universidad informal”, en organismos como FLACSO y CENECA, instituciones en que científicos sociales, particularmente sociólogos, reorientan sus preocupaciones, dejando en segundo plano aspectos más tradicionales de la disciplina para privilegiar una mirada cultural, in-

trípeta hay que entenderla, por supuesto, inserta en una universidad intervenida, con su autonomía intelectual en suspenso y definida como una institución volcada hacia adentro.

curcionando a veces en aspectos directa o tangencialmente vinculados a la crítica literaria. Luis Barros y Ximena Vergara, por ejemplo, del Instituto de Sociología, publican en 1978 una investigación sobre “el modo de ser aristocrático”¹⁷ en la que estudian el universo significativo de la oligarquía chilena de principios de siglo, utilizando como fuente a las novelas de Joaquín Edwards Bello, Tomás Gatica y Luis Orrego Luco, como también crónicas y memorias de la época. La visión del ocio, la valoración del dinero o del linaje que aparecen en las obras los lleva a un análisis temático y desde esos temas a una lectura de la conciencia oligárquica de la época. Aunque no es propiamente una investigación literaria, al privilegiar la novela como manifestación de la conciencia social sobre otros aspectos tradicionalmente considerados estructurales por el análisis sociológico, los autores ofrecen indirectamente una posibilidad de lectura de esos textos al mismo tiempo que los articulan con otros códigos mayores.

En FLACSO, Enzo Faletto y Julieta Kirkwood llevan a cabo una investigación sobre la sociedad burguesa y el liberalismo romántico en el siglo XIX,¹⁸ que al igual que el trabajo de Barros y Vergara privilegia como fuentes a novelas del periodo. José Joaquín Brunner en una investigación sobre *La cultura autoritaria* (1981), aunque entendiendo cultura más bien como cultura política, proporciona un marco útil para el análisis de las transformaciones artístico-comunicativas

¹⁷ Luis Barros y Ximena Vergara, *El modo de ser aristocrático: el caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, Santiago, 1978.

¹⁸ *Sociedad burguesa y liberalismo romántico en el siglo XIX* (mimeografiado), Santiago, 1974.

en los últimos años. De toda esta vertiente sociológica, tal vez lo que con más propiedad podría considerarse como crítica son las investigaciones realizadas en CE-NECA, serie de registros o análisis interpretativos sobre el teatro de la última década,¹⁹ en los que se combina la investigación con la activación del medio, y en los que los investigados (que son también los destinatarios) son los grupos de teatro independiente o aficionados que portan una visión del mundo alternativa a la de la cultura oficial.

Este interés de las ciencias sociales por la cultura obedece en los primeros años a una estrategia de supervivencia en un medio hostil, pero también al convencimiento de que la cultura —entendida en su sentido antropológico, que incluye lo artístico pero que no puede restringirse a ello— venía siendo ignorada o subvalorada como variable de la existencia social. Ahora bien, el discurso crítico vinculado a esta vertiente se encuentra hoy día, en la medida que historifica la cultura y encarna un potencial alternativo a la lógica coercitiva, en situación de marginalidad, con pocas posibilidades de confrontación, obligado a generar su propio espacio y a vivir en microcircuitos, con escasos interlocutores en el mundo académico, suscitando incluso mayor interés en estudiosos extranjeros o críticos chilenos que viven

¹⁹ M. L. Hurtado y C. Ochsenius, *La Feria*, 1980, ICTUS, 1980; *Taller de Investigación Teatral* (TIT), 1980; *Teatro Imagen*, 1980; *Seminario: situación y alternativa del teatro nacional en la década del 80*, 1981; C. Ochsenius: *Encuentro interzonal de teatro poblacional*, 1982; *Teatro chileno: última década*, Antología precedida por estudio del teatro de la última década de M. L. Hurtado y C. Ochsenius y por un análisis socio-textual de H. Vidal. (En prensa).

fuera del país²⁰.

El clima de exclusión y coerción, un nuevo escenario que obliga a renovar los lenguajes poéticos y críticos del pasado, la ausencia de una utopía social pública y compartida, son, entre otros, algunos de los factores que explican el surgimiento de una corriente neovanguardista acompañada por una reflexión crítica que en algunos casos la precede y que casi siempre la nutre, la promueve o le abre espacios. Pensamos en ciertos núcleos independientes vinculados a la plástica y a la literatura (o más bien a ambas disciplinas a la vez), por ejemplo en el grupo C.A.D.E.,²¹ en publicaciones como *Cai* (1979), *La separata* (1982) y *Ruptura* (1982), en Ronald Kay, Nelly Richards, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, en aportes ocasionales de Enrique Lihn y Adriana Valdés, creadores y críticos, cuyo pensamiento se apoya sobre todo en Walter Benjamín, en Roland Barthes y en una “lectura” de las obras de marcada inspiración semiótica. Se trata, en comparación con el reciclaje que se da al interior de la universidad, de una reflexión menos acartonada y de mayor vuelo creativo. Por ser una reflexión marcadamente “escuelista”, tiene, sin embargo, un fuerte sesgo autorreferente que la lleva a tejer sus argumentos desde el interior de las propuestas artísticas que ella misma ha contribuido a configurar. Propuestas de arte que son siempre críticas y críticas que entrañan siempre una propuesta. Por otra parte, en la medida que se sitúa fuera de los circuitos comercia-

²⁰ Fruto de este interés es por ejemplo, la co-edición entre CENECA y la Universidad de Minnesota sobre teatro chileno de la última década.

²¹ Colectivo Acciones de Arte, integrado por Raúl Zurita, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld.

les, su circulación está también restringida a pequeños grupos de iniciados, casi todos jóvenes creadores vinculados a la plástica y a la poesía.

En suma, la política de exclusión y estrechamiento del universo ideológico-cultural acarrea en la universidad tradicional la involución y neutralización del pensamiento crítico, y en la “universidad informal”, que es ya de por sí un resultado de esa política, la presencia de una reflexión alternativa, que aunque crece y se desarrolla, por estar acosada desde varios ángulos, encuentra grandes dificultades para alcanzar una proyección amplia y significativa.

b) El amordazamiento y la marginación cultural no bastan, sin embargo, para explicar las transformaciones ocurridas en la crítica durante este período. La prescripción de una cultura abierta con el consiguiente confinamiento de vetas alternativas a microcircuitos, va acompañada por la creación de un espacio cultural artificial, o como lo llama José Joaquín Brunner, un “espacio público administrado”,²² que se caracteriza porque define “un amplio régimen de exclusiones, y reduce las oportunidades de participación” solamente a los agentes culturales o comunicativos “validados”²³. Esto significa que sólo un grupo pequeño puede incursionar en ciertos tópicos y que existe un control de los temas con el propósito de lograr una integración política de la sociedad, un control que busca hacer aparecer como verdades universales las que no son sino interpretaciones afines al bloque autoritario. Los agentes culturales y comunicadores validados, como adminis-

²² José Joaquín Brunner, “El modo de dominación autoritaria”. FLACSO Santiago, 1980.

²³ *Op. Cit.*, p. 15.

tradadores de algunos temas que están clausurados para los demás, cumplen también la función de hacer invisible el control, de patentizarlo como un no-control, y desempeñan desde esta perspectiva un rol funcional al sistema. Para entender cómo opera este fenómeno en la actividad crítica vale la pena que nos detengamos brevemente en José Miguel Ibáñez Langlois, crítico oficial de *El Mercurio*, con el seudónimo de Ignacio Valente.

Hace algunos años el director de la revista cultural *Andrés Bello*, cuando se le preguntó por qué su revista carecía de una sección de crítica literaria, respondió que ello se debía a que “en Chile no había críticos, o más bien —dijo— hay uno y medio”. Con el “uno” se refería a Ignacio Valente y con el “medio” a todos los demás. Ignacio Valente aparece, entonces como el crítico literario por excelencia, con un peso que no tiene ningún otro crítico y que él mismo no tenía antes de 1973. En círculos intelectuales es está una opinión bastante generalizada. Se trata, qué duda cabe, de un crítico con sensibilidad, bien informado, que argumenta con imaginación y perspicacia y que tratándose de poesía no titubea en reconocer valores nuevos y experimentales. Es además, en el contexto actual, uno de los pocos críticos que por sus condiciones de trabajo, por coincidir en lo sustancial con el régimen y con el diario en el que ejerce, no está sometido a los vaivenes del mercado, y puede por ende encarnar una postura ideológica y estética más definida y coherente, lo que le permite incursionar hasta en las tensiones que se dan al interior del propio espacio público administrado (por ejemplo, las contradicciones entre una lógica comercial y una espiritualidad superior).

Como agente cultural o comunicador validado, Ibáñez Langlois, es el único profesor con autorización para enseñar marxismo en Chile; sus clases sobre este tema las ha dado nada menos que en el Edificio Diego Portales y con alumnos tan selectos como los miembros de la Junta de Gobierno. Probablemente lo que enseñó en esos cursos no guarda gran diferencia con los planteamientos que hace en su libro: *El marxismo: visión crítica* (difundido en varios países por editoriales españolas), libro en el que se explora en lo que llama la contradicción fundamental del marxismo: “aquella que se da entre su intención humanista de rescatar el sujeto de la alienación para luego, por su dialéctica materialista y atea, perderlo irremediamente en las fuerzas fatales de la materia”. Es muy posible que Valente no perciba la incongruencia paralela que ofrece el mundo en que vivimos: aquella que se da entre un régimen que se postula mesiánicamente como adalid de la tradición libertaria y cristiana de Occidente pero que por otra parte tiene un documentado historial de atropellos a la libertad y a los derechos humanos. Y es muy posible que no perciba esta contradicción, precisamente porque se mueve en un espacio público artificial y administrado, en que a fin de cuentas, el principal coetejo de su discurso es —en materias en que hasta 1984 no hubo verdadera discusión pública— su propio discurso.

Pero aproximémosnos algo más a través de un ejemplo, a la incidencia de este fenómeno en la crítica literaria. En 1981 circuló en Chile la novela *El jardín de al lado*, de José Donoso, novela en que el exilio chileno y más bien latinoamericano, aparece presentado como una mezcla de la “Revolución con Joda” del Li-

bro de Manuel de Cortázar y el hedonismo potencialmente trágico de *Bonjour Tristesse*, de Françoise Sagan. Cualquier lectura atenta de la obra de Donoso comprueba que el mundo del exilio es en este caso un recurso de escenario, que funciona como marco para explorar temas donosianos recurrentes (como la alteridad), tema que en esta ocasión a través de un *tour de force* en el punto de vista se conecta con otro tema central en la composición de la novela: el del feminismo.

Pues bien, ¿cómo lee Valente *El jardín de al lado*? (No hay que olvidar que Ibáñez Langlois ha sostenido una y otra vez que “la norma del juicio literario” debe provenir siempre del texto, que la vara del crítico debe ser la ley interna de la novela, lo que la obra misma trata de ser como lenguaje que la precede es irrelevante). ¿Cómo lee, pues, este Valente la novela de Donoso?²⁴

La lee como un documento social fijándose en los aspectos más externos del escenario, la lee como una crónica verídica del exilio chileno, de un exilio degradado en que deambulan personajes viciosillos, en que se consumen psico-fármacos y cognac. Se trata de una lectura estereotipada, que desconoce el carácter polivalente del texto y que omite casi por completo los aspectos relativos al punto de vista narrativo, a la voluntad compositiva que rige la novela y a los diversos niveles de significación que porta la “legalidad interna de la obra”. Negando entonces sus propios principios críticos y sus preconcepciones técnicas como exegeta, superpone a unos y otros los requerimientos del espacio público administrado. Porque ¿quién podría —tanto

²⁴ Ignacio Valente, “José Donoso, El jardín de al lado”, *El Mercurio*, 5 de julio, 1981.

desde la realidad como desde la novela— contradecir esta lectura, cuando el exilio es un tema tabú, disponible solamente para unos pocos, un tema que públicamente sólo puede ser tratado con las connotaciones de una situación que tal vez ni siquiera merece los beneficios de la chilenidad? En el espacio administrado, y *El Mercurio* forma sin duda parte de ese espacio, sólo caben las lecturas del *Jardín* que no sobrepasen los límites que rigen lo público en el sistema comunicacional. Las otras lecturas, aunque responden a la legalidad interna de la obra, están por el momento condenadas a la privacidad o a aparecer en medios de comunicación a los que por razones estructurales les es imposible alcanzar una difusión realmente masiva (bajo este régimen).

En este contexto de espacio público administrado, los críticos que de alguna manera cumplen el rol de agentes culturales validados, tienden a practicar una crítica no dialógica, una crítica de unificación a nombre de sí mismos en cuanto agentes legitimadores de ese espacio, vale decir, tienden a proyectar con mayor o menor sutileza²⁵ una postura ideológico-estética en la obra que leen, de modo que gran parte de los autores que comentan sirven para ilustrar o perfilar esa postura. El prisma del espacio público administrado —que responde en última instancia a la doctrina de seguridad nacional— excluye también de la vitrina crítica a importantes sectores de la literatura latinoamericana y con mayor razón todavía a la literatura chilena que se

²⁵ Un indicio de sutileza ofrece, por ejemplo Efraín Szmulewicz en su *Diccionario de la literatura chilena*, Santiago, 1977, en el que incluye como destacado escritor y literato al Presidente Augusto Pinochet.

produce en el exilio. El prisma promueve, además, un espacio cultural amnésico, sin raíces, con zonas silenciadas, con Neruda o una Mistral cercenados en todo aquello que excede los límites del espacio administrado²⁶. El prisma se manifiesta asimismo en la selección de premios literarios,²⁷ y en la proclividad de la crítica a reflexionar en un vacío histórico, a quejarse, por ejemplo, del apagón cultural o de la pérdida del hábito de lectura, como si éstos problemas pudiesen resolverse en el nivel de la voluntad individual, como si no existieran espacios sociales condicionantes y una producción cultural manipulada por algunos mecanismos menos obvios que los de la represión y la censura.

c) El mercado es otro de los factores que inciden, y tal vez el de mayor importancia en los últimos años, en el perfil que ofrece hoy día el sistema crítico. El mercado es no sólo la piedra angular del modelo autoritario, sino uno de sus principales mecanismos de regulación social y cultural. Por su intermedio, y en función del consumo, una gran cantidad de individuos definen sus estrategias de vida, sus gustos y hasta sus líneas de creatividad²⁸. Siguiendo el camino hacia el reino de la oferta y la demanda, la sociedad se va haciendo cada vez menos social y sus componentes menos personas; en lo relativo a la cultura el mecenazgo que antes ejer-

²⁶ Ejemplo de estos "cercenamientos" son las "biografías emotivas", de Efraín Szmulewicz sobre Gabriela Mistral (1974), Pablo Neruda (1975) y Vicente Huidobro (1977).

²⁷ Un hito en la arbitrariedad de estos premios lo constituye el Premio Nacional de Literatura de 1978, otorgado al lingüista Rodolfo Oroz.

²⁸ José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile*, op. cit., 166-168.

cía el Estado va desplazándose a la empresa privada o a la cultura con costos y beneficios; la concepción liberal e iluminista del libro como un bien social cede el paso a la concepción del libro-negocio, a una perspectiva en que los productos del espíritu tienden a ser reconocidos no como valores en sí, sino como valores de cambio, capaces de generar utilidades.

En este contexto, el polo periodístico y el publicitario adquieren, dentro del abanico crítico que distinguíamos al comienzo, un papel relevante. De partida, los pocos datos, referencias, comentarios y reseñas sobre la actividad literaria que se desarrolla en el país aparecen por lo general en medios masivos y tienen el carácter de avisos, encuestas, entrevistas, crónicas o reseñas más o menos superficiales. Predomina, entonces, la concepción de la crítica como caja de resonancia, como mero epifenómeno y subproducto del acontecer artístico, como una actividad cercenada en sus posibilidades teóricas o en su papel orientador. Cuando decimos que el polo periodístico-publicitario es el eje del sistema, estamos diciendo que predomina el empirismo, vale decir, la práctica de comentar las obras sin asumir conciencia de la relación teórico-ideológica que ello implica. Este vuelco de campana con respecto a los rasgos sistemáticos pre-1973, se manifiesta también en el hecho que el mundo literario y crítico empieza a ser afectado y a tener una relación de dependencia con respecto a los medios de comunicación hegemónicos y a la tríada de "ratings-publicidad-consumo" que los alimenta. Los grandes éxitos, como las obritas de Jorge Sassia, son directa o indirectamente tributarios de la televisión. La imagen de "enfant terrible" que vendió Lafourcade alcanzó como producto una alta co-

tización en la pantalla, servía además —mientras se mantuviera dentro de ciertos límites— para dar la ilusión de un espacio público abierto a lo que no era sino un espacio administrado. Por otra parte el género liviano que practica Sassia es un subproducto de las estaciones psico-sociales (Festival de Viña de Mar, Teletón, etc.) por las que atraviesa el país y que tienen a la TV como su principal foco instigador. A su vez los personajes, géneros o temas literarios que son de una u otra manera validados por la TV tienden a ser cada vez con mayor frecuencia recogidos por la crítica.

Prototipo de esta crítica alerta al mercado es la que practica Enrique Lafourcade. Crónicas o reportajes siempre atentos a lo que está de moda, a lo espectacular, al ángulo frívolo, a todo aquello que en definitiva contribuye a subir los ratings, no tanto de los libros o autores que comenta, sino de su propia imagen. Tal como la del periodista, la estatura del crítico empieza a ser medida por la demanda, por su éxito en el mercado, y por tanto él mismo se convierte en un producto del mercado. Por medio de este mecanismo aun los críticos con independencia de juicio se van asemejando objetivamente a la tendencia dominante de la sociedad, por más que en privado se declaren contrarios a ella. Resulta interesante en este sentido comparar las críticas de Alfonso Calderón cuando escribe en un medio como la Revista *Hoy*, con las críticas que escribe el mismo Calderón en medios alternativos que escapan a la lógica comercial, como *Mensaje*, *APSI* o *Análisis*.

Salvo contadas excepciones (e Ignacio Valente, es una de ellas) en un ámbito comunicacional regido por la lógica de mercado, el predominio en la crítica del polo periodístico-publicitario acarrea consigo una carga

extra de limitaciones (“extra” con respecto a las que ya implica el control “ideológico autoritario”). Para nadie es un misterio que los periódicos y revistas mantienen espacios literarios de mala gana y que lo hacen más por espíritu de tradición que por convencimiento. No es extraño, por ende, que los editores impulsados por la lógica comercial busquen fórmulas que les permitan obtener mayores beneficios en esos espacios y que terminen dedicándolos a promocionar best-sellers o licitándolos a librerías y editoriales. Sabemos del caso de un crítico literario a quien el director de un medio le sugirió (y en estos casos “sugerir” es “ordenar”) que reseñara para la sección libros la *Guía dietética para perder peso durante el sexo* de Richard Smith. Sabemos también de un crítico joven que enjuició negativamente en *El Mercurio* uno de los libros de Sassia, ocasionando el reclamo de Editorial Renacimiento, lo que significó algunos problemas para el crítico, fundamentalmente porque esa editorial era uno de los principales avisadores de los espacios licitados en la sección “Artes y Letras”. Por otra parte, desde el punto de vista del mercado de trabajo (y en un contexto en que prácticamente han desaparecido las subvenciones indirectas a la crítica), la baja cotización de la literatura, obliga a los críticos a diversificarse, a ejercer la gasfitería cultural, a un recargo de “pololos” que muchas veces no les permite la lectura completa de la obra comentada y menos aún intentos comprensivos más globales o totalizadores. La baja cotización ha obligado también a uno que otro escritor de talento a recuperar el género crónica, como es el caso de Jorge Edwards y de sus colaboraciones en la revista *Paula* y en *El Mercurio*.

El mercado, además de afectar la producción y cir-

culación de la crítica, incide también en su recepción. Es lo que ocurre con la crítica impresionista más tradicional, aquella que no fue afectada por el proceso de renovación y que encuentra su expresión más frecuente en diarios de provincia o en la página editorial de *Las Últimas Noticias* (nos referimos, por ejemplo, a Andrés Sabella, Luis Sánchez Latorre, Gonzalo Drago, Víctor Castro, etc., etc...).

En el contexto de un espacio cultural amnésico y de un país con canarios electrónicos (tipo Panamtur), esa crítica adquiere fuertes connotaciones éticas. Encarna la lealtad a un mundo periférico y desplazado, encarna también una utopía de continuidad histórica, una nostalgia del pasado que paradójicamente pareciera alimentarse del deterioro del presente. Sucede con ella como cuando uno entra a una habitación decorada a la antigua, con muebles sobrios, con un aire de partido radical o agrario-laborista, con una ecología íntima en que falta el plástico, los artefactos eléctricos y la televisión a color, se percibe allí también una postura ética, una significación que no deriva necesariamente de la intencionalidad “decorativa” sino más bien de los cambios en la sociedad y en el entorno y del modo en que esos cambios han alterado los códigos de valoración perceptiva.

Las transformaciones que ha experimentado la crítica estarían, en suma, condicionadas por 3 variables estructurales: por la marginación cultural, por la mantención de un espacio público administrado y por la creciente mercantilización de lo artístico-comunicativo. A partir de ellas se explicaría un panorama en que prácticamente han desaparecido la reflexión teórica, la crítica trascendente que vincula la literatura con totali-

dades más amplias o la crítica prospectiva e incluso la hermenéutica. Situación que responde en gran medida al estado de la crítica universitaria, la que si en el período anterior solía alimentar el sistema, se encuentra hoy día jibarizada y constreñida a ámbitos académicos donde pareciera que la autocensura todavía ejerce su dominio. En estas circunstancias, sobresale, por una parte, una crítica que con enormes desniveles cualitativos (Valente, Alone, Schmulewicz) porta instancias de persuasión ideológico-estética en el marco de una legitimación cultural del proyecto autoritario; y por otra, un polo periodístico-publicitario que aunque es el eslabón más débil del sistema pareciera imponerle su tónica: aquella de una crítica episódica, empirista, desamparada institucionalmente, y sujeta —en medio de una actitud editorial dramáticamente deprimida— a las leyes del mercado y a los vaivenes del tráfico espiritual.

Paralelamente, y condicionadas en parte por las variables anteriores, aparecen también en estos años algunas islas de crítica contestataria, islas que, o bien recogen aspectos de la crítica del período anterior o bien abren nuevos derroteros. Pensamos, por ejemplo en la crítica sociológica vinculada a la “universidad informal”, en la reflexión que acompaña al neovanguardismo, en la crítica nostálgica y periférica, en la crítica que se publica en medios alternativos y también en la crítica que practican cerca de una veintena de críticos chilenos en el extranjero²⁹. Se trata, sin embargo, de is-

²⁹ Entre otros han publicado en los últimos años aportes de diversa índole los siguientes críticos o estudiosos: Juan Durán, Jaime Concha, Juan Armando Epple, Fernando Moreno, Luis Bocaz, Grinor Rojo, Nelson Osorio, Hernán Vidal, José Promis, Ra-

lotes sin verdadera proyección, entre los que hay vasos comunicantes todavía muy tenues y con respecto a los cuales incluso sería difícil hablar de un proyecto cultural en común.

4. Algunas consideraciones finales

Quisiéramos, para terminar, hacer algunas breves consideraciones:

1) Las transformaciones de la crítica que hemos esbozado se dan dentro de un cuadro en que las variables aunque son constantes, tienen un dinamismo y una incidencia diversa. La coerción y marginación cultural, por ejemplo, que da origen a una crítica oficialista reactiva, tiene fuerte incidencia en los primeros años post-1973. Los límites del espacio cultural administrado tienden en cambio, a medida que pasan los años a ser desafiados, corroídos, y a flexibilizarse. La permeabilización artístico-comunicativa es también un fenómeno gradual. Una periodización más fina de las transformaciones de la crítica distinguiendo sub-periodos sería entonces una labor que apenas hemos esbozado.

2) Examinar las transformaciones de la crítica a partir de la matriz socio-política del autoritarismo, pudiera aparecer como una operación reductivista, especialmente si se tiene en cuenta el caso de Brasil, donde si bien estas variables han estado presentes, ello no ha sido obstáculo para que en las últimas dos décadas se haya dado un proceso de renovación y un notable desarrollo de la crítica literaria. En el caso chileno, la inciden-

mona Lagos, Carlos Santander, Ariel Dorfman y Federico Schopf.

cia específica de estas variables se explicaría, por una parte, por la ortodoxia del modelo y, por otra, por el hecho de que la renovación crítica que buscaba ser *orgánicamente nacional* se dio junto con —y afectada por— el período pre-1973.

3) Sería por último ingenuo pensar que en Chile la crítica literaria está hoy inhibida o resulta anacrónica únicamente a causa del autoritarismo. No se puede perder de vista que ella se encuentra además acosada por un desafío histórico al que tendrá que afrontar con o sin autoritarismo. Los parámetros del mundo pretecnológico y decimonónico dentro de los cuales ella se desarrolló ya no tienen vigencia. Surgen en este sentido acerca de su futuro y su necesidad o no de especializarse, o de ser asumida en términos más amplios como crítica cultural, una serie de inquietudes, interrogantes que aunque escapan a los marcos de este trabajo, no por ello dejan de relativizarlo.

NOTAS SOBRE AUTORITARISMO Y LECTURA*

Estas notas constituyen un primer intento por indagar el modo en que afectó a la lectura de textos literarios la ruptura histórica de 1973 y el período de autoritarismo a que ésta abrió paso.

Por tratarse de una temática y de un ángulo que en Chile no han sido abordados, se parte explicitando los supuestos teóricos que permiten considerar a la lectura como una instancia que desempeña un rol activo en la conformación de sentidos y que está sujeta a cambios. Posteriormente, desde la hipótesis de una transformación sustancial en la recepción, se examinan algunas variaciones en la lectura de Neruda, y en la lectura que promueven los críticos en tanto intérpretes o mediadores profesionales. Finalmente, a propósito de una encuesta que en 1983 determinó los 15 libros de la década, se reflexiona brevemente sobre las transformaciones en el *establishment* literario y en el público lector.

* Publicado en *Cuadernos Americanos* 5, México, 1984. También en *Araucaria*, Madrid.

1. La lectura como actividad

Con respecto a los textos literarios conviene distinguir dos tipos de relaciones con el lector: por una parte existe la relación que se configura a partir del propio texto, el que siguiendo variadas estrategias (modos verbales, tipo de narrador, formas de apelación, disposición narrativa, etc.) perfila un lector implícito. Las particularidades fijadas en el lenguaje constituyen entonces las condiciones de producción de esta relación; desde allí se inducen los códigos que van a configurar un lector apelado e imaginario. Se trata por lo tanto de la imagen del lector tal como está representada en el texto.

Una segunda relación —que es la que nos interesa— es la que emerge a partir del lector, o más bien “en” y “por” el proceso de lectura¹. Desde esta perspectiva la lectura implica una construcción mental de propiedades significativas, las que el lector atribuiría de manera intersubjetiva al texto. De ello se desprende que el proceso literario no se agota en las propiedades objetivas del lenguaje escrito y que el texto no formula por sí mismo todo su sentido. A través de la interacción texto-lector, y sobre la base del primero, surge un objeto estético construido en metatexto. Las características de este metatexto estarán en directa relación con los códigos culturales del receptor y con las variaciones que se den en este plano.

Si aceptamos que la significación emerge en el plano en que se produce la lectura, tenemos que convenir

¹ En lo que se refiere a la teoría de la recepción seguimos básicamente a Wolfgang Iser, A. Kibedi Varga, Teun A. Van Dijk, D. W. Fokkema, Hortst Steinmetz y Jacques Leenhardt.

que las propiedades objetivas del texto constituyen una instancia abierta y que como tal se complementan con las formas subjetivas de conciencia que los individuos o que los miembros de una determinada colectividad tienen en común en su respuesta a ese texto. Cuando una misma obra se recibe en dos contextos diferentes (con otro estado de lengua, otro gusto literario, una estructura social distinta, nuevos valores y sentidos de vida) se da el caso que cualidades no percibidas antes como estéticamente significativas llegan a serlo, y otras que antes lo eran pierden relieve. La mutabilidad del objeto estético estaría así vinculada no a cambios en el texto (que permanece fijo), sino a transformaciones en el proceso de lectura, y en el rol que desempeña esta *actividad en cuanto conformadora de sentidos*.

Aun cuando el rol activo de la lectura opera con respecto a todo tipo de texto (históricos, periodísticos, etc.), dicho rol es especialmente activo en relación a los textos literarios. La obra literaria es una construcción de mundo esquemática, en la medida que objetos, personajes, acciones y la representación de su objetividad están puestos en el texto de manera incompleta. Las representaciones lingüístico-literarias son en este sentido considerablemente más ambiguas que las visuales. El lenguaje escrito —a diferencia de la percepción que se da de modo global y al instante— está inserto en un transcurso temporal que le confiere una permanente parcialidad.

En toda obra hay ciertas determinaciones que están representadas (por ejemplo, sabemos que don Quijote es largo, flaco, etc.) y otras que no lo están, y que operan por lo tanto como indeterminaciones que el lector debe completar (¿es un loco, un sabio, un santo?). Es

propio del texto literario la exigencia de un lector que actualice o complete la obra. La participación del lector actualizaría no sólo direcciones de sentido ya previstas en el texto, sino también otras que no lo están. Nuevas lecturas alterarían además la ponderación de elementos significativos. Partiendo entonces de algunos rasgos inherentes a los propios textos literarios pueden hacerse dos afirmaciones:

—que el texto no es una entidad significativa siempre idéntica a sí misma;

—que la lectura, lejos de ser pasiva, es un elemento constitutivo del texto.

Así como en relación a la historia se ha sostenido la tesis del carácter provisional del conocimiento histórico (“nuestro conocimiento del pasado está limitado significativamente por nuestra ignorancia del futuro”, escribe el filósofo analítico. A. C. Danto), así también es posible sostener que nuestro conocimiento de la expresión literaria pretérita está limitado significativamente por nuestra ignorancia de las lecturas y metatextos que se pueden generar en el futuro. Esta perspectiva, aún cuando relativiza el estudio literario, tiende también a historizarlo en la medida que rompe con la concepción de que el objeto estético es una entidad ahistórica constante a la que correspondería un investigador también constante y ahistórico.

Ahora bien, entendiendo la lectura como una construcción mental que cumple un rol activo en la conformación de sentidos, queda pendiente el problema de cómo desempeña ese rol, cuales son los factores que inciden en él y cómo pueden explicarse sus transformaciones. De partida hay que señalar que se trata de un proceso muy completo, que la lectura es afectada

—como veremos— por diversas variables, y que la investigación sobre cada una de ellas es inexistente o está todavía en estado larvario. Puede decirse, en consecuencia, que el conocimiento objetivo del público lector y de los tipos de lectura de una sociedad determinada sigue siendo un enigma. Y no es extraño que ello sea así puesto que el conocimiento de los lectores de una sociedad concreta implica nada menos que un diagnóstico del estado de conciencia de esa sociedad.

La interacción texto-lector pone en juego un código cultural en el que están imbricados aspectos biográficos, aspectos propiamente literarios y aspectos colectivos o histórico-sociales. Cada una de estas instancias perfila un contexto que incide en la configuración de sentidos. El contexto biográfico individual explica, por ejemplo, las diferencias que se dan entre el horizonte de expectativas de un lector adolescente, de un lector adulto y de un lector niño. Explica también las diferencias entre las lecturas de un crítico —interprete o mediador profesional— y las de un “lector ingenuo”. Este contexto pone entonces en juego la voluntad, el deseo, la situación concreta, el principio de identidad de cada individuo y la esfera de lo privado.

La lectura pone también en tensión el conocimiento previo del universo literario o referencial del texto, y los códigos de lectura heredados de la tradición literaria. En este sentido todo texto leído con anterioridad forma parte de la experiencia de lectura de un nuevo texto. La lectura, en la medida en que está inserta en las dinámicas culturales, pone por último en juego el contexto histórico-social. Al macrocontexto hay que vincular las preconcepciones históricas y culturales que preparan el camino para la lectura de una obra en determinada

dirección. En este nivel inciden aspectos como la interacción individuo-estado, las restricciones institucionales, los sentidos sociales colectivos y en general la esfera de lo público².

Estos dos contextos se interrelacionan y conforman las condiciones de producción en que se genera la lectura. Empíricamente sabemos poco acerca del modo como estos contextos se articulan entre sí y afectan a la recepción. Como hipótesis de trabajo podemos sin embargo sostener que en condiciones de continuidad histórica se da una imbricación fluida, y en situaciones límites, de ruptura histórica, se produce en cambio una relación unilateral, un desequilibrio en que el contexto macrosocial pasa a superponerse a los otros y a tener un peso decisivo en la recepción.

Esta hipótesis postula una correspondencia entre la ruptura histórica de 1973 y un cambio radical en las condiciones de producción de la lectura. Postula también que el punto máximo de desequilibrio se sitúa en los años inmediatos a la ruptura, y que luego se da un proceso paulatino en que el modelo de imbricación fluida se va (no sin ciertas cicatrices) recomponiendo. Se trata de una hipótesis que podría ser funcional para el estudio de la recepción literaria en la España posterior a la Guerra Civil, o en Mozambique a partir de su independencia o en Uruguay después del Golpe Militar. Dicha hipótesis conlleva además una comprensión de la cultura nacional como producto histórico de nexos y hegemonías socio-políticas, como instancia su-

² La distinción entre lo privado y lo público remite a la diferencia entre lo particular y lo compartido; entre la vida cotidiana, íntima o familiar y la esfera de la sociabilidad política y ciudadana.

jeta a una dinámica de inclusiones y exclusiones sociales. Ello estaría implicando que en cada una de estas rupturas se producirían cambios culturales drásticos, transformaciones que van a incidir también —como veremos en el caso de Chile— en el proceso de recepción y en los códigos de lectura.

2. Ruptura histórica y lectura de Neruda

Como lo han señalado diversos analistas de la situación chilena, el régimen militar expresa desde sus inicios un proyecto social que se perfila con características diferenciales respecto a lo que había sido la evolución política del país hasta 1973. El propio discurso autoritario se plantea como un proyecto de ruptura con el desarrollo político, social y cultural alcanzado por la sociedad chilena en sus últimos 40 años.

La ideología de ruptura alimentada por un mesianismo restaurador —cuyo modelo es la república portaliana “en forma”³— ha sido con algunos matices el eje del discurso y de la acción del gobierno autoritario. En la esfera de este eje es posible distinguir tres etapas: un primer momento de *negación* entre 1973 y 1977, un segundo momento de *fundación* entre 1977 y 1981 y un tercer momento, a partir de 1982, de crisis e intentos de *readecuación*⁴. Desde una hipótesis de transformación

³ Véase el respeto B. Subercaseaux “Diego Portales y la Junta Militar chilena: singularidad histórica e interpretación retórica”. *Araucaria* de Chile. Nº 2 (1978), Madrid.

⁴ Véase con respecto a estas etapas artículos de M. A. Garretón y otros, “Chile 1973-198?” *Revista Mexicana de Sociología*. 2, abril-junio, 1982.

sustancial en la recepción, estas etapas han significado variaciones en el clima ideológico-cultural y en los códigos o preconcepciones de los receptores, variaciones que pretendemos tipificar en relación a la lectura de Neruda.

a) La primera etapa (1973-77) se caracteriza por un autoritarismo eminentemente reactivo ante la cultura política del pasado y respecto a los sectores sociales que la alimentaron.

Sin que se perfile todavía un proyecto futuro, el énfasis de negación se manifiesta excluyendo y desarticulando los espacios sociales previos, sean éstos institucionales, políticos, comunicacionales o artísticos. El régimen militar transforma el papel del Estado, otorgándole una extensa función de supervigilancia en el campo cultural. Un espectro importante de libros —concebidos como vehículos de ideas disociadoras y como receptáculos de una memoria histórica que se quería borrar— será afectado muy concretamente por esta nueva función. Mediante la vía represiva, en allanamientos, se requisan, confiscan o queman cientos de ejemplares, rotulándolos de “literatura subversiva”, mecanismos que son publicitados con fines de amedrentamiento. Recordando este clima, el ex Rector de la Universidad de Concepción y ex Ministro de Educación, doctor Edgardo Enríquez, señala —en una entrevista reciente— que su biblioteca personal “hubo que enterrarla y allá en Concepción está todavía”; “más de una vez he pensado” dice “que así como en la Segunda Guerra Mundial la gente enterraba joyas o dinero, nosotros en Chile tuvimos que esconder o quemar libros”⁵.

⁵ *Araucaria*, 24, Madrid, 1983.

La marginación y el estrechamiento del universo ideológico-cultural son también reforzados por la vía político-administrativa. Desde el punto de vista jurídico el Estado de Emergencia permite que en las distintas regiones del país las jefaturas de zonas tengan la potestad de autorizar o no los nuevos títulos, censura preventiva que durante la primera etapa se ejerce tanto sobre la producción nacional como sobre la importada. Gran parte de las editoriales y librerías son controladas, debiendo autocensurarse y clasificar su existencia de libros en tres categorías: vendibles, reservados (en bodega) y destruibles. Quimantú, la editorial estatal, que había hecho innovaciones importantes en la edición y distribución de libros⁶, es allanada a los pocos días del 11 de septiembre como si se hubiese tratado de un polvorín. Este clima de inquisición cultural afectó especialmente a la obra de autores identificados de una u otra forma con el gobierno depuesto. Entre los extranjeros, escritores como Gabriel García Márques, Julio Cortázar y Ernesto Cardenal, y entre los chilenos, Carlos Droguett, Hernán Valdés, Poli Délano, Guillermo Atías, Antonio Skármeta, Armando Casícoli, Fernando Alegría, Patricio Manns, Armando Uribe y sobre todo Pablo Neruda (quien había recibido el Premio Nobel cuando era Embajador del régimen de la U.P.).

⁶ Entre agosto de 1971 y agosto de 1973 Quimantú editó en sólo dos de sus colecciones (“Minilibros” y “Quimantú para todos”) la cantidad de 5.700.000 ejemplares iniciando una distribución masiva inédita en el país (kioscos, centros laborales, librerías, etc.). Estas colecciones incluían autores destacados de la literatura universal, entre ellos Horacio Quiroga, Jack London, Julio Verne, E. Hemingway, D. H. Lawrence, O. Henry, T. Mann, E. Allan Poe, M. Sholójov, Bocaccio, N. Gogol, F. García Lorca, N. Guillén, etc.

En cuanto a Neruda, su muerte, aunque no fue causada directamente por los acontecimientos de septiembre, fue si acelerada por ellos. En circunstancias hasta el día de hoy no esclarecidas su casa en Santiago fue saqueada, y la de Isla Negra —que estaba a nombre del Partido Comunista— confiscada. Su entierro careció de mínimas garantías, como también los homenajes que se le rindieron en años posteriores. Con respecto a su obra, durante la primera etapa parte importante de ella dejó de estudiarse y de circular. No se permitió el ingreso al país de *Confieso que he vivido*, memorias que habían sido editadas poco después del golpe en España. Y en 1977, cuando empezaron a circular en Chile, *El Mercurio* y otros periódicos promovieron versiones según las cuales ellas habían sido adulteradas. Como parte de esa campaña el mismo matutino publicó un artículo con el nombre de una obra de Juan Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa*. Las connotaciones valóricas hacia la obra de Neruda que implicaba este clima de amedrentamiento adquirieron —en medios comunicativos férreamente controlados— el rango de *opinión pública*.

Podríamos abundar en ejemplos de restricciones y de control por parte del Estado y de los aparatos ideológicos adscritos al régimen (Televisión Nacional, etc.). Lo que importa, sin embargo, es remarcar que el estrechamiento del ámbito cultural se dio con particular énfasis en la etapa de *negación* y en los años inmediatos al golpe, y que ello trajo consigo un cambio en los códigos de recepción y en las condiciones en que se genera y se produce la lectura. En el caso de Neruda esto se traduce en un serie de presuposiciones que preparan el camino para la lectura de su obra en términos de

poesía subrepticia. Son presuposiciones que circulan en los procesos educativos, comunicativos y de opinión pública y que hacen de este modo carne en la conciencia social. La cultura del miedo convierte a Neruda en un actor casi clandestino, en un poeta de catacumbas, en que debido a un cierto clima y entorno el lector toma conciencia de que está accediendo a lo prohibido. Esta conciencia de lo prohibido genera en los receptores un horizonte de expectativas ideológico-literarias, un vacío de significación que tiene que ser llenado, presuposiciones que en definitiva tienden a reafirmar en la lectura un *ethos político* en desmedro de otras dimensiones de la obra.

La desarticulación de la cultura política y la despolitización de la esfera pública predisponen a los lectores a una estética del guiño, a una sensibilidad sobreexcitada en relación a aquellos aspectos de la obra de Neruda que en la privacidad de la lectura pueden compensar las voces o mediaciones excluidas de la sociedad. Al hablar de estas prefiguraciones y de estos mecanismos de compensación, postulamos que ellos constituyen —en el contexto de la ruptura histórica— formas de conciencia que son compartidas por una amplia comunidad de lectores, y que se traducen en respuestas comunes a los textos del poeta.

Podría argumentarse que estas presuposiciones no son nuevas, que ellas existían antes de 1973 y que más bien obedecen a direcciones de sentido ya previstas en los textos de Neruda. Desde el punto de vista de su virtualidad significativa, hay que convenir, empero, que la obra nerudiana —como todo texto literario— no es vocera de un solo sujeto social o de una sola ideología, sino que en ella coexisten y se articulan una pluralidad

de discursos (el de su época, el de las corrientes literarias que lo influenciaron, el de sus referencias biográficas, el discurso “americanista”, etc). “mi oficio —escribió el poeta en sus memorias— fue la plenitud del alma”. En tanto discurso polifónico, su obra no puede entonces reducirse a su práctica política, puesto que si así se hiciera se estaría recortando severamente su virtualidad significativa. Hasta 1973 ninguna de las distintas dimensiones de su obra negaba a las otras. En un contexto de pluralismo cultural sucedía sí que algunas dimensiones se hacían más significativas para ciertos actores sociales y menos para otros. Había, por así decirlo, una competitividad de lecturas, enmarcada en una disputa por el espacio cultural, espacio que aun teniendo su especificidad no era por supuesto neutro. Durante la primera fase es esta disputa de sentidos la que se conculca, alterando así las condiciones en que se genera y produce la lectura.

Esta misma restricción incide en que los códigos de lectura de Neruda heredados de la tradición literaria no tengan —como solían tener— un espacio en la configuración de sentidos de su obra. Por ejemplo, las lecturas propuestas por críticos como Hernán Loyola, Emir Rodríguez Monegal y Jaime Concha, entre otros. Estas lecturas alimentaban antes una recepción de su poesía en tanto modos de autorreferencia, y cubrían desde la historia íntima del poeta hasta los actores sociales y culturales con que él se había identificado. Se trataba de propuestas que circulaban a través de la prensa, programas de televisión, prólogos y conferencias, y que afectaban por ende la recepción no sólo de los estudiosos o mediadores profesionales, sino también de los “lectores ingenuos”. “Luego de 1973 estas

propuestas de lectura dejan de circular, el libro *Neruda*, por ejemplo, de Jaime Concha, que examina su poesía hasta 1939, y que recién había sido publicado por Editorial Universitaria, fue considerado un libro conflictivo y “picado” (reducido a tiras con guillotina). Pero aun en el caso de que estas propuestas hubieran podido circular, nuestra hipótesis es que ellas habrían sido coaptadas e interceptadas por las presuposiciones colectivas vinculadas a las características restrictivas que adquiere en el período la interacción individuo-Estado. Otro tanto puede afirmarse con respecto a la posibilidad de que la recepción hubiese sido afectada por el contexto biográfico: la lectura adolescente de Neruda tiende a perder su especificidad, siendo interferida por las mismas presuposiciones que afectan a una lectura adulta. En este sentido puede sostenerse, entonces, que en una situación de ruptura histórica como la de 1973 se generó un desequilibrio en las condiciones de producción de la lectura, un desequilibrio en que el macro contexto social (la despolitización de la esfera pública y la politización compensatoria de la esfera privada) pasó a superponer y a interferir las dimensiones cognitivas y afectivas vinculadas a los otros dos contextos.

b) la segunda etapa (1977-81) se caracteriza —dentro del eje de la ruptura— por un mesianismo fundacional en que la coherencia y objetivo del régimen se perfila nítidamente en torno a un modelo económico neoliberal, modelo que resguardado por el autoritarismo está llamado a revertir las condiciones de un desarrollo histórico anterior y a crear las bases para un nuevo Chile. El modelo neoliberal será durante esta etapa la piedra angular de un nuevo orden de sociedad, a través

de un proceso en que se desestimulan las conductas asociativas, y se convierte en principio regulador de las relaciones sociales al mercado y a la integración del individuo a través del consumo. En este modelo se insertan también la noción de subsidiariedad del Estado, la tesis de la necesidad de su desmantelamiento, y una política arancelaria y financiera que inunda el país de baratijas y bienes importados, ocasionando una crisis de proporciones en la industria y en la agricultura nacional.

Las transformaciones institucionales económicas y sociales que acarrea el modelo inciden también en nuevos desequilibrios en el universo ideológico-cultural. La educación y los bienes del espíritu se convierten en bienes transables, sujetos al dictamen del mercado. La publicidad crece en proporciones inusitadas, la televisión recibe recursos gigantescos y se transforma en un medio hegemónico, con la consiguiente inflación de la cultura de masas. Aumentan sin contrapeso las funciones recreativas y consumistas de la cultura en detrimento de la tradición de alta cultura y de las funciones significativa y formativa.

En este contexto se va configurando un país esquizofrénico, o más bien dos países. Un país de tarjetas de crédito, de caracoles o centros comerciales, de escuelas subvencionadas que con el objeto de atraer alumnos se bautizan con nombres como "The Chilean Eagles". Un Chile que se llena de vehículos japoneses desechables, y en el que la cultura del automóvil transforma el paisaje urbano, invadiendo los accesos de mayor flujo con moteles, prostitutas, puestos de papas fritas y un enjambre de cuidadores, limpiadores de vidrios, vendedores de Super 8 y mendigos o cesantes especializa-

dos en automóviles. Un Chile que tiene a Providencia y Panamtur como sus santuarios y al crédito como su oráculo, un país en que hasta la compasión y la solidaridad se comercializan. Una realidad que encuentra su metáfora en las micas de colores transparentes que se vendían a lo largo de Chile, y que se colocaban sobre un televisor en blanco y negro para provocar la ilusión de que se estaba viendo televisión en colores. Frente a este país de vitrina dorada y culturalmente amnésico, persiste sin embargo otro, un país invisible, que no se exhibe pero que sin embargo existe y late en distintos ámbitos de la conciencia colectiva. Es el país subterráneo de una memoria histórica y de una cultura política que se niegan a ser borradas, el país del Canto Nuevo y otras expresiones artísticas de rasgos alternativos, el Chile de la cultura mesocrática que se mantuvo leal a un mundo periférico y desplazado, a una utopía de continuidad histórica que fue colocada entre paréntesis por el modelo.

La tensión entre el país visible y el invisible —dos ámbitos que paradójicamente se retroalimentan— constituye un entorno que se instala en los códigos de lectura y de valoración perceptiva. Con excepción de aquella literatura que es directa o indirectamente tributaria de la cultura de masas y de la TV, todo el resto se sitúa en uno de los polos de esta tensión. Por derecho propio la literatura forma parte de la trama de la memoria histórica, y porta por ende, independientemente de su contenido —en un mundo de tarjetas de crédito y tecnicolor— una postura ética, una objetivación del país latente e invisible. Si puede afirmarse esto en relación a los textos literarios en general, con mucha mayor razón todavía puede hacérselo respecto a Neruda. Los

cambios que se dan entonces en esta segunda etapa, y la presencia en la conciencia social de la tensión entre los dos países, promueven una recepción de su obra en términos de *reafirmación de identidad*, una lectura que privilegia los elementos significativos de *ethos cultural*, elementos que funcionan como vasos comunicantes con el país invisible, con la memoria histórica y con una identidad colectiva que está siendo sometida al mercado y a los vaivenes del tráfico espiritual.

c) La tercera etapa, a partir de 1982, se caracteriza por el quiebre y recuperación del modelo económico neo-liberal, por una situación de *crisis* sostenida del régimen y de *aceleración de las expectativas democráticas*. No se trata empero del simple fracaso de una política económica; el modelo neo-liberal fue mucho más que eso, fue el eje de un proyecto de refundación y transformación profunda de la sociedad. Fue —como señalábamos— la piedra angular de un nuevo orden social, en el que se postulaba que la libertad de mercado traería aparejada la libertad política. Puede sostenerse, entonces, que el modelo económico fue la columna vertebral del proyecto autoritario y que con su quiebre en 1982 el régimen queda a la intemperie: sin coherencia ni objetivos claros. Al fracaso temporal del modelo hay que vincular también el descrédito del autoritarismo como sistema político, y la revaloración de la democracia por sectores de derecha o izquierda que antes fueron escépticos a ella. En este contexto hay que entender —después de casi una década de silencio— la enorme movilización social de 1983, y las exigencias y expectativas de cambio de régimen y de pronto regreso a un escenario democrático. Esta nueva situación va acompañada de una relativa apertura con respecto a las

dimensiones excluyentes y coercitivas que primaron en las etapas anteriores. Se levanta la censura a los libros (1983), y ciertos temas y debates que previamente no circulaban empiezan a tener ahora presencia pública. Las condiciones en que se genera y produce la lectura cambian: *el horizonte de expectativas sociales y democráticas pasa a tener un peso decisivo en la configuración de sentidos*. Este horizonte constituye una forma de la conciencia social que es compartida por un número cada vez mayor de lectores, lo que en un ámbito que sigue siendo en lo fundamental autoritario —si bien con una recomposición paulatina del modelo de imbricación fluida— induce a construcciones mentales que preparan el camino para una lectura de las obras literarias en determinada dirección. La lectura de Neruda no se hará entonces como antes (con una mirada que prefigura la visión de los vencidos o que busca reafirmar la memoria colectiva), ahora más bien se leerá como portadora de una utopía y de un proyecto histórico.

Podemos decir, en síntesis, que durante el autoritarismo, en lo que respecta a la recepción, estamos ante una situación de ruptura histórica en que los cambios más globales de la sociedad pasan a tener un peso preponderante en las configuraciones de sentido y en las variaciones de la lectura. En el caso de Neruda, en tres momentos distintos dentro de un mismo eje, sostenemos la hipótesis de cambios correlativos en los códigos culturales del receptor, de cambios que afectan las formas subjetivas de conciencia y que en definitiva van a condicionar ciertas lecturas comunes a sus textos. Distinguimos en consecuencia una primera lectura que reafirma el *ethos político de la obra*, una segunda que

reafirma el *ethos de identidad cultural*, y una tercera que prefigura un *ethos portador de proyectos históricos*. Cada una de estas lecturas implica a su vez relevar a un Neruda distinto. La primera al poeta de voz pública cercenada, la segunda a un Neruda lírico de la identidad y la tercera a un poeta épico de rasgos proféticos.

Estamos conscientes que a estos planteamientos pueden hacérseles algunas objeciones. Entre ellas, por lo menos tres: que Neruda no puede ser considerado un paradigma; que no cabe hablar de una comunidad homogénea de lectores, y que las afirmaciones hechas tienen una base empírica insuficiente. Vale la pena detenernos brevemente en cada una de ellas.

1. Neruda, efectivamente, fue un poeta límite en una situación límite y puede por lo tanto ser cuestionado como ejemplo para examinar las transformaciones de la recepción bajo el autoritarismo. Cabe argumentar, sin embargo, ante esta objeción, que los códigos de lectura que sobresalen en cada una de las etapas configuran orientaciones de sentido generales, que por lo tanto no emergen a propósito de la mirada que lee o de una obra específica, sino que más bien las preceden. De allí que tales presuposiciones afecten en distinto grado a todo el universo literario. El caso de Neruda permite tipificarlas de mejor modo, pero ello no significa que no incidan en el resto, especialmente en la literatura chilena y latinoamericana.

Por otra parte los fenómenos más globales que hemos señalado, como el estrechamiento del espacio ideológico-cultural, las tensiones que se derivan del modelo económico y las expectativas de redemocratización, son fenómenos que afectan al sistema literario en su conjunto. Ello se percibe claramente si se exami-

nan algunos rasgos de la crítica dentro de cada una de las etapas del período⁷. En noviembre de 1973 (tradicionalmente el mes más activo en el ambiente literario santiaguino) *El Mercurio* casi no comenta libros chilenos, sólo trae una denuncia al concurso Casa de las Américas a propósito de premios a Poli Délano, Fernando Lamberg y Víctor Torres. Alone comenta en dos oportunidades el libro del periodista Ricardo Boizard. *El último día de Allende*, utilizándolo como pretexto para reafirmar su visión de la realidad: el pronunciamiento militar significa la salvación del caos, la recuperación del orden y del sentido común. Ignacio Valente comenta reiteradamente a Solchetnitzen. Otro crítico comenta el libro del periodista Hernán Millas sobre el régimen de la U. P. *Anatomía de un fracaso*: Hay un artículo diatriba sobre Gabriel García Márquez y un largo comentario, casi un penegórico, de los *Cuentos militares*, de Olegario Lazo. En suma, miradas de especialistas literarios que insistentemente portan instancias de persuasión ideológico-estéticas compatibles con una legitimidad del golpe militar. Esta visión característica de la primera etapa se plasma con respecto a Neruda en el ensayo crítico *Biografía emotiva* (1975), de Efraín Szmulevich, libro que sostiene la tesis de los dos Nerudas, del Neruda lobo y del Neruda cordero.

En noviembre de 1979 y de 1980, en pleno mesianismo financiero, y en circunstancias en que la lógica comercial debía compatibilizarse con la lógica autoritaria, se percibe en la sección literaria de *El Mercurio* un espacio crítico más variado, con abierto predomi-

⁷ Véase al respecto B. Subercaseaux: *Transformación de la crítica literaria*. CENECA, Chile, 1982.

nio, eso sí, del universo literario euro-norteamericano. Se puede apreciar también un afán deliberado por ofrecer lecturas neutras, desconnotadoras; por ejemplo, una crítica sobre el libro de cuentos *Los hombres crucen pero no lloran*, de Oscar López: lo que se omite en ella es tan evidente que la omisión es ya de por sí huella y síntoma de la orientación de lectura que tipificábamos para la segunda etapa.

En la tercera fase, en noviembre de 1983, en el ranking que hace *El Mercurio* de los libros más vendidos de la semana figura *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, y hasta el propio Valente explicita una lectura de esa novela en que está presente su dimensión de utopía y de proyecto histórico. En cuanto a Neruda, Gastón Soubllette publica un libro que se titula *Neruda, profeta de América*. Los críticos son intérpretes o mediadores profesionales, y como tal tienen una incidencia significativa en el gusto literario. Las obras que eligen para comentar son en este sentido ya de por sí sintomáticas: revelan características del clima y del *establishment* literario. A su vez los enfoques que hacen los críticos del aparato verbal revelan las opiniones preconcebidas que manejan en cuanto exégetas y las direcciones de lecturas con las que están operando.

Hay que señalar además que las transformaciones en las condiciones de producción de la lectura a que nos hemos referido, y su correlato en la configuración de sentidos, fueron también interiorizados en la producción literaria propiamente tal, sobre todo en el género más activo: la poesía. Para referirse al modo en que la prefiguración de lecturas ha incidido en la joven poesía chilena, un crítico acuña la fórmula:

$$PH = T + C \times L$$

(Poesía de Hoy = Texto más Contexto multiplicado por Lectura)⁸.

Nicanor Parra, a su vez, en un poema reciente dice:

*“Confío 100% en el lector:
estoy convencido de que hasta los civiles
son capaces de leer entre líneas”*⁹.

En esta perspectiva hay que situar también el planteamiento de Raúl Zurita de que la poesía de su generación es fundamentalmente una poesía de lo “no dicho”¹⁰. Se trata de la interiorización de un entorno, de la presencia de un lector cómplice y co-autor, de una lectura cargada con sentidos que apuntan al macro-contexto socio-político, a los fenómenos de (auto) represión de lenguaje y a la ruptura histórica de 1973, Neruda es entonces sólo un ejemplo —tal vez el mejor— pero uno entre muchos otros que también permitirían mostrar las variaciones en la recepción durante el autoritarismo.

2. La segunda objeción se refiere al supuesto de lecturas comunes o, si se quiere, de una comunidad homogénea de lectores. ¿No habría que hablar más bien de una gran heterogeneidad y de una segmentación entre los lectores? Precisamente nuestra hipótesis es que la verdadera heterogeneidad de lectura se posibilita en un espacio en que se dé una disputa de sentidos, un espacio

⁸ Floridor Pérez, “Juan Cameron, poeta del puerto”, *Pluma y Pincel*, Santiago 1984.

⁹ Nicanor Parra, *Poesía política*, Santiago, 1983.

¹⁰ Véase R. Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, CENECA, Santiago, 1983.

democrático en que la imbricación de los distintos contextos que inciden en la recepción no esté funcionalizada por el peso unilateral de uno solo de esos contextos. Podría argumentarse que las lecturas que hemos tipificado en cada una de las etapas no son las únicas posibles... De acuerdo... *Canto General* por ejemplo, pudo ser leído —en el contexto del fracaso de un proyecto político— como un poema altamente retórico; habría que agregar, sin embargo, que las condiciones de posibilidad de las diferentes lecturas dependen precisamente de su relación con la orientación general tipificada. Para decirlo mediante una metáfora: es posible que haya lugares (o lecturas) totalmente oscuros, otros sombreados, otros semiclaros y otros completamente iluminados, pero no son lugares heterogéneos en la medida en que su “ser oscuro”, “sombreado”, “claro” o “iluminado” dependerá en cada caso de su ubicación y relación con respecto a un mismo y único foco de luz.

3. La objeción que concierne a la insuficiencia de datos empíricos es, en el caso de estas notas, justa. A esta carencia se debe su carácter más bien especulativo y ensayístico, basado en no pequeña medida en la introspección. Mas que certezas fundadas nuestros argumentos son por lo tanto hipótesis de trabajo y orientaciones que requerirán en el futuro ser corroboradas, completadas o desechadas. El carácter de estas notas pone además en evidencia una realidad: que el estudio de la recepción literaria constituye un campo que está todavía por constituirse, no solo en Chile, sino en toda América Latina.

4. Algunas reflexiones sobre el público lector

En mayo de 1983 todos los diarios de Santiago dieron a conocer con gran despliegue publicitario una lista de los quince libros chilenos más importantes de la década 1973-83. La encuesta fue realizada por la Feria Chilena del Libro a través de una encuesta que —según sus organizadores— consideraba las preferencias del público y el impacto provocado por las obras en el momento de aparecer. Aunque el evento tuvo cierto carácter promocional¹¹, contribuyó sin embargo a generar una lista sintomática, una lista que nos permitirá reflexionar sobre el público lector y sobre los mecanismos de canonización literaria.

- Pablo Neruda. *Confieso que he vivido* (1977)
Fernando Dahse. *Mapa de la extremariqueza* (1979)
Augusto Pinochet. *El día decisivo* (1979)
Gustavo Frías. *Julio comienza en Julio* (1979)
Adolfo Couve. *Lección de pintura* (1979)
Jorge Marchant. *La Beatriz Ovalle* (1980)
José Luis Rosasco. *Dónde estas Constanza* (1981)
José Donoso. *El jardín de al lado* (1981)
Jorge Sassia. *Manual de urbanidad para pirulos*
(1981)
Pablo Huneus. *¿Qué te paso Pablo?* (1981)
Enrique Lafourcade. *Adiós al Führer* (1982)
Gonzalo Vial. *Historia de Chile* (1982)
Leopoldo Castedo. *Historia de Chile* (1982)
Raúl Zurita. *Anteparaiso* (1982)
Jorge Edwards. *Persona Non Grata* (1983)

¹¹ Nunca se supo con exactitud a quiénes o de qué modo fue aplicada la encuesta.

Todo el aspecto promocional organizado por la Feria Chilena del Libro y la idea misma de la lista son ya de por sí reveladoras. Se trata de un intento más —en una década que estuvo llena de ellos— por rescatar el hábito de lectura y la valorización social del libro. El sustrato de estos intentos obedece a que en esta década —como nunca antes— el libro ha sido un producto castigado¹². Factores políticos (restricción de vertientes ideológicas, censura) económicos (industria editorial atrofiada, impuestos y aranceles prohibitivos, pérdida de poder adquisitivo en sectores medios y populares) y culturales (sobredimensión de la cultura de masas y de la TV) se han combinado incidiendo en la pérdida de *status* del libro y en los intentos desde distintos sectores por promover una recuperación del hábito de lectura. Desde la década del cuarenta se vivió en Chile un proceso a través del cual nuevos sectores sociales fueron incorporándose paulatinamente a la lectura: desde 1973 se produce en este sentido una involución, con el consiguiente *estrechamiento en la diversidad del público lector*. De allí entonces un ámbito literario geográfica y socialmente encogido, en que la construcción de celebridades literarias se centraliza y pasa a estar en relación directa con la presencia o no en la televisión o en las páginas literarias de un medio como *El Mercurio*. La propia idea de la lista y la estrategia promocional emprendida por la Feria constituye por lo tanto una huella de una situación más global, de una merma que involucra al libro, al *establishment* literario y al público lector¹³.

¹² Véase B. Subercaseaux: *Transformación en la industria editorial del libro*, CENECA, Santiago, 1984.

¹³ Existen cifras que avalan esta merma. La producción

Numéricamente la lista es significativa si se piensa que anualmente durante esta década no más de 10 libros nacionales han logrado producir cierto impacto con una venta que sobrepase los 1.500 ejemplares. Se esté o no de acuerdo con la selección, ella, tal como está, representa el 15 por ciento de esos libros. La participación por una parte del público lector y por otra de un criterio de impacto, indicaría que la lista corresponde a un punto de intersección entre el código de los emisores y el código de los receptores. En cuanto a número la primera presencia la alcanza el género novela (aun cuando la poesía ha sido probablemente el más activo y abundante del período¹⁴). La lista incluye seis novelas, dos de la Generación del 50 (Donoso y Lafourcade), tres de la generación que empieza a publicar en la década del 60 (Couve, Frías y Rosasco), y una sola vinculada a la generación más reciente que comienza a publicar en la década del 70 (Jorge Marchant).

Vale la pena hacer algunas consideraciones sobre estas preferencias. Señalar, por ejemplo, las exclusiones: en primer lugar la Generación del 38 (Fernando

nacional de libros decae, llegando a un mínimo de 272 títulos en 1979. La importancia baja de alrededor de US\$ 12.000.000 anuales de 1973 a cerca de US\$ 4.000.000. 1çUna investigación del Instituto de Sociología de la U. C. (1980) indica que sólo un 27 por ciento de los encuestados son lectores habituales, y que aun entre éstos hay una tendencia a comprar y leer menos libros que antes.

¹⁴ El que se haya incluido una sola obra de poesía —*Anteparaiso* de Raúl Zurita— revela lo que señalábamos en relación a un *establishment* literario centralizado para el cual gran parte de la poesía resulta marginal. Refleja también, sin duda, un fenómeno más general: la poesía se ha convertido dentro del sistema literario en un género acosado y narcicista, cuyo público lector está compuesto de preferencia por los propios poetas.

Alegría, Carlos Droguett, Volodia Teitelboim, etc.) y luego los autores de generaciones incluidas pero que han realizado su carrera literaria en el exilio y cuyas obras —en general— no han circulado en la década (Claudio Giaconi, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Póli Délano, Luis Domínguez, Hernán Valdés, etc.). No necesitamos abundar en los motivos de estas ausencias; baste señalar que ellas, sumadas a las razones que ya hemos mencionado, configuran un *establishment* literario doblemente constreñido. *El jardín de al lado*, la novela de Donoso, apareció en 1981 —en un momento de deterioro de la etapa fundacional y mesiánica del régimen— y fue leída tanto por los mediadores profesionales como por el público como una novela de exilio¹⁵, la primera que circulaba en el país. *Casa de Campo* (1978), tal vez la obra más importante de Donoso, no figura en la lista; circuló en 1979 cuando el deterioro del modelo y la apertura no habían empezado todavía y no pudo, por ende, ser públicamente leída como lo que era: una novela alegórica de la dictadura¹⁶. La novela de Lafourcade en cambio, aparece a fines de

¹⁵ Ignacio Valente, "José Donoso: *El jardín de al lado*". *El Mercurio*, 5 de julio, 1981. El exilio más que un tema central en la composición de la novela es un recurso de escenario que funciona como marco para explotar temas y obsesiones recurrentes en el mundo de Donoso.

¹⁶ Alfonso Calderón en *Hoy*, 95, 12-17 de marzo, 1979, reseña *Casa de Campo* y la caracteriza como una "metáfora permanente" y no como una alegoría circunscrita a un tiempo y a una realidad sociopolítica específica. Lectura de *Casa de Campo* como alegoría política, como la realizada por Luis Iñigo Madrigal (*Hispanamérica*, abril y agosto, 1980, USA) no tuvieron circulación en el ambiente literario nacional, donde primó públicamente el desfase entre el código del emisor y el de los receptores.

1982, en pleno proceso de aceleración de las expectativas democráticas. Sensible a las significaciones portadoras de un proyecto histórico distinto, el horizonte de lectura que predomina en esta etapa incide en la configuración de varios aspectos de la obra. De partida en su título (*Adiós al Führer*), en el diseño de portada (el perfil de Hitler con el continente latinoamericano de fondo) y en el tema elegido (el contrapunto de tres pícaros en Santiago con los últimos días de los jefes nazis en el bunker de Berlín). Podría decirse que en este caso el emisor interiorizó el código prevaleciente en los receptores. Puede hacerse tal afirmación porque en *Adiós al Führer* hay sólo un coqueteo con la contingencia, el emisor se pliega a las direcciones colectivas de lectura en los aspectos más superficiales de la novela y no en sus significaciones trascendentes. En efecto, a pesar del título y de la ceremonia de lanzamiento¹⁷, en la obra no se cuestiona el poder ni hay una visión del mundo que se inscriba en un sentido de la historia. El nacional-socialismo es puro dato externo: un marco para ejercer sobre el lenguaje las antiguas obsesiones por el esperpento y el grotesco que caracterizan al autor. En este sentido la novela de Lafourcade está en las antípodas, por ejemplo, de una obra como *Sophies Choice*, de W. Styron, en la que se interiorizan las repercusiones del fascismo, y en las que prima por sobre el mero discurso del oficio el discurso de las significaciones trascendentes.

Las tres novelas de la generación intermedia, las de Couve, Frías y Rosasco, tienen en común que se pasean

¹⁷ En la que hubo considerables y bien publicitadas alusiones a la contingencia.

por una misma zona imaginaria: la de la adolescencia o primera madurez, con todo su bagaje ritual de iniciación. *La lección de pintura* es novela de iniciación estética, *Julio comienza en Julio* de iniciación sexual y *Dónde estás Constanza*, de iniciación amorosa. Son novelas que se sitúan en el pasado y en el ámbito de la familia, y en las que predomina por lo tanto una modalidad nostálgica. Son obras breves cuya timidez en páginas se corresponde con una sensibilidad recatada y con una etapa de repliegue social y de privatización de la experiencia. Se trata de novelas que no reciben las pulsaciones de la energía social ni del período en que fueron escritas¹⁸, una literatura en suma aproblemática y consensual. Son precisamente estos aspectos los que posibilitaron —en la segunda etapa del régimen— una lectura neutra y unánimemente favorable por parte de la crítica, factores que sin duda incidieron en la acogida que tuvieron estas obras y en su inclusión en la lista¹⁹.

La Beatriz Ovalle, de Jorge Marchant, cuya primera edición apareció en Argentina, es una novela que utiliza irónicamente el aparato verbal de géneros menores vinculados a la cultura de masas (melodrama, novela rosa, etc.), una obra en este sentido lograda aunque menor, y que se inscribe en la línea de *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig. Tuvo gran éxito de venta en un medio editorial dramáticamente deprimido, un éxito muy vinculado a la posibilidad de una película —sobre la cual hablaron con creces los medios masivos— cuya estre-

¹⁸ O que la reciben débilmente como es el caso de la obra de Couve, estéticamente la más lograda de las tres.

¹⁹ Si hubieran aparecido después de 1981, durante la tercera etapa, el impacto habría sido considerablemente menor y probablemente no estarían incluidas en la lista.

lla sería una figura de moda en el mundo de la TV chilena: Raquel Argandoña. El impacto de esta novela —como también de los libros de Jorge Sassia, Pablo Huneus y otros— *revela algunos cambios en el proceso de recepción* y consumo literario. ¿En qué se fundan y en qué consisten tales cambios? Antes de 1973 los medios de comunicación de masas compartían el espacio público con otras instancias de comunicación social (partido, sindicato, etc.) y eran además atravesados por las variantes de cultura política que se daban en la sociedad. Después de 1973 adquieren en cambio una centralidad monopólica, una centralidad que va a ser fundamental en la parcialidad ideológica y en la hiperextensión de la cultura de masas. En este contexto las obras literarias no tienen repercusión o venta por sus valores intrínsecamente literarios, sino en tanto subproductos de los medios de comunicación de masas, particularmente la televisión. Griselda Núñez, poetisa popular en décima y lira de la zona de Batuco, sólo ingresa a la escena literaria después de aparecer en el programa “Sábados Gigantes”, de Don Francisco, y Lafourcade debe parte de su personalidad literaria e interés del público lector a su papel polémico en la televisión y en el periodismo.

El manual de urbanidad para pirulos (1981), de Jorge Sassia, que figura también en la lista, como libro es tributario de la cultura de masas, del Festival de Viña, y de los clichés sico-sociales que han regido la vida del país. Más que una visión distanciada de ese mundo, representa un intento de reciclarlo con propósito humorístico, un grado xerox de la escritura, una literatura más bien obsecuente con la realidad. Como alimento del imaginario social la hiperextensión de la cultura de

masas va a modificar los procesos de canonización y recepción literaria. Sobre todo en la segunda etapa del régimen prevalecen en la recepción los aspectos más superficiales y frívolos, subordinando así la construcción de celebridades literarias a la industria de la información y del esparcimiento. A estas instancias de subordinación hay que vincular el impacto y la inclusión en la lista de autores como Sassía, Lafourcade en menor grado, y, en una perspectiva creativa, Pablo Huneus.

Otro aspecto que revela la lista es una segmentación del público lector. Quien ha seleccionado *El día decisivo*, de Pinochet, es muy probable que no haya escogido (ni leído) las memorias de Pablo Neruda o *Persona non grata*²⁰, de Jorge Edwards. El lector que destaca una obra que refleja una visión conservadora e integrista como la *Historia de Chile*, de Gonzalo Vial, no es el mismo que selecciona una historia de cuño republicano, laico y liberal como la de Leopoldo Castedo, o una crítica al modelo y a los grupos económicos como el *Mapa de la extrema riqueza*, de Fernando Dahse. Con respecto a esta segmentación ideológica, hay que señalar que aunque el público lector no es equivalente a la sociedad, forma parte de ella y lleva por lo tanto su impronta. Es comprensible, entonces, que en 1983, en una etapa de polarización social, de cierta apertura y de aceleración de las expectativas democráticas, se hiciera presente con gran fuerza esta segmentación. Ello es congruente por lo demás con una perspectiva de lectura que privilegia los elementos portadores —en una u otra

²⁰ Los problemas de censura y la batalla legal que se dio en el caso de esta obra, llevaron a los virtuales lectores a considerarla como una obra contraria al régimen.

dirección— de proyecto histórico. Como toda lista ésta también forma parte de un sistema de inclusiones y exclusiones, y está por ende marcada por el momento histórico en que se realizó. Habría sido sin duda una lista muy distinta si hubiera sido realizada en los años de negación o de mesianismo fundacional. Conviene señalar además que junto con la segmentación a que aludíamos hubo otra que se dio en forma más tajante durante las primeras etapas del régimen. Nos referimos a la división entre una cultura oficial y un campo contestatario, subalterno y relativamente marginal²¹. De este subcampo disidente —que contaba con “su” público “orgánico”— provendría por ejemplo *Anteparáiso*, de Raúl Zurita, cuya inclusión entre los libros de la década estaría indicando que en la tercera etapa algunas de estas obras logran romper el “ghetto” y asomarse al público más general.

El estrechamiento, la menor diversidad y la segmentación ideológica del público lector, junto con un código de lectura subordinado a los medios hegemónicos o a la cultura de masas, son algunos de los aspectos que revela la lista. Se trata de aspectos que complementan y que en cierta medida son coherentes con las presuposiciones colectivas que tipificábamos con respecto a la lectura de Neruda. Digamos por último que si en estas notas indagatorias acerca de autoritarismo y lectura en Chile, hemos sobreenfático el campo de las direcciones colectivas y supraindividuales, es precisamente debido a que en un régimen de este tipo la sociabilidad se caracteriza por el sobredimensionamiento

²¹ Véase al respecto José Joaquín Brunner, *Cultura y crisis de hegemonías*, Documento FLACSO, Santiago, 1984.

de la sístole, de las fuerzas restrictivas externas en desmedro de las disposiciones íntimas, vale decir en desmedro de la diástole y del principio de libertad individual. Desde esta perspectiva nuestro énfasis conlleva una hipótesis complementaria: aquella de que tanto la diversidad y virtualidad plena de la lectura, así como la imbricación equilibrada y fluida de los contextos biográfico, literario y macro social, sólo son posibles o correlativos con la existencia, desarrollo y profundización de un régimen democrático.

EL TESTIMONIO: UNA MODALIDAD GENÉRICA DE ESTE TIEMPO*

I

Desde 1973 hasta la fecha los títulos de mayor impacto y circulación en el país corresponden a una forma genérica de fronteras difusas, a una modalidad que las editoriales —como intermediarias de convenciones colectivas— suelen agrupar con el rótulo de testimonio. Durante la década en que estuvo vigente la censura previa, las obras de mayor resonancia pública fueron sin duda *Confieso que he vivido* (1977), de Pablo Neruda¹; *Gustavo Leigh: el general disidente* (1979), de Florencia Varas; *El día decisivo* (1979), de Augusto Pinochet; *Lonquén* (1980), de Máximo Pacheco, y *Persona non grata* (1983), de Jorge Edwards. Son —con una sola excepción— títulos que debieron recurrir a los tribunales para circular. Pero es sobre todo después de julio de 1983, fecha en que se levanta la censura, cuando las obras testimoniales se multiplican en proporciones geométricas. Algunas, como las *Memorias* (1985) del general Carlos Prats, estuvieron por

* Publicado en *Chile Vive*, Madrid, 1987.

¹ Publicada en España en 1974 *Confieso que he vivido* sólo pudo circular en Chile desde 1977 año en que casi todos los medios de prensa orquestaron la idea de que la memorias del poeta habían sido adulteradas.

años celosamente guardadas en la bodega de un banco, esperando la ocasión propicia.

Preferimos hablar de “modalidad genérica” antes que de género, puesto que desde el punto de vista de sus propósitos y estructura son obras de considerable ambigüedad, que transitan o pueden adscribirse por igual a la literatura, al periodismo, a la historia, a la antropología y a otras ciencias sociales. Obras que manifiestan su carácter testimonial a través de formas o modelos tan diversos como los de *las memorias, la autobiografía, los recuerdos, la confesión, la historia de vida, el libro de viajes, el libro-reportaje o la colección de entrevistas y de documentos*. Hay, sin embargo, razones para aproximar todo este *corpus* a la literatura. Los géneros literarios no son entidades en sí, sino códigos implícitos a través de los cuales las obras son situadas y recibidas por los lectores. Cada sistema literario es un conjunto dinámico y fluido de relaciones, de modo que cierto género o subgénero que hoy tiene un *status* exterior a la literatura bien puede el día de mañana estar plenamente incorporado a ella. Es lo que ha sucedido, por lo demás, con la *biografía* y las *memorias* en la literatura anglosajona. También ocurre que obras producidas con intenciones antropológicas periodísticas o de rescate histórico terminan siendo situadas —y comercializadas— en la sección de literatura de la librerías². Son indicios empíricos de procesos complejos, a través de los cuales cada sistema literario está constantemente inventándose un pasado y una tradición.

² Tal es el caso por ejemplo de *Juan Pérez Jolote* del antropólogo mexicano Ricardo Pozas; de *Biografía de un cimarrón*, del etnógrafo cubano Miguel Barnet o del libro-reportaje *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez.

II

Hay una serie de factores que explican la vigencia del testimonio durante el autoritarismo en Chile, y que explican también el hecho que desde distintos ámbitos y disciplinas se le venga privilegiando como canal de expresión o investigación:

—En el ámbito del *periodismo* asistimos a una fuerte presencia internacional del libro-reportaje, formato que ha pasado a ser estimulado y buscado por la industria editora. A esta tendencia internacional se suman las limitaciones que entre nosotros ha experimentado la práctica periodística: censura, autocensura y una mayoría de periodistas obligados por su oficio a mantenerse a flote e impedidos de bucear en aguas profundas, a riesgo de quedarse para siempre allí. En estas circunstancias el soporte libro ofrece posibilidades profesionales que por razones de espacio, de control o de línea política los medios masivos no han podido ofrecer. Han sido fundamentalmente mujeres periodistas las que se han atrevido a incursionar en esta modalidad³. Estamos pensando, entre otros títulos, en *El miedo en Chile* (1985) de Patricia Politzer; en *André de La Victoria* (1985), de Patricia Verdugo; en *Nunca más Chile* (1986) de Myrian Pinto, y en *Crimen bajo Estado de Sitio* (1986), de María Olivia Monckeberg, María Eugenia Camus y Pamela Jiles. Son libros que por lo general tienen como eje situaciones extremas de violación a los derechos humanos. El modelo más logrado corresponde a reportajes de largo aliento en que

³ También, aunque menos periodistas-hombres, como, por ejemplo, Roberto Sesnic: *Tucapel. La muerte de un líder* (1986).

años celosamente guardadas en la bodega de un banco, esperando la ocasión propicia.

Preferimos hablar de “modalidad genérica” antes que de género, puesto que desde el punto de vista de sus propósitos y estructura son obras de considerable ambigüedad, que transitan o pueden adscribirse por igual a la literatura, al periodismo, a la historia, a la antropología y a otras ciencias sociales. Obras que manifiestan su carácter testimonial a través de formas o modelos tan diversos como los de *las memorias, la autobiografía, los recuerdos, la confesión, la historia de vida, el libro de viajes, el libro-reportaje o la colección de entrevistas y de documentos*. Hay, sin embargo, razones para aproximar todo este *corpus* a la literatura. Los géneros literarios no son entidades en sí, sino códigos implícitos a través de los cuales las obras son situadas y recibidas por los lectores. Cada sistema literario es un conjunto dinámico y fluido de relaciones, de modo que cierto género o subgénero que hoy tiene un *status* exterior a la literatura bien puede el día de mañana estar plenamente incorporado a ella. Es lo que ha sucedido, por lo demás, con la *biografía* y las *memorias* en la literatura anglosajona. También ocurre que obras producidas con intenciones antropológicas periodísticas o de rescate histórico terminan siendo situadas —y comercializadas— en la sección de literatura de la librerías². Son indicios empíricos de procesos complejos, a través de los cuales cada sistema literario está constantemente inventándose un pasado y una tradición.

² Tal es el caso por ejemplo de *Juan Pérez Jolote* del antropólogo mexicano Ricardo Pozas; de *Biografía de un cimarrón*, del etnógrafo cubano Miguel Barnet o del libro-reportaje *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez.

Recuerdos (1985), de Anita Fresno de Leighton; en *Expulsión* (1986), de Eugenio Velasco o en *Isla 10* (1988), de Sergio Bitar⁴.

—En la *Iglesia Católica* y en sus ámbitos de influencia también se constata un creciente interés institucional por el testimonio. Distintas vertientes del pensamiento de la iglesia propenden a una lectura cultural del *ethos* religioso, y por consiguiente al rescate tanto de las prácticas simbólicas como de la memoria histórica de los sectores populares.

En esta perspectiva, el testimonio resulta clave —frente al avance inexorable de la modernidad— para incentivar procesos educativos y de identidad cultural. En Chile, por ejemplo, el obispo de Ancud, como parte de su acción pastoral, viene publicando una serie de *Cuadernos para la historia* (1985-86). A través de estos *Cuadernos* la comunidad de Chiloé, con el testimonio de sus ancianos, recuerda y rescata su pasado, sus esfuerzos, éxitos y fracasos.

Los destinatarios de esta acción pastoral, más que un lector abstracto, son los propios miembros de la comunidad; se trata de que ella crezca y se desarrolle haciendo y usando los *Cuadernos*. Otro ejemplo es el Centro Diego de Medellín, de Santiago, que tiene un programa de *Historia oral y comunidades cristianas*. Es un centro ecuménico de reflexión teológica vincu-

⁴ Un número importante de este tipo de testimonios han sido publicados en el extranjero. Entre otros: Alejandro Witker: *Prisión en Chile*, México, 1975; Hernán Valdés: *Diario de un campo de concentración en Chile*, España, 1979; Sheila Cassidy: *Audacity to believe*, Inglaterra, 1978; Rolando Carrasco: *Los prisioneros de guerra en Chile*, 1978; Haroldo Quinteros: *Diario de un preso político chileno*, España 1979.

lado a la teología de la liberación. Centro que está empeñado en rescatar —entre otros aspectos— la memoria histórica y la religiosidad del pueblo mapuche; labor ésta que lleva a cabo Rolf Föester, autor del testimonio *Martín Painemal Huenchuel, Vida de un dirigente mapuche* (1983). Se trata, por supuesto, de procesos de interés y de uso con fines pastorales del testimonio, que no son exclusivos de la iglesia chilena, y que se dan también en otros países, particularmente en Brasil y Centroamérica.

En Chile, como en otras naciones del Cono Sur (que también han pasado por experiencias autoritarias), se han estado produciendo cambios profundos en el ámbito de las ciencias sociales. Transformaciones que han incidido en un mayor uso del testimonio como instrumento de investigación o con el propósito de humanizar enfoques excesivamente tecnocráticos. La crisis de certezas y paradigmas teóricos previos, la inflación ideológica que tuvieron algunas disciplinas en el pasado, el auge de nuevos movimientos sociales (feminismo, ecologismo) y el cambio de focalización temática desde lo económico-estructural a la sociedad civil, a las dimensiones culturales del desarrollo o a los microsistemas de la vida cotidiana, son algunos de los factores que han operado en esta tendencia al testimonio.

Un proyecto de investigación sobre culturas subalternas llevado a cabo por FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) recurre al testimonio y al lenguaje coloquial de informantes anónimos para revelar aspectos significativos de la vida cotidiana de mundos subterráneos que suelen pasar inadvertidos. Entre estas *Crónicas de la otra ciudad* (que así se llama la serie) se incluyen: *El suicidio de la reina del Topless*

(1985) e *Informe de una barricada* (1986), ambos del antropólogo Carlos Piña. *A medio morir cantando* (1986) es un libro sobre el desempleo que recopila doce testimonios de cesantes, trabajo que fue encargado por PREALC (Programa Regional de Empleo para América Latina y el Caribe) a David Benavente, con el objeto de “abandonar la frialdad de las cifras y de las proyecciones económicas... e interiorizarnos en el mundo de las personas”.

Pero es sobre todo el tema de las mujeres el que ha concitado el mayor uso de esta metodología. Estamos pensando, entre otros títulos recientes, en *Yo trabajo así... en casa particular* (1986), de Thelma Gálvez y Rosalva Todaro, libro que muestra a través del testimonio de cuatro empleadas el mundo de las mujeres que, debido a la pobreza, la falta de estudio y la migración a la ciudad, se ven obligadas a trabajar en el servicio doméstico; en *Los trabajos de las mujeres entre el campo y la ciudad 1920-82* (1986), de Macarena Mack, Paulina Matta y Ximena Valdés, libro que reúne las “historias de vida” de varias mujeres de una misma familia campesina; en *Andar andando. Testimonios de mujeres del sector forestal* (1986), de Kirai de León; en *La otra mitad de Chile* (1986), de María Angélica Meza, y en *Loceras y trabajadoras de la arcilla en Pomaire* (1986), de Kirai de León, Paulina Matta y Ximena Valdés, libro que a través del testimonio de loceras de diferentes generaciones, muestra la continuidad y los cambios en el rol de las mujeres de ese pueblo artesano.

La mayor parte de estos textos han sido realizados a partir de grabaciones a informantes. El propósito de conocimiento y de validación del tema de la mujer im-

plica seleccionar testimonios representativos, en que la voz individual es también la voz de la familia, del grupo y del sector. Algunas de estas “historias de vida” son interrumpidas por segmentos de discursos analítico-interpretativos. Muchos de estos textos se proponen además servir como materiales que contribuyen a activar el movimiento, organización y conciencia de las mujeres.

En el ámbito de la historia hay dos factores que inciden en el interés (como fuente o producto) por el testimonio. Por una parte, la influencia de algunas tendencias historiográficas contemporáneas que revelan lo que la historia de modo más manifiesto es: discurso narrativo y una estructura verbal, tendencias que desisten del afán de producir explicaciones científicas, o esquemas coherentes y totales del pasado, tendencias que se traducen en una mayor atención al tiempo corto, y al microcosmos de las experiencias primarias y de las vidas cotidianas e individuales. Esta corriente confluye con un factor clave en nuestro país: las insuficiencias, los vacíos y los silencios de la historia “oficial”, particularmente de la historia política de las últimas décadas. *Memorias. Testimonios de un soldado* (1985), de Carlos Prats González, es probablemente, en esta perspectiva, la obra testimonio más importante de la década. El general Prats en un principio se proponía —como lo indica en el prólogo— escribir una historia global del ejército desde 1918 a 1973, pero luego abandonó ese proyecto para concentrarse en los acontecimientos en que había tenido participación directa. “Siento el deber de divulgar mi testimonio..., porque el destino me colocó en el trance histórico de participar en acontecimientos trascendentales de los últimos años de la

vida nacional... En mi testimonio relato los hechos tal como los observé y los viví. No hay un solo renglón inventado..., no he acomodado mis comentarios a los resultados posteriores. Estos reproducen mi pensamiento y visión coetánea de lo ocurrido”.

Otros textos que también entretengan “sus verdades” en la vida del país amnésico son: *Un cuarto de siglo con Allende. Recuerdos de su secretario privado* (1985), de Osvaldo Puccio; *Más allá del abismo* (1985), de Sergio Arellano Iturriaga, testimonio de un hijo de un general en retiro que desempeñó un destacado papel en el golpe de 1973; y *Hermano Bernardo* (1986), de Otto Boye, que entrega el testimonio de cincuenta años de vida política de Bernardo Leighton. Son testimonios en que el narrador coincide o es una voz puesta al servicio de un testigo calificado de la historia y en que la narración está asociada a algún grado de compromiso personal que se funda, en última instancia, en el criterio de “lo visto y lo vivido”. Un ejemplo bien logrado de este tipo de obra —por su precisión y limpieza narrativa— es *Isla 10*, (1988) de Sergio Bitar, libro que testimonia la prisión de los líderes del gobierno de la Unidad Popular en el campo de concentración de isla Dawson.

Finalmente, habría que mencionar las obras que se inscriben en lo que podríamos llamar *el curso natural de la modalidad genérica*. Textos que más bien se rigen o dialogan con las formas convencionales de la “autobiografía” y las “memorias”, y que están desligados de cualquier afán de testimoniar lo contingente. Estamos pensando, por ejemplo, en *Autobiografía por encargo* (1985), de Cristián Huneeus, y *Recuerdos de un diplomático* (1986), de Enrique Bernstein.

III

En diferentes ámbitos y con distintos propósitos se configura entonces un corpus extenso y variado, al que hemos ejemplificado sólo con parte de la producción de los últimos años. Cabe preguntarse, empero, por la significación de esta modalidad genérica de fronteras difusas, por su rol en relación al sistema artístico-literario con respecto a los procesos más amplios que vive la sociedad. Desde el punto de vista de la literatura son muy pocos los textos que logran resolver con rigor literario la distancia que existe en todo testimonio entre el recuerdo factual de una experiencia y la elaboración con sentido estético de la misma. Tal vez los testimonios de escritores de oficio —Pablo Neruda, Jorge Edwards y Cristián Huneeus— son los que mejor resuelven ese desafío; a fin de cuentas, se trata de autores cuya patria fundamental es, además de Chile, la de la lengua. Particularmente insuficientes son a este respecto las “historias de vida” que provienen del ámbito de las ciencias sociales, en las que a menudo se advierten huellas del grabador o rastros de una interacción contradictoria entre dos fuerzas con motivaciones distintas: el informante que relata y el investigador que registra. Por supuesto, hay que señalar en su descargo que no son textos que se hayan propuesto aprovechar o potenciar sus posibilidades miméticas y literarias. En relación al sistema artístico tal vez el valor fundamental de todo el corpus testimonial sea servir de insumo o de fuente para reelaboraciones futuras en otros medios y géneros, como, por ejemplo, el cine, el video, el teatro y la novela.

Este valor casi secundario resulta, sin embargo fun-

damental desde el ángulo de la sociedad. Desde 1983 la modalidad testimonial —vía el soporte libro⁵— viene cumpliendo funciones que en condiciones de normalidad democrática le corresponderían a la prensa, a los medios de comunicación, al parlamento, a la justicia y, en cierta medida, a la propia conciencia cívica y moral del país.

Por sus páginas circulan mitos y contramitos, verdades o fragmentos de verdades que no tienen acceso al espacio público masivo, y que, por lo tanto, no han sido todavía digeridas ni procesadas por el conjunto de la sociedad. Obras que manifiestan las grandes fallas (en el sentido geológico del término) de nuestra convivencia social, testimonios que en la medida que van liberando energías sojuzgadas van también permitiendo un reacomodo de las diferentes capas y estratos de ese humus social. Como *corpus* cumple entonces una función de catarsis, de canal para que las diferentes verdades interactúen con el resto de la sociedad y vayan dándole así visibilidad a un país por muchos años invisible. Son obras que contribuyen a descontaminar la sobrecarga y que promueven estados de ánimo más ecuánimes y generosos. Es fundamentalmente en este sentido profundo, y por encima de sus insuficiencias estéticas, por lo que podemos decir que el testimonio es una modalidad genérica de este tiempo.

⁵ También se ha hecho a través del teatro, de las artes plásticas y audiovisuales.

cuarto

Pluralismo y relativismo

CULTURA POPULAR* (Itinerario de un enfoque)

En Chile durante la última década, la reflexión sobre cultura popular se ha dado básicamente en dos ámbitos: en instituciones o centros privados alternativos y en sectores de Iglesia¹. En el primero de estos espacios, la reflexión aparece vinculada a proyectos de investigación-acción —o de acción solamente— que se realizan con el apoyo de Agencias Internacionales para el Desarrollo; en el segundo, la reflexión se da en torno a proyectos de investigación llevados a cabo por sectores católicos afines a la Iglesia postconciliar o por instituciones ecuménicas; proyectos que obedecen al interés de estos sectores por conocer más exactamente los valores, creencias y aspiraciones del mundo popular, con el fin de reforzar sus respectivas líneas pastorales.

Se trata en su mayor parte —en ambas instancias—

* Publicado como documento de trabajo CENECA, 1986.

¹ Una descripción de la mayor parte de estas instituciones y de algunos de sus proyectos puede encontrarse en Harry Díaz, Peter Landstreet, María Teresa Lladser, *Centros privados de investigación en ciencias sociales en Chile*, Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile, 1983; y en *Educación popular en Chile, 100 experiencias*, Proyectos Sistematización de Experiencias de Educación Popular y Acción Social, CIDE-FLACSO, Santiago, Chile 1984.

de proyectos multidisciplinarios (cientistas sociales, educadores, animadores culturales, comunicadores, etc.), con un fuerte componente participativo y de acción, en que a menudo la propia fase investigadora es diseñada como una metodología de formación. Estos rasgos de las condiciones de (re) producción de conocimiento sobre cultura popular, redundan en estudios más bien exploratorios, en los que no existe —o es muy precario— el cuerpo de acumulación previa sobre el tema abordado (ni existe tampoco el espacio para producirla) estudios en los que la fase investigativa se lleva a cabo sin un marco teórico demasiado elaborado, y, por lo tanto, sin hipótesis a ser validadas por los datos², y en que las muestras —cuando las haya— suelen ser seleccionadas en función de la fase de acción más que por su estricta representatividad³.

La dificultad para considerar como investigaciones científicas a casi una veintena de trabajos en el campo de la cultura popular,⁴ no significa, empero, que ellos no estén sustentados por determinadas concepciones

² Una de las pocas excepciones en este sentido, es el trabajo de Guillermo Sunkel *La representación de lo popular en los diarios populares de masa*, ILET, Chile, 1985.

³ Cristián Parker explicita estas insuficiencias en su introducción a *Rasgos de cultura popular en poblaciones de Pudahuel*. Arzobispado de Santiago, Vicaría Zona Oeste, Chile, 1982 (mimeografiado). Señala también que para abordar una realidad cultural distinta a la de los investigadores, estas “insuficiencias” pueden ser positivas, en la medida en que permiten interiorizarse en la mentalidad popular con “una mayor profundidad y libre de juicios teóricos previos”.

⁴ Trabajos que no tienen una pretensión “científica” o “académica”, negarles por ende ese estatuto no debe entenderse como un juicio de valor.

de cultura popular, tras las cuales subyacen residuos teóricos o vertientes ideológicas; residuos que —aun cuando no se explicita— conllevan, a su vez, percepciones sobre la cultura de masas, la cultura nacional y la transnacionalización cultural. Examinar lo que llamamos *concepciones operantes de cultura popular* tiene, entonces, importancia en una doble dimensión. En primer lugar, la renovación de las bases teórico-metodológicas para la investigación⁵ tendrá un sesgo academicista y quedará trunca en la medida en que no se establezca una tensión y vasos comunicantes con las concepciones que operan en los proyectos de investigación-acción. Poner sobre la mesa algunas de estas concepciones sobre la cultura popular es, por ende, un paso hacia el diálogo entre el análisis y la acción. Por cierto, que quienes reflexionan sobre la cultura popular desde las instituciones alternativas o desde la Iglesia, constituyen sólo una franja pequeña dentro de un espectro mayor. Habría, por lo tanto que indagar también las *concepciones operantes* en los partidos políticos, en las diferentes vertientes de la Iglesia, en el mundo sindical, poblacional, etc.

En segundo lugar, conocer estas concepciones operantes (y hasta las concepciones administrativas de cultura popular que tienen algunos municipios) es un insumo para aquellas políticas culturales que se propongan dinamizar el polo de la cultura popular, puesto que de otro modo esas políticas —por bien intencionadas que sean— corren el riesgo de ser abstractas y de

⁵ Pensamos, entre otros, en trabajos recientes y Raymond Williams, Robert White, Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, trabajos en los que se discuten, afirman o renuevan algunos paradigmas teóricos anteriores.

quedarse sólo en el papel. Por nuestra parte, dentro de esta tarea de diagnosticar el espectro de concepciones operantes, nos limitaremos a examinar (y en la medida de lo posible a desconstruir) las distintas concepciones de cultura popular con que se ha trabajado en CENECA durante la última década,⁶ para referirnos finalmente —luego de esa introspección institucional—, a las concepciones operantes en algunos proyectos de investigación-acción de otras instituciones y de sectores de Iglesia que siguen las orientaciones pastorales de Puebla.

II

Desde sus comienzos CENECA trabaja con una concepción amplia de cultura, entendiéndola como el orden de sentido que impregna la forma en que una sociedad se produce y reproduce⁷. Dentro de esta concepción general, CENECA se centra en dos esferas de prácticas simbólicas: la artística y la comunicativa. Concretamente, en una primera etapa se realiza investigación-acción sobre canto popular, teatro indepen-

⁶ CENECA (Comunicación y Cultura para el Desarrollo) es una institución privada interdisciplinaria, que tiene como objetivo básico contribuir —desde una perspectiva democrática— al conocimiento y desarrollo de la sociedad chilena en su dimensión cultural. Con este propósito vienen realizándose desde 1978 tareas de investigación, animación y capacitación (tanto en Santiago como en provincias) en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones.

⁷ Concepción que en su espectro más abarcador incluye el sistema de valores, ideas y creencias que explicitan los comportamientos sociales, o, si se quiere: el sistema de reglas que sostiene la generación de sentidos y significados colectivos.

diente y micromedios.

La investigación sobre canto popular tiene como objeto de estudio los residuos de lo que se llamó la Nueva Canción Chilena y su reciclaje post-1973 en el Canto Nuevo. La investigación sobre teatro se preocupa de la producción teatral profesional y semi-profesional, que antes de 1973 contaba con alguna forma de amparo estatal (teatro universitario, canales de TV, etc.) y que, luego del golpe se institucionaliza en grupos autónomos (La Feria, ICTUS, TIT, Teatro Imagen), que producen un teatro histórico-contingente (*Bienaventurados los pobres*), o un teatro que intenta ser expresión subjetiva de un ser social popular acosado (*Pedro, Juan y Diego*) o simplemente un teatro de temática nacional que presenta problemas y personajes del mundo popular (*Los payasos de la esperanza, Tres marías y una Rosa, Te llamabas Rosicler*). Y por último, la investigación sobre micromedios de base, tiene como objeto de estudio los boletines poblacionales, sindicales y estudiantiles⁸. Surgen entonces, de este universo, varias preguntas: ¿Por qué se eligen estas prácticas y no otras? ¿Qué

⁸ Los resultados de estas investigaciones llevadas a cabo entre 1977 y 1979 se encuentran en los siguientes documentos de trabajo de CENECA: Carlos Catalán y Anny Rivera: *Canto Popular período 1973-78*; Luis Mella y equipo: *Seminario de la Canción Popular Chilena: 1973-78*; Carlos Catalán y equipo: *El Canto Popular en los canales de Difusión*; Anny Rivera y equipo *El público del Canto Popular*; María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. *La Feria, ICTUS, Taller de Investigación teatral (TIT), Teatro Imagen; Encuentro del Teatro Independiente; Diez años de teatro en Chile; sus transformaciones entre 1970 y 1980. Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70*; Giselle Munizaga: *Prensa Sindical y Universitaria: ¿un fenómeno de comunicación alternativa?*

concepción de lo popular está operando en esta elección? ¿Desde qué ángulo estas formas expresivas involucran a la cultura popular?

Para responder a estas preguntas es necesario antes visualizar el contexto en que se ejercen estas opciones. Como es sabido, en los primeros años después de 1973, el discurso político y todo lo que él tematiza (lo económico, lo social, la represión, los derechos humanos... etc.) está excluido. En tales circunstancias la expresividad artística afirma que el objeto "popular" no implica ni al emisor ni al receptor del "canto nuevo" (sectores medios y de élite, en su mayor parte estudiantes universitarios y secundarios)⁹, alude sólo al tipo de canciones "de lucha y esperanza", a una visión del mundo que, expresada musicalmente, transmite un contenido y un compromiso social. Es obvio, por ende, que tras esta concepción operante subyace una *lectura política de lo popular*, en una perspectiva que subraya lo popular como proyecto alternativo, *como un ideal y no como una realidad fáctica*. En esta prefiguración de la cultura popular se acentúan teleológicamente elementos de autenticidad y autonomía, implicando con la noción de "pueblo" al sujeto (clase obrera y/o clases subalternas) que llevará a cabo ese ideal; un sujeto que se percibe como puro e incontaminado por el capitalismo y, por ende, como único depositario confiable para llevar a cabo la utopía de una nueva cultura y de una nueva sociedad. En las condiciones de autoritarismo, y en la dimensión más ortodoxa de esta perspectiva, lo contestatario e impugnador se convierte así en el único modo

⁹ Véase Bernardo Subercaseaux. "El Canto Nuevo en Chile (1973-80)". *Cuadernos Americanos* 4, julio-agosto, México, 1980.

posible de existencia de lo popular.

Esta matriz de la lectura política de lo popular tiene, por supuesto, antecedentes en la izquierda chilena, y en una tradición latinoamericana que tiende a identificar "izquierda" con "popular"¹⁰. Esta presente en la propuesta (de un sector de la UP) de un Sistema Nacional de Cultura, con una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular¹¹, y en iniciativas como la colección Cuadernos de Educación Popular realizada por Marta Harnecker y Gabriela Uribe, serie publicada y distribuida masivamente por Quimantú entre 1971 y 1972. Se trata de una matriz que se alimenta del materialismo histórico y que se nutre también —en períodos de cambios como el que estamos señalando— con planteamientos sociológicos afines y que inciden más directamente en el campo de la cultura, como la teoría de la dependencia de G. Frank o la teoría del imperialismo y la manipulación cultural de A. Mattelart. Reforzada con estos planteamientos, la concepción operante de la cultura popular que hemos descrito, forma sistema con otras percepciones sobre la cultura de masas y la transnacionalización cultural. A la cultura de masas (que no pertenece, según esta concepción, al ámbito de la cultura popular) se la percibe en bloque como un campo de alienación, "donde reina la industria cultural al servicio del capitalismo y del embrutecimiento de los pueblos". Y a la transnacionalización de la cultura se la tiende a concebir —también en bloque— como un fenómeno que pone en peligro la cultura nacional, a la

¹⁰ Véase al respecto Guillermo Sunkel, *op. cit.*, (en prensa).

¹¹ Véase al respecto Bernardo Subercaseaux: *La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984)*, Documento CENECA.

que se quiere —en una visión autárquica e insular— pura e incontaminada. Paradójicamente, sin embargo, en su lógica más extrema, esta matriz tiende también a excluir del ámbito de la cultura popular a la cultura folclórica y a la cultura de base étnica.

La concepción operante de cultura popular que prima en la primera etapa de CENECA hereda y se inscribe en esta tradición aun cuando lo hace —habría que agregar— con alguna dosis de flexibilidad.

III

Se puede distinguir posteriormente una segunda etapa, en la que es posible observar un cambio en la concepción operante de cultura popular con que trabaja CENECA. Se trata, en lo fundamental, de una ampliación de la concepción anterior, de un principio de cambio de paradigma que responde, más que a una influencia teórica determinada, a una experiencia de trabajo en conjunto con el medio artístico contestatario, y a un diagnóstico de sus logros y contradicciones. Este diagnóstico revela básicamente dos aspectos: por una parte, un desarrollo creativo, especialmente entre los jóvenes; y por otra ciertas contradicciones entre cultura artística y política. Para comprender este nuevo momento se hace necesario entonces referirnos brevemente a ambos.

En las prácticas artísticas contestatarias, sobre todo en la musical —que es la que tiene mayor convocatoria— empieza a darse un agotamiento de los lenguajes y de los códigos expresivos. El rol de reconocimiento —que mira hacia el pasado— y el privilegio de

la función política tienden a coartar la experimentación creativa y la renovación de lenguajes. Más allá del ritual catártico y del rescate de un patrimonio común a quienes han padecido el golpe, se hace presente, particularmente en grupos juveniles, la necesidad de explotar nuevos códigos y de buscar lenguajes que expresen el momento actual. Las prácticas artísticas empiezan, entonces, a privilegiar una función de conocimiento y expresión de la sociedad, coadyuvando así al proceso de constitución de identidades y a la re-identificación de los sujetos. Este fenómeno de desarrollo creativo y de encuentro con la lógica específica del conocimiento artístico, conlleva en los involucrados —y en CENECA, que los acompaña en el diagnóstico— la toma de conciencia de que el arte es un tipo de práctica simbólica que no puede restringirse a una sola dimensión, que así como es potencialmente político, también es potencialmente lúdico, potencialmente predictivo, potencialmente transformador y potencialmente gratuito. El “enghettamiento” creciente de la expresividad contestataria más aferrada al pasado, les (nos) hace ver que la fuerza expansiva del signo artístico y su capacidad de interpelar a múltiples y diversos sujetos reside precisamente en que no está anclado en una sola perspectiva.

En cuanto a la contradicción entre la lógica artística y la lógica política, ésta se hace patente al fortalecerse la orgánica cultural en función de una orgánica de movilización política. En efecto, en un contexto de clausura de espacios públicos, en que la expresividad artística se demuestra como una de las pocas vías posibles para interpelar al autoritarismo, los partidos no tardan en copar y en sobrecargar de demandas a los nuevos es-

pacios. Ello se traduce en una proliferación de organizaciones artístico-culturales, con un carácter crecientemente centralizado y con direcciones más o menos proporcionales a las fuerzas políticas que las componen.

Paralelamente, proliferan también las agrupaciones culturales de base, en cuyo seno aparecen fuertes contradicciones, que se explican porque esta proliferación coincide y se yuxtapone con las tensiones de desarrollo creativo que examinábamos. Se pone así en evidencia, en el campo contestatario, el problema de la instrumentalización cultural, la contradicción entre los partidos políticos y las lógicas de la expresividad artística, entre lo artístico considerado como un "instrumento para" (sucedáneo de una función política que está vedada) y lo artístico como una práctica liberadora y válida en sí. Una contradicción más o menos similar aparece en los micromedios de base, que, por un lado, tienden a ser expresión de un discurso político preconstituido, y, por otro, tienden a expresar una identidad grupal y sectorial que está en proceso de constituirse y que, por lo tanto, suele carecer de una visión global.

CENECA, a través de una serie de registros y diagnósticos (realizados en conjunto con grupos teatrales y musicales, y con una agrupación cultural de base)¹² participa de estos procesos. Se puede afirmar, entonces, que la lectura unidimensional de lo popular que caracteriza a la primera etapa entra en crisis, como resultado —más que de un puro ejercicio intelectual— de un

¹² Véase los siguientes documentos de CENECA: Paula Edwards: *Juventudes políticas y organizaciones culturales*; Carlos Ochsenius: *Surgimiento y desarrollo de agrupaciones artísticas populares (1973-82)*; Paulina Gutiérrez: *Agrupaciones culturales: una reflexión*.

acompañamiento y de una vivencia muy cercana de los procesos descritos. Vivencia que se traduce en una toma de conciencia de la heterogeneidad de la cultura popular, y en un darse cuenta de que lo popular habla desde distintos ámbitos (lo urbano, lo rural, etc.), que tiene diferentes modos de existencia y que, por ende su sentido no puede reducirse sólo a capacidad de impugnación política.

Esta ampliación de la concepción operante se refleja en una apertura hacia otras áreas: el folklore es percibido ahora como una de las formas de existencia de lo popular, como una forma que también impugna —aunque de otra manera— al modelo autoritario. Durante esta segunda etapa CENECA se abre a nuevas prácticas, y lleva a cabo diagnósticos o encuentros en el ámbito de la cultura folklórica y de la música poblacional¹³. La ampliación en el objeto de estudio va incluso más allá y cruza fronteras: en la cultura popular se reconocen elementos de resistencia (presentes en el folklore y en el canto poblacional), pero también elementos de integración social. El autoritarismo (o la cultura oficial) y lo popular son espacios que, en ciertas instancias, aparecen interpenetrados. En cuanto a los micromedios, por ejemplo, se estudia la prensa sectorial de gobierno (Cema Chile, Digider, etc.) que tiene cierta circulación en la base y que corresponde a un intento oficialista por constituir, dentro del mundo popular, sujetos políticos funcionales al régimen¹⁴.

¹³ Véase los siguientes documentos de CENECA: *Cultura y recolección folklórica en Chile y encuentro de canto poblacional*.

¹⁴ Véase Giselle Munizaga: *La mujer, el vecino y el deportista en los micromedios de gobierno*. Documento CENECA. Gran parte de los trabajos de esta etapa utilizan como marco de referen-

En el proceso paralelo a esta ampliación temática, la tendencia iluminista a percibir los fenómenos culturales y comunicativos sólo a nivel de una racionalidad instrumental (y en el universo de lo ideológico político) se abre también a otras dimensiones (a lo expresivo, lo lúdico, lo festivo, lo emotivo, etc.), a dimensiones vinculadas a una racionalidad distinta y a un universo simbólico-afectivo. Una investigación que examina el significado y las acciones de la primera protesta¹⁵ —y el modo en que ésta fue recogida por la prensa— documenta una participación masiva en la que predominan rasgos lúdicos y carnalescos. Más allá de su instrumentalidad política (y de su éxito o fracaso en esa lógica) la protesta implica una abolición de las normas, del disciplinamiento, una ruptura del silencio, del miedo, una conquista de espacios públicos, y de zonas vedadas de la sociabilidad. Es cierto que en la lógica de la eficacia política se trata de transgresiones transitorias, después de las cuales no queda sino regresar a las estructuras cotidianas que reproducen el orden es-

cia, aunque de modo más bien general, la teoría de la hegemonía de Gramsci.

¹⁵ Véase Paulina Gutiérrez, Giselle Munizaga, Pablo Ortíz y Alfredo Riquelme: *La protesta nacional en la cultura y en la prensa*, Documento CENECA.

¹⁶ Mijail Batjin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona. 1970. Batjin muestra cómo esta festividad medieval, a pesar de ser sólo una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria —vale decir oficial— tuvo, sin embargo, una importancia decisiva en la constitución de la conciencia popular de la época. En el plano simbólico-afectivo, “lo único”, y “lo excepcional” parece tener mucho mayor efecto que lo que se repite. Esta dimensión podría explicar también el fracaso de las protestas en Chile, cuando se hicieron habituales y cuando contaron con una participación mayoritaria.

tablecido. Pero no es un regreso con las manos vacías, puesto que en el plano simbólico-afectivo lo que ocurre una vez al año, como el carnaval en la Edad Media, sigue funcionando las 364 días restantes¹⁶. Esta apertura a otra matriz implica, en cuanto a cultura popular, extender la mirada desde el boletín poblacional hasta el horóscopo y el melodrama, prestar atención tanto a las dimensiones instrumentales de las prácticas sociales (universo ideológico-político), como a sus dimensiones expresivas (universo simbólico-afectivo). Implica, también, el término de una bipolaridad excluyente entre cultura popular y cultura de masas. En este sentido, sin embargo, no puede hablarse todavía de un cambio radical de paradigma, más bien se trata de un momento intermedio, puesto que en la concepción operante de cultura popular y en la investigación-acción que se lleva a cabo, quedan aún residuos de la etapa anterior, huellas que se manifiestan en cierto desinterés por la industria cultural (y, por ende, por la cultura de masas) y en la tendencia a percibirla únicamente como una amenaza que asedia a la cultura popular.

IV

El tercer momento, que se caracteriza por un cambio de paradigma respecto a la cultura de masas, se gesta —como las etapas anteriores— en estrecha vinculación a la realidad socio-económica del país. Siguiendo el modelo neo-liberal, las transformaciones económicas emprendidas por el régimen se traducen en un re-dimensionamiento de la industria cultural y en una hiper-extensión de la cultura de masas. El gasto publici-

tario y el parque audiovisual crecen en proporciones inusitadas. En 1983, el 94% de los hogares chilenos tienen televisor. La TV, sin dejar de pertenecer al Estado (o a las Universidades), se encuadra en un modelo netamente comercial, en que con una lógica de ratings el esparcimiento ocupa casi un 90% de la programación. Se trata de un modelo entrelazado por un círculo vicioso con el mercado, puesto que para incrementar su rentabilidad y optimizar sus recursos, no le queda otro camino que ampliar sus audiencias y, para ampliar sus audiencias, no le queda otra solución que... etc. Debido a los recursos que mueve y a la recepción que convoca (especialmente en sectores populares) la TV se convierte en la industria básica de producción (y reproducción) de mensajes culturales para el consumo masivo¹⁷. Este predominio se traduce en un rol hegemónico e integrador de la TV, tanto respecto a otros medios de expresividad artística (el teatro, la danza, etc.), como respecto a otras industrias del campo cultural, particularmente aquéllas que están en crisis, como la industria cinematográfica y musical.

El crecimiento en volumen y gravitación de la cultura de masas y la tendencia constante a una industrialización de la cultura permiten constatar, en las condiciones de autoritarismo, varios hechos:

a) Contradicciones entre una lógica comercial y una lógica autoritaria. El ejemplo más flagrante es, tal vez, el caso del conjunto Illapu, que después de una exitosa gira por el extranjero vinculada a la solidaridad con Chile fue contratado —por razones de mercado— por un Canal estatal; sin embargo, el Ministerio del In-

¹⁷ Véase Valerio Fuenzalida: *Transformaciones en la estructura de la TV Chilena*, Documento CENECA.

terior le vetó la entrada al país y desde el aeropuerto —donde les aguardaba personal del canal— los envió al exilio.

b) Presencia en la cultura de masas de prácticas artísticas contestatarias o que expresan nuevas identidades. En el caso del rock, por ejemplo, el carácter contestatario que adquiere el género y la identificación que tienen con él grupos juveniles, se hace posible, en gran medida, por una mediación de la industria televisiva.

c) Cuando en la cultura de masas hay contenidos democráticos y humanistas, éstos no necesariamente responden a una producción nacional, más bien durante esta década la experiencia chilena ha sido a la inversa.

Estas constataciones, y otras más se reflejan en la concepción operante de cultura popular y en los proyectos de investigación que asume CENECA durante esta etapa. Percepciones excesivamente simplistas y unilaterales se diluyen, como, por ejemplo, la visión demonizadora de la industria cultural y de la cultura de masas, o la ecuación maniqueísta que tiende a colocar un signo positivo a toda producción nacional (de cultura) y uno negativo frente a la producción internacional; o la percepción de las culturas populares encerradas en el pasado y en el aislamiento social o espacial. Hay una toma de conciencia de que la cultura de masas no es una lápida de la cultura popular, sino, más bien, una de las formas de existencia de lo popular, cabe incluso hablar de *cultura popular de masas*¹⁸. La industria cultural, por su parte, puede ser tanto un obstáculo como un potencial para el desarrollo y la democratización de la

¹⁸ Véase Paulina Gutiérrez y Giselle Munizaga: *Radio y cultura popular de masas*. Documento CENECA.

cultura, de allí su capacidad para mediar lo popular. Más que el discurso sociológico de denuncia, se trata ahora de entender cómo funciona la industria cultural en cada uno de sus sectores y en sus distintas fases (producción, circulación y consumo)¹⁹. De examinar los aparatos por dentro, sin desentenderse de su base industrial y tecnológica.

En términos de investigación, entonces, se incorpora en esta etapa, como objeto de estudio, la cultura de masas y la industria cultural; y en términos de acción: el ángulo del consumo, de la recepción crítica y activa²⁰. En esta línea pasan a primer plano los fenómenos de resemantización y de negociación de sentidos. En un contexto de censura y de imposibilidad de afectar el polo emisor (particularmente en el caso de la TV), la creatividad de los sectores populares se expresa, de modo preferente, como una *cultura de la resignificación*, es decir, como una multitud de usos y apropiaciones específicas de temas y formas comunes al conjunto del campo cultural. Ello revela, precisamente, que las culturas populares no son ni opuestas, ni separadas de otros segmentos del campo cultural, *son sencillamente distintas*.

¹⁹ Véase Anny Rivera: *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Bernardo Subercaseaux: *La industria editorial y el libro en Chile: 1930-1984*. Valerio Fuenzalida: *La industria fonográfica chilena* y María de la Luz Hurtado: *La industria cinematográfica en Chile*. Documentos CENECA.

²⁰ Véase Valerio Fuenzalida y Paula Edwards: *Modelo de Educación para la TV* Co-edición CENECA-CENCOSEP-UNESCO, Santiago, Chile, 1983; *TV y recepción activa*, Co-edición CENECA-CENCOSEP-VICARIA JUVENIL, Santiago, Chile, 1984, Bernardo Subercaseaux: "Notas sobre autoritarismo y lectura". *Cuadernos Americanos* III, México, 1984.

La fase final de esta trayectoria se vincula a la preocupación por políticas culturales, en la perspectiva de una re-democratización del país. No deja de ser indicativo que en esta etapa se reemplace el término "popular" por el de "local". Más que de diseñar políticas culturales de contenido "popular", se trata de llevar a cabo un diagnóstico de la expresividad artística y comunicativa en el mundo urbano poblacional²¹, para luego reflexionar o diseñar políticas artísticas y comunicativas dirigidas a este ámbito, y que contemplen también su vinculación o proyección en un nivel nacional. Básicamente, corresponde a una concepción operante que se deriva del itinerario anterior, y que se sustenta en un espacio geográfico en el que viven sectores populares. Competen, entonces, a la cultura popular todos los signos artísticos y comunicativos que se producen, reproducen, circulan y se consumen en ese espacio, incluyendo también la diversidad de circuitos que se dan en él.

Hasta aquí la etapa actual de esta trayectoria, de un itinerario que se inicia prefigurando idealmente lo popular y que arriba a una concepción más bien fáctica de ese mundo. Una trayectoria en que pueden distinguirse dos ejes: por una parte, un proceso de apertura paulatina a la heterogeneidad de lo popular, a la comprensión de una diversidad en que coexisten distintas orientaciones en una matriz común²² y, por otra parte, un proceso

²¹ Véase Jaime Anselmo Silva: *La expresividad local*. Documento CENECA.

²² Cristián Parker Gumucio y equipo, *op. cit.* distingue 3 tipos de conciencia en el mundo popular: la conciencia tradicional, que

complementario, y también paulatino, de desideologización, que se aleja de lecturas unificadoras y globalizantes de la cultura popular y que propende a ver los fenómenos como son y no como quisiéramos que sean. Proceso éste, que, de paso, nos recuerda que —con las culturas populares— tenemos una mediación de investigadores.

Resulta necesario, sin embargo, hacer algunas observaciones —como abogados del diablo— sobre la trayectoria descrita. Señalar que esta introspección institucional, como toda introspección, ha sido una introspección interesada, que perfila un recorrido como una escala ascendente, como el paso ordenado de un menos hacia un más, como si detrás hubiese habido un Gran Planificador; la verdad, en cambio, es que hubo —y aún las hay— muchas instancias de incertidumbre, de discusión y de puntos de vista encontrados. En esta perspectiva, el punto de llegada no significa —ni mucho menos— una meta definitiva, puesto que si bien despeja ciertos lastres, también abre y deja pendiente una serie de preguntas. ¿En una concepción operante como la descrita no existe acaso el riesgo del relativismo ecléctico, el peligro de separar el análisis cultural de las relaciones de poder? ¿Estamos en un campo de hegemonías o en un campo —en lenguaje sociológico— de suma cero? ¿Cómo construir desde una concepción fáctica un pensamiento crítico —con base científica— sobre la cultura de masas y los fenómenos

tiende a reproducir pautas heredadas del mundo campesino; la conciencia *integrativa*, que se caracteriza por una perspectiva de ascenso social y de integración a las pautas dominantes; y a la conciencia *crítica*, que tiende a cuestionar el orden social vigente y a perfilar uno nuevo.

de transnacionalización y uniformación cultural? ¿La apertura a la heterogeneidad de la cultura popular no exige, acaso, dar respuestas más finas sobre su coherencia como sistema y como matriz?

Cabe además reconocer que este proceso de cambio en las concepciones operantes sobre cultura popular, se inscribe en un fenómeno más amplio (que compete a los intelectuales de izquierda), en un proceso de involución y reflujo de la utopía revolucionaria, en una voluntad —aprendida a golpes— de realismo y pragmatismo político, en un paso del paradigma del cambio y del salto, al de la reforma y de la gradualidad. De modo que habrá quienes podrán argumentar que el eje de desideologización recorrido no necesariamente significa el paso de un discurso ideológico a uno científico, sino más bien, el paso de un discurso ideológico a otro, también ideológico, pero de signo distinto.

VI

Cabe, por último, referirse brevemente, y a partir de la introspección realizada, a las concepciones operantes en centros y programas autónomos o dependientes de la Iglesia que laboran en el campo de la cultura popular. Un catastro casi completo llevado a cabo en 1983,²³ permite constatar que de 100 proyectos que se realizan ese año el 85% corresponde a experiencias exclusivamente de acción y solo el 15% contempla, en alguna de sus fases, la investigación como insumo para

²³ *Educación popular en Chile: 100 experiencias*, op. cit., Recoge la información de 61 instituciones que trabajan a lo largo del país.

una acción posterior. Entre los proyectos de acción, un 35% corresponde a educación y capacitación popular, un 23% al desarrollo y fortalecimiento de organizaciones populares, un 24% apoya iniciativas destinadas a satisfacer necesidades básicas y de subsistencia, y sólo un 4% corresponde a proyectos de expresividad artística y comunicativa popular. En términos generales, estos proyectos de pura acción implican concepciones operantes que se mueven entre la 1^{era} y la 2^{da} de las etapas que distinguíamos, sobre todo los vinculados a educación popular, en los que se percibe una marcada influencia de Paulo Freire. Campo éste en que los esfuerzos parecen haberse concentrado en incentivar metodologías participativas y de trabajo grupal, más que en revisar marcos teórico-metodológicos amplios vinculados a la cultura popular.

En el área de la expresividad artística y comunicativa popular, los proyectos de acción tienen, en su mayor parte, como destinatarios a comunidades indígenas (mapuches, huilliches, aymarás). Implican una concepción operante que reduce la cultura popular al etno-desarrollo, a la recuperación de la palabra indígena, del lenguaje, de la memoria colectiva, del patrimonio cognitivo autóctono, del espacio, de la tierra y de sus frutos. Aunque esta concepción se inscribe en la 1^{era} etapa —en la medida que prefigura una comunidad étnica autárquica e idealmente no contaminada—, no cabe duda que, estratégicamente, es una respuesta justa frente a la exclusión histórica de que han sido objeto esas minorías en Chile.

En cuanto a los escasos proyectos, de investigación-acción, la concepción operante tiende a abrirse a la heterogeneidad de lo popular y a su interpenetración

con otros segmentos del campo cultural (3^{era}. y 4^{ta}. etapa). Este contraste entre las concepciones operantes en función de conocimientos y las concepciones operantes en función de transformaciones de la realidad, se percibe, a veces, incluso dentro de un mismo proyecto. Por ejemplo, en el trabajo sobre rasgos de cultura popular en poblaciones de Pudahuel, emprendido por un equipo multidisciplinario del Arzobispado de Santiago²⁴, la fase propiamente investigativa, se mueve en un marco de análisis abierto a la heterogeneidad de lo popular y a sus distintos modos de existencia. Y distingue 3 orientaciones culturales diferentes (conciencia tradicional, integrativa y crítica)²⁵ a través de las cuales fluiría la realidad empírica de la cultura popular. Sin embargo, el mismo equipo, siguiendo a Pablo VI (*Evangelii Nuntiandi*) y a Puebla, en el momento de proyectar una acción pastoral, regresa a una concepción esencialista y prefigurativa de lo popular, concibiendo como ajenas y contaminadoras las orientaciones culturales que antes aparecían interpenetradas —con la conciencia crítica— en una matriz común.

Los mismos investigadores, empero, son conscientes de que en el campo de la acción, operan mediaciones (institucionales, teológicas, etc.) de interpretación de la realidad social y cultural, mediaciones que si no son enriquecidas con los resultados del conocimiento cien-

²⁴ Cristián Parker Gumucio y equipo, *Rasgos de cultura popular en poblaciones de Pudahuel*, op. cit.

²⁵ Véase nota 22. “La cultura popular urbana, en una sociedad sub-desarrollada y dependiente, está sometida a diversas influencias socio-culturales que contribuyen a la conformación de distintas orientaciones culturales, más o menos coherentes, en el seno de una matriz cultural común”.

tífico, corren el riesgo de quedar prisioneras en prejuicios o elementos ideológicos no reflexionados. Precisamente este desfase entre la investigación y la acción, es lo que marca la necesidad de establecer un diálogo fluido y permanente entre las revisiones teórico-metodológicas y las concepciones operantes, entre la teoría y la práctica, entre la función de conocimiento y la función de transformación del mundo real.

LA APROPIACION CULTURAL EN EL PENSAMIENTO Y LA CULTURA DE AMERICA LATINA*

Nos proponemos indagar lo que ha sido un problema recurrente para el pensamiento y la cultura latinoamericanos: la relación entre lo local y lo internacional, entre lo propio y lo exógeno. Preguntarnos —en definitiva— por las características y por la singularidad —y si es que acaso la tiene— de este pensamiento con respecto al europeo o al euronorteamericano. El corpus que tendremos en consideración es el que ha sido relativamente canonizado en esa subdisciplina conocida como historia intelectual o historia de las ideas de América Latina¹. Incluye al ensayismo, al pensamien-

* Publicado en *Estudios Públicos* 30, Santiago, 1988. También en revista *Mundo* de México y *Diálogos*, de Perú.

¹ Véase, entre otros, Francisco Romero "El pensamiento hispanoamericano", *Philosophy and Phenomenological Research*, IV, U.S.A., 1943, 132-153; Leopoldo Zea, *The Latin American Mind*. U.S.A., 1963; Augusto Salazar Bondy, *Historia de las ideas en el Perú*, Lima, 1985; Harold Eugene Davis, *The history of ideas in Latin America*, Latin American Research Review, III, U.S.A., 1968; y también *Latin American Thought: A Historical Introduction*, U.S.A., 1972; Arturo Ardao "La historia de la historiografía de las ideas en latinoamérica", *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, 10, México, 1977; Wilson Martins, *Historia de inteligencia brasileira*, Sao Paulo, 1978.

to político y social, al pensamiento económico y estético; pero excluye al pensamiento mágico y mítico, al religioso y popular y también al que está presente en discursos imaginarios como el de la poesía o la novela.

Nos interesa desplegar dos modelos básicos de comprensión de este corpus, como también algunos de los supuestos subyacentes a ellos. Se trata por una parte del *modelo de reproducción*, y por otra del *modelo de apropiación cultural*.

El modelo de reproducción

Tiene su base en lo que podría llamarse la evidencia constitutiva de América Latina: su relación con Europa y su pertenencia al mundo hegemónico de Occidente desde su integración a la historia mundial. Desde esta perspectiva el pensamiento y la cultura latinoamericanos se habrían visto forzados desde su origen colonial a reproducir el pensamiento y la cultura europea, a desarrollarse como periferia de ese otro “universo”, que a través de sucesivas conquistas se constituyó en una especie de sujeto de su historia. En la medida que este enfoque implica concebir al pensamiento latinoamericano como la cristalización de procesos exógenos más amplios, supone el uso de paradigmas conceptuales y periodizaciones provenientes de la historia intelectual y cultural europea. Se trata de un modelo que opera y que ya está presente en el siglo XIX, pero que posteriormente ha sido rearticulado, sobre todo en las últimas décadas, con el apoyo de concepciones historiográficas, económicas o sociológicas. Pensamos, por ejemplo, en las teorías del orden neocolonial y de la dependencia,

o en algunos conceptos pares como los de centro y periferia, metrópolis y polo subdesarrollado².

Uno de los aspectos que tematiza este enfoque es el rol de las élites ilustradas o de los intelectuales, en tanto sector diferencial de la sociedad latinoamericana que desde la independencia vendría articulando el pensamiento foráneo. El modelo de reproducción conlleva un sobredimensionamiento del papel de estas élites en relación al contexto en que ellas actúan. Este sobredimensionamiento implica también a menudo una acusación a esas élites, en palabras de José Martí “a esos hombres montados a caballo en libros” que han tratado siempre de “vencer a los hombres montados a caballo en la realidad”. Se ha dicho que estas élites se han autopercibido como europeas, mostrando una extraordinaria voracidad por la producción intelectual exógena, voracidad que tiene su contrapartida en un desinterés por la producción local, ya sea coetánea o anterior³. Se produce así una situación permanente de cortocircuitos y de falta de continuidad en la reflexión. En el plano teórico estas élites tenderían a reproducir el debate internacional de los países europeos, sobreponiendo con ello la validez general de lo teórico y lo metodológico

² Véase entre otros, André Gunder Frank *Capitalism and Underdevelopment in Latin America*, Nueva York, 1967; Celso Furtado *Subdesarrollo y estancamiento en América Latina*, Buenos Aires, 1967; Tulio Halperin “Surgimiento del orden neocolonial” en *Historia contemporánea de América Latina*, México, 1969. Véase una aplicación de la teoría de dependencia al campo de la cultura en Juan Acha, “Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística”, *Crítica y Ciencia Social en América Latina*, Caracas, 1984.

³ Robert Schwarz “Nacional por substracción”, *Punto de Vista*, año IX, 28, Buenos Aires, 1986.

a las temáticas locales, cuando debería ser —se argumenta— todo lo contrario.

Concibiendo así el rol de las élites surge necesariamente el tema del *desfase o de las máscaras*, al que tan sensibles han sido desde distintos ángulos Octavio Paz y Mario Vargas Llosa. El desfase se produciría porque ciertas corrientes de pensamiento o artísticas que surgen en Europa de condiciones históricas específicas y concretas, empiezan a existir en América Latina sin que las circunstancias y hechos que las generaron originalmente logren todavía una presencia o una fuerza suficiente. Tendríamos en consecuencia barroco sin contrarreforma, liberalismo sin burguesía, positivismo sin industria, existencialismo sin segunda guerra mundial, postmodernismo sin postmodernidad, etc. Este desfase provocaría un pensamiento incesantemente epigonal, capaz de servirnos para proyectar utopías, pero incapaz de desocultarnos por completo una realidad que tendría siempre ángulos rebeldes a pensamientos no elaborados en la propia circunstancia. El pensamiento europeo que se ha venido reproduciendo tendría entonces un carácter epidérmico, sería una máscara, carente de una relación orgánica con el cuerpo social y cultural latinoamericano. Ello nos empujaría casi ineluctablemente hacia el ideologismo, a ser ideológicamente antes de ser realmente. Dentro de esta vocación ideologista (que sería una especie de pecado original latinoamericano) las ideas tenderían a transformarse en esquemas absolutos con respuestas para todos los ámbitos e inquietudes. Las máscaras o idearios, sin piso orgánico, pasarían por ende a ocupar (a modo de respuestas *avant la lettre*) el lugar que deberían ocupar los procesos de elaboración de ideas o de creación de símbolos. De allí entonces el

desequilibrio entre una carencia de producción y una abundancia de reproducción teórica. O la tendencia a buscar herramientas conceptuales no a partir de las realidades o procesos sociales que vivimos sino que desde un reflejo casi compulsivo por estar actualizados. Se trata, en síntesis, de una perspectiva que da pie a la hipótesis de la importación constante e indiscriminada de ideas.

Tras el tema de las máscaras y el desfase subyace una *visión dual de la cultura de América Latina*. Ello implica, por un lado, la existencia de un núcleo cultural endógeno, de un componente autóctono, de sustrato precolombino, indígena o rural, y por otro de un componente ilustrado, foráneo e iluminado. Desde esta perspectiva el proceso de modernización que ha vivido América Latina sería externo, y a menudo contradictorio con el *ethos*, con los particularismos culturales y con las tradiciones endógenas de la región⁴. En su postura extrema esta visión tiende a desconocer la interpenetración constante que se viene produciendo entre ambos componentes, en todos los niveles y desde la propia conquista. Implica también desconocer la significación que han tenido algunas ideas exógenas como la de “libertad”, tanto en la conformación de los Estados nacionales como en el curso posterior del continente.

Otro aspecto que revela el enfoque de la reproducción es el de la mala conciencia. Mala conciencia e incomodidad de un pensamiento y de una cultura que se sienten postizas, que se perciben condenadas a la fatalidad de la traducción y del reflejo⁵. Un lenguaje

⁴ Véase esta postura en Pedro Morandé, *Cultura y modernización en América latina*, Santiago, 1984.

⁵ Roberto Schdwarz, *op. cit.*

que se siente condenado a pensar en inglés, en francés, en alemán o en español y portugués, estas últimas también —lamentablemente— lenguas europeas. Las incitaciones que se hacen a romper la cadena mimética están igualmente impregnadas del síndrome de la periferia: en 1929 el venezolano Rufino Blanco se percibía como parte de una familia de “monos y loros”. Somos, decía, “imitadores y repetidores de Europa... nuestra alma se parece y está moldeada por la de otros pueblos cuyos libros leímos ... somos espíritus sin geografía ... pensadores sin estirpe ... inteligencias sin órbitas ... mentes descastadas ... nuestros corazones no tienen sangre sino tinta procedente de libros foráneos”.

Por otra parte, en las últimas décadas, y casi como un espejo a la mala conciencia latinoamericana, ha correspondido en el pensamiento europeo el síndrome del etnocentrismo, dando origen a una especie de latinoamericanización de las culturas centrales y a teorías que intentan convencernos de la centralidad de la periferia.

En el caso latinoamericano detrás del malestar de una cultura de la reproducción y por habernos sentado en el banquete de la civilización cuando la mesa ya estaba servida, late —que duda cabe— la ideología del nacionalismo o del latinoamericanismo cultural. El nacionalismo cultural como ideología parte de considerar lo propio y la personalidad espiritual del país (o del continente) como un valor absoluto e incuestionable, imagina el proceso cultural como proceso endogámico, interno; en su postura extrema suele, por ende, concebir los préstamos culturales o la presencia de otras culturas como una amenaza. En *Nuestra América* José Martí señala: “la Universidad europea ha de ceder a la

Universidad americana ... Nuestra Grecia —dice, refiriéndose a los incas y a los aztecas— es preferible a la Grecia que no es nuestra”. Aunque compartamos el valor ético y el sentido político de lo que señala Martí, desde el punto de vista del pensamiento y la cultura cabría preguntarse si en rigor es así, si efectivamente “nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra”. Preguntarse también si esa Grecia que él considera ajena no es acaso “nuestra” desde el descubrimiento y la conquista. Las cuatro notas de la quena o de la trutruca son defendibles y valiosas en muchos aspectos, pero resultaría difícil sostener que rítmicamente son preferibles a la música docta de Occidente.

Por último, en términos de políticas culturales, el modelo de reproducción —en una versión crítica— tendería a oponer la cultura autóctona a la Occidental, los valores tradicionales de la comunidad a los de la sociedad moderna. Ello se traduciría en políticas favorables a la preservación de lo propio, de las lenguas indígenas y de la tradición oral. Por otra parte, en su versión parcial al modelo, las políticas culturales incentivarían un sistema de cañerías que asegurase la osmosis y la circulación inmediata de la cultura transnacional. En el primer caso, el ideal buscado sería la autarquía o la independencia cultural, y en el segundo, una especie de sucursal difusora de lo euronorteamericano⁶. Se trata del anverso y reverso de una misma postura: aquella que configura la relación entre lo propio y lo exógeno sólo a través del modelo de reproducción cultural y de los supuestos que este conlleva.

⁶ Bernardo Subercaseaux “El debate sobre políticas culturales”, Documento de Trabajo: CENECA, Santiago, 1986.

El modelo de apropiación cultural

Las insuficiencias del modelo de reproducción son evidentes. Se hace, por ende, necesario completarlo y matizarlo con el modelo de apropiación cultural. El concepto de “apropiación”⁷ más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa “hacer propio”, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio.

El modelo de apropiación no desconoce el rol de las élites ilustradas ni de los intelectuales, pero tampoco lo sobredimensiona. Son instancias mediadoras que están subsumidas en un contexto; desde esta perspectiva serán las condiciones socio-culturales las que, en definitiva, instituyan la legitimidad del proceso de apropiación. A través de la contextualidad operan también los nexos y las hegemonías socio-políticas que se hacen presente en cada momento histórico. En este sentido sólo cabe hablar de máscara y de pensamiento epidér-

⁷ Se trata de un concepto que ha sido trabajado en la teoría de la arquitectura latinoamericana. Véase Cristián Fernández “Universalidad y peculiaridad en la dimensión simbólica: un marco teórico”, y Roberto Fernández “Hacia una teoría de la apropiación”, en *ARS*, julio, Santiago, 1984.

mico en una dimensión muy puntual, puesto que a mediano y largo plazo el pensamiento latinoamericano tendrá siempre una vinculación orgánica con el cuerpo social y cultural del continente, una vinculación que, por supuesto será distinta a la que tuvo en sus orígenes europeos.

Refiriéndose al tránsito del liberalismo al positivismo en el mundo latinoamericano del siglo XIX, Octavio Paz dice “cambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por las de Augusto Comte y Herbert Spencer ... en los altares erigidos por los liberales a la libertad y la razón, colocamos a la ciencia y al progreso” y a sus máximos fetiches “el ferrocarril y el telégrafo”⁸. Concibe así el advenimiento del positivismo como el resultado de una especie de posta entre intelectuales. En el caso de Chile nuestras investigaciones nos indican que esta visión —que responde al modelo de la reproducción— es completamente inadecuada. Que el cambio, lejos de ser una posta inorgánica y epidérmica, responde a condiciones socio-culturales muy precisas. Que se inscribe en una contextualidad cuyos rasgos más destacados son, entre 1870 y 1900, el cambio de rol del Estado y su influencia creciente (gracias a los excedentes salitreños), un nuevo escenario social con una oligarquía que se autopercibe en crisis y con la presencia emergente de sectores medios y populares, el conflicto entre el laicismo y el clericalismo, el predominio en el plano cultural y doctrinario de las ideas liberales pero su debilitamiento como fuerza política, y un proceso de modernización societal en marcha (en que el Estado tiene un rol protagónico), que requiere urgentes reformas educativas, administrativas y jurídicas.

⁸ Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, 1980.

Es desde este texto social que Valentín Letelier se apropia del positivismo europeo (de Spencer y Littré más que de Comte) y de las doctrinas con que el Imperio Alemán había combatido a la iglesia católica entre 1872 y 1875 (la Kulturkampf). Lejos de ser un receptor pasivo, Letelier es altamente creativo y les da a estas ideas una articulación específica que por ser contextual es también única y singular. Quien hoy día lea su libro *La lucha por la cultura* (1895) tendrá que reconocer que partiendo de las condiciones socio-culturales finiseculares Letelier se apropia eclécticamente del positivismo europeo vigente en su época, yendo en ciertos aspectos más allá de sus fuentes. Por ejemplo en el campo de la relaciones entre política y cultura llega a formular conceptualmente (aunque sin usar los mismos términos) las ideas de hegemonía y sociedad civil.

Si bien en el período que estamos considerando circulan otras vertientes positivistas que podrían calificarse como epidérmicas (por ejemplo el positivismo mesiánico del último Comte, difundido por los hermanos Lagarrigue), no es menos cierto que las corrientes epigonales, en la medida que son inorgánicas, operan sólo como un referente, y que por ende terminan por contribuir a la apropiación de la vertiente que está siendo legitimada por las condiciones socio-culturales. El funcionamiento del pensamiento como fuerza vital de la historia estará siempre en relación directa con su grado de articulación a la contextualidad. “No se puede detener un gaucho a pleno galope con un decreto de Hamilton” decía José Martí. Es precisamente la distancia que media entre la orientación foránea progresista y el galope tendido del gaucho, la que deberá ser zanjada por la creatividad articuladora del pensamiento latino-

americano. Se trata de dos códigos tan dispares que la distancia sólo podrá ser zanjada con la invención de un nuevo código.

Si aceptamos el rol de la contextualidad en el proceso de apropiación tendremos también que convenir que no se puede hablar de liberalismo en Latinoamérica o de positivismo en Latinoamérica o de marxismo en Latinoamérica, sino de liberalismo latinoamericano, de positivismo latinoamericano y de marxismo latinoamericano, lo que es muy diferente. Tampoco sería posible, en rigor, una historia de las ideas o una historia del pensamiento al modo tradicional. Sólo cabría una historia de las apropiaciones, o lo que es lo mismo: una historia de la cultura.

El modelo de apropiación cultural se *contrapone a una visión dual* de la cultura de América Latina; por definición el proceso de apropiación niega la existencia de un núcleo cultural endógeno incontaminado, rechaza el mito del purismo cultural y los esencialismos de cualquier tipo, puesto que lo latinoamericano no sería algo hecho o acabado, sino algo que estaría constantemente haciéndose, y que por lo tanto no podría ser comprendido a partir de aproximaciones preconceptuales o precategoriales. Desde esta perspectiva el positivismo de Valentín Letelier, el marxismo de Mariátegui o el eclecticismo de Octavio Paz serían tan propios como el quipu incaico o la cosmogonía del Popul Vuh. El concepto de identidad latinoamericana se des-sustancia-liza y pierde su lastre ontológico y finito, convirtiéndose así en una categoría en movimiento, en una dialéctica continua de la tradición y la novedad, de la coherencia y la dispersión, de lo propio y lo ajeno, de lo que se ha sido y de lo que se puede ser.

El modelo de apropiación cultural implica que se participa en el pensamiento y la cultura de Occidente en términos distintos a los puramente imitativos y miméticos; resulta entonces un modelo productivo para comprender las *relaciones de identidad y diferencia* con la cultura europea. De este modo se matiza la mala conciencia y se supera el *síndrome de la periferia*. Tras el enfoque de la apropiación subyace la visión de una cultura latinoamericana que se autopercibe como parte de una cultura cosmopolita. El cosmopolitismo, que es una forma de humanismo universal, implica el derecho de los latinoamericanos a ser universales sin complejos ni culpas. Las fronteras culturales dejan de ser rígidas y de coincidir con las fronteras físicas o políticas; la autarquía y el nacionalismo cultural aparecen, entonces, como posturas rancias y sin fundamento. Desde esta perspectiva se matiza también la oposición maniquea entre lo autóctono y lo extranjero, entre lo original y lo supuestamente imitado. Oposición ésta que impedía ver la originalidad o creatividad de lo apropiado y la parte rutinaria o carente de energía cultural de lo autóctono⁹.

El enfoque de apropiación cultural implica prestar atención no sólo a la dimensión racional del pensamiento, sino también a su dimensión simbólico-expresiva, a su voluntad de estilo. Ello porque en el lenguaje, tanto en el “cómo se dice” como en el “qué se dice”, quedan inscritas las huellas de la articulación con el

⁹ Un ejemplo de esta ceguera para ver la creatividad de lo apropiado son ciertas opiniones sobre Rubén Darío, a quien en su época se acusó de “galicismo mental” y de cuya obra se llegó a decir que pasaría “a la patología literaria como triste ejemplo de los abusos de la imitación y los estragos del contagio”.

texto social. Es, por ende, un enfoque más perceptivo y sensible a lo híbrido, a los acoplamientos, a los sincretismos y a los rasgos y matices que se van configurando en el proceso de hacer propio lo ajeno.

El modelo de apropiación cultural resulta también adecuado para comprender la *relación entre el pensamiento actual y el del pasado*. La tradición de pensamiento que opera en un momento histórico dado no es una mera supervivencia inerte del pasado; por el contrario toda tradición opera selectivamente¹⁰, y responde por ende a una visión interesada de un pasado configurado y de un presente preconfigurado. La contextualidad y las distintas constelaciones político-culturales son factores que inciden en el hecho de que una determinada tradición (y no otra) aparezca como significativa para el orden contemporáneo. Así como hablamos de apropiación en un sentido sincrónico (relación entre lo local y lo internacional) también puede hablarse de *reapropiaciones en un sentido diacrónico* (relación entre el pensamiento latinoamericano actual y el pensamiento latinoamericano del pasado).

En el plano histórico, cabe señalar, que en Latinoamérica ha habido *climas político-culturales propicios a la vigencia de uno u otro enfoque*. El momento de la independencia y de las generaciones adánicas o fundacionales que le siguieron fue más bien afín al modelo de reproducción cultural. Hacia 1890, con la incorporación estructural de la región al mercado capitalista mundial, y en el entorno de las “*bellas épocas*” criollas, hubo un clima —sobre todo entre la intelectualidad modernista— favorable al modelo de apropiación

¹⁰ Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, 1980.

cultural¹¹. En el siglo XX, entre 1910 y 1950, con la revolución mexicana, la vigencia de una sensibilidad criollista y el indigenismo latinoamericano, pareciera predominar el enfoque de la reproducción. Hoy día, y sobre todo en la última década, con la globalización de la economía y de las comunicaciones, con las nuevas tecnologías y con una marcada tendencia a la uniformación transnacional de la cultura, el clima aparece como más propicio al modelo de apropiación.

Estamos conscientes de que este intento de periodización es precario, y que tiende a ocultar las diferencias y a presentar los momentos históricos mencionados como si fueran homogéneos, en circunstancias que ello dista de ser así. Por ejemplo, en el momento latinoamericano actual es posible distinguir, al menos, *tres matrices político-culturales bien distintas*, que a su vez *conllevan afinidades con uno y otro modelo*. En el área del Caribe y Centroamérica predomina una corriente intelectual que percibe el cambio de estructuras como una condición previa y necesaria para el desarrollo del pensamiento y la cultura del continente. Se enhebra así un discurso en que prima la denuncia de la manipulación foránea y la visión redentora de la cultura popular de tradición campesina, a la que se percibe —junto con los valores que se gestan en la lucha por la emancipación— como sustrato del desarrollo cultural futuro.

Otra matriz es la que aparece con frecuencia en intelectuales de países con gran población indígena, particularmente en Perú, Bolivia, Ecuador y Paraguay. Víctimas de lo que perciben como un etnocidio que se ini-

¹¹ José Martí decía “Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas”. Y Rubén Darío defendía la incorporación de todas las corrientes de pensamiento extranjeras “siempre que vengan a dar y no a quitar”.

ció en la conquista, se sitúan en el marco de una concepción dualista, oponiendo la cultura nativa a la Occidental, lo autóctono a lo exógeno, la cultura popular a la culta y la sociedad tradicional a la moderna. Desde esta dicotomía perciben incluso al analfabetismo como una forma de resistencia dentro de una lucha política que es para ellos eminentemente de tipo cultural. Son, entonces, partidarios, en su proyección más extrema, de una cultura anticontemporánea y antioccidental. Sin duda que estas dos primeras matrices tienen afinidad y son funcionales al modelo de reproducción.

La tercera matriz es la que proviene básicamente de intelectuales del Cono Sur, de México y de Brasil. Se trata de una matriz que busca una síntesis entre la sociedad tradicional de América Latina y la modernización contemporánea. Una matriz más abierta a los nuevos escenarios tecnológicos de la comunicación y la cultura, pero también preocupada por lograr una síntesis en que se preserve (o se conquiste) la identidad y la no-dependencia de la región. Una matriz que tiene conexiones y a la que le resulta funcional el modelo de la apropiación.

En el plano del estudio y de la comprensión del pensamiento latinoamericano cabe, por último, señalar que ha primado casi sin contrapeso el modelo de la reproducción, y que con respecto al enfoque de apropiación cultural está casi todo aún por hacerse. No se trata, por supuesto, de promover este enfoque por un mero prurito académico. Lo latinoamericano es, a fin de cuentas, una construcción y una representación intelectual. Desde esta perspectiva el estudio del proceso de apropiación tiene mucho que aportar al imaginario social y a una visión más compleja y menos esquemática de nuestra autopercepción como latinoamericanos.

POLITICAS CULTURALES Y DEMOCRACIA*

Introducción

El debate internacional sobre políticas culturales —como discusión pública, plural y colectiva— data sólo de las últimas dos décadas. Aun cuando se trata de una discusión relativamente reciente ella ha dado origen a una amplia y extensa bibliografía¹.

El objetivo central de este estudio es precisamente realizar un recuento y una síntesis ordenada de este debate, de sus vínculos con el tema de la democracia. Nos proponemos entonces, examinar algunos supuestos históricos y teóricos de la discusión, perfilar sus principales interlocutores, relevar los temas más significativos, y sintetizar los contenidos y los diferentes puntos de vista.

Aunque la dimensión analítica e interpretativa no está ausente, se trata más bien de un trabajo que intenta poner de manifiesto el itinerario y el estado actual del debate. Pretende ser, en este sentido, un “state of the

* Publicado originalmente en 1986 como documento de trabajo CENECA con el título *El debate internacional sobre políticas culturales y democracia*. Reproducido parcialmente en revista *Mundo*, de México.

¹ Véase serie sobre políticas culturales publicadas por UNESCO entre 1970 y 1985.

art” para quienes tienen interés por esta temática; pero sobre todo, se propone ser un referente y un estímulo que pueda ser útil a quienes asumen —en la esfera pública o privada— responsabilidades de decisión sobre políticas culturales y comunicativas.

DOS ETAPAS

Para visualizar el estado actual del debate internacional sobre políticas culturales, y el vínculo que él ha tenido con el vector democrático, se hace indispensable examinar su itinerario. Cabe distinguir al respecto dos etapas: una inicial, promovida desde fines de la década del 60 por UNESCO y el sistema de Naciones Unidas, y que luego se desplaza a otros foros e instituciones de carácter regional (como el Consejo de Europa o el Instituto Cultural Africano o el Convenio Andrés Bello). Esta primera etapa del debate tiene como actor privilegiado y como interlocutor casi único al Estado, vale decir a los gobiernos. El segundo momento se inicia en la década del 80, con la participación creciente de sectores académicos, de científicos sociales y comunicadores; se gesta además, en parte, como reacción ante un debate que tendía a circunscribir las políticas culturales y su avance democrático al vector estatal.

En la primera etapa se entiende por políticas culturales un espectro que abarca desde las políticas en favor del desarrollo de actividades artístico profesionales hasta las llamadas políticas de bienestar cultural o de las dimensiones culturales del desarrollo (calidad de vida, medio ambiente, educación, tiempo libre, vida laboral, etc.); en la segunda etapa la discusión tiende

más bien a circunscribirse a políticas que intervienen en la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos. Punto central en la etapa promovida por UNESCO es el de las insuficiencias de las políticas culturales tradicionales y el reemplazo del paradigma de democratización cultural (difusión, acceso y homogeneidad) por un eje de democracia cultural (participación, descentralización y pluralismo), reemplazo que se proyecta asimismo al ámbito de las relaciones culturales internacionales. A pesar de este cambio de perfil programático y de paradigma, el referente del debate sigue siendo, empero, la acción pública o estatal, de allí que en la primera etapa, de acuerdo con divisiones administrativas del Estado, la discusión sobre políticas culturales tiende a darse por separado de la de políticas de comunicación.

En la segunda etapa se produce un desplazamiento en el centro de interés: la llegada masiva de productos tecnológicos al mercado, su impacto sobre el consumo cultural y la uniformación sin precedentes de los modelos culturales resultantes, colocan en primer plano de la discusión el tema de las industrias de bienes y servicios culturales y de la transnacionalización cultural. En este sentido —y considerando la marcada tendencia industrial de los medios— el debate sobre políticas culturales se hace inseparable del debate sobre industria cultural y sobre políticas de comunicación. Como agentes de políticas culturales, se agregan entonces —al referente estatal— el sector privado y el mercado (nacional e internacional), la comunidad (asociaciones voluntarias e individuos); y el público, en tanto, constituye un potencial latente para activar políticas de control social. De modo que el debate se complejiza y enriquece, lo mis-

mo sucede con el vector democrático en la cultura, que en un primer momento se suponía responsabilidad casi exclusiva del Estado, pero que luego involucra al sector privado y a las variadas organizaciones de la sociedad civil.

PRIMERA ETAPA: factores y contexto

Las dos etapas distinguidas no constituyen por supuesto bloques homogéneos, hay al interior de ellas zonas de tensión, matices y disonancias. Para perfilar, entonces, las zonas de tensión que aparecen en el debate UNESCO, se hace imprescindible revisar el sustrato en que éste se gesta y desenvuelve. De partida, una serie de factores históricos coincidentes explican la relevancia que adquieren —en la década del 60— el tema de la cultura y de los desniveles culturales.

En Africa, las luchas de liberación desembocan en un número importante de nuevas naciones, en procesos de independencia política que una vez logrados colocan en primer plano el problema de la unidad del país y de su independencia cultural, son países que se ven abocados al dilema de tener que conformar una nación en base a componentes diversos: con residuos de una cultura colonial; con elementos de la cultura científico-técnica occidental; y con el enorme y heterogéneo bagaje de las culturas tradicionales de signo étnico-tribal².

² Reflejando esta diversidad, en la República de Malí, por ejemplo, la red de radiodifusión estatal transmite 4 boletines diarios de noticias en francés, 2 boletines diarios en lenguas nacionales (bamanan, maure, songhoi, taurshy, bobo, peul, soninke y snufu) y una revista informativa en árabe y en inglés. Los programas en

Las naciones pluriculturales de Africa se encuentran entonces ante un desafío que confiere prioridad a lo cultural, de allí que las reflexiones más importantes surgidas en la década —como por ejemplo la teoría de la negritud de Leopoldo Senghor— postulen la utopía y el desarrollo socio-político africano desde un eje culturalológico. La política cultural llega a ser, entonces, un factor de primera importancia para lograr la necesaria integración nacional y para el fortalecimiento de los nuevos Estados. Por otra parte, UNESCO y el sistema de Naciones Unidas, es uno de los pocos foros multilaterales de legitimación a los que pueden recurrir estos Estados.

En el sudeste Asiático, la guerra de Vietnam (1965-73), junto con dar lugar a nuevas naciones, tiene un impacto ideológico-cultural en la medida en que es concebida como una instancia de lucha entre el campo y la ciudad, entre las culturas rurales orgánicas a cada país y las culturas foráneas del proyecto neo-colonial, como una instancia en que está en juego el destino (cultural) de los pueblos del Tercer Mundo. China, a través de su revolución cultural (1965-68), cristaliza y contribuye también a alimentar estas perspectivas. Ciertos países del mundo árabe se inscriben en esta óptica tercermundista, otros en cambio, con el auge petrolero y el paso —casi sin transición— de una sociedad pre-industrial a una sociedad compleja y de consumo, se centran más bien en el problema de las perturbaciones culturales

francés representan el 42,9% del tiempo total de radiodifusión, los programas en lengua nacional bamanan el 37%, y los programas en otras lenguas nacionales y en árabe e inglés el 20% restante. Alpha Oumar Konaré "Políticas culturales en el Africa Occidental", *Culturas*, 33, UNESCO, París, Vol IX, 1, 1983.

que acarrea la modernización.

En América Latina, luego de la Revolución cubana (1959), la permanente afirmación de una identidad cultural es reciclada con nuevos contenidos, una afirmación que por entonces es sensible (sobre todo en los países con elevada población indígena) a la ideología "Tercermundista" ("los campos asediando a la ciudad") y al integracionismo de cuño bolivariano. Alimenta también esta óptica el recelo frente al panamericanismo y a la Alianza para el Progreso. Aunque éstas no son por supuesto posturas compartidas por todos los gobiernos, son sí posiciones emergentes que tienen durante la década del 60 gran circulación social, sobre todo en sectores intelectuales. Son además, posturas que van a contribuir en las ciencias sociales a la crisis del paradigma desarrollista y a un auge de la teorías de la dependencia, del imperialismo y de la manipulación cultural.

En los países industrializados —Estados Unidos y algunas naciones de Europa Occidental— el desarrollo va vaciando los campos, creando ghettos urbanos (que se nutren de migraciones de sus ex-colonias) y cicatrices que fermentan las luchas contraculturales de los jóvenes y de las minorías étnicas.

Los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia, por ejemplo, expresan un malestar frente a la cultura "burguesa", y un rechazo a la ideología del progreso entendida como mero progreso tecnológico.

Todos estos factores, sumados a la pérdida de confianza en el parámetro desarrollista y en sus metas exclusivamente económicas, contribuyen a poner en el tapete el tema de los desniveles culturales y de la dimensión cultural del desarrollo. Exigen además, una

visión más compleja de los fenómenos de la cultura y la necesidad de políticas públicas en este dominio. En este contexto, UNESCO, como foro multilateral en que tienen presencia los 5 continentes, convoca a una serie de conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales y comunicativas, en el marco de una concepción amplia y de sesgo antropológico de la cultura.

Hay que mencionar al mismo tiempo algunos factores propiamente institucionales que explican el rol central cumplido por UNESCO en la promoción e irradiación de este debate. Cabe recordar, en efecto, que la Organización de Naciones Unidas fue creada inmediatamente después del término de la Segunda Guerra Mundial (1945), y que tras esta iniciativa estaba la utopía de la coexistencia y concertación entre diferentes sistemas ideológicos, todo ello en función de la paz y de un desarrollo económico más armónico. La implementación de este propósito en el ámbito más general de Naciones Unidas encuentra —en una década en que no desaparece del todo la Guerra Fría— serias dificultades. En tales circunstancias UNESCO, como organismo especializado en la cultura, la ciencia y la educación, adquiere enorme relevancia. Lo cultural se perfila como una esfera más propicia a la utopía original, como un espacio donde las profundas divergencias ideológicas existentes pueden ser atenuadas, como un escenario útil para amortiguar conflictos y promover procesos de concertación.

Estas razones que atañen a la institución convocante no son externas al propio debate (más bien forman parte de su agenda implícita), en efecto, en las 6 conferencias sobre políticas culturales que se realizan entre

1970 y 1981 y que culminan en México (Mundiacult) en 1982, se puede percibir la tendencia a un pensamiento colectivo y consensual, y a un discurso sobre las prácticas y el desarrollo cultural en que prevalecen ciertas ideas-fuerzas generales con gran capacidad de convocatoria, y que estructuran una suerte de discurso compartido, cuyo sujeto es la comunidad internacional. Es por ello, como veremos, que las zonas de tensión no se dan en una misma región —o conferencia— sino más bien entre una región —o conferencia— y otra.

Conferencias intergubernamentales de cultura

En 1970 se realiza en Venecia la primera conferencia sobre políticas culturales convocada por UNESCO. En este primer evento, al que asisten más de 80 delegaciones gubernamentales de todo el mundo, el debate se centra —con una perspectiva consensual— en cuatro ideas—ejes:

1. La necesidad de asumir una concepción amplia y más bien antropológica de la cultura, que no sea reduccionista, no valorativa, y que implique la totalidad de los procesos y productos culturales.

2. La responsabilidad que les cabe a los poderes públicos en implementar el derecho a la cultura.

3. La necesidad de complementar los procesos de democratización cultural (distribución del capital cultural existente) con procesos que promuevan una participación más activa de los diversos sectores sociales y étnicos en la vida cultural de cada nación.

4. Y la necesidad de considerar la dimensión cultural como una variable del desarrollo global de la sociedad, y por ende como una dimensión que debe ser objeto —a mediano y largo plazo— de las políticas generales de desarrollo.

Tras estos planteamientos subyace una filosofía democrática en la que se entrecruzan los ejes de libertad y de igualdad —las concepciones liberales y socialistas de democracia— dentro de una perspectiva gradual de conquista que se potencian mutuamente, y cuyos escalones serían la democracia política, la democracia socio-económica y la democracia cultural. Con esta perspectiva se convocan —a nivel de ministerios— las 5 conferencias regionales sobre políticas culturales (Eurocult, 1972; Asiacult, 1973; Africacult, 1975; Americacult, 1978; y Arabiacult, 1981, los que culminan con la Conferencia Mundial de México, en 1982). El escenario común de este debate lo perfilan —a través de reuniones preparatorias— la institución convocante y el interlocutor estatal. Es dentro de este marco común que aparecen diferentes enfoques o énfasis regionales, particularmente entre las conferencias de Europa, África, Asia y América Latina.

En Eurocult, Helsinki, 1972, predomina una concepción de las políticas culturales como respuesta a los desafíos de la sociedad post-industrial, y por lo tanto, como un factor de integración social.

Para la perspectiva europea:

- a) El proceso de industrialización y mecanización laboral y el aumento del tiempo libre, exigen un espacio de movilización espiritual que compense la rutina del trabajo.

- b) La soberanía de un consumo orientado por la pro-

ducción y la expansión de los medios y la tecnología, exige —para contrarrestar estas influencias uniformadoras— afirmar la cultura como un espacio en que se participa, se juzga y se escoge.

c) En un proceso de urbanización creciente, que se para al individuo de sus raíces, la cultura le ofrece la posibilidad de mantenerse en contacto con sus orígenes.

En terminos de políticas culturales, este carácter de paliativo de la sociedad post-industrial, se traduce para los participantes en la necesidad de una democracia cultural. Se trata no tanto de ampliar el acceso a un tipo de cultura sino de promover una diversidad de expresión fundada en el pluralismo social: al Estado le corresponde por lo tanto posibilitar y asegurar la participación directa y activa de la mayorías en la vida cultural (sin diferencias ni discriminaciones de raza, sexo, edad, lengua, religión, opiniones políticas y origen nacional). De allí que las políticas culturales que se propongan sean en gran medida no contenidistas, y que las metas a que se aspira sean la participación y la heterogeneidad, y que el instrumento básico para lograrlas sea la descentralización. De allí también cierta ausencia de una preocupación por la identidad o por lo nacional, dimensiones que se diluyen en el aporte a una cultura universal más vasta.

Otra especificidad europea deriva del fantasma de la guerra o de la posibilidad de que el continente se vea involucrado en un conflicto nuclear. A las políticas culturales se les asigna, en este aspecto, un rol importante, en el supuesto de que la existencia de un espacio cultural europeo perfilaría un mejor escenario para la construcción de la paz y para el entendimiento entre la

Europa política y económica.

Africacult, Accra, 1975, a diferencia de la reunión de Helsinki, es una conferencia marcada por la preocupación por afirmar la identidad cultural en raíces auténticamente africanas. Esta inquietud surge del diagnóstico de una realidad cultural a la que concurren dos componentes: por una parte la sociedad tradicional de base étnica y tribal, y por otra la sociedad contemporánea, que responde a las necesidades de modernización de los recientes estados nacionales. El gran desafío de las políticas culturales africanas será, entonces, la articulación de estos dos componentes. Una articulación que no puede ir en desmedro de la etnicidad, ya que este factor es percibido como la base de todo el engranaje socio-cultural del continente. Constituye, como se sabe, un componente que está presente en las más diversas formas de la vida comunitaria: en el trabajo, en los ritos e iniciaciones, en las ceremonias que jalonan las distintas edades, en la fiestas, en las manifestaciones artísticas espontáneas y en los acontecimientos colectivos. Las orientaciones que se proponen en la Conferencia plantean una aceptación selectiva de la técnica y de las influencias extranjeras, se trata de formular una modalidad de integración (entre la sociedad contemporánea y tradicional) que salvaguarde la autenticidad y los valores de la cultura de base étnica. Estamos, por ende, ante un debate marcado por una aguda sensibilidad frente a la cultura importada —europea— y a sus principales mediaciones: la comunicación masiva y la industria cultural.

Algunos delegados plantean incluso la necesidad de formular políticas culturales diferenciadas: por una parte las que requiere la sociedad tradicional y por otra

las requeridas por la sociedad contemporánea. Argumentan que la democracia y la descentralización cultural son factores inherentes a la cultura étnica africana, la que es de por sí popular, colectiva, participativa y comunitaria. En este sentido, los lineamientos UNESCO, más que una meta a alcanzar, corresponden a un hecho histórico de la realidad cultural de Africa, a un dato que debe ser tomado en cuenta en el momento de formular políticas culturales. Otra consecuencia de este carácter colectivo y popular de la cultura tradicional, es que la identidad cultural no plantea problemas para las grandes mayorías africanas, sino solamente para las minorías que están en el vértice de la modernización y de la sociedad contemporánea. Son esas élites las que padecen el problema del desarraigo y la necesidad de enraizarse en la cultura tradicional. Estas propuestas de políticas culturales diferenciadas o dualistas, contribuirían probablemente a perpetuar la escisión entre ambas sociedades, cuando el desafío — como sostienen otros delegados— es precisamente articularlas, y llegar mediante una interacción creadora a una síntesis que pueda convertirse en el caudal común por el cual fluyen la futuras culturas nacionales.

En Asiacult, Yakarta, 1973, también predomina una perspectiva dualista, similar —aunque más matizada— a la del debate africano. El tema de la identidad cultural ocupa un espacio central en las discusiones. Asia se perfila como un continente con culturas diversas dentro de una estructura social escalonada, que va desde el nivel tribal, pasando por la vida de las aldeas y zonas rurales hasta los grupos ciudadanos y la élite urbana. El diagnóstico además constata, que en gene-

ral, en los países asiáticos³, el desarrollo cultural de las zonas urbanas ha seguido una tendencia enteramente diferente al de las comunidades rurales, en este sentido se plantea que la identidad de una nación no puede basarse en el predominio de una sola cultura, y que por lo tanto al Estado le corresponde un papel de defensa de las culturas autóctonas y de catalizador de una nueva cultura nacional. Dentro de esta perspectiva se sitúa también la preocupación por el desequilibrio en el flujo cultural Oriente-Occidente, y por los residuos de colonialismo y neocolonialismo. De acuerdo a estos parámetros, a los gobiernos les corresponde el desafío de encontrar y conciliar el equilibrio adecuado entre la salvaguardia de la identidad cultural y el progreso técnico necesario para el desarrollo.

En Americacult, Bogotá, 1978, el reconocimiento de una diversidad cultural también ocupa un lugar destacado en el diagnóstico: la perspectiva con que en esta reunión se enfoca la diversidad es, sin embargo, bien distinta de las conferencias anteriores. En efecto, en el debate de Bogotá se percibe como hecho diferencial de América Latina a la gestación permanente de un sincretismo cultural y de una cultura del mestizaje. Se supera así una visión dualista que solía identificar dos polos casi autónomos (por un lado la cultura indígena, tradicional o rural y por otro la europea, moderna o urbana) y que tendía a concebir el desarrollo cultural como el paso de un polo a otro. En este sentido las políticas culturales propuestas se orientan a promover la interacción cultural y a evitar los enclaves o la mera yuxtaposición de culturas. La diversidad, entonces, sería transitoria en la medida que apunta —con la moderniza-

³ China Popular no participó en la Conferencia de Yakarta.

ción y con la mezcla continua de tradiciones y cosmovisiones— a conformar un crisol común.

Dentro de esta perspectiva, la noción de identidad cultural pierde rigidez, deja de estar atada a un atavismo telúrico-histórico de signo retrospectivo, y más bien se convierte en una categoría dinámica, en una dimensión que tiene que ser permanentemente descubierta o conquistada. Las políticas culturales de los gobiernos deben tender entonces a que las múltiples herencias culturales que coexisten en una nación se integren en un quehacer común. Si el pasado de cada una de estas herencias es distinto, el futuro tendrá que ser necesariamente compartido, velando siempre porque el desarrollo de unas no vaya en detrimento de otras. En el marco de estos principios se postula el cambio de paradigma, el paso de la democratización de la cultura entendida como difusión y acceso a bienes culturales (y cuyo ideal sería un mundo uni-cultural de naturaleza elitista) a una democracia cultural, a un paradigma que propone estimular la participación y la creatividad de todos los individuos y grupos sociales, y que por lo tanto en América Latina propone una diversidad cultural en permanente fusión.

El campo de acción de las políticas culturales del Estado estaría entonces constituido por todos los sectores de la sociedad, partiendo del supuesto de que ellos conforman no una unidad homogénea, sino una pluralidad en proceso de interacción. En el debate, sin embargo, persiste cierta ambigüedad en cuanto a lo que se entiende como objeto de estas políticas; por una parte se apunta a las esferas más tradicionales y específicas de la producción artístico-cultural (música, danza, teatro, literatura, cine, etc.), y por otra a dimensiones más

generales y antropológicas de la cultura (lengua, tradición oral, valores, cosmovisiones, mitos, etc.).

En América Latina esta ambigüedad hay que referirla al tipo de institución que se encarga de los asuntos culturales. A diferencia de los estados europeos y africanos, se trata—con la excepción tal vez de México y Cuba— de una institucionalización que se encuentra en una etapa intermedia de desarrollo, de servicios administrativos con serias limitaciones presupuestarias que recién tienen cierta autonomía y que por lo general se ubican en los Ministerios de Educación. A ello se debe que sean servicios signados con la impronta de la difusión cultural, que tiende a privilegiar una visión de alta cultura o de cultura como Bellas Artes. Entre las delegaciones gubernamentales que asisten a Americacult, se da—en el nivel de los principios— una aceptación casi unánime de los planteamientos UNESCO. La amplia convocatoria en los principios que se promueven en la conferencia se debe, además, a la labor de algunas personalidades intelectuales, que contribuyen a enriquecer y difundir estos planteamientos. Y que lo hacen en la misma matriz pedagógico-consensual que caracteriza a UNESCO. En América Latina cabe mencionar, en este sentido, a Felipe Herrera, prolífico autor y conferencista, que desde comienzos de la década del 70 viene relevando la dimensión cultural del desarrollo como uno de los desafíos claves para el futuro del continente. De modo persistente ha aportado al debate una perspectiva de integración latinoamericana, advirtiendo

⁴ Véase las siguientes obras de Felipe Herrera: *América Latina: experiencias y desafíos*, 1974; *Las políticas culturales y la identidad latinoamericana*, documento de trabajo, 1977; "El desarrollo y las políticas culturales en América Latina" en *Valores*

que el común trasfondo cultural es precisamente el gran factor dinámico de esa integración⁴. Desde este ángulo ha incentivado la integración en los más diversos planos, asignando también en ello un rol a las políticas culturales, en la medida que ellas —en un mundo crecientemente uniforme— deben contribuir a afirmar y perfilar un ámbito cultural común. Otro de sus aportes al debate regional ha sido la introducción de la variable financiamiento cultural, partiendo de la base que las prácticas culturales cuestan tiempo y dinero, y que por ende exigen que en la formulación de políticas culturales se considere la naturaleza y calidad de los recursos disponibles, la relación entre gasto público y privado, las proyecciones y la planificación a corto, mediano y largo plazo. Toda la obra de Felipe Herrera está también impregnada por la concepción de una cultura del mestizaje como hecho diferencial de América Latina, idea que como veíamos ocupa un lugar destacado en las discusiones de Americacult.

Democratización y democracia cultural

La complementación crítica y el reemplazo del paradigma de democratización cultural por el de democracia cultural constituye, como señalábamos al co-

culturales y nuevo orden internacional, 1978; *El escenario latinoamericano y el desafío cultural*, 1981; “Las políticas culturales en América Latina y en el Caribe”, en *Cultura y Sociedad en América Latina y el Caribe*, 1981; “Las políticas culturales y las perspectivas de cooperación en América Latina” en *Comunidad Latinoamericana de Naciones*, 1983 y *Visión de América Latina*, 1985.

mienzo, un eje vertebrador de la propuesta UNESCO. Y ello tanto en las conferencias regionales como en encuentros preparatorios o en documentos encargados a expertos⁵.

Vale la pena entonces detenernos en este tránsito y escudriñar su implicancias.

El modelo de democratización cultural responde a un paradigma extensionista que buscaba facilitar el acceso de las mayorías a los bienes culturales, bienes que desde una concepción ilustrada abarcan de preferencia las expresiones legitimadas por la tradición y por la estructura social preexistente (alta cultura). En líneas generales puede señalarse que hasta la década del 70,⁶ este modelo de redistribución del capital cultural fue el que alimentó lo que Claude Fabrizio llama la primera generación de políticas culturales. Sin embargo, desde fines de la década del 60 —y en toda la dinámica generada por UNESCO— se vienen impugnando algunos aspectos de este paradigma:

—Se señala que tras él subyace la idea de un capital cultural único, con una lógica que conlleva a la homo-

⁵ Véase Augustín Girard, *Cultural development: Experiences and policies*, UNESCO, París, 1972 y Claudio Fabrizio “El desarrollo cultural en Europa” en *El desarrollo cultural*, UNESCO, París, 1982.

⁶ José Vidal-Beneyto en “Hacia un fundamentación teórica de la política cultural”, *KEIO*, 16 (1981) 123-124; distingue un primer paradigma que llama del mecenazgo y que caracteriza por la simple ayuda a la creación cultural y artística de alta cultura, Paradigma que no está todavía vertebrado por la dimensión de lo democrático. Luego señala que a comienzos de la década de los 50 irrumpe el paradigma, resulta sin embargo, demasiado rígida para el caso de países como Chile en que el paradigma de democratización empieza a operar ya en la década del 30.

geneidad y al uniculturalismo.

—Que privilegia el polo de la oferta por encima de la demanda o de las necesidades culturales.

—Que exagera el rol del poder central en la elaboración y gestión de los asuntos culturales.

—Que tiende a concebir la vida cultural como consumo o recepción pasiva, más que como participación y proceso activo.

En algunos países de Europa en que las condiciones económicas permitieron llevar a cabo un amplio plan de extensión y redistribución cultural, en el momento de evaluar esta política se constató un significativo nivel de fracaso. No por problemas económicos o de infraestructura, sino porque en diversos sectores de la población sencillamente no había interés por la cultura cultivada o de élite social⁷. En el fracaso del programa de democratización cultural inciden —según Augustín Girard— dos apreciaciones equívocas:

a) La utilización de un concepto abstracto e indiferenciado de público, que no tomaba en cuenta la existencia de subculturas ajenas al capital cultural dominante (campesinos, jóvenes, emigrantes, etc.) y que suponía que una vez que el público y las obras de arte entraran en contacto se produciría sin más un esperado desarrollo cultural. En la evaluación se detectaron, empero, enclaves significativos de no-público, compuestos en general por sectores sociales con una experiencia de mundo y una sensibilidad diferentes a la del público habitual de alta cultura. Se concluyó así que la diversidad social implicaba diversidad cultural y que en este sentido el no-público para la alta cultura era en realidad

el agente social y el público de otras subculturas.

b) El segundo equívoco consistía en pensar que sólo la alta cultura tiene valor, lo que implicaba —en términos de una política de democratización cultural— poner en cerco y encajonar la autoexpresión de las diferentes subculturas que coexisten en la sociedad.

Estas insuficiencias son especialmente visibles en un contexto intelectual como el de fines de la década del 60, en que prevalece una filosofía social que enfatiza la participación y que plantea que la persona no es objeto de la historia sino quien la hace, y que por lo tanto se es más humano y más persona precisamente en la medida en que se participa en la creación de la cultura y de la historia. Son significativos en este sentido el documento *Aprender a ser* de UNESCO, elaborado entre otros por Edgar Faure y Felipe Herrera, y las orientaciones de Paulo Freire en el campo educativo.

El paradigma de democracia cultural constituye —dentro de esta perspectiva— una propuesta para aumentar la creatividad humana, para hacer más viva y protagónica a la sociedad, una propuesta que busca institucionalizar una nueva forma de vida cultural, caracterizada por el respeto a la pluralidad de culturas y por la participación plena de cada grupo social en todos los aspectos del hecho cultural.

Se trata ahora de democratizar más las actitudes que las obras, más la participación en el proceso que en el consumo del producto, de prestar más atención a la demanda y a las necesidades que a la oferta cultural⁸. En

⁸ La noción de *demanda cultural* es de índole económica y se expresa en el mercado, en cambio la noción de *necesidad cultural* puede o no expresarse en el mercado. La democracia cultural debe tomar en cuenta a ambas, pues si la planificación cultural sólo

⁷ Véase A. Girard, *op. cit.*

la base del nuevo paradigma está la idea de que en la sociedad coexisten una pluralidad de subculturas, y que solamente en la medida que esa heterogeneidad sea reconocida y favorecida por el Estado, se estarían sentando las bases para que el movimiento creador de cada individuo pueda expresarse plenamente. Este ideal supone, por supuesto, como precondiciones, la existencia de una democracia política y económica, pues resulta difícil crear un paraíso cultural en medio de un infierno social.

El cambio de paradigma implica también cambios conceptuales y un nuevo modo de pensar las políticas culturales. Cultura no es ya sólo una acumulación de obras y conocimientos que una minoría produce, recoge y conserva para ponerlos al alcance de todos, o que un país rico en pasado y en patrimonio ofrece a otros países.

No se trata de algo que hay que conquistar o poseer, sino de una dimensión que está ya presente en toda persona y grupo social. Cultura es, entonces, el conjunto de rasgos distintivos—espirituales y materiales, intelectuales y afectivos— que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos y las condiciones de vida de ese grupo o sociedad, los sistemas de valores, las tradiciones, las creencias, y las diversas formas en que se expresa y se desarrolla el individuo. La cultura en tanto creatividad social es un proceso socio-histórico continuo, móvil y dinámico. No puede pensarse como algo estático, que cabe “preservar” o “redistribuir”; se pone así

lo considera la demanda solvente, ello significaría ratificar y hasta reforzar desigualdades existentes en el acceso y participación de los distintos sectores en la vida cultural.

en tela de juicio la concepción tradicional y se la reemplaza por un concepto de cultura que confía su definición a la sociedad misma.

Al abandonarse el concepto de cultura como Bellas Artes—heredado del siglo XIX— cambian también las concepciones tradicionales de patrimonio e identidad cultural. El concepto de patrimonio se amplía y vitaliza. Engloba no sólo la herencia arquitectónica de las ciudades y barrios históricos (patrimonio material y fijo) sino el conjunto de los signos y símbolos (patrimonios material y móvil) transmitidos a través de las artes, las lenguas, las tradiciones orales, la artesanía, el folklore, las creencias, los ritos, los juegos y hasta los modos de vida y el medio ambiente espiritual de una comunidad. El patrimonio por lo tanto más que el repertorio de piezas o edificios antiguos estéticamente significativos, es todo el conjunto de testimonios del pasado que se vinculan orgánicamente al desarrollo histórico cultural de cada nación, corresponde en definitiva a las señales vivientes de un pasado todavía actuante. Las políticas de patrimonio que se proponen dejan de ser, en consecuencia, sólo políticas de preservación de monumentos, más bien se propone—con la participación de la comunidad— mantener vivo el pasado e integrarlo a la vida actual. Reutilizar, por ejemplo, los edificios históricos e integrar los cascos antiguos de las ciudades a la vida económica y social contemporánea. Pasar de los museos tradicionales a los eco-museos, que pretenden preservar no objetos descontextualizados sino actividades humanas en su propio medio ambiente.

Por su parte, la noción de identidad cultural deja de ser estática, visión ésta que implica una concepción metafísica cerrada y autárquica de cultura; lo cual, en

base a una metáfora antropomórfica, convierte a la identidad en el gesto cosificado de un cuerpo único, desconociendo así que la sociedad es viva y que en ella hay tanto instancias de coherencia y unidad como de dispersión y de cambio. La concepción dinámica de identidad cultural elimina entonces el lastre ontológico y finito, y se convierte en una categoría en movimiento, en una dialéctica continua de la tradición y la novedad, de la memoria y la innovación, de la cultura hegemónica y de las culturas subalternas.

En lo que se refiere a políticas culturales cambia la mirada. Se trata ahora de implementar un conjunto de medidas convergentes, que tiendan a crear las condiciones para que todos los sectores y grupos sociales puedan desarrollar libremente su creatividad, en un espectro que abarca desde la lengua, los valores y las costumbres hasta las creaciones artísticas más elaboradas. En el plano nacional ello implica aceptar todas las culturas o subculturas que coexisten dentro de un país, y en el plano supranacional implica el reconocimiento efectivo del derecho de todos los pueblos a preservar y desarrollar libre y autónomamente su propia cultura.

Pero la mirada no sólo cambia la extensión del campo (abarcando desde las políticas en pro de actividades artístico profesionales hasta las políticas de bienestar cultural —calidad de vida, educación, tiempo libre, etc.)—; hay además un cambio cualitativo, en el sentido de valorar lo cultural como una dimensión sustantiva del desarrollo. Puede decirse que a partir de la variable cultural se lleva a cabo allí el concepto de desarrollo integral, que sale al paso a las percepciones economicistas que miden el desarrollo sólo en términos de patrones universales de corte tecnocrático-racional.

También el concepto de desarrollo endógeno, que apunta a un desarrollo originado al interior de cada país, basado en los contextos reales de cada sociedad, en las necesidades y aspiraciones de su población y en los recursos actuales y potenciales de que se dispone. De acuerdo con este concepto cada sociedad debe encontrar su propio modelo de desarrollo y no hay un modelo único que pueda ser aplicado como tabla rasa. Se trata de imaginar modelos de desarrollo que sean consecuentes con la especificidad cultural y social de cada país y que no transgredan su memoria colectiva.

Otro concepto que se inscribe en la matriz de democracia cultural es el de etnodesarrollo, concepto que —referido a una sociedad culturalmente diferenciada como la indígena— apunta a la ampliación y consolidación de los ámbitos de la cultura nativa, y al fortalecimiento de la capacidad y autonomía de esa sociedad para guiar su propio desarrollo. En términos de políticas culturales el etnodesarrollo se traduce en una estrategia múltiple de recuperación cultural⁹, que permite a un determinado sector étnico desarrollar un proyecto cultural, político y social, inscribiéndolo a su vez en un gran proyecto nacional. En la perspectiva de un desarrollo integral o endógeno, las políticas culturales deben pasar a formar parte de los planes globales de desarrollo de cada país. Teniendo en cuenta que el ámbito de la cultura está estrechamente ligado (y es inseparable) al de la comunicación, de la educación, de la ciencia y de

⁹ Recuperación de la palabra y la lengua: recuperación de la memoria y de la conciencia histórica, recuperación de la tierra y de sus frutos, recuperación de la identidad cultural y del espacio social. Véase *América Latina, etnodesarrollo y etnocidio*, FLACSO, Costa Rica, 1982.

la tecnología, las políticas relativas a cada uno de estos campos deben ser concertadas en el cuadro de una política más general¹⁰. La democracia cultural exige una estrategia de desarrollo que ligue el proyecto cultural al proyecto educacional, al proyecto comunicativo, al proyecto científico y al proyecto tecnológico, y por ende una articulación entre políticas sectoriales y políticas globales, y entre políticas de corto, mediano y largo plazo. Para llevar a cabo políticas de esta índole se requieren evaluaciones más o menos exactas de la situación real de cada país, un reconocimiento de la población y de las distintas subculturas, de las diversidades y contradicciones sociales.

Pluralismo y descentralización son —como vimos en las conferencias regionales— las reglas de oro invocadas para incentivar la democracia cultural. Se les percibe como los componentes fundamentales para activar la participación. Tras estos componentes opera por cierto una concepción del rol de la cultura como espacio de permanente invención del hombre y la sociedad, como una instancia privilegiada del ser persona, sujeto y actor social. No se piensa por lo tanto en un pluralismo y en una descentralización puramente administrativos, se trata sobre todo de que estos componentes permitan a las fuerzas vivas del país expresarse

¹⁰ Rogerio F. Soares Pinto, en “Desarrollo moderno y expresión cultural”, *Culturas*, 33, vol. IX, 1, París, 1983. Distingue un modelo cultural de políticas culturales contraponiéndolo con un modelo económico de políticas culturales. Mientras este último supeditaría el proyecto cultural al bienestar material, adaptando las políticas culturales a las necesidades de una sociedad que se transforma y moderniza, el primero en cambio, armoniza y adapta las políticas de desarrollo económico a la realidad cultural.

del modo más libre y completo posible. Pluralismo y descentralización implican, de alguna manera, una pérdida de fuerza de la categoría de lo nacional, o para ser más exacto: de la concepción liberal de lo nacional. De acuerdo con el pensamiento liberal más ortodoxo, la asignación del estatuto de ciudadano garantiza por sí mismo la realización de un proyecto democrático. Dentro de una concepción napoleónica del Estado se cree en consecuencia que la pluralidad cultural, la presencia de identidades diversas, y la existencia de grupos organizados de diferentes maneras (“corporaciones” en el lenguaje liberal) resultan no sólo ajenas sino contrarias a la consolidación nacional. Históricamente por ejemplo, ésta ha sido la orientación básica que han tenido en América Latina los gobiernos liberales frente al problema indígena¹¹. Pluralismo y descentralización conllevan por ende una concepción distinta de lo democrático y lo nacional, una concepción que percibe la heterogeneidad cultural como base (y no como obstáculo) de lo nacional, y que —en la perspectiva del nuevo paradigma— plantea que sólo fortaleciendo las posibilidades de participación, expresión, e interacción de esta pluralidad, se estará concurrendo a una cultura nacional capaz de resistir los embates uniformadores de la economía y de la cultura transnacional.

¹¹ Véase Guillermo Bonfill Batalla, “El etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización” en *América Latina, etnodesarrollo y etnocidio*, op. cit.

Democracia comunicacional

Aun cuando en las conferencias sobre políticas culturales se insiste en que comunicación y cultura son inseparables, el debate internacional sobre comunicaciones que promueve UNESCO se da separado del anterior, y ello ocurre así, básicamente, —como señalábamos al comienzo— porque el debate tiene su referente casi único en el campo de la acción estatal. Durante la década del 70 UNESCO patrocina una serie de reuniones y conferencias intergubernamentales para discutir y desarrollar orientaciones en torno a políticas nacionales de comunicación¹². En 1977, un año después de la Conferencia General de Nairobi, debido a los ribetes de franca confrontación y guerra fría que ha ido adquiriendo este debate (especialmente en torno al tema de las agencias de noticias)¹³, UNESCO crea —como solución de compromiso— una Comisión Internacional de Estudio de los problemas de la comunicación. Esta Comisión que no tiene representación gubernamental, está integrada básicamente por hombres públicos, expertos o académicos, por personalidades con perspectivas culturales, ideológicas y políticas diversas. Presidida por el escocés Sean Mc Bride, la Comisión elabora en dos años y medio de trabajo un informe central que se publica a partir de 1980 en más de 20 idiomas con el título de *Un mundo, múltiples voces*, y

¹² En San José de Costa Rica para América Latina (1976) en Kuala Lumpur para Asia (1970), y en Yaoundé, Camerún para África (1981).

¹³ Véase Robert White, "Christians Building a new order of Communications", Centre for the Study of Communication and Culture", Londres, 1983.

que recibe también el nombre de *Informe Mc Bride*.

Las propuestas de políticas de comunicación contenidas en las recomendaciones de las Conferencias Intergubernamentales, en el Informe de la *Comisión Mc Bride* y en los documentos de los expertos conforman lo que se conoce genéricamente como Nuevo Orden Informativo Internacional (NOII)¹⁴. El NOII es producto de un diagnóstico que detecta profundos desequilibrios, asimetrías y una circulación unidireccional de los flujos internacionales de la información (Norte-Sur, Centro-Periferia) y en cuanto al plano interno de cada país: verticalidad, ausencia de participación, centralismo y un acceso a la información y al proceso comunicativo marcadamente desigual. Detecta además que en la mayoría de los países las políticas de comunicación no han sido explicitadas, y son por ende dispersas, inconsistentes, temporales y casuísticas. El diagnóstico se nutre también de un desencanto con el modelo desarrollista de modernización-difusión de las comunicaciones, (promovido por la propia UNESCO entre 1950 y 1970), desencanto éste que es paralelo al que se produjo en torno al modelo extensionista de políticas culturales¹⁵.

¹⁴ Los títulos de gran parte de estos documentos son de por sí significativos: "El derecho del hombre a comunicarse", "Trabas a la libre circulación de la información", "Tipología de restricciones a la libertad de información", "Una política nacional para el equilibrio y la libertad de información", "La comunicación en un mundo pluralista nacional de comunicación al servicio del desarrollo", "Una política nacional de socialización y de autogestión de la información".

¹⁵ En la década del 50 la UNESCO intenta convencer a países en desarrollo para que pongan los medios al servicio de la idea de que sólo es posible superar el subdesarrollo en base a la educación.

El marco, la filosofía social subyacente y las propuestas que acompañan a este diagnóstico responden a una aplicación de los principios de la democracia cultural al campo de las comunicaciones. También aquí se trata de generar dinámicas que posibiliten el acceso del mayor número de individuos y la participación de los sectores sociales más diversos en el proceso de la comunicación. Se busca instaurar un Nuevo Orden Informativo que sea equilibrado, pluralista y descentralizado (“un mundo con múltiples voces”) y que resguarde la soberanía y los intereses de cada país; generar, en definitiva un flujo informativo libre y equilibrado (“Free flow balanced flow”) y una comunicación abierta, horizontal, participativa y dialogante. Esto a nivel de los principios y de la utopía.

En lo que respecta a políticas y recomendaciones concretas para implementar el NOII, se parte de la base que no hay un modelo universal de comunicación, y que por lo tanto cada país, región o subregión tendrá que ir definiendo —de acuerdo con sus procesos internos y su idiosincrasia— las medidas y el camino a seguir. Aun cuando el Informe Mc Bride señala que la formulación de políticas debe ser participativa e involucrar a los diversos sectores de la sociedad, en el momento de ordenar el crecimiento de las comunica-

Hubo de hecho un crecimiento vertiginoso en el empleo de los medios de comunicación pero sin un correlato en la elevación del nivel de vida en las grandes masas. A comienzos de la década del 70 UNESCO evalúa la iniciativa y concluye que la estrategia no obtuvo los resultados esperados: la comunicación *per se* es incapaz de generar desarrollo. Véase J. Marques de Melo “Democracia e comunicacao na. A. Latina”, *INTERCOM.* 48, Sao Paulo, 1984.

ciones y poner en práctica los principios, todas las esperanzas se depositan en el agente estatal y en el diseño de políticas nacionales de comunicación (PNC). El concepto de soberanía informativa presupone un rol central para cada Estado, en que la acción gubernamental se perfila como eje para corregir distorsiones, diversificar el polo emisor o crear agencias informativas. Este predominio del sujeto-Estado no sólo se plantea en lo informativo-noticioso, sino que domina casi todas las proposiciones y temas del NOII. Puede afirmarse, en este sentido, que la perspectiva nacionalista se superpone al vector democrático.

La insistencia en la formulación de PNC como vía de solución, induce a pensar que el proceso de democracia comunicacional dependerá de la acción de un Estado intervencionista, de una oficina burocrática o de la voluntad de los gobiernos de turno. Es precisamente esta imagen la que alimenta los ataques sistemáticos, emprendidos contra la Comisión Mc Bride, o la percepción del debate UNESCO como el intento maquiavélico por promover el control del Estado sobre la propiedad y el funcionamiento de los medios. A diferencia del debate sobre políticas culturales, que siempre tuvo un carácter consensual, el de comunicaciones se ve inmiscuido —desde el comienzo— en violentas y publicitadas confrontaciones ideológicas, incluso hay quienes lo consideran como un factor decisivo en el alejamiento de algunos países del sistema de Naciones Unidas. En la misma conferencia general en que se da a conocer el Informe Mc Bride (celebrada en Belgrado en 1980), quedan nítidamente perfiladas —a lo largo de la discusión— las posiciones de las 3 fuerzas principales de la política mundial:

a) Los países periféricos, subdesarrollados o no-alineados, apoyan y suscriben casi todos los planteamientos del NOII, al mismo tiempo que reafirman que el proceso de creación de un nuevo orden de las comunicaciones no puede desligarse del establecimiento de un nuevo orden económico internacional.

b) El sector socialista apoya las posiciones del "Tercer Mundo" y de los no-alineados, haciendo hincapié en que los desequilibrios comunicativos tienen su origen en el pasado colonial y neo-colonial y en el dominio de las multinacionales.

c) Por su parte un bloque de países occidentales, hegemónico por Estados Unidos, presenta como planteo global la necesidad de transferir tecnología y brindar asistencia técnica y profesional, al mismo tiempo que acepta sólo una parte de las propuestas periféricas, y denuncia las restricciones a la libertad que supone el control estatal de los procesos comunicativos¹⁶.

Repercusiones y significación del debate UNESCO

Las observaciones críticas generadas por el debate sobre políticas culturales y comunicativas, se centran fundamentalmente en 4 aspectos: 1) el desfase con las concepciones operantes; 2) el sobredimensionamiento del sujeto-Estado; 3) el voluntarismo democrático, y 4) los límites de la planificación cultural. Dichos aspectos

¹⁶ Véase Alvaro Barros-Lemez y Jorge Luis Ornstein, "El NOII: América Latina y la democratización de la comunicación", *Conferencia de la I.A.M.C.R.*, Caracas, 1980 (documentos mimeografiados).

tos, sobre todo los dos primeros, constituyen un insumo para la nueva etapa de la discusión que se desarrolla en la década del 80. Vale la pena, entonces, detenernos brevemente en ellos.

1. El desfase entre los planteamientos UNESCO y las concepciones operantes de cultura queda en evidencia en los estudios y documentos de políticas culturales, serie promovida por el organismo internacional, en la que se exponen los criterios y las políticas de cada país. De esta serie se realizaron más de 30 monografías, casi todas paralelas o posteriores a las conferencias intergubernamentales¹⁷. Las actividades culturales que cubren las monografías son las artes del espectáculo (ballet, danza, teatro, títeres, ópera, etc.), música y folklore, las artes visuales (pintura, escultura, ilustración gráfica, cartografía), literatura y lenguas (bibliotecas), las artes aplicadas (artesanía, diseño, arquitectura), el arte industrial y los medios audiovisuales (cine, radio, televisión). La mayoría de estos textos han sido elaborados por funcionarios, en ellos aparece por ende un uso operacional o administrativo del concepto de cultura. En las monografías de los países capitalistas desarrollados figura como objetivo de las políticas culturales promover el derecho a participar en las actividades culturales (como creador o consumidor). En los países socialistas las políticas culturales también contemplan esta dimensión, pero añaden un objetivo educacional, de formación de la personalidad. En los países en desarrollo además de promover la participación en actividades artísticas, se agrega como función fundamental de las políticas culturales el despertar de una

¹⁷ Véase lista de monografías por país en bibliografía UNESCO.

conciencia o autoconciencia nacional¹⁸.

En las monografías de los distintos países, entonces, aparece un concepto operacional o administrativo de cultura que es diferente del concepto amplio, que predomina en el debate UNESCO. Este desfase apunta a un doble problema conceptual. Por una parte, el concepto antropológico de cultura, más que axiológico y evaluativo, es descriptivo¹⁹.

Sin embargo la promoción de la "creatividad social" y de la "participación activa" son objetivos culturales que conllevan una carga valórica, y que por lo tanto no son coherentes con una utilización relativista del concepto de cultura. Por otra parte, cuando se habla de las "dimensiones culturales del desarrollo" y de los objetivos culturales amplios, se está en realidad afuera del ámbito limitado de las políticas culturales. En el discurso UNESCO, es frecuente encontrar afirmaciones del tipo siguiente: "Las políticas para el desarrollo integral de la sociedad deben comprender una dimensión cultural que ponga el acento en la promoción de los valores humanos, de la igualdad, de la democracia y del progreso social, que asegure especialmente la libertad de expresión y que otorgue posibilidades reales para el ejercicio de estos derechos". Cabe entonces distinguir entre lo que es objetivos generales para el conjunto de la sociedad democrática y lo que es objetivos específicos de las políticas culturales, o si se quiere: entre objetivos explícitos contenidos en el debate y en el discurso de autoridades públicas y los objetivos implícitos

¹⁸ Véase *Planning for Cultural Development* (Expert meeting in Hanassari), Finland, 17-19 marzo, UNESCO, 1976.

¹⁹ Para el antropólogo cultural la guerra y el crimen son tan partes de la cultura como la justicia y la paz.

tos u operantes (que son, a fin de cuentas los objetivos reales). Para que las declaraciones internacionales no se transformen en letra muerta es necesario —señalan los críticos— aminorar el desfase entre estos dos tipos de objetivos²⁰.

2. Con respecto a circunscribir las políticas culturales al sector estatal, se argumenta que si el paradigma de democracia cultural se propone una sociedad que sea —en su diversidad cultural— más participativa y protagónica, resulta una contradicción confiar la tutoría de este proceso al Estado. La descentralización de las políticas culturales, por ejemplo, no puede realizarse por vía de decretos, o a través de un aparato que tiende por naturaleza a la centralización. La crítica al estatismo proviene también, de regiones sensibilizadas, como América Latina, donde en la década del 70 se viven fuertes experiencias de Estado-autoritario. Se piensa que la implementación de la democracia cultural debe apoyarse más bien en el desarrollo local y comunitario y en los enormes recursos latentes en la sociedad civil.

Se argumenta que el sobredimensionamiento del Estado conlleva el equívoco de menospreciar la incidencia que tienen el sector privado y el mercado en las políticas culturales y comunicativas. Es posible —como señala José Vidal-Beneyto— que la política cultural que preside los destinos de la producción massmediática de Gulf and Western tenga hoy más influencia mundial que la de un Estado determinado²¹. Es necesario desestatizar el perfil de las políticas culturales, puesto que además del Estado intervienen en ellas

²⁰ Véase Carl-Johan Kleberg "Los objetivos culturales: palabras vacías o política práctica", *Cultura*, 33, Vol IX, 1, 1983.

²¹ Véase José Vidal-Beneyto, *op. cit.*,

personas, grupos, instituciones y mundo empresarial. Considerando que la vida cultural es una trama completa y amplia, habría que tener en cuenta, entonces, más allá del vector estatal, la variedad de fines, acciones, medios, agentes e instancias que configuran una política cultural²².

3. La crítica y la percepción de un cierto voluntarismo democrático en el discurso UNESCO, se refiere fundamentalmente al Nuevo Orden Informativo Internacional (NOII). Se argumenta que el proceso de democracia comunicacional que postula el NOII es una abstracción utópica si no se inscribe dentro de un proceso general de cambios. Se sostiene que la democratización de las comunicaciones sólo sería viable en la medida que forme parte de un proceso más amplio de redistribución del poder social. Sólo a partir de este proceso podrían promoverse nuevos paradigmas de comunicación. Se trata de una postura maximalista y de cambio (frente a otra gradualista y de reforma), según la cual resultaría imposible que pueda democratizarse el sistema comunicativo sin que se ataque previamente el problema global de las transformaciones socio-económicas²³.

Se señala que el NOII es ahistórico en la medida que supone un rol para el Estado como agente ordenador del sistema comunicacional, prescindiendo de la varia-

²² Habría que mencionar además la crítica que proviene del enfoque libre-empresarial, que rechaza la intervención del Estado —ya sea en funciones de fomento o de control— y que afirma que la regulación debe cumplirla el mercado.

²³ Véase Alvaro Barros-Lemez y Jorge Luis Ornstein, *op. cit.*; J. Marques de Melo, *op. cit.* y Robert White "Contradictions in contemporary policies for Democratic Communication", *IAMCR*, París, 1982.

ble que significa el sistema político imperante en el país; la no inclusión de esta variable equivaldría a situarse en un plan de abstracción poco realista. Se afirma también que carecerían de realismo las exigencias de un flujo libre y equilibrado de la información, puesto que en el mundo real lo que sucede en Nueva York tiene mucho más importancia internacional que lo que sucede en Santiago de Chile, en buenas cuentas el desequilibrio en el flujo de noticias está en relación con factores que exceden al campo de las comunicaciones, y mientras esos factores no cambien, la demanda de un "free and balance flow of information" será, se dice, una exigencia utópica y voluntarista.

4. Desde una concepción vitalista y espiritual se percibe y se critica, por último, los rasgos neopositivistas del discurso UNESCO. Se señala que la planificación cultural tiene límites y riesgos, que lo culturalmente significativo no siempre depende de políticas externas sino también de una serie compleja de factores, a menudo casuísticos e inmanejables. Se advierte frente al peligro de una tecnocracia cultural y de una prosa administrativa que desvitaliza la cultura. Después de participar en la conferencia de UNESCO de Helsinki, Ionesco escribió lo siguiente:

"Siento rabia al escuchar a los delegados y sus delegaciones con sus cuellos duros y sus corbatas discutir acerca de puntos y comas, llenos de fatuidad y de mediocridad inconsciente, sumergidos en el papel, fuera de toda verdad y de todo amor queriendo administrar lo que no comprenden: el drama de la existencia, la tragedia humana, el problema de los fines últimos. Todo, angustia, fe, desesperanza, ellos lo disecan, lo encierran en cofres, en cajas de cultura: falsas riquezas, falsas

soluciones y sobre todo obstáculos a la verdad y la vida”.

Se afirma que es necesario preservar espacios para el azar y lo gratuito, para aquello que escapa al utilitarismo, a la idea de participación o a determinada función social. La fantasía irrestricta, lo irracional y la experimentación constituyen —se dice— necesidades del espíritu que las políticas culturales suelen con frecuencia ignorar.

Más allá de estas repercusiones críticas —algunas de las cuales son dadas a conocer en publicaciones o encuentros patrocinados por la propia UNESCO— cabe destacar la significación que ha tenido esta primera etapa del debate. Los indicadores al respecto son varios:

—La discusión y los acuerdos alcanzados (tanto en el campo de las políticas culturales como comunicativas) generan una dinámica cuantitativa y cualitativamente importante de investigaciones sectoriales.

—Desde esta perspectiva el foro internacional ha servido como instancia mediadora de las demandas sociales de investigación en el área de la cultura y las comunicaciones.

—El debate ha generado también un lenguaje internacional y un léxico común, en áreas que son relativamente nuevas y que no están consolidadas como disciplinas académicas. Un lenguaje que en rigor no es propio ni ajeno a ningún país. Ha servido además como un proceso de capacitación para un gran número de expertos y funcionarios públicos, provenientes de las más diversas regiones del mundo.

—La dinámica de reflexión e investigación generada por el debate ha tenido un claro efecto multiplica-

rada por el debate ha tenido un claro efecto multiplicador, irradiándose a organizaciones regionales, centros académicos e instituciones privadas.

—Como acervo doctrinal el debate ha tenido incidencia en las políticas culturales y comunicativas formuladas en distintos países, especialmente en situaciones históricas de expansión o recuperación democrática.

—Las propuestas culturales y comunicativas de UNESCO han tenido además resonancia en otros ámbitos sociales²⁴, muy particularmente en el mundo de la Iglesia. El NOII, por ejemplo, ha sido un referente en la Iglesia Católica para implementar la concepción participativa de las comunicaciones contenida en el Documento de Puebla²⁵.

Puede señalarse, en definitiva, que tanto la irradiación y vigencia de las propuestas UNESCO, como sus repercusiones críticas, constituyen el sustrato con que se articula la nueva etapa del debate.

²⁴ En Perú el Documento de *Bases para la formulación de la política cultural*, elaborado por el Consejo Nacional de Cultura en 1983, sigue muy de cerca la Conferencia de Venecia (1970) y Américacult (1978). En la España posterior a Franco la política cultural y el descongelamiento de las autonomías se han nutrido de las discusiones europeas convocadas por UNESCO y el Consejo de Europa.

²⁵ Véase Robert A. White “The Church and communication in Latin America”; y Giselle Munizaga y Rafael Guilisasti, *Sistema artístico cultural en Chile 1920-1973*, CENECA, Documentos de trabajo, 1985.

SEGUNDA ETAPA

La segunda etapa se inicia en la década del 80. Como ya señalamos, no hay cortes con la discusión anterior sino más bien un ensamblaje. Se trata de un debate incipiente, que en 1985 recién se desarrolla y sobre el cual, por ende, apenas es posible tener una visión parcial, capaz de detectar rasgos y tendencias, pero no de conjeturar puntos de llegada, ni menos de llevar a cabo una evaluación global. En términos geográficos, este mismo carácter incipiente permite por el momento una mirada restringida, que sólo puede aspirar a perfilar el debate tal como se ve desde latinoamérica, y concretamente, tal como se ve en los países en que ha sido más activo: México, Brasil, Argentina, Chile y Perú.

Entre las características y rasgos más relevantes de la discusión pueden señalarse los siguientes:

—Se trata de un debate más independiente (a veces académico, a veces ligado a sectores políticos y empresariales o a movimientos sociales) y menos gubernamental que el anterior, aún cuando en ocasiones puede contar con algún auspicio de organismos públicos.

—Intelectuales provenientes de las ciencias sociales, de las ciencias humanas y de las ciencias de la comunicación son los interlocutores básicos del debate y constituyen su agente dinamizador.

—Tras esta preocupación de la intelectualidad progresista por las políticas culturales, subyace una reconceptualización del concepto de democracia y de las relaciones entre el ámbito de la cultura y el de la política.

Básicamente se entiende por políticas culturales a las acciones que intervienen en la creación, producción, circulación y consumo de bienes simbólicos; acciones

de las cuales se piensa que no sólo son semi-públicas, sino que, en gran medida, están también configuradas por el sector privado, por los distintos sectores políticos y sociales, y por el modo como se ha ido conformando el campo cultural de cada país.

El debate tiende a centrarse en diagnósticos y propuestas de políticas culturales a nivel nacional, lo que no implica, por supuesto, enfoques nacionalistas o autárquicos. Este marco incide también en la investigación y en un interés por indagar las políticas culturales que históricamente se han aplicado en cada país²⁶.

—El debate resituía como centro de interés algunas áreas que atañen a las políticas culturales y que no tenían la misma presencia en la discusión anterior. Se trata de la industria cultural, de la cultura de masas y de sectores vinculados a las nuevas tecnologías como la informática y la telemática. Ello genera a su vez, intereses de investigación y diagnóstico en estas áreas.

—Debido al crecimiento de la industria de bienes y servicios culturales, a la constante industrialización de los medios y a los nuevos enfoques de las comunicaciones (que privilegian la mediación cultural), resulta imposible disociar el debate sobre políticas culturales del debate sobre política de comunicación y sobre industria cultural. En esta etapa, por lo tanto, las políticas culturales incluyen y engloban a las políticas de comunicación.

²⁶ Véase Francisco Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (La política cultural en la época de Vasconcelos 1920-1924)*, Coordinación General de Educación Artística, INBASEP, México, 1981, y Carlos Catalán, Guiselle Muniyaga y Rafael Guilisasti, *Sistema artístico cultural en Chile 1920-1973*, CENECA, Documentos de trabajo, 1985.

—A diferencia de la etapa anterior, en que el debate se centraba en ideas-fuerzas (pluralismo, participación, acceso, descentralización y diversificación) y tenía un carácter abstracto y principista, ahora, manteniendo los mismos principios, se concentra más bien en los modos de operacionalizar estas ideas-fuerzas²⁷. Se tiende por lo tanto a realizar diagnósticos sectoriales y propuestas de democratización específica para las distintas áreas culturales y comunicativas (televisión, radio, etc.). Antes en cambio la tendencia era a formular políticas de índole general o global.

—Mientras en la etapa anterior se tendía a reducir la información y los medios masivos a las noticias y a la prensa, ahora se le presta atención a todo el espectro comunicacional (desde la telemática hasta el melodrama) como también a las estructuras tecnológicas y de mercado.

—Si bien en el debate hay zonas de consenso hay también zonas de tensión. Así por ejemplo, en cuanto a políticas culturales, hay quienes asignan un papel fundamental —como instancia de fomento y control— a los movimientos sociales y a las formas de organización que se de la comunicación, otros al mercado y a las políticas de privatización²⁸ y otros incluso —en países como México y Perú— al Estado. Hay además posturas mixtas: movimientistas, mercantilistas o estatistas, según sea el caso.

²⁷ Véase María de la Luz Hurtado: *Bases para una discusión de políticas comunicacionales en Chile*, CENECA, Documento de trabajo, 1985.

²⁸ Políticas de privatización son aquéllas que traspasan al mercado procesos que antes se encontraban bajo tuición público-administrativa.

—Desde otro ángulo, hay quienes son partidarios de políticas contenidistas (especialmente en países con fuerte población indígena), y hay también quienes (en países con población más homogénea) postulan que las políticas culturales sólo son democráticas cuando no son contenidistas, y cuando se limitan a crear una institucionalidad que garantice la existencia y reproducción de la mayor diversidad de circuitos culturales, sin coartar o intervenir en sus formas de operar²⁹.

La década del 80: un nuevo clima intelectual

Para entender algunas de las características del debate en curso es necesario referirse brevemente al clima cultural, a los estilos intelectuales y a los enfoques analíticos que predominan en la década del 80.

El llamado “Tercer Mundo” puede, sin duda, concebirse como el sujeto histórico (real o invocado) de los debates político-sociales y culturales de la década de los 60. Durante ese período y hasta comienzos de los años 70, fue éste una sombra omnipresente, que llevó a los intelectuales euro-atlánticos a imaginar sus propias sociedades desde la periferia y a pensar el Norte desde el Sur. El cambio y la revolución fueron en este sentido los ejes articuladores de las utopías. Las ciencias sociales cumplieron así un rol ancilar de la política, y sus productos fundamentales fueron el neomarxismo (desde

²⁹ Véase planteamientos contenidistas en: *América Latina etnodesarrollo y etnocidio*. FLACSO, San José, Costa Rica, 1982, y no contenidistas en José Joaquín Brunner: *Políticas culturales para la democracia*. CENECA, Documento de trabajo, 1985.

Althusser a Poulantzas) y las teorías de la dependencia y de la marginalidad. Se trató también de productos revestidos de certidumbre ideológica y de una fe casi ciega en el carácter redentor del “Tercer Mundo” o en la inevitabilidad de la revolución.

Muy distinto es el clima intelectual en los años 80, en una década en que tanto en Europa como en América Latina hay —en las utopías revolucionarias— signos evidentes de reflujo. Una serie de hechos históricos (los retrocesos y las experiencias autoritarias en África y América Latina, los socialismos “reales”, los socialismos moderados europeos) conforman un clima propicio para la disipación de las certidumbres ideológicas y para el reemplazo de los grandes proyectos imbuidos de una concepción heroica de la política por una perspectiva de cambios graduales, por acciones menos grandilocuentes y espectaculares pero más realistas. La política deja de ser así el desafío de lo imposible y se convierte cada vez más en el arte de lo posible. El viaje intelectual de un Régis Debray, desde que teoriza la guerra de guerrillas en América Latina, hasta la búsqueda de una Europa que no sea devorada por la política de bloque, constituye un claro ejemplo de esta trayectoria³⁰.

Afectada por la fuerza creciente de grupos o movimientos sociales que aportan nuevos temas (feminismo, ecologismo, pacifismo, organizaciones de consumidores, etc.) la década del 80 es también un período de recomposiciones a distintos niveles, de recomposición entre la sociedad civil y la sociedad política, entre

³⁰ Véase al respecto, Norbert Lechner: “De la revolución a la democracia. El debate intelectual en América del Sur”, *Opciones* 6, Santiago de Chile, 1985.

el poder central y el poder local, entre el sexo femenino y el masculino, entre los productores y los consumidores, entre el alma y el cuerpo. En el plano del pensamiento político ello se traduce en una extensión del concepto de lo democrático, que no puede reducirse ahora sólo al Estado, a los partidos o a los macrosistemas, sino que se amplía a la sociedad civil,³¹ a las relaciones laborales, vecinales y de pareja y a los microsistemas (“democracia en el país y en la casa” dice uno de los lemas feministas). En el plano de las ideas la frase “small is beautiful” de Schumacher, entraña todo un programa de focalización intelectual (de inversión del telescopio), un programa que tiene vasos comunicantes con la perspectiva de autores como Foucault, Lacan, Habermas, Heller, Ginsburg, Stone, y en general con todos aquellos que se interesan por develar los órdenes invisibles de la vida cotidiana, los repliegues de la internalización sico-social y la microfísica del poder.

En el plano de la actitud vital, especialmente en los países industrializados de Occidente, junto al auge de los movimientos sociales, florece una cultura de corte hedonista y narcisista, en que el cultivo del propio cuerpo y de la propia alma conlleva una ética y una estética centradas —no ya en la sociedad— sino en el individuo. De la observación de este panorama surgen los temas del post-iluminismo y de la post-modernidad, como también la percepción de una crisis cuyas raíces estarían en el desfase entre una modernización

³¹ Véase María de la Luz Hurtado: *Bases para una discusión de políticas comunicacionales en Chile*, Documento de trabajo, CENECA, Santiago, 1985.

capitalista (que requeriría para su funcionamiento de una racionalidad instrumental y de una ética del sacrificio) y un clima cultural más bien ecléctico y hedonista, con posturas vitales a menudo críticas e irreconciliables con los paradigmas de la modernidad³². Se trata en todo caso de fenómenos que resitúan el rol de la cultura y las comunicaciones, puesto que hacen de ellas instancias privilegiadas para la constitución de identidades, y espacios insustituibles para ejercer los rituales de reconocimiento y trascendencia que los nuevos estados de ánimo requieren.

Las pulsaciones intelectuales euro-atlánticas se hacen también presentes en América Latina, pero rearticuladas en contextos diferentes. Los autoritarismos de los 70' en el cono Sur y los procesos de recuperación y transición democrática de los 80' juegan en este sentido un rol decisivo. Tras las experiencias autoritarias se produce una revalorización de la democracia, y el convencimiento de que lo democrático no sólo debe regir los ordenamientos político-institucionales, sino que debe impregnar todos los ámbitos de la vida cultural. Precisamente una cultura plural, participativa y diversa — vale decir una cultura de la democracia — aparece como la garantía necesaria e imprescindible para una perdurabilidad democrática. Se produce así un cambio en las relaciones entre política y cultura, según el cual esta última deja de ser concebida sólo como un campo de contienda o como un epifenómeno de la primera. Más bien ahora es la política la que será contemplada desde la cultura. Este cambio de ángulo y el vuel-

³² Véase Jürgen Habermas: "Modernidad: un proyecto incompleto", *Punto de vista*, 21 de agosto, Buenos Aires, Argentina, 1984.

co de la discusión intelectual hacia la cuestión democrática, explica en gran medida el creciente interés de los científicos sociales por la cultura y por las políticas culturales. Por otra parte, la experiencia de los Estados fuertes desemboca — por extensión — en una crítica a las concepciones estatistas, y en una invocación a las fuerzas latentes y a los sujetos plurales de la sociedad civil. Se trata de una perspectiva que en el debate sobre políticas culturales alimenta la desconfianza ante el Estado como agente privilegiado de una refundación cultural, y que favorece en cambio las posturas de índole movimientistas o mercantilistas.

En el plano más específico del estudio de las comunicaciones y de la cultura se producen también cambios de enfoques y de paradigmas analíticos³³. La comunicación ya no será concebida como la transferencia directa de un mensaje a un destinatario; las condiciones socio-culturales del receptor aparecen como mucho más importantes de lo que pensaban los estudios funcionalistas. La cultura deviene así una variable decisiva entre el emisor y el receptor. Se pasa entonces del estudio de los medios al estudio de las mediaciones: al análisis de las temporalidades sociales, de las instituciones y de las diversas matrices culturales. Esta perspectiva pone de relieve los fenómenos de apropiación diferencial y de recepción activa de los mensajes comunicacionales y diluye la teorías unidireccionales de dominación o manipulación cultural (tan en boga en la década del 60) que tendían a percibir a los consumidores como receptáculos inertes o pasivos.

³³ Estamos pensando, entre otros, en trabajos recientes de Robert White, Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero.

Por otra parte la tendencia iluminista a percibir los fenómenos culturales y comunicativos sólo a nivel de una racionalidad instrumental y funcionalista (y en el universo de lo ideológico-político) no tardará en abrirse a otras perspectivas (a lo expresivo, lo lúdico, lo festivo, lo emotivo, etc.) a dimensiones vinculadas a una racionalidad distinta y a un universo simbólico-afectivo. La apertura a otra matriz implica, en cuanto a políticas culturales, prestar tanta atención a la cultura de masas como a la alta cultura, al melodrama como a la obra clásica. Significa sobre todo prestar atención a la industria cultural, dejando de lado las percepciones demonizantes que tendían a percibirla como un fenómeno intrínsecamente contrario al desarrollo y a la democratización de la cultura.

En el plano de las políticas culturales esta óptica permite identificar el mercado y a los empresarios como un sector que incide y tiene un rol en la configuración operante de las políticas culturales. Cabe señalar por último, que junto con los cambios de enfoque se deja también atrás un estilo de reflexión característico de la década de los 60, un estilo que privilegiaba lo teórico y lo macro (aparatos ideológicos, dominación y hegemonía, estructuras dominantes, etc.) o que cristalizaba a menudo en discursos de carácter denunciativo.

Las industrias culturales

El tema de las industrias culturales constituye una de las preocupaciones centrales en la etapa actual del debate. Básicamente ello obedece a las siguientes razones:

—La cultura está hoy condicionada cada vez más (en sus modos de expresión, contenidos y función) por la industrialización de los sistemas de producción y difusión de mensajes culturales, y por su circulación en forma de productos o servicios.

—Se da también una creciente internacionalización y transnacionalización de la cultura (de la labor editora, de la publicidad, de la producción audiovisual, etc.), que se explica por la relación insoslayable entre masividad, mayor mercantilización y mayor internacionalización.

—La producción en serie y aplicando estrategias de marketing, sumada a los avances tecnológicos, han multiplicado en proporciones inimaginables la gama de mensajes culturales, proceso éste en que la producción de cultura industrializada se entrecruza con el aparato de producción de la información (medios masivos).

—La industria de la cultura y de las artes convocan y movilizan actualmente una enorme cantidad de inversiones y recursos. Las cifras de gastos o consumo cultural, el instrumental cultural (televisión, video, computadores, etc.) y el tiempo que se dedica a la cultura han crecido en proporciones geométricas. Tanto así, que John Kenneth Galbraith, conocido economista liberal norteamericano, ha señalado que las industrias culturales pueden ser las industrias del futuro en Estados Unidos, y que deberían reemplazar a las industrias bélicas y de alta tecnología³⁴.

³⁴ “La música, las películas, el teatro, las producciones de televisión, la ropa y el diseño de ella, las artes visuales, etc. Son industrias que tienen una cualidad de cambio, una dinámica y también una ventaja norteamericana... No estamos amenazados por

Se trata de realidades que si bien se inician en los países industrializados después de la segunda guerra mundial, sólo en la década adquieren —tanto en los países centrales como en los periféricos— la envergadura y la extensión que les conocemos en el presente.

La primera observación que puede hacerse acerca del debate sobre industrias culturales, es que en la etapa actual está más institucionalizado y tiene mayor legitimidad académica (y por lo tanto es menos ideológico) que en la anterior. Participan en la discusión científicos sociales, analistas culturales, comunicadores, personaleros de gobiernos y de organizaciones internacionales. Pueden distinguirse fundamentalmente dos posturas: una de ellas percibe a las industrias culturales y a su transnacionalización como un peligro para el pluralismo y la autonomía cultural de los distintos países. Continúa, en términos generales, la perspectiva de T. Adorno y de la Escuela de Frankfurt, enriquecida por la discusión del Nuevo Orden Informativo; corresponde sin embargo a una postura más moderada y con mayor acumulación empírica. La segunda postura, en cambio, percibe a las industrias culturales como un factor que ha jugado o puede jugar un rol significativo en la expansión y en la democratización cultural. Desde este ángulo la industrialización de la cultura sería una instancia que si bien acarrea distorsiones conlleva también enormes potencialidades. Vale la pena detenernos brevemente en estas dos posturas.

a) Dentro de la primera pueden mencionarse a autores como Armand y Michele Mattelart, Xavier Del-

los japoneses en *Dallas*". Declaraciones a la prensa de Galbraith, luego de aparecer su libro *La Anatomía de Poder*, en 1983.

court, H. M. Enzensberger, Herbert I. Schiller y Cees Hamelink³⁵. Se trata de una postura que se nutre del análisis del rol de estas industrias en los flujos culturales entre diferentes naciones. Y que percibe en la naturaleza y en el estado actual de estos flujos —como también en los usos sociales de las nuevas tecnologías, y en la creciente interdependencia y mundialización de la economía y de la cultura— percibe, decíamos, una amenaza para la autonomía y la identidad cultural de los países periféricos y en último término para el propio desarrollo de estos países. Las industrias culturales no son en este sentido simples medios de producción, sino —para usar un término de Enzensberger— industrias de la conciencia, que cumplen una función integrativa en la medida que aseguran la adhesión de sectores masivos al sistema que las hace posibles. De modo que —según esta postura— la cultura de masas no es tan sólo el producto de estas industrias, sino que es también funcional a un conjunto de valores y a un determinado sistema político.

Las empresas transnacionales o multinacionales y las necesidades del mercado tejen entonces las redes de estos flujos, lo que se traduce en un riesgo para la supervivencia de los sistemas culturales autónomos de Asia,

³⁵ Véase A. Mattelart, Xavier Delcourt, Michele Mattelart *¿La cultura contra la democracia?*, Barcelona, 1984; Jean Louis Reiffers *Las empresas transnacionales y el desarrollo endógeno*, Madrid, 1982; Kumar Krishna *Transnational enterprises: Their impact on Third World Societies and Cultura*, Colorado, U.S.A., 1980; Raquel Salinas y Leena Paldan "Culture in the Process of Dependant Development" en *National Sovereignty and International Communication*, New Jersey, U.S.A., 1979; Cees Hamelink *Hacia una autonomía cultural en las comunicaciones mundiales*, Buenos Aires, 1985.

Africa y América Latina (como también para los que existen al interior de Estados Unidos y Europa). Los Estados nacionales, a quienes les compete resguardar estos sistemas, se ven en consecuencia enfrentados a nuevos desafíos. El desafío de amortiguar y corregir relaciones socio-culturales asimétricas y de interdependencia.

Para las industrias que participan de este proceso el mundo entero es un mercado, y el cliente mundial resulta básico para ese mercado. La industrialización de la cultura se ha globalizado. El mercado mundial y el cliente mundial requieren una sincronización óptima de los valores culturales, de modo que los sistemas culturales autónomos no perjudiquen la unidad del sistema transnacional. Para referirse a esta globalización, y a la amenaza a la diversidad de los sistemas culturales que ella entraña, Cees Hamelink utiliza el concepto de sincronización cultural³⁶. Entiende por tal el tráfico masivo de productos culturales en una sola dirección y de modo sincrónico. Como parte de este sistema global, los bienes culturales fabricados en Europa y Estados Unidos (Hamelink habla de “metrópoli”) —series de televisión, películas, música popular, nuevas tecnologías, etc.— se exportan masivamente para ser reprodu-

³⁶ “En los estudios internacionales, se describe generalmente a este fenómeno como *imperialismo cultural*. Yo prefiero el concepto de *sincronización cultural*... A mí parecer el imperialismo cultural es la forma más frecuente, aunque no exclusiva, en la que se manifiesta la sincronización cultural, esta puede darse sin que las relaciones imperialistas constituyan el factor causal básico o simplemente, sin que estas relaciones existan. Así sucede, por ejemplo, con la adopción en los medios masivos soviéticos de tantos símbolos y formatos de producción occidentales”, Cees Hamelink, *op. cit.*, p. 18. Hamelink, *op. cit.* p. 18.

cidos, distribuidos, intercambiados y consumidos en los países destinatarios, compitiendo así con los valores y las formas culturales nativas. Influencia exógena que o bien puede ser impuesta sobre un sistema cultural, o bien puede ser buscada activamente por éste.

Tal proceso de sincronización cultural implica que un tipo particular de desarrollo se difunde persuasivamente en los países receptores. La “metrópoli” ofrece el modelo con el que los receptores se sincronizan. El proceso local de creatividad social y cultural resulta entonces perturbado y corre el riesgo de convertirse en una simple caja de resonancia³⁷.

Se trata de una postura que en cierta medida se acopla a las teorías de la manipulación y colonización cultural de los 70', pero que es menos maniqueísta. Una postura que desconfía del mercado como índice de demanda y garantía de control social. Una postura que plantea —en cuanto a políticas culturales— la responsabilidad de los Estados Nacionales, en un espectro de acciones que abarca desde apropiarse y adaptar los factores exógenos, pasando por la no dependencia y hasta la desvinculación total de la “metrópoli”. Todo ello vía políticas de restricción o de fomento. Plantea también —como garantía de control social— la necesidad de involucrar en las políticas culturales y comunicativas a los sectores intermedios y organizaciones de la socie-

³⁷ Esta postura ha sido debatida en numerosos estudios sobre la recepción cultural que niegan que pueda establecerse una equivalencia o una simetría entre los bienes simbólicos emitidos y su recepción. Desde este ángulo los bienes culturales exógenos serían “leídos” en los países receptores desde perspectivas ajamas y distintas a las que subyacen en los mensajes culturales venidos desde la “metrópoli”.

dad civil.

b) La segunda postura, aun cuando reconoce los problemas que ofrece el estado actual de los flujos culturales, tiende más bien a subrayar el potencial de las industrias culturales como factor para el desarrollo y la democratización de la cultura.

Tal postura está bien representada, por ejemplo, en la reunión de expertos que en junio de 1980 convocó en Montreal la UNESCO, reunión que tuvo el objeto de "examinar el lugar y la función de las industrias culturales en el desarrollo cultural de las sociedades". Los resultados de este evento fueron publicados en un libro de título significativo: *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*.

Según esta postura el crecimiento y consumo cultural evidencian que el progreso de la democratización cultural se está concretando mucho más ampliamente con los productos culturales accesibles en el mercado que con extensión cultural subvencionada por el Estado. La reflexión por lo tanto no puede permanecer en las oposiciones simplistas "comercio vs. cultura", "arte vs. industria", "cultura internacional vs. cultura nacional". Sostiene que hoy las propuestas de autarquía cultural resultan anacrónicas, por una parte porque históricamente las culturas siempre se han fecundado entre sí, y por otra, porque en el actual estado de mundialización de las relaciones económicas y sociales, la autarquía cultural sería de hecho imposible.

La producción, reproducción, conservación y difusión de bienes y servicios culturales según criterios industriales y comerciales resulta entonces, hoy por hoy, un dato ineludible de la vida moderna, tal como lo son la computación y el télex. Denunciar la lógica de la co-

mercialización cultural o intentar suprimirla por decreto resulta por lo tanto inútil. Lo que sí cabe es corregir las distorsiones que esta lógica acarrea, como también definir la condiciones de un desarrollo equilibrado y pluralista de las industrias culturales en función de las características propias de cada sociedad. Dentro de esta perspectiva el problema es promover condiciones que permitan movilizar la potencia de las industrias culturales en beneficio del desarrollo cultural y, en general, fomentar el enriquecimiento mutuo de las culturas y el proceso de universalización en curso, manteniendo al mismo tiempo la identidad cultural de cada pueblo. El gran desafío es entonces articular las exigencias de democracia en el plano de la emisión, expresión y comunicación, con las nuevas tecnologías y con la creciente concentración en la base industrial.

En cuanto a políticas culturales esta segunda postura propende a corregir distorsiones y a fomentar la existencia de industrias culturales nacionales o regionales que sean competitivas. Corregir las distorsiones implica identificar los puntos neurálgicos, y llevar a cabo análisis sectoriales de las distintas fases de cada industria (creación, producción, promoción, circulación, distribución, consumo). La fragmentación del campo para su análisis y el estudio de las perturbaciones que experimenta cada mercado constituyen requisitos previos a la aplicación de políticas. Ello significa no el diseño de una política única y general, sino de políticas sectoriales adecuadas a cada una de las diferentes áreas (industria musical, industria cinematográfica, industria editorial, etc.). En términos generales puede decirse que mientras la primera postura es fundamentalmente sostenida por cientistas sociales o estudiosos vinculados al campo

académico, la segunda es sustentada de preferencia por personeros de gobierno o por expertos de organismos internacionales.

Cabe por último señalar que paralelamente a la discusión más institucionalizada sobre industrias culturales, hay también un debate a nivel de la opinión pública y de los creadores culturales, un debate que se concentra sobre todo en la cultura de masas como producto de estas industrias. Se trata de un discusión que suele alinearse de acuerdo a matrices político-ideológicas: los sectores conservadores tienden a concebir la cultura de masas como la cultura de los incultos y del mal gusto, como una manifestación de la carencia de educación y discernimiento de quienes la consumen. Los sectores progresistas a menudo comparten esta visión negativa de la cultura de masas, señalando que ella carece de la originalidad del verdadero arte y que es homogénea y degradada, pero a diferencia de los sectores conservadores no culpan de ello a los consumidores, sino a los sectores dominantes que la imponen con fines manipulativos. Finalmente, una variada gama político-estética (desde sectores progresistas modernizantes hasta empresarios y creadores vanguardistas) perciben a la cultura de masas como un producto masivo fabricado para el mercado, que intrínsecamente no tiene rasgos positivos ni negativos y que puede ser tanto mediación de la cultura ilustrada como de la cultura popular. Cada una de estas posiciones conlleva, por cierto, una postura sobre las industrias culturales y sobre su rol en el desarrollo social.

Algunas consideraciones finales

1. El ensamblaje entre la discusión UNESCO, de carácter eminentemente principista, y el debate actual que constata una creciente internacionalización de la cultura (junto a una pérdida de vigencia de las teorías de la dependencia y del imperialismo cultural)³⁸, estaría indicando la necesidad de nuevos paradigmas y de un cuerpo doctrinario que permita articular los principios culturales de la democracia (pluralismo, descentralización y participación) con las condiciones actuales de producción, distribución y consumo de bienes culturales.

La carencia de conceptos y de un cuerpo doctrinario adecuado a la complejidad del campo se traduce, por una parte, en un predominio de diagnósticos y debates sectoriales³⁹ y por otra, en cierta pasividad o en retrasos e insuficiencias de reglamentación legal con respecto a las innovaciones tecnológicas en curso y a sus consecuencias en el plano cultural.

2. En la segunda etapa, con la incorporación de las ciencias sociales, priman, como señalábamos, las posturas que tienden a aminorar el rol del Estado en la gestión cultural (o a darle un carácter más neutro y formal), mientras paralelamente se enfatizan los recursos latentes de la sociedad civil y el rol de la acción privada y del

³⁸ Esta pérdida de vigencia afecta, en general, a las teorías epifenoménicas de la cultura.

³⁹ En lugar de centrar el debate en políticas culturales se lo centra, por ejemplo, en políticas de TV o políticas de informática; políticas que se debaten más bien desde la realidad empírica de cada sector, y no desde una concepción determinada de lo que es o de lo que debería ser la cultura nacional.

movimiento social. Esta tendencia a desestatizar y democratizar las políticas culturales contrasta, sin embargo, con las interrogantes derivadas de las nuevas tecnologías y de la masificación industrial, las cuales perfilan como actor y ordenador preponderante al Estado, percibiéndolo como una instancia reguladora del mercado y de la uniformación cultural. Los límites del dirigismo en la cultura y el rol del poder central en resguardo del patrimonio de cada país, siguen siendo áreas de controversia y discusión.

El triángulo de las tensiones continúa teniendo entonces los mismos 3 vértices: el Estado (o la administración pública), el Mercado y la Sociedad Civil (o la comunidad). Triángulo que conlleva un reconocimiento a la múltiple determinación de las políticas culturales. La ubicación de los interlocutores en uno u otro de los vértices, pareciera depender más bien de matrices político-ideológicas y de coyunturas específicas que de un cuerpo teórico-doctrinario o de una filosofía del hombre y de la cultura.

3. Además de las características generales que en ambas etapas reviste el debate, este ofrece peculiaridades vinculadas a las dinámicas económicas y socio-históricas propias de cada región o país. En Latinoamérica por ejemplo, en los países con alta población indígena como Bolivia, Perú y Ecuador, es frecuente una perspectiva dualista que opone la cultura nativa a la occidental, lo autóctono a lo exógeno, la cultura popular a la culta y la sociedad tradicional a la moderna. Desde esta dicotomía y abogando por uno de los polos, se defiende la preservación de lo propio, de las lenguas indígenas y de la tradición oral. Surge entonces un discurso que es partidario, en su proyección más ortodoxa, de

una cultura autárquica, anticontemporánea y antioccidental.

En algunos países caribeños y centroamericanos como Nicaragua, El Salvador, Cuba y Puerto Rico, es frecuente una postura que percibe al cambio social (y al cambio de status político en el caso de Puerto Rico) como una condición previa y necesaria para encarar los problemas de políticas culturales. Se enhebra así un discurso en que prima la crítica anti-imperialista, la concepción comprometida del arte y la visión redentora de la cultura popular de tradición campesina, a la que se percibe —junto con los valores que se gestan en las luchas de liberación— como el sustrato de la futura soberanía cultural.

En países como Argentina, Uruguay y Chile, que han experimentado gobiernos autoritarios y que han recuperado la democracia o se encuentran en vías de recuperarla, es frecuente la perspectiva bipolar (antes y después de) que recurre a la restauración discursiva de un pasado democrático. Perspectiva ésta que percibe el período de autoritarismo como años de somnolencia e inmovilidad, y a la democracia como instancia revitalizadora. Todas estas posturas conforman un dato ineludible en el momento de diseñar políticas culturales; como diagnóstico, sin embargo, no están exentas de cierta carga ideológica, lo que es explicable dado los contextos históricos específicos en que se gestan. Por lo mismo, para el mediano y largo plazo, es difícil desprender de ellas las pautas de acción más racionales o aconsejables.

Las tres consideraciones que hemos hecho apuntan, en síntesis, a la necesidad de pensar las políticas culturales tomando en cuenta las condiciones reales en que

éstas se van a desenvolver; condiciones de globalización, mundialización e internacionalización de la economía, la política, las comunicaciones y la cultura, condiciones que en las postrimerías del siglo XX obligan a revisar el parámetro de los Estados nacionales, parámetro que hasta hoy ha sido uno de los lechos del Proceso de la reflexión cultural.

NUEVA SENSIBILIDAD Y HORIZONTE "POST" (Aproximaciones a un registro)

1. Cambio de escenario

Cuando se haga el mapa de la vida intelectual y cultural de la época de la dictadura en Chile, habrá necesariamente que referirse a las transformaciones que en este campo se produjeron. Comparar, por ejemplo, el escenario surgido en ese período (1973-90) con el clima intelectual y cultural anterior, vale decir con lo que de modo genérico se conoce como "década de los sesenta".

Una somera enumeración de estos cambios (que anotamos con el único propósito de darle anclaje contextual al tema que nos ocupa) debiera considerar, al menos, los siguientes aspectos:

—Presencia de múltiples formas de disciplinamiento y control de la sociedad, con el consiguiente estrechamiento e inhibición del universo ideológico-cultural¹. Restricciones que a su vez fomentan el uso de

¹ Censura previa, mecanismos tributarios, límites a la libertad de prensa, de cátedra, y de circulación etc.. Para un inventario parcial véase Bernardo Subercaseaux *La industria editorial y el libro en Chile*, Santiago, 1985; Jorge Edwards "La censura que no se atreve a decir su nombre" *Ictus informa*, Santiago, 1987; Lidia Baltra *Atentados a la libertad de información en Chile 1973-87*,

prácticas discursivas elípticas, metafóricas o interpe-lantes.

—Balcanización o aislamiento creciente de los dis-tintos circuitos culturales (alta cultura, cultura popular, cultura alternativa o de resistencia), tanto en sus instan-cias de producción como de consumo.

—Crecimiento y expansión considerable de la cul-tura de masas, segmento que a través de los distintos medios —sobre todo de la Televisión— llega a copar la escena nacional. El mundo rural y las culturas étni-cas o locales prácticamente desaparecen de dicha esce-na.

—El país se convierte en un mercado de cierta im-portancia para los productos provenientes de los cir-cuitos de uniformación transnacional de la cultura.

—Aislamiento y desconexión del resto de América Latina. Se percibe, en este sentido, una involución con respecto al proceso de diálogo e intercambio cultural de las décadas anteriores.

—El mecenazgo cultural que antes ejercía el Esta-do o las Universidades se desplaza paulatinamente, sobre todo en los circuitos de alta cultura, a la empresa privada. A la visión de la cultura como un bien social susceptible de ser democratizado, se superpone la con-cepción de la cultura como un bien económico, sujeto a los vaivenes de la oferta y la demanda.

—El movimiento de izquierda, que en la década de los 60 fue el eje articulador de gran parte de la actividad cultural, ve disminuido su rol. En los primeros años de la dictadura ello se explica por la represión y el exilio;

Santiago, 1988; José Aylwin “Los Derechos económicos, socia-les y culturales en Chile”, en *Derecho humanos en Chile, diag-nóstico y propuestas*, Santiago, 1988.

y luego, en los años finales, por que muchas de las cer-tezas y utopías que alimentaron al progresismo de iz-quierda se encuentran en crisis.

—Transformación de parámetros motivacionales en un sector significativo de la cultura política de iz-quierda: de la “revolución” a la “renovación” y la “de-mocracia”. De la “política como arte de lo imposible” a la “política como arte de lo posible”. De la concepción “heroica”, “mesiánica” y “confrontacional” de la polí-tica a la concepción “pragmática” y “secular”. De las “certidumbres” de los 60 a la crisis de identidad y de proyecto².

—Emergencia de una postura feminista en la expre-sividad artística y en el discurso cultural.

— En el espacio popular urbano, son la Iglesia y las comunidades cristianas de bases —más que los partidos de izquierda— las que articulan las actividades cultu-rales de signo contestatario o testimonial.

—Surgimiento de una nueva sensibilidad cultural que encuentra audiencia sobre todo en jóvenes de sec-tores urbanos medios y medio-altos. Se trata de una sensibilidad que pulsa sus energías en el contexto del nuevo escenario que vive el país, y que se sitúa en el vértice de tensiones irresueltas: más aca y más allá del pinochetismo, con y en contra del pasado, al anverso y al reverso de la modernización. Una sensibilidad que a nivel internacional presenta coincidencias con el hori-zonte “post”.

Los rasgos señalados no se dieron, por cierto, de

² Véase Norbert Lechner. “De la revolución a la democracia. El debate intelectual en América del Sur”, *Opciones*, Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, agosto, 1985.

modo homogéneo ni con la misma fuerza durante los 17 años de autoritarismo. Cabría por ende realizar una periodización y distinguir etapas. Por otra parte algunos de estos aspectos son una consecuencia más o menos directa del régimen de Pinochet; otros, en cambio, obedecen a procesos más complejos y no necesariamente tienen una relación de causa y efecto con la dictadura. Con el cambio de régimen algunas de las características mencionadas desaparecen o tienden a desaparecer, otras, en cambio, se proyectan hacia la democracia y forman parte del escenario actual.

2. Desde la literatura hasta la gráfica y las actitudes vitales.

Entre los rasgos que están —pensamos— destinados a perdurar como parte del mapa intelectual y cultural de fin de siglo, se encuentra el surgimiento de una nueva sensibilidad; una energía cultural que en el ámbito de la expresividad artística se ha manifestado en casi todas las áreas y cuyo registro nos interesa describir.

En *poesía* se ha manifestado en dos autores claves: Juan Luis Martínez y Diego Maquieira. Uno de los primeros poemarios de Martínez se titula, paradójicamente, *La nueva novela* (1977). Se trata de un palimpsesto de discursos culturales en que todo anverso tiene su reverso, un pastiche escritural y visual en que se da un juego permante de construcción y desconstrucción, un ludismo en que el sentido último permanece en suspenso. No hay en esta obra un sujeto concéntrico de referencia: el gesto del autor es tacharse a sí mismo y ofrecer en cambio una hibridación diacrónica de distintas es-

crituras, aludiendo así a la imposibilidad de una instancia totalizadora y omnicompreensiva³.

La tirana (1983), de Maquieira, es también una aglomeración de restos de discursos culturales, un texto en que interactúan el discurso religioso, místico y pornográfico, el discurso que parodia al conquistador, el discurso de un niño, de un drogado, de la primera penetración y de la virgen. Un mundo en que cohabitan San Peckinpah, Greta Garbo, la virgen-puta de la Tirana, Diego de Velásquez, la Inquisición y el Hotel Valdivia. Se trata de una poesía blasfema y orgiástica, que saquea y relativiza las jerarquías de la historia y de la cultura de occidente, pero que al mismo tiempo expresa la orfandad del presente. Un buen ejemplo del registro de desencanto que recorre este poemario es “El Gallinero”:

“Nos educaron para atrás padre
Bien preparados, sin imaginación
y malos para la cama.
No nos quedó otra cosa que sentar cabeza
y ahora todas las cabezas
ocupan un asiento, de cerdo.

Nos metieron mucho Concilio de Trento
Mucho catecismo litúrgico
y muchas manos a la obra, la misma
Que en esos años

³ Sigo en esta caracterización ideas vertidas en un Seminario sobre poesía que se llevo a cabo en CENECA, durante 1983. Participaron, entre otros, Adriana Valdés, Luis Waisman, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant y Bernardo Subercaseaux.

Repudiaba el orgasmo
Siento que esta pasta
Era la única experiencia física
Que escapaba a la carne.

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos
Que acabamos con la tradición
Y nos quedamos sin sueños.
Nos quedamos pegados
Pero bien constituidos
Familias bien constituidas.

Y así, entonces, nos hicimos grandes:
Aristocracia sin monarquía
burguesía sin aristocracia
Clase media sin burguesía
pobres sin clase media
y pueblo sin revolución”.

Los mismos rasgos que señalábamos anteriormente se encuentran en *Los sea-Harrier en el firmamento* (1986), también de Maquieira. Conjunto de poemas en que una especie de Rambo apocalíptico se disputa la palabra con una voz ecléctica de raigambre renacentista. Son textos que hasta cierto punto no saben de sí, puesto que no manejan el total de sus claves. Son por lo tanto textos de superficie, impermeables a toda interrogación que no sea estética. En esta misma línea habría que mencionar a los jóvenes del grupo Luger de Lux, a Hernán Meschi y Francisco Zañartu, cuyas obras —en diálogo visual con el neoconceptualismo— invitan más bien al placer y a la erótica del texto que a la búsqueda de una racionalidad trascendente o redentora. Y en narrativa a Leonardo Gaggero, cuya novela *ELEI*

(1986), asume con irreverencia —el título alude a la ciudad de Los Angeles, en California— asume con irreverencia, decíamos, lo que de alguna manera ya es (y no es) nuestro: el mundo tecno-pop, de la sociedad post-industrial.

En cuanto a la dramaturgia uno de los puntales de la nueva sensibilidad ha sido Jaime Vadell y su grupo *La Feria*. En obras como *A la Mary se le vio el Poppins* (1981) desmonta con inflexión escéptica y ácrata las utopías y certidumbres del período de la Unidad Popular. En *El Tijeral* (1982) muestra un mundo cultural descentrado, carente de referentes sólidos: un mundo sin techo, condenado a estar para siempre a la intemperie. Son obras que muestran la distancia entre el “espacio de la experiencia” y el “horizonte de las expectativas”, en buenas cuentas la distancia existente entre el tiempo de las vivencias mesiánicas de los 60 y un presente de expectativas inciertas y limitadas⁴.

También han hecho aportes importantes a la nueva sensibilidad los dramaturgos Ramón Griffero y Marco Antonio de la Parra. El primero, con *Cinema utopía* (1985), utiliza un cine de barrio decadente para indagar la experiencia de un joven exiliado. Recurre, con este propósito, a la emocionalidad de lo retro y a las claves del melodrama, logrando una visión irónica, desencantada y carente de sustentos ideológicos pre-constituidos. Se trata de una sensibilidad a la deriva, puesto que se mueve eclécticamente, evitando cualquier maniqueísmo, aun en temas tan propios de la contingencia —co-

⁴ Términos tomados de Hugo Achugar (que a su vez los tomo de Habermas) “Literatura/Literaturas y la nueva producción literaria Latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 Lima, 1989.

mo el exilio—. Griffero propone además un lenguaje teatral distinto, un lenguaje no literario ni discursivo, sino predominantemente gestual y visual.

Marco Antonio de la Parra, en *La secreta obscenidad de cada día* (1984) sitúa a Marx y a Freud —los dos “santones” de la época moderna— en función de voyeristas: divertimento irónico pero también alusión a la crisis de autoridad del racionalismo y de la cultura ilustrada de occidente. De alguna manera en esta obra el espectador se transforma en voyerista de la retórica y los equívocos de los dos más importantes discursos de la modernidad. Otra obra de Marco Antonio de la Parra, que contó con montaje de Griffero, es *El deseo de toda ciudadana* (1987). Se trata de una pieza de sentido plural y abierto, en que texto y puesta en escena recurren con frecuencia a mecanismos de la cultura de masas: a instancias gestuales y codificadas del cine mudo del vodevil y de los gags. Aun cuando cada uno de estos dramaturgos tiene una identidad creativa propia, no cabe duda que en cuanto a sensibilidad se sitúan en las antípodas del realismo psicológico o sociológico de autores como Juan Radrigán, o de obras como *Pachamama* (1987) de Omar Saavedra o *Diálogos de fin de siglo* (1988) de ICTUS.

La nueva sensibilidad se expresa también en el ámbito arquitectónico de diseño. El grupo de arquitectos de la revista ARS (Humberto Eliash, Cristián Boza y Manuel A. Moreno) viene realizando desde hace más de un década una crítica sostenida a la arquitectura funcionalista o moderna tipo Torres del San Borja o Tjamar. En sus escritos y diseños postulan una arquitectura-arte, el “revival” de lo retro y un eclecticismo histórico en sintonía con propuestas en boga en el plano

internacional. El Gran Premio de Gráfica Utilitaria de 1988 fue obtenido por el libro-objeto *Esa ciudad imaginaria*, definido por sus autores como “una experiencia de lenguaje postmodernista y neo-conceptual, donde las autorías se entrecruzan en un objeto lúdico en que el lector deviene coautor y espejo de su imaginación”. En el campo de las artes visuales habría que mencionar además un sector de lo que Nelly Richard llama la “escena de avanzada”, artistas como Dittborn, Lepe y Díaz, que en sus obras proceden por asociaciones de imágenes dentro de una narrativa visual rota o descentrada, utilizando distintos soportes y borrando a menudo las fronteras entre géneros⁵.

Entre los jóvenes la nueva sensibilidad se manifiesta sobre todo en las revistas de historietas y en la música. Los propios títulos de algunas de estas revistas (comics) son reveladoras de la energía cultural que las anima: *El new quiltro*, *Abusos deshonestos*, *Sudacas*, *Masturbio*, *El comicsario*, *De nada sirve*, *Enola Gay*, *El espíritu de la época*, *Acido* y el diario *Nor-este*. Se trata, en la mayoría de los casos, de revistas efímeras, que aparecen y desaparecen y que existen sólo en base a la iniciativa y esfuerzo de los grupos que las producen. Son historietas que combinan una gráfica retro, porno o futurista, y en las que predomina el mundo del “feeling”, del pop-rock, de la tecno-computación, del hedonismo y de los flipper. A menudo los personajes de estas publicaciones emiten frases que sintetizan toda una propuesta vital: “No entregues tu cabeza a los grupos, tu cabeza te pertenece a ti”, “Ni militantes ni militares”, “En la frater-

⁵Nelly Richard *Margins and institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Australia, 1986.

nidad cósmica aprendamos a sentirnos una cagada dentro del Universo”, son frases que a nivel internacional se conectan con otras: por ejemplo, con ese grafiti que en los muros de la Cinemateca uruguaya dice “BASTA DE BENEDETTI”.

En música habría que mencionar a grupos de rock en español (en sus distintas variantes) como *Fulano*, *Los Pinochet Boys*, *Los huasos caóticos* y los *Ka-Ka*. También a Florcita Motuda, que en su música y gestualidad mezcla el estilo serio con el cómico y la caricatura, o la tradición del canta-autor con la del saltimbanqui y la del trovador. Son corrientes que se distancian netamente de lo que se conoce como “nueva canción chilena” o “canto joven. Las “ondas” de la nueva sensibilidad se desplazan por ciertos espacios en desmedro de otros. Encuentran probablemente mucho mayor sintonía en el Garage Matucana, la revista *APSI*, la plaza Mulato Gil, los Kiwi Boys y el Barrio Bellavista que en la Población La Victoria, la revista *Solidaridad* o la plaza de Cauquenes⁶.

Desde la poesía hasta la actitudes vitales, en cada

⁶ Garage Matucana: ex-taller de automóviles ubicado en un barrio viejo de Santiago, fue transformado por un grupo de jóvenes en un recinto de actividades culturales. *APSI*: semanario político cultural vinculado al socialismo “renovado”. Plaza Mulato Gil: recinto de exposiciones y actividades artísticas en el centro de Santiago, próximo al Cerro Santa Lucía. “Kiwi boys”: son menos ideológicos y más hedonistas que los “Chicago boys”, los yuppies criollos”. Bellavista: barrio artístico y bohemio de Santiago que emergió como tal en los últimos 15 años. La Victoria: combativa población situada en sector Sur de Santiago; *Solidaridad*: publicación de la Vicaría de la Solidaridad, organismo de la Iglesia chilena que se ocupa de los Derechos Humanos; Cauquenes: ciudad agrícola parsimoniosa y tradicional del Centro Sur del país.

una de las áreas recorridas, hemos mencionado sólo unos pocos ejemplos, ejemplos que sin duda serían posible de extender y completar.

3. Una estética común

¿Cuáles son los rasgos que vinculan a toda esta expresividad artística? ¿Es posible hablar de una visión de mundo con elementos comunes o de una estética compartida? Algunas de las características que comparten la mayor parte de los autores y obras son las siguientes:

—Uso frecuente del pastiche, de la cita o mímica de otros discursos y estilos culturales, con lo que se alude, de alguna manera, a la imposibilidad de una voz o de un estilo personal (en sentido tradicional) y a la fragmentación del sujeto.

—Uso irreverente e iconoclasta de tramas culturales anteriores, particularmente de las vinculadas a la cultura de los 60.

—Rescate y privilegio de la experiencia sensual de los textos culturales, predominio, en consecuencia, de estrategias compositivas de seducción por sobre estrategias referenciales realistas o de despliegue psicológico.

—Tendencia a desdibujar los límites entre cultura de masas y alta cultura, también a borrar la distancia entre los distintos géneros.

—Reflujo del sentido heroico del arte y la literatura (como “concientización”), alejamiento del modelo de intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia.

—Distanciamiento del populismo artístico y del na-

cionalismo cultural.

—Nostalgia por formas de vida pretérita—la “onda retro”—apelando así, emocionalmente, a las carencias del presente.

Se trata, en síntesis, de una sensibilidad que opera en un campo polar de tensiones que no es nuevo: tradición-innovación; pasado-presente; alta cultura-cultura de masas; lo nacional-lo cosmopolita etc.. lo nuevo es que las tensiones y los polos no son concebidos ahora en forma maniquea, de modo que los primeros términos ya no aparecen como automáticamente privilegiados por encima de los segundos ni viceversa⁷.

4. El horizonte “post”

La nueva sensibilidad no es ajena a los acontecimientos histórico-políticos del país. La crisis de las utopías y de las certidumbres históricas, cierto agotamiento en el “duelo” por la tragedia (1973), sobre todo entre los jóvenes que no la vivieron; la pérdida de interés por la política como posibilidad de destino personal; la experiencia súbita de la modernización tecnológica y la omnipresencia de la cultura de masas: son todas realidades aprendidas en Chile a “golpes” (y no en los libros de Lyotard o en las imágenes de Warhol). Pero la nueva sensibilidad no es, sin embargo, una isla peculiar de Chile. Forma parte más bien de un archipiélago

⁷ Varias de las características señaladas se encuentran en Andreas Huyssen “Guía del postmodernismo”, *Punto de vista*, 29, Buenos Aires, 1987. También en Frederic Jameson “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster *La postmodernidad*, Barcelona, 1985.

en expansión. En efecto, en las dos últimas décadas en sectores significativos de la cultura occidental se han estado produciendo cambios en el clima intelectual y cultural,⁸ cambios que pueden caracterizarse como un conjunto de supuestos que conforman lo que se conoce como postmodernismo. Se trata de un estilo intelectual y cultural cuyas ideas matrices se desplazan, a lo menos, en cuatro ámbitos diferentes:

Filosófico o epistemológico: los grandes metarrelatos de la época moderna (“el progreso indefinido”, “la sociedad sin clases”, “la revolución etc) habrían perdido credibilidad⁹. Las verdades omnicomprendivas de los 60, en su pretensión de verdades absolutas y totalizantes estarían en bancarrota. El iluminismo, la sobreideologización y las utopías de antaño habrían cedido el paso al relativismo y a una especie de teoría de la no teoría: la pragmática. El horizonte post implicaría una negación de los discursos totalizantes y teleológicos de la historia (hegelianismo, marxismo, filosofías de la historia). Esta crisis epistemológica de los paradigmas del saber se traduciría en una pérdida de nuestra capacidad para situarnos históricamente, en la incertidumbre de una historia sin sujeto y sin fines.

Teoría social: estaríamos viviendo —se piensa— en los albores de una nueva época caracterizada por los cambios tecnológicos, la mundialización de la economía y la uniformación transnacional de la cultura; también por un paulatino desdibujamiento de las antítesis de poder tradicionales y de las fronteras entre los mundos primero, segundo y tercero. Una época en que las nue-

⁸ Véase Andreas Huyssen *op. cit.*

⁹ Jean Francois Lyotard, *La postmodernidad*, Barcelona, 1987.

vas tecnologías y la caída en los costos de las comunicaciones significarían que el factor distancia habría perdido su relevancia política, económica y cultural y los proyectos nacionalistas o aislacionistas no tendrían ya vigencia, y que nos encontraríamos, en definitiva, en el marco de una sociedad post-industrial. Hay también quienes hablan de un nuevo tipo de sociedad, de un capitalismo tardío o multinacional, caracterizado por una lógica global de mercado, por una uniformación transnacional de la cultura de masas y por una vocación de consumo sin precedentes¹⁰.

Estético: en el ámbito de la expresividad estaríamos frente a una nueva sensibilidad o a un reciclamiento en una perspectiva distinta de lenguaje y estrategias artísticas previas¹¹. Una sensibilidad que desconfía de los códigos y lenguajes unívocos, y que reniega de la visión heroica del arte como fuerza de cambio social o como resistencia a un cambio indeseado. Los modos recurrentes de la nueva estética serían el pastiche, la simulación, la parodia, la plurisignificación y la promiscuidad intertextual. La frecuencia de estas modalidades apuntaría a un intento por borrar las huellas del pensamiento teleológico y erosionar la idea tradicional de la unicidad del sujeto como fuente de significación.

Actitudes vitales: se expresarían en cierto escepticismo sobre la política y lo público y en el predominio de una visión inmanente y más bien lúdica e iconoclasta

¹⁰ Fredric Jameson "Postmodernismo y sociedad de consumo", en Hal Foster *La posmodernidad*, Barcelona 1985.

¹¹ Eduardo Subirats *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, 1985. Sostiene que en las artes visuales la nueva estética se caracteriza por una monumentalidad desmedida y por el culto al poder tecnológico.

de la vida, y en algunos casos hasta cínica e individualista. Y también en las puertas abiertas al hedonismo y al "derecho a pasarlo bien". Entre los jóvenes habría que mencionar algunos aspectos de la sociabilidad "yuppie", "punk" o "passota", con el consiguiente bagaje de gustos y preferencias, que abarcarían desde la vestimenta hasta el tipo de corte de pelo y el uso del tiempo libre.

Estos ámbitos se proyectarían además en el plano político. Desde el punto de vista de la derecha en la mitificación de la economía de mercado, de la tecnología y de la sociedad de consumo. También en un cinismo hedonista proclive al statu quo. Desde el punto de vista de la izquierda en el post-marxismo. Y a veces, también, en un pragmatismo hedonista atento a los beneficios (¿personales? ¿sociales?) de la política como "campo de negociación". Por "postmarxismo" entendemos posturas que sin negar completamente el pensamiento de Marx sostienen que este se encuentra superado por las nuevas realidades. Que se habría derrumbado, por ejemplo, el mito del sujeto revolucionario único o preconstituido y que contrariamente a lo planteado por el pensador alemán el modo de producción habría demostrado ser una categoría insuficiente, incapaz de dar cuenta de los diversos aspectos de la vida social¹². Se apostaría entonces por el cambio dentro de los parámetros de la democracia, y como parte de un proceso de agentes plurales (clase, raza, género, movimiento social, ecológico, étnico-cultural, feminista, etc), agentes cuyas reivindicaciones tendrían por ende un carácter sectorial, pues ninguno de ellos asumiría la representación

¹² Véase Ludolfo Paramio "La utopía hecha pedazos", *Leviatan*, 15, Madrid, 1984.

de la totalidad social (o de un determinado sentido de la historia).

5. *Algunas preguntas pendientes*

¿Qué ventajas o problemas presenta la inscripción de una determinada sensibilidad (latinoamericana) en el registro de lo “postmoderno”? ¿Resulta acaso un concepto útil y operativo, o se trata sólo de una moda compulsiva por estar “terminológicamente” al día?

¿Los diferentes ámbitos del horizonte “post” son acaso solidarios entre sí? ¿La presencia de una estética postmoderna operando en nuestro medio implica acaso que vivimos un contexto postmoderno o postindustrial, desde el punto de vista de la teoría social? ¿Se puede hablar de postmodernismo en un país en que todavía persisten enclaves premodernos? ¿O decir que vivimos una condición postmoderna cuando esta sensibilidad es sólo una entre otras?

El término “postmoderno” es hoy por hoy un término polivalente o de multiuso. Esta presente en la academia y en los periódicos, en la crítica literaria o artística y hasta en las crónicas políticas o sociales. Se lo encuentra en Europa, Estados Unidos y también, aunque en menor grado, en América Latina. Se utiliza para describir una película de Almodóvar, una novela de Bruce Echeñique, un determinado tipo de barba, la decoración de una pieza, la postura epistemológica que privilegia la conciencia pragmática frente a la utópica, el comportamiento iconoclasta frente a las jerarquías, el corte de un traje, el estilo de un edificio o incluso a veces, en el lenguaje cotidiano, para referirse a una situación inusitada que produce desconcierto...

Es por lo tanto un término laxo, de semanticidad difusa, que funciona en distintos niveles y que apunta más a una atmósfera que a un significado preciso. Su uso y abuso, sin embargo, es indicio de que un número creciente de personas con intereses diversos perciben que hay algo lo suficientemente significativo en el término “postmoderno” como para utilizarlo¹³. Indica también la carencia de otra voz que connote lo que este término connota. Su polivalencia y multiuso pueden leerse por ende como señales de complejidad semántica¹⁴.

Lo anterior no quiere decir que la sensibilidad postmoderna sea ajena a los intereses sociales. Lo cultural siempre ha sido y seguirá siendo parte del campo social en disputa. Puesto que la sensibilidad que nos hemos empeñado en describir objetivamente existe, la crítica en lugar de ocuparse de las veleidades conceptuales, debería más bien empeñarse en situar esta sensibilidad en los conflictos histórico—sociales del presente, conflictos que no han dejado ni dejarán tampoco de existir. Dicha perspectiva abre también una serie de preguntas: ¿La lógica del arte es simétrica y reductible sin más a la lógica de los hechos sociales o de las ideas? ¿La estética postmoderna no conlleva tal vez la más grande de las utopías: la utopía del yo autosuficiente? ¿El rol corrosivo y liberador que desempeñó la sensibilidad postmoderna en Chile durante el autoritarismo tendrá acaso el mismo signo durante la democracia?

¹³ Dick Hebdige *Hiding in the light*, London, 1988.

¹⁴ Para un ejemplo de este tipo de uso véase Julio Ortega “Postmodernism in Latin America”, en *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, 1988.

La inscripción de un sector de la sensibilidad chilena en el registro postmoderno sitúa a ésta en una atmósfera finisecular, vale decir en una perspectiva de tránsito o de bisagra entre un siglo (y sus correlatos sociales e intelectuales) y otro (cuyos correlatos aun no están definidos). Implica por lo tanto más que una nueva propuesta con un perfil claro y distinto, una atmósfera de negación o desencanto con respecto a esquemas pasados. El hecho de que la sensibilidad postmoderna se manifiesta en países centrales y periféricos no puede seguir interpretándose en el marco de una dicotomía que contrapone lo nacional a lo foráneo. Precisamente el registro postmoderno expresa una situación mundial nueva, en que las fronteras culturales ya no coinciden con las fronteras políticas y en que esta dicotomía no puede, por ende, ser concebida en términos maniqueos.

La sintonía internacional de esta sensibilidad no significa, empero que lo postmoderno sea entre nosotros un fenómeno puramente imitativo, una tendencia cultural postiza, carente de piso orgánico. Cabe por lo tanto hacerse la pregunta por el sustrato que en el Chile de las últimas décadas legitimó la apropiación de esta tendencia, y que posibilitó la sintonización de una corriente internacional con energía cultural propia.

Aun cuando la respuesta a este problema sobrepasa el propósito de este artículo, sospechamos que ella está vinculada a dos fenómenos. Por una parte a las vivencias de toda una generación (la que nació entre 1935 y 1950), generación que estuvo (o creyo estar instalada férreamente en el sentido de la historia y cuyo itinerario biográfico transita —como dijo en una oportunidad Marco Antonio de la Parra— desde *El entusiasmo* (1967) de Antonio Skármeta a *La desesperanza* (1986)

de José Donoso. Y, por otra, al fenómeno del autoritarismo, a una dictadura que en términos de práctica social habló un doble lenguaje: el de la represión y el de la modernización, al estilo neoliberal.

Es precisamente este doble lenguaje el que está en la génesis de casi todas las transformaciones culturales que describíamos al comienzo.

ESTE LIBRO SE TERMINO
DE IMPRIMIR EN
SEPTIEMBRE DE 1991 EN
DOCUMENTAS
IMPRESORES
SERRANO 523
TEL. 384918 SANTIAGO

OTROS TITULOS PUBLICADOS

Documentas / Ceneca

María de la Luz Hurtado
Historia de la televisión chilena.
1958-1973

Manuel Alcides Jofré
La cultura local

OTROS TITULOS DOCUMENTAS

Antonio Leal
Gramsci.
La ciudad futura

María Eugenia Bravo Calderara
La primera ordenación del
Universo Americano.
Historia, mito e identidad
en el Canto General de
Pablo Neruda

Erwin Díaz
Poesía chilena de hoy.
De Parra a nuestros días.
Antología
(4^{ta} edición)

Jorge Rossi
La fortaleza
(novela)

Reinaldo Martínez Urrutia
El dolor ajeno
(novela)

El libro que el lector tiene entre manos reúne una colección de estudios llevados a cabo entre 1974 y 1990. La mayor parte de ellos fueron publicados en revistas extranjeras.

Unos pocos fueron editados en Chile como documentos mimeografiados, en una época en que la censura previa impedía publicarlos de otro modo. Sólo uno —el que trata sobre la

Revolución del 91— formó parte con anterioridad de un libro. Se lo ha incluido porque ese libro está hoy día agotado y se conmemoran 100 años de la Guerra Civil.