

COΛUNTURA]

ISSN 0719-7683

ARTE Y
CULTURA

λ

*En el contexto
latinoamericano*



UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO

CONTENIDOS

6/7

EDITORIAL

11/29

| Jorge Luis Merlo Solorio

**Esculpido por tribulaciones y profecías asombrosas:
Anatomía del corazón josefino Nueva España, SXVIII**

31/55

| Joaquín Pérez Arancibia

**Tensiones y disputas entre el realismo socialista y la
figura del intelectual en Persona non grata de
Jorge Edwards.Cuba, 1968-1975**

56/61

| Gabriel Ilabaca Parra

**La imagen como argumento,
de la facticidad a la post-verdad**

Danae Díaz Jeria |
**Competencias, créditos
y anti-escena**

62/65

Tomás Antonio Bascoli Castro |
**fuerza... Los espacios de esperanza
en la trilogía original de Star Wars durante la
dictadura chilena (1973-1983)**

67/91

5

Paula Moreno Mella |
**Los fotógrafos del Golpe:
Los casos de Luis Poirot y Marcelo Montecino**

93/113

Joaquín Galende Cassigoli |
**Roberto Bolaño, Latinoamérica en pugna. 1968-1990.
Una lectura entre historia y literatura**

113/139

DIRECCIÓN ACADÉMICA
Catalina Gutiérrez Vallejos

EDITOR GENERAL
Isaac Gajardo Miranda

EQUIPO EDITORIAL
Carlos Huerta Caldera
Carol Contreras Ruiz
Ignacio Antonio Barba Ponce
Ignacio Paredes Yáñez

EQUIPO DIFUSIÓN Y
CREATIVO
Paula González Chávez
Ignacio Ocares Miranda
Fabián Oyarzún Millacoy
José Sánchez Vargas

DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN
Y GESTIÓN
Ignacio Rojas Donoso
María Ignacia Santander
Flores

CONSEJO ACADÉMICO
DIRECTIVO
Daniel Palma Alvarado
Daniela Belmar Mac-Vicar

COMITÉ EVALUADOR
SEGUNDO NÚMERO
Brandi Townsend
Danae Díaz Jeria
Aída Jorquera Moreno
Javier Osorio

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Nicole García

FOTOGRAFÍAS
Jorge Merlo

EDITORIAL

No se puede negar que hoy la Academia es diferente a la de algunos años atrás. Las plantas académicas de las Universidades están constituidas ampliamente por mujeres y su participación se extiende desde la coordinación y dirección de espacios, hasta ambiciosas y exitosas investigaciones que son llevadas por mujeres. Pese a esto, queda mucho por avanzar y construir. Esto me lo enseñó una profesora que hace algún tiempo me comentaba lo difícil que es emprender como mujeres un camino con mesas llenas de expositores hombres y un cuestionamiento permanente a las ideas, investigaciones y trabajo que debíamos estar constantemente defendiendo. La anécdota forma parte de una sumatoria de experiencias que debemos vivir como mujeres, y que es denunciada abiertamente por *La Declaración contra la violencia de género en la universidad y la sociedad*, realizada por académicas del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile, en donde se expone una realidad que no es ajena a ninguna mujer que estudie o ejerza en la Academia, reflejando **las lógicas de poder y opresiones** que se viven en el quehacer cotidiano, tanto en los procesos de investigación como en las prácticas pedagógicas.

Este año, con valentía compañeras de algunas casas de estudio en Chile han decidido denunciar a compañeros y profesores hombres por casos de acoso, abuso y violencia sexual. Las denuncias han dejado en evidencia la incapacidad de las instituciones universitarias para enfrentar estos hechos, demostrando así su cara más fría. Las víctimas han debido soportar una Academia que les ha dado la espalda, incluso con algunos insignes investigadores cuestionándose si ellas

habían tenido algún grado de responsabilidad, si se habían insinuado o qué tan cortas eran su faldas. El cuestionamiento al relatado denunciante, investigaciones inacabadas y protección a los denunciados han propiciado procesos de re-victimización, dejado patente la necesidad de inmediata de construir e implementar mecanismos instituciones con procesos coherentes que investiguen y sancionen estas prácticas.

Los hechos de violencia de género han dejando de ser comentarios de pasillo con un toque de confidencialidad o murmuraciones en los archivos y en las oficinas, para ser expuesto a la sociedad como una realidad que deja en evidencia la transversalidad de la subordinación de las mujeres en la sociedad, donde la Academia no se queda afuera e incluso, sus lógicas jerarquizadas parecieran haberla convertido en un terreno fértil para el cultivo y cosecha de discriminaciones, abusos, hostigamientos, acosos y violencias de diverso tipo.

Como se habrán dado cuenta, esta Editorial no trata del segundo número de Revista Coyuntura. Debería, pero creo que no podemos dar inicio a esta nueva publicación sin antes detenernos y reflexionar sobre la discriminación de género y los casos de acoso, abuso y violencia sexual que han denunciado compañeras en diversas Universidades y que han repercutido y develado prácticas en las que nuestra Academia no queda ajena.

Hoy ya no basta en repletar tesis y artículos visibilizando a personajes que por años han quedado enterrados en el polvo de los archivos, en las voces testimoniales y en las páginas de los diarios. La Academia necesita avanzar hacia relaciones igualitarias entre sus pares, entre alumnas y alumnos, académicas y académicos, relaciones entre alumnas y profesores. Es necesario dejar de lado las lógicas de poder que terminan naturalizando la violencia y, como reacción a ellas, el olvido y el silencio cómplice. Las denuncias, los dichos y las declaraciones demuestran que es necesario y urgente construir una Academia feminista, que tenga correlación con lo que escribe y con quienes se relaciona. Por eso hoy más que nunca debemos imprimir en las hojas y gritar: **Nunca más calladas. Nunca más solas.**

Catalina Gutiérrez Vallejos
Directora Revista Coyuntura

A fines de 2014, cuando comenzó a rondar en las mentes de un grupo de egresados y estudiantes de la carrera de Licenciatura en Historia de la Universidad Alberto Hurtado la idea de concretar una revista, nos enfrentamos a muchos desafíos que logramos superar estructurando un equipo con personas voluntarias que se sumaron y compartieron este sueño. Así, durante el segundo semestre de 2015 levantamos nuestra primera convocatoria e iniciamos el proceso de formalización de este proyecto. Decidimos que no queríamos ser una nueva revista estudiantil pero tampoco una que solo aspirara a publicar los trabajos de una elite académica: proponíamos una nueva forma de concebir la producción de conocimiento en donde las investigaciones fueran evaluadas por su consistencia y tanto estudiantes como investigadores jóvenes y académicos consagrados pudieran convivir en un mismo espacio de reflexión. La participación de la comunidad universitaria era vital.

Comenzamos un lento proceso de convencer a estudiantes, egresados, docentes y académicos de que nuestra idea era viable. Obtuvimos el apoyo de muchos, también el rechazo de otros. En ese camino, un profesor llamado Ricardo López Muñoz se convirtió en uno de esos acompañamientos incondicionales, entregando palabras de aliento cuando las cosas no estaban funcionando como queríamos y proponiendo formas de mejorar el trabajo realizado, siempre disponible para participar en las actividades que organizamos o para evaluar artículos.

Quienes lo conocimos en su ejercicio docente podemos decir que era de esas personas de las que se aprende no solo adentro de la sala de clases y nos enseñó que la vida universitaria iba más allá de lo meramente académico. Si uno de los principios fundamentales de la constitución de *Coyuntura* es la construcción de conocimiento dialogando y de forma colectiva, Ricardo López fue uno de los que logró enseñarnos aquello con su práctica.

Durante el primer semestre de este 2017 el profesor López nos dejó, pero quedará su energía en nosotros. No le dedicaremos este número, porque tanto en este como en todos los que vienen, él siempre estará en nuestro pensamiento.

Isaac Gajardo
Editor General
Revista Coyuntura

Esculpido por tribulaciones y profecías asombrosas: **Anatomía del corazón josefino** **Nueva España, SXVIII**

Jorge Luis Merlo Solorio

*Licenciado en etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Profesor de dicha institución en materias de arte, religión y cultura novohispana. Maestro en historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la devoción a San José y las implicaciones religiosas en el arte. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales, así como capítulos de libro. Organizador de diversos coloquios y ciclos de conferencias, entre los que destacan *Nueva España devota: Santidad, Sublimación y Milagro* (INAH-Arzobispado de México, 2013) y *Los usos de la imagen en el catolicismo novohispano* (UNAM, 2014). Desde el año 2010, es miembro del seminario de investigación *Estudios interdisciplinarios sobre creencias y prácticas religiosas en Nueva España. Siglos XVI-XIX*, a cargo de la Dra. Gisela Von Wobeser, en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

RESUMEN

La piedad cordial experimentó su auge en el siglo XVIII, a raíz de la promoción jesuita del Sagrado Corazón de Jesús. A la par, en Nueva España también se rindió culto a los corazones de la parentela divina. Al ser san José parte consustancial de la Sagrada Familia y uno de los santos más representativos de la religiosidad novohispana, su órgano cardíaco tuvo representaciones visuales propias. El presente artículo analiza una alegoría del corazón josefino, con el fin de otorgar una lectura interpretativa que desentrañe sus complejos significados, apoyándonos de la retórica escritural de la época.

Palabras clave: Corazón - San José - Nueva España - jesuita - alegoría

ABSTRACT

The cordial piety boomed during the eighteenth century, thanks to the Jesuit push in favor of the Sacred Heart of Jesus Christ. The hearts of the Divine Parents were also worshiped in New Spain during the same period. Saint Joseph was regarded as a con-substantial part of the Holy Family, and he was one of the most distinctive saints in colonial religiousness, and as such his cardio body was frequently represented in graphic form. This paper analyzes an allegory of Joseph's Heart, seeking an interpretative reading that can fathom its complex meaning while using the scriptural rhetoric of the time.

Keywords: Heart - Saint Joseph - New Spain - Jesuit - allegory

INTRODUCCIÓN

Frente a nosotros, el padre amante se inflama rebotante de alegrías y penas (fig. 1). Representado mediante una abstracción pictórica, el miembro cardio hace las veces del Patriarca, enarbolado por todas sus insignias devocionales. Esqueje de los órganos de Cristo y María, el corazón josefino exento tuvo una devoción propia, aunque siempre ligada y validada por la de sus sacros familiares.

El presente artículo es parte de una investigación mayor donde se ahonda en los orígenes imago-devocionales del corazón josefino, denotando pautas teológicas e interrelaciones sociales de su gestación.¹ Aquí desarrollaré la interpretación de la *Alegoría del corazón de San José*, singular obra perteneciente al Museo Soumaya, con ayuda del impreso de José María Genovese, el cual se realizó *ex profeso* para la exaltación de esta devoción.²

Dicha imagen fue un vehículo de representación de los postulados teológicos josefinos, abultados grandilocuentemente en el siglo XVIII. La transportación de todos ellos a una composición visual sucinta dio como resultado una piedad condensada. Es decir, por medio de un lenguaje simbólico armado con metonimias, prefiguraciones y enlaces con la praxis religiosa, se reunieron

añejas meditaciones sobre las magnificencias y prerrogativas de san José, haciéndolas vigentes en cada intercomunicación con la comunidad cristiana y resignificables de acuerdo con alguna pretensión específica.

¹ Jorge Luis Merlo Solorio, *Divinae Caritatis. El corazón de san José en Nueva España, s. XVIII* (México: UNAM-tesis de maestría en Historia del Arte, 2016).

² Se trata del impreso intitulado *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph, venerado por todos los días de la semana*, elaborado por José María Genovese -quien escribía bajo el seudónimo de Ignacio Tomay-, jesuita palermitano, a instancias de la metropolitana Congregación de San José en el Colegio Seminario de Indios de San Gregorio. El texto es crucial puesto que se trata de la primigenia y única obra in extenso sobre el corazón de san José que tuvo presencia en Nueva España y la Península.

San José: el padre de la gracia

Es elemental conocer las peculiaridades devocionales josefinas y sus armazones teológicos para no confundir su iconografía con la mariana. Desde los escritos de los primeros exegetas cristianos, comenzó a esbozarse que las grandezas josefinas eran consecuencia de aquellas concernientes a su consorte. Si bien, fueron largos siglos donde se relegó a san José a un papel de servidor de María por el latente

peligro que significaba otorgarle la validez de “esposo legítimo” -pues como tal podía exigir el débito matrimonial y atentar contra la perenne virginidad de la emperatriz de los cielos-, en forma matizada y paulatina terminaron por concederse las mismas cualidades a José y María por ser padres de Cristo. Es decir, si todas las consideraciones honrosas de la Virgen giraban en torno a su calidad como madre del Redentor, al certificarse la auténtica paternidad de san José también le fueron otorgados los atributos de la gloria.³

Las cualidades que hicieron excepcional a san José fueron su contacto paternal con el niño Jesús y el verdadero matrimonio con María. Venias que ningún otro santo logró alcanzar jamás. Así, enaltecido con grandes lucimientos, en los siglos XVII y XVIII fueron tornándose ordinarias las interpretaciones teológicas que encumbraban potentemente la valía de san José. De ahí que no hubiese discordancia al ingresar innovaciones pías como el corazón josefino. Esto desde un elevado ejercicio teológico pero coligado siempre con un interés por diseminar sus reflexiones entre los parroquianos. Por ello el Patriarca resultaba ser un mediador bastante eficaz, puesto que su santidad partía de razones muy humanas. Era cabeza de familia y carpintero; sus virtudes se edificaron en el desempeño diario, cuyas mayores proezas fueron amar y proteger a los suyos.

Valgan las particularidades citadas sobre la percepción de san José, ya que nos ayudarán a comprender mejor los significados de la *Alegoría*. Es momento de separar sus unidades para entrever su totalidad.

La concordia divina: entre dulzuras y sufrimiento. **El corazón de san José**

Herencia de una larga tradición, la remembranza de los siete dolores y gozos de san José fue la principal devoción hacia el padre putativo de Cristo. Atribuido el origen de la práctica piadosa a Juan de Fano, religioso capuchino italiano, ésta se sustenta en una leyenda que narra el milagro acaecido a dos frailes seráficos, citada en múltiples ocasiones por los apologetas josefinos.

³ Luis Merlo Solorio, *San José en Nueva España. La devoción josefina a través de la producción artística y literaria de los criollos novohispanos, siglos XVI-XVIII* (México: ENAH-tesis de licenciatura en Etnohistoria, 2013), 16-18.

En medio de una fatídica tempestad en el mar de Flandes, dos franciscanos fueron los únicos sobrevivientes del naufragio. Estuvieron a la deriva sujetos a una tabla, rogando la intercesión de san José. Al tercer día, el santo apareció ante ellos, guiando el madero hasta buen puerto. Agradecidos, los religiosos solicitaron saber quién era su bienhechor. Al revelarles san José su identidad, pidieron remunerarle de alguna forma la ayuda recibida; a lo cual el Patriarca dijo “le rezasen todos los días siete padrenuestro y siete avemaría en memoria de los siete dolores y siete gozos principales que tuvo en su vida; y añadió que cualquiera que con verdadera devoción los rezase todos los días, tendría en él un fidelísimo protector y abogado, y alcanzaría de Dios grandes mercedes y misericordias”.⁴

Por ello, al centro de la viscera josefina, irradiada por un sol que la circunda, se muestra el anagrama de san José, compuesto por la concatenación de las cinco letras de su nombre en latín (J-O-S-E-Ph). En círculo concéntrico, siete dagas rodean el elemento. En alusión a los dolores de la Virgen y, sobre todo, al vaticinio del anciano Simeón sobre el trágico desenlace de la vida terrena de Cristo, mediante las desconsoladoras palabras: “una espada te atravesará el corazón”;⁵ san José en concordia con su esposa, sufre también las indecibles congojas:

Considera que como el corazón purísimo de la santísima Virgen fue por toda la vida traspasado de agudísimos dolores, así el corazón de su celestial esposo, para que fuera una copia perfecta del corazón de María, fue necesario que fuera afligido y atormentado de muchas y gravísimas congojas y penalidades. Y ¿quién puede explicar el íntimo dolor que penetró, como agudísima espada, su corazón, cuando vio encinta a su divina esposa y la suspensión que le causó por no saber el misterio? Fue tan grande este dolor y tan pesada esta cruz que el mismo santo, apareciendo a la venerable Mariana de Escobar, la llamó gravísima e increíble: porque era sumo el amor que tenía a esta señora.⁶

No es casual que Genovese nos introduzca a la meditación del “arsenal de cruces y espinas” en la homonimia cordial, a través del verbo “considerar”. Acorde con el lenguaje y los lineamientos de los ejercicios espirituales ignacianos, formular una *consideración* era la llave exhortativa para que el practicante se sumergiese en la reflexión dirigida y, en especial para los

⁴ Ignacio Tomay, *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph...* (México: por la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1751), 107-109.

⁵ Lc. 2, 33-35.

⁶ Ignacio Tomay, *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph*, 76-77.

terrenos de la imagen, construyese la *compositio loci* mediante imágenes mentales. Para nuestro asunto, revolucionadas las tecnologías de una incitación de las emociones y el uso de los sentidos, la composición de lugar coadyuvó a implementar un enlace narrativo-pictórico donde se efectúa una écfrasis simultánea: el texto habla de la imagen y viceversa. Así, por el fragmento citado, presenciamos la unidad entre ambas vías de representación. La *Alegoría* junto con la meditación genovesiana se mimetizan bajo un código discursivo similar que les otorga sentido.

Respecto a la daga infligiendo daño en el pecho del padre amoroso, ésta fue nombrada desde el siglo XVI en el opúsculo de Bernardino de Laredo, primer escrito josefino en lengua castellana: “Pues como a la Virgen sacratísima penetraba el corazón el compasivo dolor que en aquel templo había oído del cuchillo de aflicción de la pasión de su niño, así el santísimo José aqieste mismo cuchillo se le metía en las entrañas con también la compasión de su esposa siempre virgen, cuya ánima con la suya por el vínculo de amor estaba absorbida y transformada”.⁷ Emparejados con el dolor, se suman los gozos que san José vivió junto con sus allegados divinos. De tal forma que en agrídulce consonancia, las dagas manifiestan ambas emociones simultáneamente. A cada amargura le corresponde una delicia embalsamadora **(Anexo I)**.

Penetrando en la cavilación de Genovese, vemos cómo se enganchan dos perspectivas sobre el mayor sufrimiento josefino. En primer lugar, en paridad con la Virgen, a san José lo tortura el aciago pronóstico de Simeón, pero inmediatamente después se explicita una pesadumbre netamente josefina, mundana por abarrotarse de temor e inquietudes; en actitud dubitativa, visceral y harto terrenal. Me refiero a los llamados “celos de san José”, un tópico recurrente en la tratadística sobre el Patriarca. Retomando lo dicho con antelación sobre el carácter humano de san José, también sus reacciones emotivas ante los planes divinos se asemejaban con aquellas que podría tener cualquier otro hombre.⁸ Es decir, en textos e imágenes religiosas también se translucen las nociones de la época sobre los proceder y obligaciones masculinas en sus vínculos afectivos con las mujeres, todo bajo

17

⁷ Bernardino de Laredo, *Tratado de san José* (Madrid: Ed. RIALP, 1977), 44.

una nueva lectura de los versículos bíblicos.

Para entender esto es obligatorio apuntar cuán potentes eran los sentimientos y emociones del carpintero nazareno, y por qué son justamente las llamas de la caridad quienes fulgurán tras su corazón. Según García y Nadasio, la dilección desbordada de san José hacia sus congéneres era tal que, finalmente, su cuerpo cedió ante la intensidad de amor que ardía en sus adentros:

Oh, pecho de Joseph! ¿Qué Etna arrojaría de sí tales llamas? ¿Qué ríos o qué mares bastarán para apagar la caridad de Joseph? San Francisco de Sales siente que este santísimo Patriarca murió de exceso de amor divino. Esta fue la calentura de que enfermó, esta la enfermedad de que murió, este el crecimiento que le quitó la vida. Y no podía morir de otra enfermedad sino de exceso de amor divino, quien toda la vida amó a Dios con tanto exceso, y cada día y cada hora y cada instante iba creciendo en este amor, que es fuerte como la muerte y duro como el infierno.⁹

18

⁸ Aunque, tal y como veremos enseguida, las destrezas teológicas revirtieron los significados de esta percepción humana en el actuar josefino, asumiéndolo eminente y pletórico de finezas. Verbigracia, a decir de Pedro de Torres, san José fue celoso en avenencia con los procederes del Dios veterotestamentario. Esta actitud ostentaba la divinidad de Dios padre y, en mimetización de sus atributos, san José experimentó “celos a lo divino sin imperfecciones humanas”, es decir, carentes de odio y rencor; vistos más bien como huellas tangibles de un amor perfecto. Pedro de Torres, Excelencias de san Joseph... (Sevilla: por los herederos de Tomás López de Haro, 1710), 482-484.

⁹ Francisco García y Juan Nadasio, Devoción de San Joseph, primera y segunda parte (Zaragoza: por Tomás Gaspar Martínez, 1692), 53-54.

¹⁰ Francisco García y Juan Nadasio, Devoción de San Joseph, 54.

Ergo, ante un *pathos* tan vehemente, los arrebatos del celo se elevaban exponencialmente en congruencia con las deíficas expectativas, pues “amargas y penas (...) son los regalos con que Dios sustenta a los santos en la tierra, dando más penas a los que más ama”.¹⁰ Desde esta consideración de amor desaforado, mezcla de incomodidades humanas y resoluciones divinas, los celos de san José se tornaron la daga superior según la teología josefina en apogeo.

Estas meditaciones concuerdan visualmente en los mensajes cifrados de la *Alegoría*, a través de la unión entre el corazón y la esfera basal. Para nada es gratuito que el voluminoso tallo de la vara milagrosa entierre sus raíces en el *Sueño de san José*, como dando a entender que de ahí provienen las acrimonias del Patriarca; padecimientos que finalmente devendrían en flores cual sinónimo abstracto de las glorificaciones avaladas por Dios padre y el Paráclito. Además, es momento de subrayarlo, la guía para resolver los enigmas del corazón josefino son el conjunto de filacterias con rótulos bíblicos, las cuales acompañan a cada uno de

los componentes. Éstas comunican en lengua latina dos narraciones simultáneas, ambas de organización zigzagueante, comenzando por la parte superior izquierda de la imagen. Una historia atañe a las equivalencias entre los símbolos del José de Canaán y el Patriarca. La segunda tiende un fragmento del evangelio de Mateo,¹¹ aquel que versa sobre el descubrimiento del embarazo de María por parte de José, su pretensión de repudio y el desenlace tras el anuncio del ángel en sueños. Así pues, ¿cuál es la interconexión entre el descanso del carpintero y su corazón?

A decir de Fernando Rodríguez de la Flor, al “corazón barroco” se le adjudicaron una serie de características simbólicas que lo transformaron en agente óntico, es decir, un trasunto de la personalidad en tanto su función como repositorio del alma, capaz de resguardar la esencia primordial, volviéndose el “núcleo del ser”. La viscera se transmutó en un espacio que hospedaba y secretos; una “metonimia del yo”, sitio de “operaciones de significado emotivo-volitivo que afectan al sujeto”. Dentro de esta morfología mitopoética, los sentimientos se proyectaban en acciones concretas. De ahí que se considerase “la existencia de canales que conducen directamente las lágrimas del corazón a los ojos”, en una correlación evidente entre afecto y reacción corpórea. En este locus emotivo se verificaba una transubstanciación de sentires en concreciones materiales; una especie de “licuefacción” mística que, en lacrimoso testimonio, extrovertía los estados del alma.

Pero este viaducto edificado entre ojos y corazón, además de manifestar emociones debía proporcionar materia prima para procrearlas. La vista era el conducto que permitía incorporar desde el exterior los sucesos que habrían de filtrarse al corazón, en un ciclo perdurable que únicamente frenaba mediante la clausura. Para admitir e hilvanar lo dicho, demos oídos a la prédica de fray Miguel Díaz Romero, realizada en la catedral metropolitana con motivo de la celebración de los Desposorios:

Es verdad que se entregó, para dormir, al sueño Joseph (...), pero esto no fue descuido de poco fino sino acción de muy enamorado. No fue efecto del

¹¹ Mt. 1, 19-21.

¹² Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (Madrid: Akal, 2012), 225-226.

desdén sino eficaz prueba del amor que, por el matrimonio, en él halló María. Y si no, mírenlo claro ¿Quién había puesto a Joseph en términos de su fineza? Los ojos, que habían visto los indicios de que su esposa estaba encinta (...) ¿Y qué hizo Joseph poniéndose a dormir? *Aprisionarlos, para que así no administrasen al corazón más noticias de sospechas* (...) Luego ¿más amó con entregar los ojos al sueño que con emplearlos en el desvelo mismo? Es evidente. Y la razón es porque los ojos abiertos lo habían introducido en la duda y así no eran buenos para sacarlo del temeroso laberinto en que se hallaba. ¡Así, pues cierre los ojos Joseph!, para que su amor no falte con la demasiada vista. (cursivas mías).¹³

Entonces, los ojos en tanto certificadores de lo acontecido, acrecentaron las pesadumbres josefinas. San José simplemente no podía “desmentir lo que era notorio para los ojos”¹⁴. Por lo tanto, mejor bloquear sus informaciones para

evitar la extenuación a causa de una violencia emocional desenfrenada.¹⁵ Así pues, haciendo eco del refrán popular, sería factible afirmar que *ojos que no ven, corazón que no siente*.

Ahora, según fray Gaspar de San Nicolás Tolentino, censor del impreso genovesiano en su versión gaditana,¹⁶ son dos problemáticas las que están en pugna: una honra agraviada, justificante de las incomodidades y recelos del Patriarca, y la absoluta incredulidad del santo sobre una imposible mella en la pureza de María. La espada primordial detona su sinonimia. Son uno los acerbos dolores y las diligencias afectuosas, puesto que a pesar de que su corazón se reducía a cenizas por “la saeta del dolor más penetrante”, san José no tuvo la menor impresión contra su esposa.¹⁷

Aquí es cuando la dialéctica entre ojos y corazón se complejiza. El par ocular aporta datos fehacientes pero el órgano cordial resguarda una verdad celestial, la cual se antepone a toda evidencia:

Creía Joseph la pureza de María. Veía uno y creía otro (...) Miraba Joseph el preñado de su esposa. Los ojos le ofrecían razones contra su pureza; contemplaba su santidad con el alma y su noble corazón le daba motivos para creer su perfección suma. Y en tan reñida competencia del corazón

¹³ Miguel Díaz Romero, *Ornamento sacro de la santidad más elevada y vestido acendrado de la virtud más suprema...* (México: por Francisco de Rivera Calderón, 1720), 15.

¹⁴ Gaspar de San Nicolás Tolentino, *El hermosísimo sol de los santos y coros angélicos. El que tiene en el cielo el despacho universal de todo...* (Sevilla: en la Imprenta Real de la viuda de don Diego de HARO, 1754), 2.

¹⁵ De terribles consecuencias somáticas, en un discurso de constatación y anclaje demostrativo bajo la equiparación de los sentires del carpintero con las complicaciones del hombre común: “Fue tanta (la pena y confusión), que el santo Patriarca se puso macilento; de modo que la profunda melancolía y tristeza se le veía en la cara. Se le atenuaron tanto las fuerzas naturales y llegó tanto a consumirse que parecía hecho de raíces de árboles” Gaspar de San Nicolás Tolentino, *El hermosísimo sol de los santos y coros angélicos*, 2.

¹⁶ Al respecto, véase Jorge Luis Merlo Solorio, *Divinae Caritatis*, 26-34.

¹⁷ Gaspar de San Nicolás Tolentino, *El hermosísimo sol de los santos y coros angélicos*, 6.

y sentidos, creyó lo que su alma le persuadía y dejó de creer lo que la vista le informaba. Y de este modo honró a su esposa y la tuvo por una inocente cordera.¹⁸

¹⁸ Gaspar de San Nicolás Tolentino, *El hermosísimo sol de los santos y coros angélicos*, 17.

¹⁹ Juan Martínez de la Parra, *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana* (Sevilla: en casa de Francisco Sánchez Reciente, 1725), 241.

²⁰ Pedro de Torres, *Excelencias de san Joseph*, 724.

Justamente, parte de la negación ante la gravedad mariana era consecuente, ya que san José estaba encargado del “tesoro de la honra de Dios”. Según el iñiguista Juan Martínez de la Parra, al ser el Patriarca “custodio fiel, defensor y guarda del decoro y honra de María”, se convertía en ejemplo paradigmático para el proceder de cada cristiano frente al prójimo, con base en el octavo mandamiento: no levantarás falso testimonio, ni mentirás. Así, a pesar de ser atravesado su corazón con temores, congojas y celos, se mantuvo estoico, “traspasado pero triunfante, sin que contra la honra de María, ni supiese su lengua lo que revolvía de llamas y de incendios su corazón, ni diese el juicio crédito a lo que le persuadían sus mismos ojos.” De ahí que para el jesuita la maravilla josefina radicó en haber defendido la honra mariana, “haberla defendido digo a pesar de sus temores, haberla guardado callando a pesar de sus tormentos, haber refrenado su juicio a despecho de sus ojos”.¹⁹

Por ende, más allá de lo explicitado en el episodio de Mateo, se atribuyó a san José una álgida capacidad de reflexión que medió entre su humanidad y las trazas del designio divino; a tanto que su perspicacia se adelantaba a la revelación del plan salvífico en boca del ángel. Así, mientras la vista coincidía con las coordenadas varoniles de la época sobre proceder con repudio y desprecio ante la injuria de una mujer presumiblemente adúltera, la percepción espiritual alojada en el corazón josefino confirmaba una contradicción a la razón, asumiendo el misterio y dando por sentada la infalibilidad de la pureza mariana: “El corazón, por lo que amaba a María y por el concepto que tenía hecho de su santidad, se hizo más de su parte que lo que informaban los ojos (...), el corazón defendió a María, los ojos la acusaron. Y así niéguese de primera instancia a los ojos visión de tanta dicha y consuelo, y concédase al corazón”.²⁰

Es así como el *Sueño de san José* se asoció íntimamente con la viscera cardía, hasta convertirse discursiva y visualmente

en motivo de una idéntica pesquisa: el dolor a causa de los celos. Paradigmático *exemplum* donde lo ultraterreno fue teñido con lógicas humanas, sincretizando la *realidad* en su ambivalente dimensión *-más allá y tierra-*, como un todo unificado, coherente y aprehensible.

Para dar fin a nuestra investigación, indagemos en los elementos faltantes de la *Alegoría*, denotando cómo el discurso de exaltación josefina se redondea, haciendo de imágenes y elucidaciones teologales un aparato cognitivo global. Compendio de significados en la imagen cuyos puentes con el ejercicio devocional conformaban una totalidad de la experiencia religiosa, erigiéndose una episteme cohesiva e interdependiente.

En nuestra imagen señera, sobre esponjosas nubes, seis angelillos tenantes portan otros atributos de san José. La séxtupla de símbolos que flanquean al corazón loan al carpintero desde la sumatoria de otra gran vereda de exégesis josefina, a saber, el recurso parafrástico. Explicaré brevemente cómo funcionaba.

Ante la nimia información sobre san José obtenida en la Biblia, hubo que recurrir a la asociación libre, a conjeturas por consecuencia lógica. En términos exegéticos, la parafrasis es “la tarea de equiparar las virtudes y cualidades de diversos personajes del Antiguo Testamento con algunos neotestamentarios”.²¹ Entendiendo al mundo veterotestamentario como prefiguraciones a desentrañar, inicial y principalmente de Cristo, se buscó un parangón para solventar los vacíos informativos sobre el santo Patriarca. La historia de José, hijo de Jacob, fue el símil por antonomasia a causa de su homonimia. Por consiguiente, toda la vida, acciones y decisiones del primero tendrían equivalente para la realidad del segundo. Recordemos que el José cananeo poseía el don de revelación e interpretación de sueños. Y los primeros de ellos, vaticinando su apoteosis, son descritos nítidamente. Renovando la semántica de signos y oraciones, los versículos bíblicos que hablaban en clave onírica, para san José se vierten como augurio laudatorio previsto por la Providencia desde el comienzo de la historia salvífica.

Simulando dos caretas circulares, las antípodas cósmicas, sol y luna, se yuxtaponen a la

²¹ Jorge Luis Merlo Solorio, *San José en Nueva España*, 21.

víscera josefina. Debajo, en registro intermedio, emulan once estrellas flotantes, pareadas con una gavilla que se doblga en metafórica reverencia frente al padre nutricio de Cristo. Finalmente, anillo y cadena cierran el sexteto parafrástico. Todo el lenguaje simbólico arraiga en los sueños del José veterotestamentario:

²² Gn. 37, 5-9.

²³ “Adoradme como el sol / adoradme como la luna / adoradme como las once estrellas / adoradme como las gavillas.”

²⁴ “Vi cómo el sol, la luna y las estrellas me adoraban.”

José tuvo un sueño y lo manifestó a sus hermanos, quienes le odiaron más aún. Les dijo: «Oíd el sueño que he tenido. Me parecía que nosotros estábamos atando gavillas en el campo, y de pronto mi gavilla se levantaba y se tenía derecha, mientras que vuestras gavillas le hacían rueda y se inclinaban hacia la mía» Sus hermanos le dijeron «¿Será que vas a reinar sobre nosotros o que vas a tenernos domeñados?» (...) Volvió a ver otro sueño, y se lo contó a sus hermanos. Díjoles: «He tenido otro sueño: Resulta que el sol, la luna y once estrellas se inclinaban ante mí».²²

Como puede inferirse, desde la adolescencia de José se perfilaba su predestinación en los ensueños de la noche: las cabezas de las tribus israelitas se hincarían a sus pies. Para san José el gesto se torna pleitesía de todo el orbe. Por ello las telas ondeantes, en latina alocución, entonan alabanzas: *Quasi solem adorare me / Quasi lunam adorare me / Quasi stellas umdecim adorare me / Vestros manipulos adorare meum*.²³ Se activa la polisemia de la imagen. Los seis elementos ahora deletrean la veneración de la creación entera, incrementando su homenaje con otros valores anexos.

Sol y luna, además de ser astros tutelares del universo, también son emblemas de Cristo y María. Por consiguiente, se dibuja implícito que ambos convalidan la veneración al corazón josefino y, por extensión, al mismo san José. Para cuajar las evidencias sobre la exaltación josefina por parte de sus sacros familiares, oigamos la sentencia de otro lienzo, cuyas excelsitudes se hermanan con nuestro conglomerado alegórico: *Videbam... quasi Solem, Luna et Stellas adorare me*.²⁴ La composición del cuadro traza múltiples reciprocidades (**fig. 2**). El celaje vuelto escabel se adorna con las once estrellas dispersas y el sol y la luna a diestra y siniestra. Correspondencia inmediata a la vertical con Cristo y María que coronan al manso carpintero revestido de gloria. Así, sin “medias tintas”, se proclama la magnificación josefina predominante en los siglos XVII y XVIII. O sea, *todos*,

sin excepción alguna, a los pies del santo Patriarca:

Sonó el primer Joseph que le adoraban el sol, luna y estrellas; y nuestro Joseph vio que le reverenciaban el sol de justicia Cristo, la luna de gracia María y las estrellas, que lucen en perpetuas eternidades, que son los apóstoles (...) Al primer Joseph le hincaban la rodilla los egipcios porque (el faraón) le hizo dios (...) mas al segundo Joseph (Dios) le hizo dios como padre de Cristo, y en su familia, en cierta manera, la primera persona, porque Joseph era el padre de familia y Jesús y María estaban sujeto a él y le obedecían.²⁵

Un José más, pero éste pintor célebre,²⁶ sumó asertivamente en mixtilínea y cerúlea cartela un verso josefino cantado en los laudes de su fiesta: *Ergo Reginantem flagitemus omnes: Adsit ut nobis.*²⁷ El carácter intervencionista es una labor determinante para el funcionamiento de la economía de la salvación y, en confraterno tesón, san José y la Virgen son los más aventajados para la irradiación de venias divinas. El *poder* hiperbolizado se triangula en equilátero, dejando a san José en el centro como valedor y gozne entre los estamentos gubernamentales. Dios padre, papa y rey como vértices en esta exclamación pictórica, acreditan al santo su paternalismo para con el rebaño católico y, en especial, hacia el baluarte español. Cerremos pues la interpretación de la *Alegoría* hablando de las joyas en el registro último.

En este encumbrar al carpintero nazareno, otorgándole potestad ilimitada -e ilimitable-, el anillo entregado por el faraón a su prefigura cananea reafirmó su carácter inminentemente político en tanto que representación de los potentados terrenales y, aún más trascendental, como portador de un señorío sobrehumano capaz de diseñar la fortuna cósmica.²⁸ En definitiva, a san José le fueron ceñidos privilegios que lo mimetizaron con Dios, en decisión tomada por el Altísimo mismo, mutándose así en una suerte de *vice*díos:

²⁵ Francisco García y Juan Nadasio, *Devoción de San Joseph*, 88-89.

²⁶ Me refiero a José de Ibarra, autor del lienzo. Éste adorna el relicario de san José, al interior del templo anexo al colegio jesuita de San Francisco Javier, Tepotzotlán. Como lo indican las inscripciones, dicha obra se efectuó en 1735 gracias al mecenazgo de Diego Ruíz de Aragonéz.

²⁷ "Entronizado en el poder nos dejó su ayuda amorosa." Anónimo, *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini* (Venecia: impreso por Pauli Balleonii, 1714), 461.

²⁸ Respecto a las imbricaciones entre san José y el ámbito político, véase Jaime Cuadriello, "San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y Virrey de las Indias", Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte, no. 1 [1989]; Jorge Luis Merlo Solorio "Sermones de algarabía. Gestación de la identidad a los pies de san José", *Reminiscencias novohispanas*, (México: UNAM, 2015); Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de San José en España* (España: Universidad de Valladolid, 2013) 150-153; Irma Barriga Calle, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal* (Perú: PUCP-Instituto Riva Agüero, 2010), 57-96 y 164-171.

Mucho más ama Jesús al segundo Joseph que faraón amó al primero. Y si faraón al primer Joseph le dio tanto poder en su reino, ¿por qué Jesús no habrá dado semejante poder en su reino a nuestro Joseph? (...) Dios hizo a nuestro Joseph mayordomo de su casa y presidente del reino de los cielos, que estaba en la tierra, haciéndole esposo de María y padre putativo de Cristo, que es lo más. De donde podemos colegir que no le ha negado lo menos y que ha puesto su anillo en la mano de Joseph; esto es, su poder, para que pueda Joseph con su intercesión lo que puede Jesús con su voluntad; para que lo que Joseph pidiera y deseara, se haga.²⁸

²⁸ Francisco García y Juan Nadasio, *Devoción de San Joseph*, 151-153.

²⁹ "Se quitó el anillo de la mano y se lo dio / Y le pusieron un collar de oro en el cuello."

³⁰ Jorge Luis Merlo Solorio, *San José en Nueva España*, 63.

Bajo este esquemático devocionario josefino hecho imagen, anillo y cadena indudablemente multiplicaban sus significados a través de la mirada del espectador, en acoplamiento con la constelación de manifestaciones pías de su contexto religioso. Versan las filacterias: *Tulit annulum de manu sua et dediteum / Et collo torquem auream circum posuit*.²⁹ A la par del despliegue intelectual desde la paráfrasis, dicho anillo alude también a los Desposorios de María y José, anclado en una renombrada y añeja tradición. Supuestamente, la alhaja original se conservaba como reliquia en Perugia -donde sigue hasta el día de hoy-. Con la posibilidad de transferir y multiplicar los beneficios indultarios, las reliquias *por contacto* fueron muy socorridas en la época. De ahí que existan noticias sobre la llegada a la capital novohispana de varios anillos "tocados del original".³⁰ Ergo, los devotos ciudadanos pudieron ver, venerar y aprovechar directamente este resquicio histórico de santidad. Así, con un bagaje visual amplísimo, probablemente el creyente espectador inmerso en un andamiaje mnemotécnico, podía enlazar el elemento iconográfico con un referente tangible y significativo de su religiosidad cotidiana.

25

CONCLUSIONES

Es así como la devoción al corazón de san José se hizo posible a través de la imagen y su complementación con la retórica escritural. Ya desde la reflexión erudita o por el acercamiento inmediato al corazón josefino, puesto que las consignas de los corazones sacros partiendo de su epítome crística, justamente reafirman la posibilidad de veneración y vínculo afectivo directo con la representación de la viscera cardia exenta; en simultaneidad

²²Baczko, *Los imaginarios sociales...*, 97.

²³Citado en Gutman, *Tacuara. Historia de la primera guerrilla urbana argentina*, 80-81.

factible, el corazón josefino pudo ser deleite y reto en descubrimientos de arcanos para espíritus avezados y/o puente de comunicación pía con el carpintero nazareno. Esta última faceta era posible por las reconocibles prácticas rituales

mancomunadas con la imagen. Por ejemplo, en un entendimiento compartido de signos como los siete dolores y gozos josefinos; el episodio del *Sueño* hecho uno con la vivencia del cielo; la espada transfija, la vara reverdeciente o el anillo matrimonial; hicieron paralelamente de introductores y reproductores en la composición compleja de la alegoría, permitiendo la anexión del corazón josefino a un espacio total de coexistencia y comprensión entre san José y sus devotos.

A partir de esta investigación pudimos entrever la complejidad retórico-simbólica de la alegoría josefina, la cual difícilmente puede ser decodificada a simple vista. Injertadas en la imagen están las luengas meditaciones de los peritos religiosos, las cuales requieren ser investigadas a profundidad para traer a nuestros días sus tesis originarias. Allí, la validez de la presente empresa: traducir lo que el tiempo ha hecho ininteligible.

ANEXOS

Fig. 1

Autor desconocido

Alegoría del corazón de San José

Calcografía coloreada al óleo

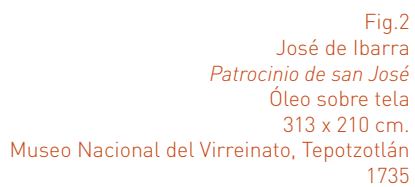
35 x 25.5 cm.

Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim

CDMX, s. XVIII

Fotografía: Jorge Luis Merlo Solorio





Anónimo. *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini*. 1714. Venecia: impreso por Pauli Balleonii.

Arriba Cantero, Sandra de. *Arte e iconografía de San José en España*. 2013 España: Universidad de Valladolid.

Barriga Calle, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. 2010. Perú: PUCP-Instituto Riva Agüero.

Cuadriello, Jaime. "San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y Virrey de las Indias". 1989. *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, no. 1.

Díaz Romero, Miguel. *Ornamento sacro de la santidad más elevada y vestido acendrado de la virtud más suprema...* 1720. México: por Francisco de Rivera Calderón.

García, Francisco y Juan Nadasio. *Devoción de San Joseph, primera y segunda parte*. 1692. Zaragoza: por Tomás Gaspar Martínez.

Laredo, Bernardino de. *Tratado de san José*. 1977. Madrid: Ed. RIALP.

Martínez de la Parra, Juan. *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana*. 1725. Sevilla: en casa de Francisco Sánchez Reciente.

Merlo Solorio, Jorge Luis. *San José en Nueva España. La devoción josefina a través de la producción artística y literaria de los criollos novohispanos, siglos XVI-XVIII*. 2013. México: ENAH tesis de licenciatura en Etnohistoria.

Merlo Solorio, Jorge Luis. "Sermones de algarabía. Gestación de la identidad a los pies de san José". 2015. *Reminiscencias novohispanas*. México: UNAM.

Merlo Solorio, Jorge Luis. *Divinae Caritatis. El corazón de san José en Nueva España, s. XVIII*. 2016. México: UNAM-tesis de maestría en Historia del Arte.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. 2012. Madrid: Akal.

San Nicolás Tolentino, Gaspar de. *El hermosísimo sol de los santos y coros angélicos. El que tiene en el cielo el despacho universal de todo...* 1754. Sevilla: en la Imprenta Real de la viuda de don Diego de Haro.

Santa María, Gabriel de. *Breve suma del gran fruto que se saca de la devoción del Señor San Joseph*. 1715. México: por los herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.

Tomay, Ignacio. *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph...* 1751. México: por la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal.

Torres, Pedro de. *Excelencias de san Joseph...* 1710 Sevilla: por los herederos de Tomás López de Haro.

**Tensiones y disputas entre el
realismo socialista
y la figura del intelectual en
Persona non grata de
Jorge Edwards.
Cuba, 1968-1975**

Joaquín Pérez Arancibia

Bachiller en Humanidades y estudiante de Pedagogía en Historia y Ciencias Sociales, Universidad Alberto Hurtado. Ensayista. Cofundador y editor general de Carbonada Ediciones. Locutor radial y Editor general del sitio web de Radio Federación. Tallerista del Centro Cultural de Quilicura, impartiendo el taller *Introducción a la literatura chilena contemporánea*. Gestor cultural.

RESUMEN

Teniendo como telón de fondo los discursos y las prácticas concebidas y llevadas a cabo por la Revolución Cubana, canalizada secularmente a través de su vanguardia política y del mismo relato de Fidel Castro, el presente artículo propone indagar los aspectos coyunturales y estructurales que el libro *Persona non grata* trastocó con su publicación a inicios de los años setenta. De este modo, uno de los objetivos particulares del trabajo es conectar las dimensiones políticas y culturales vividas en la Cuba de los años 1968 y 1975 con esta figura del intelectual dentro de Latinoamérica.

Por ello, y en la búsqueda de estos fines, el trabajo consta de tres secciones: la primera versará sobre el escritor Jorge Edwards, la ambigüedad de su figura y su obra en general. Además, la sección dedicará espacio para introducir algunos problemas recogidos en el libro acerca de la situación cubana, dando pie para entrar a la segunda parte de esta investigación. En ella, se toma *Persona non grata* como un todo orgánico, consiguiendo articular aquellos elementos de juicio que operan en la crónica-ensayo-autobiografía de Edwards. El objetivo es explicitar la crítica que realiza el entonces diplomático chileno, a la relación que se produce entre intelectuales y (vanguardia) política en Cuba. Por último, la sección final estará enfocada en mostrar las tensiones que existen entre las ideas referentes a la responsabilidad de los intelectuales frente al poder, elaborados por Edwards en su libro, con el paradigma impulsado por el régimen cubano resumido en el concepto de “hombre nuevo”. Así, las críticas realizadas en *Persona non grata* serán enfrentadas a este discurso que, siendo invocado desde las estructuras de poder político e ideológico —vanguardia política y pensamiento de Ernesto Guevara— convertirán en hereje al libro y a la persona que optó por publicarlo.

Palabras clave: Revolución cubana - Vanguardia política - Intelectual - Disputas

ABSTRACT

Taking as a backdrop speeches and conceived and carried out by the Cuban Revolution, secularly channeled through its political vanguard and the same story of Fidel Castro practices, this article proposes to investigate the cyclical and structural aspects than the book *Person This* deeply affected non grata with its publication in the early seventies. Thus, one of the specific objectives of the work is to connect the political and cultural dimensions lived in Cuba from 1968 to 1975 with this figure of the intellectual in Latin America.

Therefore, and in the pursuit of these aims, the work consists of three sections: the first will focus on the writer Jorge Edwards, the ambiguity of his figure and his work in general. In addition, the section devoted space to introduce some issues that the book about the Cuban situation, giving rise to enter the second part of this investigation. In it, you take *Persona non grata* as an organic whole, getting evidence articulate those operating in the chronic-test-autobiography Edwards. The goal is to make explicit the criticism made by the then Chilean diplomat, the relationship that occurs between intellectuals and (vanguard) policy in Cuba. Lastly, the final section will focus on showing the tensions between the ideas concerning the responsibility of intellectuals against the power developed by Edwards in his book, with the paradigm promoted by the Cuban regime summed up in the concept of “man new”. Thus, the criticisms made in non grata will be faced with this speech, being invoked from the structures of political and ideological -vanguardia political power and thought of Ernesto Guevara become a heretic to the book and the person who chose to publish it.

33

Keywords: Cuban revolución - Political vanguard - Intellectual
- Quarreling

INTRODUCCIÓN

Teniendo como telón de fondo los discursos y las prácticas concebidas y llevadas a cabo por la Revolución Cubana, canalizada secularmente a través de su vanguardia política y del mismo relato de Fidel Castro, el presente artículo propone indagar los aspectos coyunturales y estructurales que el libro *Persona non grata* trastocó con su publicación a inicios de los años setenta. De este modo, uno de los objetivos particulares del presente trabajo es conectar las dimensiones políticas y culturales vividas en la Cuba de los años 1968 y 1975 con esta figura sacrosanta y quisquillosa que, por momentos, resulta ser el intelectual dentro de Latinoamérica.

Por ello, y en la búsqueda de estos fines, el trabajo consta de tres secciones: la primera versará sobre el escritor Jorge Edwards, la ambigüedad de su figura y su obra en general. Además, la sección dedicará espacio suficiente para introducir algunos problemas recogidos en el libro acerca de la situación cubana, dando pie para entrar a la segunda parte de esta investigación. En ella, se toma *Persona non grata* como un todo orgánico, consiguiendo articular de forma coherente y estructurada, aquellos elementos de juicio que operan en la crónica-ensayo-autobiografía de Edwards. El objetivo va por explicitar la crítica que realiza el entonces diplomático chileno, a la relación que se produce entre intelectuales y (vanguardia) política en Cuba. Por último, la sección final estará enfocada en mostrar las tensiones que existen entre las ideas referentes a la responsabilidad de los intelectuales frente al poder, elaborados por Edwards en su libro, con el paradigma impulsado por el régimen cubano resumido en el concepto de “hombre nuevo”. Así, las críticas realizadas en *Persona non grata* serán enfrentadas a este discurso que, siendo invocado desde las estructuras de poder político e ideológico —vanguardia política y pensamiento de Ernesto Guevara— convertirán en hereje al libro y a la persona que optó por publicarlo.

Hablar del escritor Jorge Edwards es hablar de una contradicción en su totalidad, andante e impune ya sea por la diplomacia o por las letras nacionales. Por instantes, se le busca catalogar como miembro de la Generación del cincuenta, época destacada de escritores que, siendo influenciados en gran medida por la prosa y la lírica norteamericana y rusa —Whitman, Hemingway, Faulkner, Tolstoi y Dostoievski— adoptó una pluma comprometida políticamente y excelsa dentro de los referentes estéticos. Su época, inicios y plena Guerra Fría, motivaba los ánimos hacia una u otra vereda, aspecto que terminará siendo relevante en el desarrollo de sus carreras como literatos. Tómense de ejemplo los casos del mismo Edwards y Pablo Neruda, sobretudo Neruda. Sus filiaciones al Partido Comunista, y las controversias acerca de su fallecimiento natural o provocado poseen todavía una carga simbólica sobre las ataduras políticas de estos escritores.

35

El caso de Edwards es, por lo tanto, de difícil inventario a esta generación, porque sus inicios como escritor fueron más bien marginales y no fueron del todo el foco de sus acciones en un primer momento. No hay que olvidar que su apellido rememora a una de las familias de mayor transcendencia económica dentro del país, en donde los placeres que provienen del ocio y el disfrute de las letras no generan mayor tranquilidad. Ciertamente es que dentro de su ascendencia se encuentra uno de los escritores más destacados del siglo XX —Joaquín Edwards Bello—, pero un breve repaso a su biografía comprobarán que debió convertirse en *el inútil de la familia* para poder abrirse paso en la literatura, la crónica y el periodismo. Así al menos lo deja claro en una entrevista en 1927, al declarar: “Usted sabe que con mi primer libro renuncié a formar parte de la clase social en que nací”.¹

En su primer libro, en donde aborda el género del cuento, Jorge Edwards aparece casualmente dentro del espacio temporal de la Generación de 1950, pero como la escritura fue más bien un acto subversivo dentro de su genealogía, dedicó “oficialmente” su actividad a la diplomacia. Dentro del mismo

¹ Manuel Vicuña, *Fuera de campo. Retratos de escritores chilenos* (Santiago: Editorial Hueders, 2014), 35.

escritor existe una tensión acerca de cómo era identificado por los demás, sobre todo por esta doble vida que llevaba a cabo. En varios momentos sentenció, al cubano que apareciese, que su oficio estaba en las letras antes que en la diplomacia. Al respecto, Mario Vargas Llosa, amigo del escritor chileno, aclaraba: “no se piense, sin embargo, que era un mal diplomático. Todo lo contrario. (...) Simplemente, era un escritor que se ganaba la vida como diplomático y no un diplomático que escribía”.²

Lo interesante es que en *Persona non grata* ambas actividades, escritor y diplomático, se aúnan para configurar un todo único encarnado dentro de la figura del mismo Edwards; resulta interesante justamente por lo curioso del hecho, ya fuera dentro de su estadía en Cuba como en otro lugar del orbe. Generalmente, y por momentos, aparece el escritor. En otro tiempo, mucho más profano a juicio de él, aparece el diplomático. Sin ir más lejos, en marzo del año 2014 Edwards deja su cargo en la embajada de París para, según sus propias palabras, “volver a ser un joven escritor”.³ De hecho, en el mismo libro analizado en este trabajo, el autor relata sus encuentros nocturnos con escritores que, en su gran mayoría, eran contrarios, o al menos disidentes, al proceso revolucionario; por supuesto que, durante el día, las labores diplomáticas eran el centro de su atención. Por lo demás, las consecuencias que el libro le genera a Edwards son provocadas por su condición de escritor y de diplomático, ambas juntas que terminan por expulsarlo y darle el apelativo jurídico de ser no grato dentro de la isla caribeña.

En este sentido, se nos presenta un problema metodológico de entrada. ¿Cuál de estas dos dimensiones del escritor chileno debe ser considerada para trabajarla como fuente histórica? ¿Es posible, en tanto, ver el libro como la comunión de ambas y analizar la totalidad por sobre la particularidad, aunque esto conlleve ocultar y convertir en inoportuno la contradicción de la que hablábamos en un comienzo? En vez de contrariedad podríamos pasar, para ser más condescendiente con el escritor, a hablar de ambigüedad, de vaguedad entre diversos géneros, en donde Edwards se mueve con total desplante entre uno y otro sin aplicarse formalmente por uno ni por otro. Con ello podríamos conseguir más aceptación entre los especialistas del tema, ya que, ni siquiera entre ellos, existe un mínimo consensuado con

respecto a este tema.

Por ejemplo, en el seminario “Jorge Edwards a los 80”⁴, David Gallagher, profesor de literatura latinoamericana, expuso que Edwards en *Personan non grata* “descubrió, o nos mostró, que era un eximio cronista, un extraordinario narrador de hechos concretos, realmente ocurridos, enfocando con maestría todos esos detalles que revelan la esencia de las personas observadas”⁵. Más adelante el autor sostendrá la tesis que el escritor chileno, destaca de sobremanera, por cultivar géneros híbridos: crónicas que parecen novelas, novelas que aparentan ser ensayo, o autobiografía que puede querer ser novela. Algo parecido apreciaba Christopher Domínguez Michael, historiador y ensayista mexicano, quien luego de una relectura del libro en cuestión, señala que “*Personan non grata* es un testimonio autobiográfico, una página de historia, el fragmento de un diario íntimo pero también pasa por ser una novela”⁶. Además sostiene, casi con conocimiento de causa, que “a Edwards (...) le complace esa ambigüedad entre la realidad y la ficción”,⁷ aspecto que estéticamente puede obtener altos niveles de interés —como sucede con el mismo Edwards— pero que representa un conflicto para el historiador que fuere a trabajar con este libro como fuente. Cómo mediar, cómo comprender, o por lo menos intuir, donde acaba y donde empieza la ficción y/o lo real y así comenzar un análisis inteligible e historiográfico. De todas formas, Domínguez da algunas luces con respecto a esto mediante el siguiente acápite:

La duda sistemática sobre el género, la hibridez entre la novela y lo que en los Estados Unidos llaman salvaje y comercialmente ‘non fiction’, es una característica de nuestra época y la ejerce no sólo Edwards sino muchos otros autores, al grado que cabe decir que los ensayos que son novelas y las novelas que pasan por ensayos son parte esencial del estilo de nuestra época. Diré entonces que *Personan non grata* fue uno de los libros que inauguraron ese gran estilo nuestro como una manera de ordenar la realidad mediante la ficción (...).⁸

Cuando la realidad aparece confusa, dispersa, con un mal halito dentro

37

² Mario Vargas Llosa, “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, *Estudios Públicos* N° 125 (Verano 2012): 172.

³ Diario La Tercera. 11 de marzo del 2014.

⁴ Seminario “Jorge Edwards a los 80”, 15 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos (Santiago, Chile).

⁵ David Gallagher, “Edwards, Montaigne y los géneros híbridos”, *Estudios Públicos* N° 125 (Verano 2012): 193.

⁶ Christopher Domínguez Michael, “Jorge Edwards o la comedia de la historia”, *Estudios Públicos* N° 125 (Verano 2012): 183.

⁷ Christopher Domínguez Michael, “Jorge Edwards o la comedia de la historia”, 183.

⁸ Christopher Domínguez Michael, “Jorge Edwards o la comedia de la historia”, 185.

de su entonación, la ficción puede ayudar a ensayar respuestas posibles, mundos posibles en donde la realidad sirve de escena y los actores son dominados por un gran director que, con pluma mediente, ejerce la labor endiosada de otorgar orden al caos de la dispersión elocuente de la memoria. Fijémonos que el propio Edwards establece aquel elemento, la memoria, como un compilador de experiencias que, ya sea por la conmoción de lo contingente o lo disparatado del presente, termina por destruir todo orden lógico y cronológico. Él mismo nos dirá acerca de su obra, en el mismo libro, que “además de ser un testimonio y un relato, este libro es una investigación retrospectiva, un esfuerzo de memoria que no dista demasiado de los métodos del psicoanálisis, que posee algunas de sus virtudes curativas, y que en la escritura misma depara no pocas revelaciones al propio autor”.⁹ Lo anterior deja de ser verborrea y se convierte en realidad mediante las mismas anotaciones al pie de página que hace el escritor; un botón de aquello es la siguiente: “Al releer el manuscrito observo que la calma chicha del comandante Jobet, su indiferencia o su desconocimiento de las tensiones del ambiente eran una de las formas posibles del encuentro de la situación chilena con la situación cubana”.¹⁰ En este caso, existen aspectos que sólo pueden ser visibles luego de un examen riguroso a la memoria. Y en última instancia, volviendo con ello a nuestra idea inicial, el escritor peruano Vargas Llosa explicita que Edwards, con el andar del tiempo y luego de otros títulos publicados, no menores por cierto, reafirmará su talante y su estilo de prosa ambivalente:

[será la prosa] de un escritor realista, apasionado por la historia, la ciudad, los recuerdos, dueño de una prosa clara, de andar lento, a ratos quieta, repetitiva, memoriosa, elegante y medida, en la que curiosamente coexisten la tradición y la modernidad, la invención y la memoria, vacunada contra los desbordes sentimentales, la cursilería y la truculencia. Esta prosa tan personal eclipsa las fronteras entre los varios géneros que ha cultivado a lo largo de su vida, y da un aire de familia a sus obras de ficción, sus libros de crónicas y memorias y sus artículos y comentarios de actualidad.¹¹

⁹ Jorge Edwards, *Persona non grata* (Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2012), 40.

¹⁰ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 227.

¹¹ Mario Vargas Llosa, “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, 172.

¹² Mario Vargas Llosa, “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, 173.

Precisamente ello percibimos en *Persona non grata*, una prosa que destaca por lo

personal del relato, lo cercano de ella, como si se pudiera —por parte del lector—, vivir los acontecimientos descritos por el autor y descifrar los conflictos que dentro de él operan y que tergiversan un andar tranquilo y calmo.

¹¹ Mt. 1, 19-21.

¹² Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (Madrid: Akal, 2012) 225-226.

Todo este largo párrafo nos ayuda a precisar ciertas nociones sobre la estética de Jorge Edwards, que alumbran hacia una lectura histórica del libro en cuestión. Anteriormente planteábamos la pregunta sobre el género al que puede atribuírsele este libro, y, con lo anterior, debemos considerar la ambigüedad del mismo, o el fácil y sin premeditaciones ir y venir entre diversos géneros literarios como la apuesta central de este escritor-diplomático chileno. Encasillar el libro a cualquiera de los géneros o estilos que se han barajado dentro de aquel seminario en el CEP, sería mirar con cierta superficialidad un rasgo que, como Christopher Domínguez mencionaba, es muy habitual y cómodo a gran parte de los escritores del siglo XX. Ofrece una mayor libertad de trabajo, entrega mayores herramientas de construcción de un discurso y responde a un estado actual de las ciencias humanas en donde las disciplinas no permiten comprender por sí solas los fenómenos, conflictos, desastres y horrores de un siglo complejo como lo fue el siglo XX.

En otra dimensión del mismo tema, podemos concebir este libro como una fuente riquísima de consideraciones personales de un actor relevante y fundamental dentro del conflicto, que con la osadía y la libertad que a sí mismo se galardona, describe lo indecible. Así lo entiende, además, el autor de *Los Jefes/Los Cachorros* y *El hablador*, entre muchas otras obras: “*Persona non grata* rompió un tabú sacrosanto en América Latina de los años sesenta para un intelectual de izquierda: el de que la Revolución Cubana era intocable, y no podía ser criticada en alta voz sin que quien lo hiciera se convirtiera automáticamente en cómplice de la reacción”.¹² Él, siendo el jefe de la misión diplomática, que tenía por objetivo restablecer las relaciones diplomáticas entre Chile y Cuba, y siendo escritor por vocación marginada —aspecto que lo llevó a reunirse con amigos escritores que no eran bien vistos por el régimen— fue objeto del control ideológico que la vanguardia imponía. Y dentro de su personal ímpetu, escribió lo que ya muchos conocemos. Por lo tanto, es una fuente de primer

orden para comprender, desde la disidencia, los aspectos más notables de uno de los períodos

más rígidos y duros del proceso revolucionario. Y, como si fuera poco, Arturo Infante recalca un hecho evidente: “Se atrevió a decir lo que todos dijeron después”.¹³ O sea podemos, a priori, tributarle cierta exclusividad a su quijotada primeriza.

Por último, tenemos un elemento que se desprende de aquella parte que proviene del género del ensayo, en donde el autor se preocupa no tan sólo de denunciar, sino que, por de pronto, de analizar los acontecimientos que están sucediendo frente suyo. Ya veíamos que el mismo autor concibe su obra como una retrospección a la memoria, o a algún espacio de recóndito lugar, de donde poder escarbar en los hechos y percibir con mayor detalle y parsimonia lo que le sucedió en un tiempo pretérito. Esto le ayuda, principalmente, a comprender. Pero como también hemos visto con las opiniones de sus lectores, el libro posee una dimensión no menor de ensayismo, en la cual Edwards describe pero también se cuestiona, crea hipótesis y se las responde a sí mismo, en un ejercicio retórico que, a nuestro juicio, no busca sino hallar respuestas a insólitas “casualidades” que algo traían en el fondo. Esas críticas que el autor sostiene y reafirma con la misma publicación del libro, son el fruto de cultivo de un análisis mayor que pueda permitir el entendimiento de, como decíamos, un fenómeno percibido desde la vereda contraria a Fidel Castro, Ernesto Guevara y a varios revolucionarios.

En este sentido, ya habiendo construido al Jorge Edwards persona-escritor-diplomático, además de ensayista-cronista, podemos abordar los planteamientos duros que desde el libro nacen para enfrentar el proceso revolucionario. Y para organizar el análisis, considerando aquellos aspectos destacados a lo largo de esta sección, las siguientes intentarán responder, primero, ¿cuáles son aquellos elementos de juicio utilizados por el escritor chileno para comprender las características de las corrientes intelectuales en Cuba?; y segundo, ¿qué problema representaba, para la vanguardia revolucionaria, las críticas sostenidas por Jorge Edwards sobre la condición de escritores e intelectuales en Cuba? Entre ambas, podremos iniciar un análisis al respecto.

“¡No seamos cobardes con nuestros actos, ni los rechacemos después de realizados! El remordimiento de conciencia es algo indecoroso.”

Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*.

Es preciso, hacer algunas aclaraciones y precisiones acerca de las repercusiones que al libro pueden atribuírseles. A modo de opinión, creemos que *Persona non grata* no entrega un análisis completamente acabado acerca de la realidad cubana de inicios de la década del setenta. Ni siquiera se acerca a lo que podría ser una elaboración mínima sobre la situación de los intelectuales y los escritores en la isla, ya que, dentro de la ambigüedad de su estilo, no creemos que Jorge Edwards se lo haya propuesto como meta. Su intención no va más allá de lo que la denuncia novelesca puede ofrecer, en la cual, en este caso, no entrega un pensamiento sistemático referente al tema propuesto. En este sentido, su obra puede estar más cerca de los géneros literarios que del ensayo propio de un intelectual de izquierda -que es, a propósito, el apelativo que se daba-. La obra ofrece críticas fragmentadas, parceladas en páginas distanciadas entre sí, sin una estructuración propia a la argumentación, sino que aparecen según el orden de acontecimiento que son escritos en su cuaderno en cada madrugada. Cuando la oportunidad se presenta, aparece entonces Edwards a contribuir en la crítica hacia la experiencia del socialismo cubano. Ahora bien, si se insiste en utilizar esta obra como principal fuente para esta investigación, es porque el elemento ficcional de la obra, lo novelesco, permite dar un sentido coherente a una experiencia que, sin lugar a dudas debe ser rescatada. En este sentido el historiador y ensayista mexicano ya citado, explicita esta característica de la siguiente manera: “el principio de la ficción como principio de verdad que ordena el caos y de la novela como una forma de conocimiento de la realidad que al ejercerse traiciona su naturaleza ficticia aparecerá, desde *Persona non grata*, en casi todos los libros de Edwards (...)”.¹⁴ En cierto modo, el escritor chileno realiza mediante su ambiguo ejercicio un acto epistemológico de preponderancia considerable, y es precisamente

41

¹⁴ Christopher Domínguez Michael, “Jorge Edwards o la comedia de la historia”, 184.

allí, en la manera de cómo construir un conocimiento a través de la literatura lo atrayente de esta obra trabajada.

Pero, a pesar de no construir una crítica intelectualmente sofisticada, o a lo menos estructurada, no es preciso desmerecer que, como dice Vargas Llosa, el libro “provocó en América Latina una de las más intensas y envenenadas polémicas literario-políticas que yo recuerde”.¹⁵ Indudablemente la obra de Edwards causó un impacto inusitado dentro de la intelectualidad y dentro de las esferas políticas de diversos países de Iberoamérica: en Cuba, por supuesto, el libro fue prohibido, en el Chile de Pinochet también; fue castigado sin posibilidad de indulgencia por gran parte de la izquierda latinoamericana, y condenaron al autor a una vaguedad sin rumbo por cerrarle las puertas a quien, de una forma y otra, dividió las aguas dentro la izquierda sudamericana.

Estas consecuencias tienen algo que ver con lo criticado por Edwards en su trabajo memorialístico, ya que, en consecuencia, el autor de *Persona non grata* fue un duro crítico de la posición de privilegio que poseía tanto la vanguardia política como el mismísimo Fidel. Lamentablemente para él, percibe que este privilegio es un elemento tangencial al bloque comunista, ya que, dice el escritor:

existe hoy en día en el mundo una especie de internacional del poder: una superestructura para grandes iniciados, de la que se excluye minuciosamente a los poetas y a los intelectuales, seres por esencia intransigentes e incómodos. Otra cosa es que esos intelectuales, durante una etapa, puedan ser útiles a determinada política, como Mario Vargas Llosa o Jean Paul Sartre fueron útiles en un período a la política de Fidel y después dejaron de serlo.¹⁶

Existen, por lo tanto, una especie de vuelta de servidumbre de los intelectuales a los intereses de esta *internacional del poder*, en donde las características propias de todo intelectual, seres inadaptados a su realidad concreta, son inhabilitadas para mayor beneficio de este poder. Este será un punto en el que Edwards volverá una y otra vez por parecerle inaudito, tanto para el ejercicio de la democracia como de la labor intelectual. Ambas

abstracciones, responden a principios germinales que son aquellos que les sirven de fundamento a su propia existencia, porque de lo contrario ¿qué tipo de democracia estaría construyéndose si las

¹⁵ Mario Vargas Llosa, “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, 172.

¹⁶ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 263.

libertades personales -como la de expresión- no son garantizadas por quienes ostentan el poder político?

En relación a esto, existen dos hechos fundamentales que ejemplifican de muy buena manera esta relación que observa el escritor chileno y que ve perjudicial para el trabajo intelectual. El primero de ellos, es el quiebre definitivo con los intelectuales de izquierda al saberse su aprobación a la invasión de Checoslovaquia. El hecho es que para los intelectuales europeos, “Cuba había representado (...) la posibilidad de un socialismo libertario, con libertad de pensamiento y de creación”, esperanza que “había sido aplastada con tanques [y] con el inusitado aplauso de Fidel”.¹⁷ Todo ello “había sido una puñalada en la espalda a cierta opción del socialismo que Fidel, gracias quizás a una ambigüedad consentida, había llegado a representar en el exterior”.¹⁸ Desde entonces, Fidel Castro “ya había resuelto prescindir de la opinión de esos intelectuales” que criticaron su actuar por consentir a la venia de la URSS y no representar, o construir, una alternativa a la política soviética en su relación con la cultura.

Y segundo, existe un hecho que evidencia cómo la estética revolucionaria implica imponerse como principio de la estética literaria dentro de la isla, al punto que pueda resultar problemática la premiación de una obra que no cumpla con este parangón. En este sentido, Jorge Edwards intervino directamente en la premiación a José Norberto Fuentes, algo que sería, en definitiva, visto con recelo por la vanguardia política cubana.¹⁹

Existe por de pronto, en el período en que Edwards arriba a Cuba, una especie de dogmatismo de parte de las altas esferas políticas dentro de este país, que acentúan la omnipotencia del poder político, algo que al escritor chileno le produce un recelo considerable. Perjudicialmente para él, constantemente deberá tratar con algún representante político en su estadía, algo evidente si se detiene uno a observar el papel que juega en su misión diplomática. Es perjudicial porque en muchas ocasiones percibirá nuestro escritor ciertas actitudes que son consideradas hostiles, y que representan la situación social por la que pasa el proceso revolucionario: de una constante tensión entre los objetivos revolucionarios que persiguen

¹⁷ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 60-61.

¹⁸ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 60-61.

¹⁹ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 57-59.

quienes tomaron las armas hace un poco más de una década y, por otra parte, la amenaza que representan intelectuales y escritores que, mediante su producción cultural, ofenden las finalidades de los primeros. De ahí que aparezca una presión sobre estos sujetos, que no les permitirá un diálogo público entre intelectuales y autoridades. Anotará en sus cuadernos Edwards, que luego se convertirían en el libro que analizamos, una pequeña conversación entre él y Fidel, en donde el primero, respondiendo a una pregunta del gobernante cubano, comenta algo inapropiado para su tiempo y, sobretodo, para quien escuchaba. En ese instante, Jorge Edwards dirá: “Más adelante, cuando ya era demasiado tarde para acomodar mis actos a esta conclusión, supe que este lujo dialéctico sólo le estaba reservado al Comandante en Jefe [Fidel Castro]”.²⁰ Por este mismo motivo, gran parte de los escritores e intelectuales debieron refugiarse en los espacios privados de comunión: en la casa de algunos de los participantes de la tertulia la mayoría de las veces. Aún así, Edwards nos va mostrando en muchos pasajes del libro, como existían ciertos mecanismos de espionaje de parte del poder político en Cuba, especialmente de Meléndez, jefe de protocolo, un personaje misterioso, paradigmático, sacado de una novela policiaca, que actuando desde las sombras preferentemente, sigue la ruta constantemente del diplomático chileno y sus amigos. Luego de un incidente sobre un auto para desplazarse Edwards a través de la capital, a éste le comentan:

- Lo que ocurre es que Meléndez no se dedica más que a eso.

- ¿A qué?

- A escuchar nuestras conversaciones. No tiene un minuto para solucionar sus problemas de instalación, pero apenas oyó lo del auto de Haydée, le mando uno. ¿Comprende?

Aunque empezaba a comprender perfectamente, no hice más comentarios que alzar las cejas y encogerme de hombros.²¹

En una entrevista otorgada en otro soporte, Edwards comentaba que los escritores “hablaban de la megalomanía de Fidel. Cuando hablaban de él, nunca decían su nombre. Se tocaban la barba”, en incluso algunos años antes, en el anterior viaje del escritor hacia la isla, cuenta que Enrique Lihn lo “invitó a su casa, a una

²⁰ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 48.

²¹ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 57.

fiesta, y cuando quise hacer algún comentario me llevó a un lugar discreto. ‘Habla bajo’. ‘¡Pero si es una fiesta en tu casa!’. ‘¡La policía se mete en todo!’ Las cosas que decían Heberto Padilla y José Lezama Lima no eran tan dramáticas entonces, pero en 1970, cuando yo llegué, el clima ya estaba creado”.²² Básicamente Edwards supone la constante presencia de micrófonos, perfectamente ubicados-escondidos dentro de los lugares de reunión, que capturaban todas las conversaciones y las impresiones de quienes se juntaban en distendidas tertulias literarias. Las referencias a estos mecanismos de inteligencia son muchos dentro de la obra, lo que le entrega a ésta un toque de paranoia que consigna Vargas Llosa de la siguiente manera: “lo curioso, y también sano, tratándose de un libro eminentemente político, era que hubiera en él más dudas que afirmaciones. Edwards dudaba sobre lo que ocurrió a su alrededor, especulaba sin tregua y dudaba de sus propias dudas, lo que llevó a algunos de sus detractores a afirmar que *Persona non grata* era un documento clínico.”²³

En otro ámbito, Edwards critica, muy escuetamente, algunos comportamientos de los escritores e intelectuales en Cuba; en cierto modo critica el hecho de no mostrar mayor coraje ante la situación que viven pero también lamenta la situación que les fue destinada. En este sentido, nuestro autor nos muestra que:

los escritores cubanos que conocí tenían grandes casas destartalladas, libros y ocupaciones que les hubieran permitido dedicar largo tiempo a escribir. Pero estaban excitados y angustiados, con algo de razón y una buena dosis de sinrazón y de vanidad, y habían caído en la obsesión del rumor y de la crítica, sin tener posibilidad alguna de influir en el curso de los hechos. Lo peor, quizás, era la sensación de estar prisioneros en su propio país, sin destino de ninguna especie: no se les permitía viajar aun cuando recibieran invitaciones al extranjero, con todos los gastos pagados. No era problema de divisas, sino de control político, y todos sabíamos que el régimen no haría concesiones en esta materia.²⁴

Los escritores cubanos viven una situación de estrés interno, de acumulación de energías que no se logran decantar mediante ninguna forma de expresión válida para el poder político. Por el contrario, este determina el actuar los escritores, les quita el espacio de acción, les nubla la senda que por momentos debieran

²² Diario El País, 15 de octubre de 2006.

²³ Mario Vargas Llosa, “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, 175.

²⁴ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 98-99.

recorrer, lo que conlleva, por lo tanto, que no se produce ni la construcción de un espacio público en donde poder discutir, dialogar, argumentar y convencer ideas, y que la amplitud de mirada -esperable en un escritor y/o intelectual- se estrecha, por el ensimismamiento que provoca aquel control político. En este aspecto, no hay medida por parte de Edwards. Su juicio resulta categórico, y lo resalta como tal con la extrapolación que realiza posteriormente:

los escritores chilenos, al menos en los últimos años, no habíamos tenido casas, ni bibliotecas, ni tiempo, ni dinero, muchas veces, para pagar el almacén o el médico de nuestros hijos. Sin embargo, la mayoría terminaba por arreglárselas y casi todos, a través de las organizaciones de izquierda, de la diplomacia, de las becas y universidades norteamericanas o canadienses, nos habíamos convertido en viajeros consuetudinarios.²⁵

Esta característica de los escritores chilenos le entregaba a ellos, al menos, un cosmopolitismo que resultaba beneficioso dentro de los círculos literarios tanto internos como en el extranjero. Gran parte de los escritores apostaban por esta realidad dentro de sus carreras literarias en la segunda mitad del siglo XX, sino, es cosa de observar uno de los movimientos literarios más importantes de Latinoamérica, el boom, del cual fue testigo Edwards y que tuvo la característica de estar integrado por escritores de varios países de Sudamérica que se desarrollaron en Europa, principalmente en Francia y España.

A modo de síntesis, Jorge Edwards eleva dos elementos significativos dentro la realidad cubana que son objeto de crítica. Primero, la búsqueda, de parte del gobierno revolucionario, de enjaular mediante cánones preestablecidos, la estética de los escritores cubanos dentro de la isla, en donde todos corresponden con sus obras y sus expresiones artísticas en general a los intereses de la revolución. Ya veremos, en la sección siguiente, que este elemento corresponderá a una época particular de la historia cubana, que no se mantiene *ad eternum* dentro del proceso revolucionario, y que justamente coincidió con la llegada de Edwards a la isla del Caribe. En este sentido, en ello se confrontan dos formas distintas de comunión entre el poder y los escritores e intelectuales, en donde este enfrentamiento con la otredad por parte

²⁵ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 99.

del escritor chileno lo hace llegar con ciertos prejuicios acerca de la función que el intelectual debe tener dentro de la sociedad.

²⁶ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 59-60.

En segundo lugar, está la propia actitud de estos intelectuales y escritores en Cuba, en donde Jorge Edwards, a juicio personal, comente un error al generalizar los actos de Heberto Padilla luego de su detención por parte del gobierno revolucionario. Al respecto, señala Edwards

Como me observaron en París, después del episodio de la autocritica: Padilla dejó muy mal a los que tomaron su defensa. En la historia del socialismo, otros asumieron hasta las últimas consecuencias la representación de una línea divergente, quizás errada o cargada de una parte de verdad. Padilla se demoró muy poco en renegar. ¿Para qué hablar tanto, entonces, si no era capaz de resistir el primer apretón?²⁶

En Padilla ve Edwards el oprobio mayor de la situación cultural del país: sujeta al aparato estatal del gobierno, en donde le rinde cuentas sobre sus hechos, sus creaciones y su estética, que muy comúnmente podía ser tildada de reaccionaria, contrarrevolucionaria o, como le sucedía a Edwards, de burguesa.

47

III

A lo largo de este ensayo, hemos estado considerando a escritores e intelectuales de la misma manera, sin hacer una diferencia teórica consistente en relación al tipo de público al que apela cada oficio, ni menos a la forma ni el fondo en que se desarrollan. Esto se ha hecho de manera premeditada. El mismo Edwards concibe a ambos como productores de conocimiento, en el que evidentemente, uno (escritores) lo hace con una mayor preocupación por la forma que por el fondo (intelectual). Sin embargo, a nuestro juicio, ambos medían entre la teoría y la realidad para crear una personal visión del mundo que los rodea; de no ser así, tanto escritores como intelectuales no representarían un problema cultural para la vanguardia política ni para ningún otro tipo de gobierno que ejerza la tutela. Por lo demás, son muchos los casos de escritores que ejercer una labor intelectual importante, que, saliéndose por momentos de su actividad literaria, piensan su mundo con ojos distintos a los

de un literato y lo expresa de manera distinta, preferentemente a través del ensayo ya que les otorga una libertad de estilo y de gramática que resulta atractiva.

Por lo demás, ambos están cargados de un cosmopolitismo cultural que es aprovechado en su producción. H.C.F. Mansilla lo percibe de la siguiente manera: “Pero habitualmente se designa con ese término de un modo más restringido a los productores ‘independientes’ de valores espirituales, a los creadores de sentido que aprovechan los conocimientos más avanzados de la comunidad cultural internacional en general y de las ciencias sociales en particular”.²⁷ A pesar de que la definición está basada en la figura del intelectual, perfectamente es posible homologarla a la del escritor. Por lo demás, ambos padecerán el mismo tipo de problemas ante el gobierno cubano.

En las comunidades contemporáneas este problema será uno de los más relevantes para la sociedad, ya que “dicha relación nos remite a la discusión acerca de los fundamentos de las democracias y más concretamente, a la tensión dialéctica entre consenso-discenso y tolerancia-diálogo”.²⁸ La relación que se establezca nos mostrará la permisividad que existirá por parte del poder para el desarrollo de ideas y de expresiones artísticas dentro de una sociedad. Esto es importante dejar en claro desde un inicio, ya que “no existe un solo esquema analítico con validez universal” y que sirva de paradigma absoluto para medir a las diversas sociedades.

Ahora bien, ¿qué problema podría representar para quien ostenta un poder fáctico los intelectuales y los escritores dentro de un grupo humano? Federico Campbell nos da algunas luces que luego serán analizadas:

²⁷ H.C.F. Mansilla, “Intelectuales y política en América Latina. Breve aproximación a una ambivalencia fundamental”, *Revista de Estudios Políticos* N° 121 (Julio-Septiembre 2003): 10.

²⁸ Laura Baca y Isidro Cisneros, *Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX*, Tomo I (México D.F.: Triana Editores, 1997): 12.

²⁹ Federico Campbell, “Los intelectuales y el poder”, *Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX*, Tomo I, ed. Laura Baca y Isidro Cisneros (México D.F.: Triana Editores, 1997): 28.

Si a través de sus obras los intelectuales también ejercen un poder, con más persuasión que coacción, mediante la falsificación o la manipulación de los hechos según una cierta violencia psicológica que no es la violencia física a la que en última instancia recurre el poder político, las relaciones entre intelectuales y poder se pueden entender muy bien como las relaciones entre dos formas de poder, las mismas que antes se reconocían como poder espiritual y temporal.²⁹

En este sentido, el poder de la palabra, del discurso y de la perpetuidad de la representación que otorga la palabra escrita entra en disputa con el poder político, justamente por el monopolio y la hegemonía del discurso. Quienes integran el poder político busquen, evidentemente, mantenerse en él por el mayor tiempo posible -y en ocasiones, más del necesario-, y para aquello, deben poseer la hegemonía del discurso y así representar lo que de mayor provecho le sirva a ese objetivo. De existir un descontrol del discurso, el poder político da pie para que se filtren voces disidentes que pueden terminar opacando la relevancia de los gobernantes que dominan el poder político. Michel Foucault, luego de sus estudios de arqueología del poder, logró determinar que “en nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada, allí donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política”.³⁰ Pero con el control del discurso lo que precisamente se trata de obnubilar es la política, que supone discusión, diálogo y consenso en el espacio público, por ello, desde el poder nacen las prohibiciones, los mecanismos de exclusión de discurso y el tabú, es decir, lo que no se puede decir.

El caso cubano posee un desarrollo histórico muy interesante en esta materia, aspecto que está muy bien sistematizado por Desiderio Navarro. Él parte de la premisa que es “en medio de la cosa pública: es ahí donde están llamados los intelectuales a desempeñar sus papel en cada país”.³¹ Reconoce, además, que cada contexto maneja la relación entre política e intelectuales de diversa manera y a la usanza que más le parece, de lo contrario aquella autodeterminación de los pueblos no sería más que una utopía. Por lo mismo, realiza un seguimiento histórico al espacio público y quienes han sido sus integrantes dependiendo de la permisividad que el gobierno revolucionario permitía. El autor muestra como en una primera época de la revolución (1959-1961), “las relaciones entre la vanguardia política y la vanguardia intelectual o artística conocieron tensiones fuertes, pero puntuales o pasajeras, en materia de política cultural (...); sin embargo, puede hablarse de una amplia adhesión de la segunda a las decisiones y proyecciones de la

³⁰ Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquet Editores, 2004): 15.

³¹ Desiderio Navarro, “In medias res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, Ponencia presentada en la Conferencia Internacional “El papel del intelectual en la esfera pública”, organizada por el Fondo del Príncipe Claus de Holanda, y celebrada en Beirut, del 24 al 25 de febrero del 2000: 111

³² Desiderio Navarro, "In medias res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana", 112.

³³ Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales", 16, 23 y 30 de junio de 1961. Extraído desde <http://www.cubanalisis.com/DOCUMENTOS/DENTRO%20DE%20LA%20REVOLUCIÓN,%20TODO.htm> (Consultado el 7 de mayo de 2014).

³⁴ Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales".

³⁵ Jorge Edwards, *Persona non grata*, 64-65.

primera en las demás esferas de la vida política nacional".³²

El mismo Fidel Castro, en el vapuleado discurso Palabras a los intelectuales, mencionaba que "la Revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura, cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un verdadero patrimonio del pueblo".³³ El problema de Fidel en este tiempo no era precisamente la libertad de expresión de los escritores e intelectuales y su producción cultural al respecto, sino que

lo disonante a su aspiración revolucionaria era que existieran sujetos que no permitieran la sola existencia del proyecto de revolución, elemento que atenta contra un derecho del mismo pueblo cubano que apoya el presente gobierno. Así es como lo señala en la misma exposición: "Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer".³⁴

El mismo Edwards reconoce que en un comienzo, gran parte de la intelectualidad de izquierda vio en estas primeras vagas luces una esperanza de alternativa ideológica en comparación con la Rusia Soviética: "los intelectuales de izquierda, entretanto, aplaudían. Fidel estaba dando pruebas de su antisectarismo, de su voluntad de independencia frente a Moscú, de su línea 'revolucionaria' y no 'revisionista', que llevaría la Revolución en la punta de los fusiles a América Latina y a la vez permitía la libre floración de las ares, de las letras, del pensamiento".³⁵

A pesar de estas garantías que ofrecía el mismo líder de la Revolución, la vanguardia política no parece haber examinado una política cultural conforme a estos dilemas que los propios escritores e intelectuales debatían. Por ello mismo, se acuñó la frase "dentro de la revolución, todo; contra la revolución, ningún derecho" como ley natural dentro de la isla. A pesar de ello, y de la sacada de contexto de aquella frase, para "los intelectuales revolucionarios (...) estaba claro que su papel en la esfera pública

debía ser el de una participación crítica”,³⁶ en donde ellos pueden problematizar sus ideas que nacen, se espera, de la coyuntura histórica. Norbert Lechner precisa justamente que “la incidencia política del intelectual me parece residir en su contribución a qué problemas se plantea una sociedad y como los enfoca”,³⁷ problemas que son del presente y que provienen de la necesidad de un grupo humano. Es, por lo tanto, evidente que los intelectuales se nutren de las coyunturas internas de la sociedad a la que pertenecen para así hacerlas patentes en el espacio público, canalizadas por lo demás a través de las ciencias sociales que las ponen al servicio de su propia reflexión.

Pero, como ya sabemos, la llegada de Edwards a la isla como jefe de una misión diplomática se da en el año 1971, y en esos años la situación era distinta. Ambrosio Fornet, en una sobrecogedora ponencia, describe que “en los círculos dogmáticos venía cobrando fuerza la idea de que las discrepancias estéticas ocultaban discrepancias políticas”,³⁸ aspecto problemático para el desempeño normal y cotidiano del intelectual. Esto significaba que, para la vanguardia política, la comprensión crítica iba a estar ajena a los espacios de sociabilidad comunicativa entre actores relevantes en el debate de ideas, siendo ello un aspecto perjudicial para la contribución de un desarrollo intelectual -y espiritual, como algunos han dicho- entre la sociedad cubana.

“El realismo socialista -comenta Fornet- no era ‘intrínsecamente perverso’; lo intrínsecamente perverso fue la imposición de esa fórmula en la URSS, donde lo que pudo haber sido una escuela, una corriente literaria y artística más, se convirtió de pronto en doctrina oficial, de obligatorio cumplimiento”.³⁹ Esto en Cuba se convirtió en la didáctica hacia las masas, en donde se debía adquirir aquellos valores que el proyecto revolucionario mandaba e imperaba para la construcción del socialismo. Y, luego de las críticas que Cuba recibiera por su apoyo a la invasión de Checoslovaquia, “para la mayoría de los políticos, el intelectual apareció como otro ideológico real que

³⁶ Desiderio Navarro, “In medias res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, 113.

³⁷ Norbert Lechner, “Intelectuales y política”, *Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX*, Tomo I, ed. Laura Baca y Isidro Cisneros (México D.F.: Triana Editores, 1997): 35.

³⁸ Ambrosio Fornet, “El Quinquenio Gris: revisitando el término”. Conferencia en Casa de las Américas, La Habana, 30 de enero de 2007. Extraído desde <http://www.cubanalisis.com/DOSSIERS/QUINQUENIO%20GRIS/CONFERENCIA%20DE%20A%20FORNET%20-%20REVISITANDO.htm>. [Consultado el 15 de mayo de 2014].

³⁹ Ambrosio Fornet, “El Quinquenio Gris: revisitando el término”.

⁴⁰ Desiderio Navarro, "In medias res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana", 114.

los interpela en el espacio público sobre asuntos nacionales extraculturales, políticos".⁴⁰

IV

En definitiva, debemos apuntar algunas consideraciones finales acerca del choque que se produce entre las críticas que realiza Jorge Edwards y la política cultural que llevan a cabo la vanguardia política de Cuba.

Ernesto Guevara escribió en algún momento que "el grupo de vanguardia es ideológicamente más avanzado que la masa; esta conoce los valores nuevos, pero insuficientes".⁴¹ El que fue médico argentino reconoció en varios pasajes de *El socialismo y el hombre en Cuba* que la construcción del socialismo podía toparse con varios elementos de inmadurez entre sus gobernantes -o vanguardia- que dirigía los movimientos de la masa, es decir, la experiencia socialista puede caer en errores pero aquello no debe permitir que el foco de su atención deje de centrarse en la construcción del socialismo. A pesar de que Edwards no toca el pensamiento guevarista, encuentra un tope con el de este por con encajar dentro de lo que el guerrillero consideraba como "hombre nuevo". Frases como "ya no marchan completamente solo, por veredas extraviadas, hacia lejanos anhelos. Siguen a su vanguardia, constituida por el partido, por los obreros de avanzada, por los hombres de avanzada que caminan ligados a las masas",⁴² resultaban ser de alto impacto para el escritor chileno, porque, básicamente, generaron un estado de cosas en Cuba que no permitían que alguien perteneciente a esa masa, como los escritores y los intelectuales, pudiera objetar los puntos de vista de aquella vanguardia. Edwards, que no concibe un intelectual alejado de sus características esenciales, percibe como un aspecto negativo la relación que tiene el poder político de Cuba con su intelligentsia, la mantiene aislada en su territorio, sin posibilidades de esgrimir argumentos en debates públicos que sirvan a la vanguardia para su mejor comprensión del estado societal cubano.

Arriba en ello un dejo de amargura por la situación vista en la isla, sobre todo con lo sucedido en el caso Padilla. Él era amigo de gran parte de los escritores que no podían vivir

una vida literaria plena dentro de Cuba, y es muy probable que ello lo motivara a relatar los aspectos que su libro, *Persona non grata*, describió. Sin embargo, su crítica se remonta a un tiempo histórico situado, y no podríamos afirmar que la situación mostrada por Edwards pervivió en gran parte de la historia de la experiencia cubana del socialismo. En lo que respecta a su período, Edwards relata los acontecimientos con la crudeza que merecía la situación, que no se alejan de la realidad dogmática que caracterizó a lo que sería posteriormente denominado “quinquenio gris”, por ello, no resultan menores las implicaciones que generó el libro tanto en Cuba como en Latinoamérica.

⁴¹ Ernesto Guevara, *Palabras sobre el socialismo* (Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2009), 260.

⁴² Ernesto Guevara, *Palabras sobre el socialismo*, 153.

Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”, 16, 23 y 30 de junio de 1961. Extraído desde <http://www.cubanalisis.com/DOCUMENTOS/DENTRO%20DE%20LA%20REVOLUCIÓN,%20TODO.htm>. (Consultado el 7 de mayo de 2014).

Fornet, Ambrosio. “El Quinquenio Gris: revisitando el término. Conferencia en Casa de las Américas, La Habana, 30 de enero de 2007. Extraído desde <http://www.cubanalisis.com/DOSSIERS/QUINQUENIO%20GRIS/CONFERENCIA%20DE%20A%20FORNET%20-%20REVISITANDO.htm>. (Consultado el 15 de mayo de 2014).

Baca, Laura e Isidro Cisneros. Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX. 1997. Tomo
México D.F. Triana Editores.

Domínguez Michael, Christopher. Verano 2012. “Jorge Edwards o la comedia de la historia”. Estudios Públicos.

Edwards, Jorge. 2012. Persona non grata. Santiago de Chile: Random House Mondadori.

Foucault, Michel. 2004. El orden del discurso . Buenos Aires, Tusquet Editores.

Gallagher, David. Verano 2012. “Edwards, Montaigne y los géneros híbridos”. Estudios Públicos.

Guevara, Ernesto. 2009. Palabras sobre el socialismo. Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.

Mansilla, H.C.F. Julio-Septiembre, 2003. “Intelectuales y política en América Latina. Breve aproximación a una ambivalencia fundamental”, Revista de Estudios Políticos.

Navarro, Desiderio. “In medias res publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, Ponencia presentada en la Conferencia Internacional “El papel del intelectual en la esfera pública”, organizada por el Fondo del Príncipe Claus de Holanda, y celebrada en Beirut, del 24 al 25 de febrero del 2000. Extraído desde http://revistadelcesla.com/web/files/Archivos_4_2002/RdC_4_111-123_NAVARRO.pdf. (Consultado el 5 de mayo de 2014).

Vargas Llosa, Mario. Verano 2012. “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, Estudios Públicos.

Vicuña, Manuel. 2014. Fuera de campo. Retratos de escritores chilenos , Santiago, Editorial Hueders.

La imagen como argumento, de la facticidad a la post-verdad.

*Gabriel Ilabaca Parra **

56

La ubicuidad del concepto “Post-verdad” en los medios convencionales podría dar la impresión de que es un fenómeno reciente. Sin embargo, desde hace décadas que en Ciencias Sociales se habla de la post-verdad y de la post-democracia, como resultado de la relativización de los medios y la crisis de confianza en las instituciones científicas y religiosas. Son muchas las perspectivas teóricas al respecto, desde la sociedad del riesgo hasta la modernidad líquida. Sin embargo, las corrientes sociológicas tienden a sobre-estimar la individualización. El vuelco que ha dado el auge mediático en torno a la post-verdad ha puesto énfasis en la acción colectiva basada en posiciones escuetamente fundamentadas, pero pasionalmente sostenidas.

Otro tópico interesante es el cambio en el tono de la acción colectiva, donde una retórica de derecha gana

campo en la opinión pública en despecho de las movilizaciones de izquierda antiglobalización. Esto a su vez pone en entredicho la teoría social dedicada a la comprensión de los movimientos sociales, probablemente la multitud de Negri no tuviese en mente a la “*alt right*” anglosajona como un resultado posible. Sin embargo, fueron multitudes, sin rostro ni doctrina las que enarbolaron el Brexit y el ascenso de Trump.

Si bien hay pleno consenso en que uno de los factores principales que han incidido en el auge de la pos-verdad, son las nuevas tecnologías de la telecomunicación y el declive de los medios convencionales, cuando se estudia este escenario, la imagen suele relegarse a un segundo plano (tal vez con razón, como se verá más adelante), en cambio se enfatiza la (falta de) facticidad de las comunicaciones: es decir, las mentiras colectivas que

*Egresado de sociología en la Universidad Alberto Hurtado, con intereses intelectuales variados que van de los derechos de las personas con discapacidad, a la sociología de la religión, la sociología cultural, y los estudios en ciencia, tecnología y sociedad.

sostienen el ideario de estos grupos reactivos. Sin embargo, la imagen tiene un rol preponderante en la construcción identitaria y puede ser ilustrador preguntarse por qué orden del reparto de lo sensible emerge de estos nuevos regímenes de producción y difusión de imágenes. Por ello en este ensayo se quiere hacer un breve repaso histórico de cómo ha evolucionado la apreciación de la imagen en -valga la redundancia- el imaginario moderno.

Hoy en día la fotografía y el copy/paste son la norma. Una realidad cotidiana amplificada y multiplicada por la ubicuidad de la computación y el internet. Sin embargo, por buena parte del siglo XX, críticos del arte y ensayista veían con recelo y temor la reproducción en serie de imágenes, y su difusión masiva. Hoy por hoy son clásicos del estudio de la imagen la añoranza de Walter Benjamin por el “aura” de la auténtica obra de arte,¹ y la perspicacia de Susan Sontag y su temor por la manipulación de masas.² Los periódicos llevaban décadas reproduciendo xilografías y dibujos, representaciones artísticas de la realidad, obra y culpa de un ojo paciente y de una mano capaz. Sin embargo la fotografía rebasa la ingenuidad pictográfica de una población acostumbrada a la sorna de la caricatura y a la fría representación del dibujo científico.

57

La imagen fotográfica respeta las proporciones, también la sinuosidad de las formas, pero no acuña contexto. El texto asigna contexto, un nombre a pie de página asigna una identidad, un lugar, una acción. Pero la fotografía no miente. Friederich Kittler elabora una pretenciosa crónica del avance de la reproducción en serie y pone especial énfasis en la fe científica que acompaña la proliferación de los usos de la fotografía.³ Se adaptan telescopios y microscopios, se usan cámaras en serie para captar el movimiento de los animales, y registrar la velocidad de movimiento de trenes y otros vehículos motorizados, refutando por fin de manera definitiva la paradoja de Zeno. Años después se sabrá que las imágenes de las internas de la Salpêtrière fueron montadas.⁴

La mentira y el engaño siempre fueron palabra: la retórica, el sofisma, el embaucamiento, la seducción, la demagogia y el populismo son presupuestos de la política, del mercado, de la vida en sociedad. Pero como reza el dicho, “una imagen vale más que mil palabras”. La fotografía suponía cargar con algo que estaba más

¹ Walter Benjamin y J. A. Underwood, *The work of art in the age of mechanical reproduction* (London: Penguin, 2008).

² Susan Sontag, *On photography* (New York: Picador, 2010).

³ Friedrich Kittler, *Gramophone, film, typewriter* (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2006).

⁴ Georges Didi-Huberman y Alisa Hartz, *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2005).

allá de la imaginación y del artificio de un artista, y por lo mismo se convierte rápidamente en evidencia policial y en un mecanismo de control de masas. Desde los perfiles del delincuente común a la fotografía de los primeros carnets de identidad. Lejos de presentar oposición, las masas se abalanzan para captar su propio retrato de Dorian Grey, inmortalizando un segundo por la eternidad en retratos personales, familiares y hasta sindicales. En este contexto la fotografía era evidencia, era facticidad y control.

Sin embargo, y sobre todo después de la primera guerra mundial, los sueños de fría y fiel representación se ven enfrentados al uso político masivo de la imagen fotográfica. El desarrollo del cine y los delirios delicadamente puestos en escena por George Méliés abren el campo de la reproducción mecánica de la imagen, al artificio y a la edición. La fotografía se vuelve un vehículo del arte y del escándalo. Las vanguardias juegan a crear efectos imposibles con los filtros (o la ausencia de tales) en sus cámaras. Al bricolage ingenuo y experimental del Dadá le sigue la composición más figurativa y elaborada del futurismo.

58

Pero la caída de la bolsa de valores de Nueva York lleva a una nueva era de la cámara fotográfica. Los movimientos de masas logran movilizaciones multitudinarias, prontamente captadas por los periodistas. La fotografía permite nuevos ángulos de un fenómeno antiguo, desde la altura se registra la masa en toda su magnitud, rostros indistinguibles tapizan explanadas de lugares célebres y reconocibles. De pronto el mundo sabe de los obreros de Chicago, de la rebelión en París, del alzamiento espartaquista, y la prensa se va llenando de imágenes de insurrección por un lado, y de escalas de organización social nunca antes vistas por el otro.

Los movimientos políticos no tardan en capitalizar el poder de la representación de las masas, como alarde, o como amenaza. La fotografía será el medio favorito de la propaganda fascista durante la primera mitad del siglo 20. Los italianos abrazan la edición y la composición de imágenes imposibles para representar la fuerza del líder infalible: los pálidos rostros de una multitud anónima le sientan bien de traje al Duce. Mientras tanto Riefenstahl juega con una singularización extrema con el fin de generalizar cualidades: no es un falso ídolo, ni una caricatura, es un hombre real, los valores e ideales del régimen Nazi existen en carne y hueso en jóvenes atletas del pueblo alemán. Los soviéticos por su lado reinventan el *memoria damnatio*, y se disponen a editar la historia una imagen tras otra, y un detractor a la vez.

Ya estaba todo en su lugar para el vuelco final a la ingenuidad de la fe en la reproducción fotográfica. La Guerra Civil Española no sólo moviliza armas y voluntarios, también moviliza equipos de prensa. Una misma escena, en dos ángulos distintos, relata dos historias diferentes. En este contexto chocan las imágenes de Robert Capa contra el “turismo de guerra” franquista.⁵ En el periodo entre-guerras y luego durante la segunda guerra mundial, la fotografía finalmente cae al nivel del argumento, una imagen se responde con otra, con la misma pretensión de validez. Ahora en lugar de controlar cuerpos, volúmenes y formas, controla conciencias, emociones y escribe historia a nivel de naciones.

Lejos de Europa y a finales de la guerra, la imagen asume funciones quizás más loables, quizás más terribles. Por un lado, la prensa investigativa lleva al destape de la corrupción y de la infamia, a la denuncia de la violencia colonial y post-colonial. Por otro lado, en la sociedad estadounidense se gesta la tiranía de los estereotipos comerciales que se desataran en la segunda mitad del siglo 20. El film nunca pierde del todo su halo de validez, por grotesca que sea la composición de la toma, o la selección de los sujetos fotografiados. Adorno lamenta la denigrante explosión de la industria cultural como una herramienta de idiotización masiva.⁶ La fotografía se vuelve banal y omnipresente, pavimenta las murallas en las calles con la misma publicidad o propaganda copiada hasta el hartazgo. Andy Warhol y compañía terminan de poner los sueños de la singularización y de la masividad de cabeza con sus burlas contra la reproducción serial de la imagen fotográfica.

⁵ Sandie Holguín, “National Spain Invites You: Battlefield Tourism during the Spanish Civil War”, *The American Historical Review* 5, n°110 (2005): 1399–1426.

⁶ Theodor Adorno, *Culture industry: Selected essays on mass culture* [Lugar de publicación no identificado: Routledge, 2015].

A finales de los sesenta, entre la nueva ola de rebeldía social, aparece un nuevo uso de la imagen. El ídolo pop. Un rostro singular infinitamente reproducido. Músicos y guerrilleros se reparten en láminas y recortes, imágenes significantes en un nivel personal, pero sobre-expuestas a la indiferencia de las mayorías: Rostros como Gandhi, Jim Morrison, el Ché, Lady Diana, Angela Davis, y tantos otros, comienzan a reproducirse más allá del control de los sujetos sobre su propia figura, y de las fronteras nacionales sobre sus ciudadanos. Desde los años 70 la trivialización de la fotografía se acompaña del auge del arte pictórico urbano, graffiti y muralismo, medios por los cuales (y junto con el apoteósico advenimiento del “gelatinógrafo” artesanal) las

⁷ Joseph Heath y Andrew Potter, *Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture* (New York: HarperBusiness, 2009).

⁸ Pueden tenerse en cuenta los trabajos de Van Aelst y Walgrave, quienes mapean los orígenes de los movimientos virtuales anti globalización neoliberal, y de Turner, Smith, Fisher y Welser, quienes estudian la forma de las redes de comunicaciones digitales en usenet.

⁹ Martyn Lyons, *Ctrl-Alt-Delete: The origins and ideology of the Alternative Right* (Political Research Associates, 2017).

multitudes reclaman una pequeña paréntesis en el reparto de lo sensible.

Pero hasta este punto siempre hubo una relación vertical en la reproducción de imágenes. Los dueños de los medios de comunicación difundían, y la gente recibía. Los medios alternativos, las pancartas políticas, rara vez lograban globalizarse, con algunas contadas excepciones, Mayo francés de por medio. Incluso el arte callejero se

vuelve dependiente de la redifusión de imágenes populares en los medios de comunicación masiva, con el caso ejemplar del Rap y de la contra-cultura.⁷ Pero todo pone como primera condición para la redifusión al éxito económico de la imagen difundida. Y esta primacía del valor económico por sobre la esencia del contenido resuena en la reflexión social sobre el posmodernismo y el neo-liberalismo.

60

Con el fin de los meta relatos, el mercado y el consumo se convierten en la fuente de referentes identitarios, lo que le da un lugar privilegiado a los *mass media*. Pero en el nuevo milenio emerge una novedad. La difusión instantánea y barata, y la descentralización de las comunicaciones. Las “redes” entre emisores y receptores, y sus relaciones de reciprocidad nunca habían sido tan fáciles de mapear, y ello viene de la mano de una cantidad importante de investigación sobre la naturaleza de la forma que toman las comunidades digitales.⁸

Pero cuando el foco pasa de las redes de comunicaciones, al contenido de éstas, los estudios alternan los blogs y chats por las comunidades *underground* sostenidas en foros e *imageboards*. Plataformas que integran o priorizan la difusión de imágenes.⁹ Entonces algo que puede caracterizar la difusión de la imagen y la fotografía en la era contemporánea, es que ésta ya no está atada al valor fáctico, ni al poder político, y finalmente supera las barreras económicas y fronterizas. En este contexto sólo queda su forma más elemental, su valor antropológico como factor de identidad colectiva, pero ahora sin ataduras de espacio geográfico (si bien a día de hoy constreñida por el idioma).

Esto que podría parecer un acto de democracia radical, al contrario, ha tendido a la disolución de la política en su sentido Arendtiano. Ya no es

necesario el debate político, porque no hay como (ni necesidad de) corroborar las afirmaciones emitidas. Esto se vio tempranamente en “controversias” científicas como el Cambio Climático.¹⁰ Pese a que los estudios de mayor reputación eran concluyentes y que la comunidad científica estaba eminentemente de acuerdo con la idea del impacto humano en el clima, los medios estado-unidenses seguían sosteniendo paneles de expertos presentando la “controversia”. Las imágenes de los hielos glaciares derritiéndose en los polos y en las cordilleras no bastaron para cambiar la opinión de una derecha aferrada a la realidad de su metro cuadrado.

La situación que Lyons y Weyn describen va más allá de la crisis climática, la nueva multitud de derecha enarbola y sostiene los viejos símbolos del fascismo y del supremacismo racial, con algunas innovaciones reactivas ante el feminismo y los movimientos de las minorías sexuales. Una combinación que recuerda al “*infâme*” de Voltaire, prejuicio, reacción y rechazo de la razón y del argumento. En lo inmediato, herramientas sociales masivas como Facebook o Twitter han tendido a tomar prestados formatos de los imageboards que les precedieron, y se multiplican los grupos y páginas de “memes” políticos basados en la auto-corroboración a-crítica.

61

Con esto no se quiere decir que la izquierda sea inmune a la misma tendencia, al contrario, pero al menos su disputa por espacios públicos le obligan a lidiar con la disidencia, aunque sea de la otra izquierda. En ello siempre hay debate, discusión y la posibilidad de política. Pero la nueva derecha rechaza la política. Sus asociaciones toman lugar fuera del espacio público, en la privacidad del internet y en círculos de auto corroboración mutua, y la imagen allí juega un rol preponderante, para caricaturizar o enaltecer, permite la identidad común entre grupos dispares, y de una nueva forma de acción política que lentamente se proyecta a la esfera pública.

¹⁰ Bruno Latour, “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Inquiry* 30, n°2 (2004): 225-48.

Competencias, créditos y anti-escena

*Danae Díaz Jeria **

62

Desde el año 2014 que vengo participando de la Comisión de Innovación Curricular de mi carrera. Esa es una instancia en que profesores y estudiantes del Departamento de Teoría de las Artes se juntan para deliberar acerca de los cambios que debería contener el plan de formación para un teórico e historiador del arte, asumiendo necesidades y diagnosticando los problemas del plan de formación actual. Ahí, en el trabajo de la Comisión, me he dado

cuenta de un sinfín de aspectos que no se enseñan en el aula, como las diferencias de concepción disciplinar y los afanes de los académicos y profesores por hacer del estudio de esta carrera una suerte de inversión para luego subsistir en el contexto laboral.

Es extraño el trabajo desarrollado en ese sentido, porque uno percibe que las discusiones en torno a la profesionalización del campo de la producción artística se dan por alto y

*Estudiante de Licenciatura en Artes mención Teoría e Historia del Arte en Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Miembro del Equipo Editorial de Revista Punto de Fuga y ayudante de las cátedras para Artes visuales "Historia del Arte III: Modernidad" y "Arte y Política".

entonces el proceso de innovación de los planes de estudio da por hecho que profesionalizar a los estudiantes es la mejor salida para la inserción laboral, la posibilidad de comida y la subsistencia en este mundo tan particular. Sin embargo, y a pesar de que se dé por hecho, hay comisiones que presentan ciertas resistencias a este modelo impuesto que no va precisamente en la misma línea de las titulaciones y que presentan discrepancias incluso con el lenguaje utilizado en esta instancia.

La innovación curricular en la Universidad de Chile surge a partir del plan Bolonia, que es un sistema instalado en Europa gracias a la voluntad de una serie de ministros de educación de países europeos que tiene como objetivo adaptar las curriculas, los avances tecnológicos y reformas financieras en las universidades para crear una sociedad del conocimiento y facilitar el intercambio educativo ahí en Europa. Hoy, esos estándares fijados desde el viejo continente funcionan como una matriz que recorre el mundo para fijar pautas educativas en relación a las demandas de la sociedad, la calidad y la competitividad otorgada por el sistema de créditos. Así, el aprendizaje que en el mundo del arte se daba de forma más romántica quizás, hoy es totalmente estandarizado y profesionalizado. Se insertó a la educación artística en un sistema de créditos y conceptos como competencias y subcompetencias que disfrazan los talentos y reflexiones a un documento de sistematización y tabulador de información en torno al arte.

63

El caso de la Universidad de Chile no se escapa del Plan Bolonia y es así como el sistema de competencias y subcompetencias llega a la Facultad de Artes y le pide a sus carreras la innovación curricular para tener planes de formación que vayan a la vanguardia de los sistemas de aprendizaje mundiales y sobre todo dibujen un campo laboral que asegure, de algún u otro modo, la devolución de la inversión del estudiante y así pueda vivir de lo que estudió y *no muera de hambre en el arte*. Ante ello es que se han apurado los procesos de aprendizaje y sintetizado los contenidos para obligar a los estudiantes a mantener esa condición eternamente no por el afán de saber y aprender, sino que para hacer fluir el macabro mercado económico de la educación, haciendo creer que mientras más postgrados y magísteres y doctorados, más recursos tendrás en el futuro (como si eso asegurara tener a un “profesional de calidad” entre las filas de cualquier institución). Así, tu competencia como especialista estará dada por la cantidad de títulos que ostentes y, por tanto, los créditos que configuren tus conocimientos. Ante lo anterior, el mundo que parecía ajeno al arte (por lo menos desde

un punto de vista romántico) ha penetrado en él, exigiendo para una buena producción un gran título. Así, es como hoy las obras ahora ostentan títulos y grados académicos.

Pero, ¿los grados académicos aseguran una buena producción artística? ¿una reflexión en torno al arte y sus materiales, sus contextos y sus posibilidades? En cierta medida, se podría pensar que el aprendizaje técnico es importante para poder desarrollar trabajos y también una cierta densidad teórica del material. Y, sumado a lo anterior, aprehender conocimiento teórico, discutir y reflexionar en torno a imágenes y diversas discursividades planteadas por los profesores hace interesante el espacio de la Universidad y, en ese sentido, la enseñanza sobre/del arte. Sin embargo, he percibido que muchas veces el espacio universitario (y ojo que sólo me estoy refiriendo a ese) se basa en la repetición constante de sus actividades, ejercicios miméticos y desarrollos estructurados sin mayores reflexiones y discusiones que apunten a una construcción de identidad de las escuelas de arte y aún más, de la o las escenas de arte que podamos ver en el circuito.

64

¿Se puede pensar entonces en una escena artística actual en Chile con el contexto de producción que tenemos hoy? Sin lugar a dudas hay una suerte de escena, gente que produce bajo el alero de los FONDART y los más diversos fondos de creación artística en el país. Sumado a ello, hay artistas que también desarrollan su producción, pero bajo el paradigma de los barrios, la producción *under* y la deselitización del arte, buscando hacer llegar su producción a las poblaciones del país, basados en el modelo de autogestión. El primer segmento de artistas lo hacen por medio de los fondos, el relleno de formularios y la documentación necesaria para acreditar a su proyecto como un elemento útil de inversión estatal o privada. Así, es que se han levantado artistas que son expertos de la carta gantt y la formulación de proyectos, unos profesionales de la postulación a fondos y del paseo por inauguraciones jugando a la exhibición de sus propios cuerpos y vestimentas para la inserción al mundo del arte.

El segundo segmento de artistas son esos que por elección o fracaso en el primer grupo, han decidido ir a sus barrios de infancia, a la ciudad, a los espacios donde no están los primeros para poder instalar sus obras y hacer vida social con gente que no está acostumbrada y que muchas veces no le interesa el mundo de la producción artística, haciendo de su trabajo un ejercicio más complejo en términos de llegada al espectador, como también lejos del sustento económico para llegar a vivir de lo que hacen.

Me quiero detener en el primer segmento que detallé anteriormente. En de los especialistas en el concurso de fondos y el relleno de planillas de los más diversos tipos. Muchos de ellos son los artistas que pueden acreditar su condición de artista profesional por haber cursado la cantidad de créditos correspondientes y, por lo tanto, tienen un cartón que puede acreditar dicha información. Son personas competentes que saben dibujar, tuvieron clases de volumen y por tanto comprenden el espacio y, a su vez, tuvieron clases de color y teoría que ayude entonces a sustentar su obra en un marco conceptual, incluso desarrollando en sus clases la formulación de proyectos con profesores que los amaestran en esa práctica tan necesaria para la supervivencia en este ambiente. Como pueden ver, unos verdaderos profesionales del arte. En su mayoría, son profesionales que se educan en la Universidad y que la critican tomando una cerveza en el pasto. Critican al sistema y se van a paro por la disputa de sus competencias y subcompetencias, las que debería haber y las que deberían sacar. Así, profesionales que hacen su vida en las cuatro paredes del confort de la universidad como si el sólo hecho de estar ahí los situara en el plinto de una escultura intocable.

65

Una escena actual en Chile son principalmente esos artistas del primer grupo y que para mí conforman una anti-escena. Un grupo de estudiantes que se transforman en artistas profesionales y que hacen del arte, su reflexión y discusión un espacio frígido, sin arriesgar demasiado, pero ojo... *exitoso*. Creo que a una escena se le puede decir así cuando efectivamente hay cierta reflexividad asociada a la producción, hay ciertas inquietudes que son canalizadas en las obras y en el modo en que se producen. Y, sobre todo, me parece que hay un vínculo con la sociedad que hoy no percibimos en las obras ni en la acción. Ante lo anterior, es que pienso que la profesionalización del arte ha puesto frígida a una escena que solo se ha levantado en base a superficialidades y fondos concursables y que, por ende, la ha transformado en una anti-escena. Hoy, antes de la reflexión y la producción misma hay histeria colectiva por las titulaciones, los créditos, el magíster, doctorado y ojalá algún título más en el extranjero.

Por la razón o la fuerza...
Los *espacios de esperanza* en la
trilogía original de Star Wars
durante la dictadura chilena
(1973-1983).

Tomás Antonio Bascoli Castro

RESUMEN

En 1978 ocurría un fenómeno especial para la historia del cine y del mundo: hacía su aparición por primera vez, y de la mano de un joven director llamado George Lucas, la película *Star Wars*. El sinfín de consecuencias que traería esta película puede ser considerado como cultura general. Durante más de 30 años, la trilogía original de *Star Wars* ha logrado alcanzar niveles de popularidad y masificación insólitos. En nuestro país, entre 1977 y 1983 varias generaciones lograron ir a diversos cines para observar, atónitos y fascinados, las primeras tres películas de la saga. Pero una vez fuera de las salas de cine, el panorama no era tan distinto a una “guerra de las galaxias”. Al mismo tiempo que la trilogía original de *Star Wars* se estrenaba en nuestro país, Chile vivía una de sus épocas más oscuras a causa de la dictadura militar que llegó al poder en 1973. Un país golpeado fue el receptor de todas las ideas que George Lucas utilizó en sus películas. Por ende, ¿de qué manera puede *Star Wars* servir como metáfora de lo que ocurría en nuestro país? Es necesario, adentrarse a revisar nuevamente las películas, la prensa chilena y los propios espectadores que, en aquella época, vivieron la historia de nuestro país a través del lenguaje y visualidad que les regalaba la trilogía original de *Star Wars*.

Palabras clave: Espacios de esperanza - dictadura - simbología - recepción.

ABSTRACT

In 1978 a special phenomenon for the history of cinema and the world was happening: making its appearance for the first time, and by the hand of a young director called George Lucas, the movie *Star Wars*. The endless number of consequences that would bring along can be consider as general culture. During more than 30 years, the original trilogy of *Star Wars* has managed to reach unbelievable amounts of popularity and widespread growth. In our country, between 1977 and 1983 several generations went to different cinemas to watch, stunned and fascinated, the first three movies of the saga. But once outside of the movie theatre, the scene was not so much different to a *Star Wars*. At the same time as the original trilogy of *Star Wars* was making its debut in our country, Chile was living one of its darkest times due to the military dictatorship that had arrived to the power in 1973. A knocked country was the recipient to all the ideas that George Lucas used in his movies. Therefore, in what way can *Star Wars* serve as a metaphor to what was happening in our country? It's necessary to go deep into a review of the movies, the chilean press and the own spectators that, at that moment, lived the history of our country through the language and visual content that the original trilogy of *Star Wars* was giving to them.

69

Keywords: Spaces of hope - dictatorship - symbology - reception.

Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana... fueron las primeras palabras y la primera escena de una saga que cambiaría por completo el mundo del cine y la sociedad mundial en general. Han pasado más de 30 años desde que *Star Wars – Episodio IV: Una Nueva Esperanza*, en ese entonces llamada solamente *Star Wars* o *La Guerra de las Galaxias*, se proyectó en los cines estadounidenses por primera vez, un 25 de mayo de 1977. De ahí en adelante, la saga de películas que dirigió, produjo y escribió el cineasta George Lucas, ha influenciado en casi todos los aspectos de la cultura popular en gran parte del mundo.

Una Nueva Esperanza, *El Imperio Contraataca* y *El Regreso del Jedi* fueron un golpe a la industria del entretenimiento conocida como cine. El séptimo arte fue superando sus propios límites de la mano de George Lucas en historia, trama, sonido, imagen, fotografía, escenas, música y por, sobre todo, efectos especiales.

Pero su éxito puede ser sostenido en la idea que la saga de *Star Wars* esta enormemente fundamentada por los tópicos que lleva en su interior: mitología, religión, historia y filosofía, son algunos de los temas que Lucas logró incorporar a estas películas desde sus primeros guiones. La (re) interpretación de signos y símbolos acordes al área de la mitología grecorromana, escenas que hacen hincapié en la historia contemporánea de la humanidad y una fuerte estructura filosófica, conocida como *La Fuerza*, la cual sostiene al universo de *Star Wars*, son un ejemplo de aquello.

Lucas se inspiró enormemente en las investigaciones y publicaciones del historiador Joseph Campbell. Según este último, “el mito es una metáfora para la experiencia de la vida”;¹ y *Star Wars* es exactamente eso: una historia mitológica, basada en el viaje del héroe, ese tal *Luke Skywalker*, que nos remite a temas transversales para la humanidad. Una prueba de cuán importante es *Star Wars*, es que vemos reflejada nuestra sociedad y nuestro momento dentro de un marco histórico en particular.

Pero nuestros momentos y nuestra sociedad para aquel entonces cuando *Star Wars* hacia su aparición en el mundo con la denominada *Trilogía Original*, era nada más y nada menos que en un país golpeado.

¹ *Star Wars: El legado revelado*, Dirigida por Kevin Burns, 2007, Estados Unidos: History Channel.

Entre 1977 y 1983 se estrena el Episodio IV, V y VI en nuestro país, bajo una atmósfera de dictadura, de tensiones políticas, de sistemáticas violaciones a los Derechos Humanos, de una economía en recuperación tras una crisis tremenda, de un apagón cultural, de una supuesta guerra civil contra el despiadado enemigo interno, de una presión internacional por los crímenes que se cometían en nuestro país, de protestas sociales, de la Vicaría de la Solidaridad, de la llegada del consumismo, etc...

Chile se encontraba bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet. Pero entonces, ¿de qué manera puede *Star Wars*, el mito como metáfora de nuestra experiencia de sociedad, lograr conectarse realmente con lo que ocurría en nuestro país? ¿Será esta trilogía ideada por George Lucas solamente un ejemplo del crecimiento e inflación de la cultura de masas, de la transformación de Chile en un mercado para el entretenimiento y, por ende, parte del *apagón cultural* entre 1978-1983? O, tal como lo menciona Joan Breton Connelly, y en relación al concepto mitológico que viene detrás de la saga, “¿George Lucas quería crear esta conexión o la estoy haciendo yo y participo como el poeta, el creador para ver las conexiones?”² ¿Qué ocurrió en nuestro país, en aquel público y en aquellos fans que vieron por primera vez *Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana...*?

² *Star Wars: El legado revelado*, Dirigida por Kevin Burns, 2007, Estados Unidos: History Channel.

71

EPISODIO I – UNA NUEVA ESPERANZA

De primer momento, no pondré en duda la conexión entre *La Guerra de las Galaxias* y lo que ocurría en nuestro país. Sino que es tácito la participación del público chileno en la historia de George Lucas, con un rol de interpretación, relación y experiencias individuales, el público que vio *La Guerra de las Galaxias*, fue conformando, especialmente durante la década de 1980, una lectura de la película como un espacio de esperanza frente a dos elementos centrales de aquella época: la figura de Pinochet y la refundación económica. Pero, ¿desde donde nacen estas asociaciones que indudablemente conectan las películas de *Star Wars* con la época de la dictadura de nuestro país? El historiador Peter Burke nos comenta que “nace desde la existencia de la idea de que lo que se recibe siempre es diferente de lo que

se transmite originalmente porque los receptores, consciente o inconscientemente, interpretan y adaptan las ideas, costumbres, imágenes, etc., que se les ofrece”.³ Y en relación a eso, “los individuos pueden tener acceso a más de una tradición y elegir según la situación, o tomar elementos de las mismas para crear algo propio”.⁴ Y cuando hablamos de tradición queremos decir, a manera de metáfora, paquetes culturales, es decir, esquemas religiosos, filosóficos, políticos, de lenguaje, entre otros factores que tienen cabida dentro de la cultura. Por ende, las primeras recepciones de *Una nueva esperanza*, *El Imperio contraataca* y *El regreso del Jedi* pueden ser el resultado obvio de la transformación de la cultura en una mercancía con la llegada del consumo masivo basado en un nuevo sistema económico impuesto por la dictadura. Siempre existirá una segunda recepción, acomodada desde una interpretación alternativa a lo que observamos literalmente y que tendrá como motor la subjetividad cultural de cada persona dentro de una sociedad. Lo que David Harvey denomina: espacio de esperanza.

El modelo neoliberal que se impuso en Chile durante la dictadura, también conduce a “la valoración de la singularidad, la autenticidad, la particularidad, la originalidad y cualquier otra dimensión de la vida social incongruente con la homogeneidad presupuesta por la producción de mercancías”.⁵ La recepción de *Star Wars* en nuestro país es imposible analizarla o explicarla sin incluir en ella una apropiación del contenido mostrado desde nuestra propia sociedad, amparados desde ella. Dentro de estos espacios de esperanza, David Harvey nos dice que “se pueden formar cualquier tipo de movimientos de oposición, incluso presuponiendo, como a menudo sucede, que los movimientos de

oposición no estén ya firmemente atrincherados en ellos”.⁶ Y con ello, finalmente, existe una oposición que se produjo luego de ver *La Guerra de las Galaxias*. Esta postura, mucho más nerd si se quiere denominar, cumplía con objetivos concretos: “usar la validación de la particularidad, la singularidad, la autenticidad, la cultura y los significados estéticos de maneras que abran nuevas posibilidades y alternativas”.⁷ Y ¿de qué manera la trilogía original aportaba a la posibilidad de

³ Peter Burke, *Formas de Historia Cultural* (Barcelona: Alianza Editorial, 2006), 246.

⁴ Peter Burke, *Formas de Historia Cultural*, 262.

⁵ David Harvey, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 433.

⁶ David Harvey, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, 433.

⁷ David Harvey, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, 433.

construir este espacio de esperanza como una oposición a la dictadura militar?

Según el periodista Dan Rather, “cada film toca el antiguo tema que se ha repetido una y otra vez en la historia: reconocer que hasta cuando el mal tiene el control, lo mejor que podemos hacer es resistirnos, y que una persona puede marcar la diferencia”.⁸ En resumen, de eso se tratan las películas: la típica lucha entre bien y mal, la princesa que debe ser rescatada, el joven aprendiz de un maestro anciano, la pareja cómica de la historia y el mercenario galán. Dicho de otras maneras, “es una juguetona mezcla de géneros cinematográficos”, con claras referencias a Errol Flynn, *El Mago de Oz* y *Flash Gordon*. Pero, lo interesante de *Star Wars* no es el mensaje final o la representación de la victoria del bien sobre el mal, sino es la manera en cómo se nos muestra, y es gracias a aquello en que podemos hablar de un espacio de esperanza dentro de la trilogía original.

Primero, los símbolos que se utilizan en la película nos llevan inmediatamente a reconocer que, como dice Wes Dodgens: “las naciones históricamente han sido conocidas por adoptar insignias, banderas y banners para representar sus países o imperios”.¹⁰ Por ende, es indudable que frente a cualquiera de estos símbolos realizaremos una interpretación o recepción inmediata, porque nuestra vida está llena de ellos. Para la trilogía original de *Star Wars* existen dos símbolos fuertemente presentados: la *Imperial Crest* y *The Alliance Starbird* (fig. 1). Este último, que representa las fuerzas rebeldes donde participan *Luke Skywalker*, *Leia Organa* y *Han Solo*, los protagonistas de los films.

A contraposición del *Alliance Starbird*, existe la *Imperial Crest* (fig. 1), cuya aparición en las películas es mucho más visible y protagonista que su par rebelde. La *Imperial Crest* representa la tiranía imperial e inmediatamente al observar

Alliance Starbird



Imperial Crest

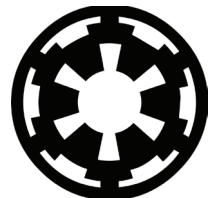


Fig. 1. Fuente: Wes Dodgens, *The Corruption of powerful symbols*

¹¹ Wes Dodgens, "The Corruption of powerful symbols", (citado el 15 de octubre de 2015, *Star Wars in the classroom*): disponible en: http://www.starwarsintheclassroom.com/content/ss/history/corrupting_symbols.asp

al *Imperio* y luego su símbolo, uno se recuerda a la esvástica nazi, más que por su parecido, sino que por lo que representan. Este signo "es indudablemente asociado con el odio, el anti-semitismo, asesinatos, supremacía y tiranía blanca relacionada con la Alemania del Führer".¹¹

No se afirma que el *Imperio* sea tan horrible como el nazismo, aunque si existe una relación. Entonces, tenemos un Imperio y un símbolo que nos hace pensar en la Alemania nazi. Y esta asociación queda mucho más complementada con la aparición de los denominados *stormtroopers* (fig. 3). Siguiendo el tipo de análisis que realiza Wes Dodgens, el *Imperio Galáctico* usa el termino *stormtrooper* para sus fuerzas de asalto. Los primeros *stormtroopers* (*sturmtruppen*) fueron tropas de asalto de elite de Alemania durante la Primera Guerra Mundial, y posteriormente el nombre fue utilizado para la organización paramilitar establecida por el Partido Nazi (conocidos en alemán por *Sturmabteilung*). Por último, en *El Imperio Contraataca* y *El Regreso del Jedi* aparece la imagen del *Canciller Palpatine*, quien figura como la máxima autoridad del *Imperio*, incluso sobre *Darth Vader*, quien lo llama a él como *maestro*. Y aquí la referencia es explícita, tal como en Alemania, el líder del *Imperio* es nombrado por título como canciller, al igual que lo fue Hitler en su gobierno.

Es extraño encontrarse con estas asociaciones, pues la dictadura de Pinochet se configura siguiendo como modelo lo

Stormtroopers

Sturmtruppen



Fig 3. Fuente: Wes Dodgens, "The Corruption of powerful symbols".

realizado por Adolf Hitler a mediados del Siglo XX. Entonces, podemos concluir que tenemos una especie de relación triángulo entre el *Imperio*, la Alemania nazi y la dictadura chilena. Pues si logramos reconocer la relación entre la organización que comanda *Darth Vader* y el *Canciller Palpatine*, con el gobierno de Hitler, de una u otra manera debemos también remitir a lo que pasa en Chile y la dictadura.

Los propios militares en las calles, la imagen de Pinochet usando capa durante la década de 1980 y los símbolos que emergen desde el gobierno militar nos están diciendo que hay una analogía, y quizás es posible hacer esa interpretación.

Por otro lado, existen los dos bandos en Star Wars, tenemos el *Imperio Galáctico* y la *Alianza Rebelde*, y estos últimos adoptan la diversidad, en contraste con la uniformidad del *Imperio*. En el grupo de *Luke*, *Leia* y *Han* observamos heterogeneidad, color e incluso la participación protagónica de una mujer. Mientras que en el espacio de *Darth Vader*, el *Canciller Palpatine* y los *Stormtroopers* es imposible ver tal tipo de diversidad, sino que vislumbramos un fanatismo por lo homogéneo, nos encontramos solamente con los colores negro, blanco y rojo, que hacen referencia directamente a la bandera de la sangre del III Reich, incluso en el Imperio no hay mujeres y además vemos personas sin rostros, solo máscaras, que representarían la asimilación de un sistema que despoja la humanidad de sus integrantes, pues desde nuestro rostro nacen las emociones, parte íntegra de nosotros como humanos. Y si enfrentamos estos dos bandos, observamos que todo aquel que se oponga al Imperio, se enfrenta a la muerte, la destrucción, la violencia y, por último, la pérdida de su humanidad. No muy distinto a lo que le ocurría a la *oposición* oficial a la dictadura en Chile o a la sistemática violación de los Derechos Humanos.

Y dentro del Imperio emerge la figura icónica de *Darth Vader* (fig.4), el mal por excelencia. Si el héroe mítico (*Luke*) es la figura de la libertad, al villano que enfrenta a menudo simboliza la tiranía. Y esto refleja indudablemente un ciclo de nuestra propia historia: la caída de las repúblicas y el surgimiento de dictadores. *Darth Vader*, es la antítesis de todo lo que representa el joven *Skywalker* y la *Alianza Rebelde*. Es lo homogéneo, el poder absoluto que corrompe absolutamente todo, tal cual ocurría en



Fig 4. Fuente: Archivos Jedi, Star Wars Wiki y Memoria Chilena.

Chile bajo la dictadura. El rostro-sin-rostro de un Imperio que se moviliza a través de la violencia y la destrucción, desde el planeta *Alderaan* hecho cenizas por la *Estrella de la Muerte* hasta la incansable persecución para eliminar a la escoria rebelde, los opositores al régimen de *Darth Vader*. El lord *Sith* representa los valores negativos que se adjudicaron a Augusto Pinochet en nuestro país: la violencia, el temor y la oscuridad.

Hemos dado algunas luces de lo que la trilogía original representa y presentado algunos elementos que a partir de ellos se puede ir armando el rompecabezas de *La Guerra de las Galaxias* como *espacio de esperanza*. Pero, específicamente, ¿Qué ocurría en Chile durante esos años para que estos elementos cobraran relevancia e importancia para el público?

EPISODIO II – EL IMPERIO CONTRATACA

La dictadura militar en Chile tiene un sinfín de factores y situaciones que se entrelazan para construir aquella época de nuestra historia. Elementos políticos, sociales, religiosos, entre otros, van formando, a través de sus relaciones, lo que podríamos llamar el contexto histórico en el cual se desenvuelve la experiencia *Star Wars*. Pero para una mayor utilidad, hemos de enfocarnos en tres factores claves que, de cierta manera, son esenciales para analizar la recepción que tuvo la trilogía de películas.

Primero, para hablar de *nuestro* momento en aquellos

años, debemos referirnos al máximo símbolo de la dictadura: la propia figura de Augusto Pinochet. Aún cuando éste en los primeros días posteriores al 11 de septiembre de 1973, no destacaba como el hombre al mando del golpe, como si lo hacía el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea Gustavo Leigh o el Comandante en Jefe de la Armada José Toribio Merino, la figura del Jefe del Ejército Augusto Pinochet comenzó a cobrar relevancia a medida que pasaban los años.

Para que ello pasara, la recuperación de la imagen del Libertador Bernardo O'Higgins es una pieza clave para que Pinochet se transforme en la figura principal durante la dictadura. Pues, se remite a una tradición histórica entre la Historia de Chile con la Historia Militar, y se busca una especie de relación intrínseca, una asociación o directamente una homologación entre estas dos historias. Se percibe que, desde la figura de Bernardo O'Higgins, los militares *siempre* han estado presente en la historia republicana, primero como los ejecutores del proceso de Independencia y después como figura defensora de la patria. Por ello, un primer factor es la asimilación que Pinochet logra con O'Higgins y por ende con los ideales patrios de libertad e independencia. Obviamente, a contraposición de los marxistas que son acusados de antipatrióticos. Aquí, es necesario recordar la refundación simbólica, o de la memoria visual, que, a través de la transformación y metamorfosis de billetes, monedas, estampillas y muchos otros elementos, se presentan figuras devotas del nacionalismo y de los militares. Como es el caso del ya mencionado Bernardo O'Higgins, como también cobra relevancia Diego Portales, presentados como *héroes de la patria*.

Finalmente, y como nos comenta Carlos Huneeus, "Pinochet fue Jefe de Estado, de Gobierno y del Ejército, ejerciendo cada uno de sus cargos con celosa simultaneidad, consciente de que la principal base de su autoridad era la legitimidad derivada de su condición de ser el superior jerárquico de la rama más importante y poderosa de las Fuerzas Armadas".¹² En otras palabras, en la figura de Pinochet se concentró un autoritarismo bastante grande que abarcaba la vida militar, política y social del país.

Debemos hacer la salvedad que tampoco toda la dictadura se manifestaba y se organizaba

¹² Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2000), 52.

desde la figura de Pinochet, hay que tener cuidado de no caer en esta idea. Más bien, el General Pinochet debe observarse como la cara visible del gobierno militar, sin embargo, la gobernabilidad del país también recaía en otras manos, instituciones y múltiples órganos gubernamentales. Como la DINA, los denominados *Chicago Boys* o el movimiento de extrema derecha Patria y Libertad.

Un segundo factor, y que está muy relacionado con la figura patriótica del militar Pinochet, tiene que ver con la educación emocional que desde el primer momento fue un tema sumamente importante para la Junta. Para el historiador Pablo Toro, “el gobierno militar definió que la historia chilena debía ser entendida como un irreductible antagonismo entre el Bien y el Mal”,¹³ y así debía llegar a los niños y jóvenes a lo largo del país por medio de la educación. La historiadora política Sofía Correa nos da un marco general de estas acciones por parte del gobierno:

Los textos utilizados en clase debían contar con el visto bueno de las autoridades, se introdujeron actividades y materias orientas a realzar valores patrióticos caros al régimen militar, y se instauró un periodo de festividades que, extendiéndose desde el 11 al 19 de septiembre, postulaba relaciones de parentesco entre el golpe y la Independencia, en el afán por otorgarle el sentido de una redención nacional al primero, y desmentir con el ánimo festivo de un sector de la población, la tragedia experimentada por el otro.¹⁴

Según este discurso, la figura de Pinochet cobra aún más relevancia al ser etiquetado como *el bueno de la película*. Para el periodista Dan Rather, “el dictador siempre empieza diciendo que ayudará a los más débiles. Es un *gran padre*: aquí esta esa persona poderosa que se compromete a cuidar de mí”.¹⁵

Algunos historiadores denominan este fenómeno como el del líder carismático, así como lo era Adolf Hitler, pero para el caso chileno de Augusto Pinochet no logró calar tan hondo en las mentalidades de la sociedad. Basta recordar que la dictadura chilena no fue un caso de gobierno totalitario, como si fue el alemán, sino más bien de autoritarismo, como observamos anteriormente. Sin ideologías políticas, ni partido

¹³ Pablo Toro, “Towards a new Chile through the heartaspects on the construction of a nationalist emotionology in school textbooks during Pinochet years (c.1974-c.1984)”, en *History of Education & Children's Literature*, X, 1, (2015), 586.

¹⁴ Sofía Correa, *Historia del Siglo XX chileno* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2001), 304.

¹⁵ *Star Wars: El legado revelado*, Dirigida por Kevin Burns, 2007, Estados Unidos: History Channel.

único, tampoco con una movilización de masas o un aparato cultural hegemónico, la dictadura chilena no utilizó la fórmula totalitaria, pero sí se buscó la producción de un líder carismático, que no obtuvo resultados tan óptimos como su modelo germano. Aun así, “el lenguaje agresivo que ocupaba Pinochet en contra de la oposición fue determinante para mantener el clima bélico en el país durante esos años”,¹⁶ lo que se condice con las típicas alusiones a que el país se encontraba en una guerra contra el temido enemigo interno. Y lo que se corresponde totalmente con la educación emocional que se buscaba implantar, reconociendo a los militares como salvadores de la patria y la sospecha de un sector de la sociedad malvado que deseaba terminar con la libertad y los valores de la nación chilena.

Un tercer factor que debemos abordar para lograr armar un poco el contexto en que las aventuras de *Luke Skywalker* desembarcan en Chile a la velocidad de la luz, es el aspecto económico. La denominada Revolución económica triunfadora o Milagro económico, consistió, en un primer momento, en la instauración de un modelo económico monetarista para luego llegar al modelo neoliberal, cuyos fundamentos siguen estando vigentes. “La orientación económica del gobierno militar estuvo condicionada, desde un principio, por una doble necesidad, la de tener que superar las sucesivas crisis a la vez que proveerle el régimen otro sentido, más dirigible, que el puramente autoritario”.¹⁷ Las medidas fueron aplicadas a escala macroeconómica, y entre ellas se encuentran: “la eliminación de los controles de precios, la apertura comercial a la competencia internacional y el fenómeno de las exportaciones”,¹⁸ entre otros, pero los mencionados afectan directamente a nuestro tema.

En suma, “hacia el final de la década de 1970 hubo efectivamente crecimiento, se impuso el eficientismo disciplinario ortodoxo monetarista, se comenzó a abrir la economía chilena volviéndola más competitiva, y Chile pasó a ser una plaza atrayente para inversiones extranjeras”.¹⁹ En esta refundación económica, “el ciudadano fue reducido a la condición de un consumidor guiado por las apariencias”.²⁰ Y con la apertura al comercio internacional, la tecnología, la vestimenta, la música

¹⁶ Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet*, 53.

¹⁷ Sofía Correa, *Historia del Siglo XX chileno*, 290.

¹⁸ Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet*, 44.

¹⁹ Sofía Correa, *Historia del Siglo XX chileno*, 294.

²⁰ Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet*, 45.

y el cine, entre otros productos, llegaron en masa a nuestro país y no precisamente de productores latinoamericanos, sino que especialmente —por no decir únicamente— provenían de Estados Unidos. Con ello, se comenzó a construir paulatinamente la masificación del consumo, la cual es mucho más interesante percibir su doble faz. Una cara: “como mecanismo de domesticación, como destacado y sutil dispositivo de dominación. La otra: su conexión con el placer”.²¹ De aquí en adelante el modelo neoliberal no retrocede, sino que avanza arrasando con todo a su paso. Por ende, “quizás el efecto más perdurable del nuevo modelo fue el cambio de conciencia que comenzó a apoderarse del país”.²²

Para el geógrafo crítico David Harvey, desde la década de 1970, hemos atravesado una fase fuerte de lo que él denomina comprensión del espacio-tiempo: “de repente el mundo parece mucho más pequeño, y los horizontes temporales en los que podemos pensar acerca de la acción social se acortan mucho”.²³ Y que mejor ejemplo que *Star Wars*: una historia de aventuras espaciales en otra galaxia, en otro espacio y tiempo, literalmente. Así *Star Wars* entra en la gran área de la cultura como mercancía. Y para que una música, un arte, una obra de teatro o una película sean considerados como tal producto, necesitan el requisito de comerciabilidad: “la exigencia de que ningún artículo pueda ser tan singular o tan especial como para quedar completamente fuera del cálculo monetario”.²⁴ Y George Lucas lo cumple, pues a primera vista la historia de *Luke Skywalker* es una especie de *western* en el espacio, y por ende no posee una característica de localización, sino de globalización. Entonces, cine como mercancía.

El cine, como sustento técnico de *Star Wars*, tampoco quedó ajeno de los vaivenes de la economía. Para la década de 1970 era un panorama popular e incluso masivo. El bajo costo de su entrada y su cartelera predominantemente nacional (la industria cinematográfica estadounidense dejó de enviar estrenos), condujo a la concepción de un cine bastante local. No obstante, “en 1965, un chileno iba al cine en promedio siete

²¹ Tomás Moulián, *Chile Actual: anatomía de un mito* (Santiago: LOM Ediciones, 2002), 105.

²² Sofía Correa, *Historia del Siglo XX chileno*, 294.

²³ David Harvey, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, 140.

²⁴ David Harvey, *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, 419.

²⁵ Jorge Rojas y Gonzalo Rojas, “Auditores, lectores, televidentes y espectadores. Chile mediatizado. 1973-1990”, en Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri, *Historia de la vida privada en Chile. Tomo 3: El Chile contemporáneo. De 1925 a nuestros días* (Santiago: Taurus Editora, 2007) 406

veces al año; en 1975, dos veces, y en 1979, solo una”.²⁵ ¿Por qué ocurre esto? Por tres factores: crisis económica a finales de la década de 1970, los límites que imponía el toque de queda y la expansión de la televisión. De igual manera, los historiadores Jorge Rojas y Gonzalo Rojas destacan que, “aunque el número de espectadores disminuyó con rapidez, algunas películas alcanzaron un importante éxito de taquilla en la época más oscura de la dictadura”.²⁶ Entre aquella lista figura *La Guerra de las Galaxias* y *El imperio contraataca*, las traducciones para *Star Wars – Episodio IV: Una Nueva Esperanza* y *Star Wars – Episodio V: El Imperio Contraataca*, respectivamente. La pregunta clave que queda por realizarse es ¿Por qué logran éxito en una de las épocas más oscuras de la historia de nuestro país?

²⁶ Jorge Rojas y Gonzalo Rojas, “Auditores, lectores, televidentes y espectadores. Chile mediatizado. 1973-1990”, 407.

EPISODIO III – EL REGRESO DEL JEDI

81

Para lograr un acercamiento a la recepción de *Star Wars*, metodológicamente, he entrevistado a integrantes del fan club *Alianza Rebelde* y *Fan Solo*, que, tal como mencione en un principio, si bien tenían entre 8 y 10 años cuando la observaron por primera vez en 1978, durante la década de los ‘80, y junto con su crecimiento y desarrollo como adolescente y joven, la trilogía original fue adquiriendo más significados, y en especial con el contexto que les tocó vivir.

Por otro lado, para rescatar la opinión desde la oficialidad, se han revisado los diarios *La Tercera* y *El Mercurio*, especialmente este último en relación con la estrecha conexión que tenía con el gobierno militar. Ante eso, Sofía Correa es clara:

Siempre continuó cumpliendo la función de un referente de opinión insoslayable para la derecha. A continuación del golpe, asumió a cabalidad el papel de una entidad educadora, toda vez que propendió sistemáticamente a la legitimación y arraigo de los principios del neoliberalismo, identificados con un grupo hasta ese entonces poco gravitante al interior de la derecha.²⁷

De esta manera, podremos observar una mirada oficial de las películas que, finalmente, terminará por etiquetarla de un film para niños, sin mucho contenido y que, a pesar de todo, logra recaudaciones monetarias

²⁷ Sofía Correa, *Historia del Siglo XX chileno*, 308.

enormes en el mundo, especialmente en EE.UU.

La Guerra de las Galaxias se proyecta en salas chilenas un lunes 20 de marzo de 1978. Para la avant premier, hecha el 11 de marzo de aquel año, las primeras impresiones eran negativas. El Mercurio logró captar algunas de las opiniones que deslizaban los primeros espectadores de la película en el cine Las Condes. Para Federico Roa: “es una película como cualquiera de cowboy, ambientada en el espacio en vez de hacerla en el Oeste americano”; Benjamín K. comenta que: “es entretenida, me encanta el cine para pasar un rato agradable y punto”; y su amigo agrega que: “mientras dura la película entretiene, pero no me deja nada para pensar. No me diga que cuando el niño bueno (Luke) se lanza cual Tarzán para rescatar a la princesa (Leia)... escenas recontra vistas hace años”. Por otro lado, Manfredo Mayol comenta que: “es de los filmes de los cuales al salir de la sala uno se olvida para siempre”.²⁸ Con todo esto, la crítica acusa a *La Guerra de las Galaxias* de “no tener contenido, con un argumento obvio y con una sola gracia: o encanta con su ingenua espectacularidad o abruma con su insistente repetición de situaciones imaginarias o inconsistentes”.²⁹

Nuevamente en El Mercurio, rescato el análisis de la primera película:

No hay que buscar respuesta a lo inexplicable. Nada dentro del filme pretende corresponder a cánones corrientes. Todo lo que ocurre entra exclusivamente por los ojos (...) mejor, pues, abandonar raciocinios para entregarse a la enloquecida carrera de naves siderales que se entrecruzan, disparándose fulmíneos rayos.³⁰

Y más adelante, el diario es tajante para comentar el resultado final de toda esta primera aventura de *Luke Skywalker*:

Para asegurarse que *La Guerra de las Galaxias* pudiera ser ya no solo vista, sino apreciada por un público infantil, se prescinde de mensajes, sangre, sexo. Desde luego, imposible ver heridas sanguinolentas en seres de metal, pero el hecho de quitarle complejidades intelectuales –y ni hablar de metafísicas- para no perturbar tiernas mentalidades, hace caer el asunto en la fría vaciedad de lo meramente formal y mecánico.³¹

Tan solo con estos comentarios podemos realizar un primer acercamiento a la concepción

²⁸ El Mercurio (ed. Santiago) 11 de marzo de 1978.

²⁹ El Mercurio (ed. Santiago) 24 de marzo de 1978.

³⁰ El Mercurio (ed. Santiago) 24 de marzo de 1978

³¹ El Mercurio (ed. Santiago) 24 de marzo de 1978

que se empezó a generar de acorde a la primera proyección de *La Guerra de las Galaxias*: una película que calza totalmente con las superproducciones estadounidenses que comenzaban a llegar a nuestro país. Así como *E.T. el Extraterrestre* o *Tiburón*, la película de Lucas era acusada de poseer un contenido burdo, solamente para entretener. Comenzaba el mito del cine como mercancía. Y las siguientes dos películas tampoco se salvaban de tal etiqueta: para el estreno de *El Imperio Contraataca* un jueves 25 de Diciembre de 1980, se le critica de ser “solamente una deslumbrante fantasía espacial”,³² y para la última parte de la trilogía original, *El Regreso del Jedi*, proyectada en nuestro país un lunes 19 de Diciembre de 1983, tampoco el panorama cambia mucho al ser etiquetada como “si el espectador está dispuesto a que le cuenten la misma historia y, a cambio de ello, admirar un nutrido paquete de trucos y logros visuales, la calificación podría ser buena”.³³ En suma, las tres primeras películas de *Star Wars* en nuestro país se les etiqueta como de fantasía, aventura mítica o entretención burda. Pero, ¿entonces no existe ninguna conexión entre nuestro momento como sociedad y la experiencia de *Star Wars*? Si nos fijamos bien en otro tipo de reflexiones y apreciaciones en torno a la trilogía original, observaremos que siempre existe un espacio para *otras* lecturas.

Volvamos al principio. Dentro de las negativas opiniones que recogió El Mercurio aquel 11 de marzo de 1978, la avant premier de *La Guerra de las Galaxias*, existe una que me llamó profundamente la atención, y pertenece a Liliana Mahn, madre y Directora de Turismo, la cual comenta que: “después de mis largas horas de trabajo me resultó reconfortante ver una película en que se plantea estupendamente el triunfo del bien sobre el mal, de la pureza sobre la maldad”.³⁴ Destaco esta opinión en relación a que no es la primera vez que nos encontramos con este discurso de un antagonismo entre el bien y el mal. Sino que la educación emocional que planteaba la dictadura se basaba completamente en eso: en que el país y su historia siempre ha sido considerado como una inexpugnable lucha entre el bien y el mal.

Observemos nuevamente la opinión de Liliana Mahn y que cuando configura los elementos del bien y del mal, está haciendo una

³² El Mercurio (ed. Santiago) 26 de diciembre de 1980.

³³ El Mercurio (ed. Santiago) 26 de diciembre de 1983.

³⁴ El Mercurio (ed. Santiago) 11 de marzo de 1978



Fig 3. Fuente: Wes Dodgens, "The Corruption of powerful symbols".

referencia directa a la forma en cómo se estaba concibiendo a la sociedad chilena. De una manera muy básica, leyó la historia de George Lucas a través de su contexto. Muy diferente son los diferentes casos que presentaré a continuación, los cuales realizan una (re) interpretación de *Star Wars* mucho más profunda y compleja, llegando a configurar lo que hemos denominado la experiencia *Star Wars*. Pero estas lecturas se enfocan principalmente a tres elementos de las películas que hemos de conceptualizar más tarde, pero por ahora es necesario comentar que la lectura asociativa que se realiza entre el contexto del país entre 1978 y 1983 y lo que muestran las películas de George Lucas, tienen como elementos transversales: primero, la figura de *Luke Skywalker* como signo de esperanza;

segundo, el bando de la Alianza Rebelde como un grupo de oposición. Y, en tercer lugar, el personaje de *Darth Vader* como la cara de un imperio tirano.

La figura de Luke Skywalker (fig. 5) representaba al héroe en la película, aquel joven sin experiencia en el mundo que comienza una travesía que lo llevaría a desarrollarse como persona y como figura heroica, muy al estilo del viaje del héroe que tan bien conceptualizó Joseph Campbell para las historias mitológicas grecorromanas o de la Antigüedad. Ahora bien, eso es lo que a primera vista simboliza el joven de Tatooine. Pero la lectura que se genera de él es de un modelo de esperanza frente a todos los contratiempos que le afectan a uno como persona, y especialmente los problemas que a uno le causaba estar en dictadura. Claudia Barahona, integrante del club de fans Fan Solo, y que para la primera película tenía 8 años, comenta:

Luke Skywalker representaba al héroe independiente, al héroe que era jugado, que era sufrido, pero que, a pesar de todo eso, podía levantarse de la adversidad. Y en ese momento había harta adversidad. Uno secretamente pensaba que la situación política del país era un poco como el Imperio, porque uno no entendía mucho de lo que pasaba.³⁵

³⁵ Entrevista realizada a Claudia Barahona el día 10 de octubre del 2015

Y luego complementa diciendo que:

...uno se sentía que estaba en el hoyo del mundo, Chile, estabas en la última línea económica, y veías a este gallo que era un granjero en el culo del universo e igual logra salir. En el fondo, era un mensaje súper esperanzador: que ante todo lo negativo y todo lo malo, si uno quería y si se lo proponía, podía salir adelante.³⁶

Luke Skywalker representa esperanza y valores muy a contraposición de las emociones que el gobierno militar deseaba imponer, especialmente con la llegada del modelo económico neoliberal. Pues, el desempeño por un objetivo material se contrapone a una causa mucho más espiritual: *Luke* no se mueve por presiones económicas o políticas, sino porque cree en algo mucho más allá de su cotidianeidad, cree en *La Fuerza*. Y eso lo transforma en una figura muy espiritual, donde es cargado con todas las adversidades que los espectadores vivían en nuestro país durante las décadas de 1970 y 1980, como Claudia Barahona.

Y la figura esperanzadora de *Luke* se complementa totalmente con la aparición de un grupo denominado *Alianza Rebelde*. Ya con solamente leer el nombre a uno le pueden surgir claras referencias, especialmente por lo rebelde. Para el escritor Jorge Baradit: “la primera trilogía hablaba de nosotros, de la lucha contra la dictadura durante los ochenta, de la rebelión contra el tirano que nos oprimía mientras decía luchar una guerra para traer paz a la galaxia”.³⁷ Claudia Barahona es mucho más enfática al hablar de la percepción que le generó esta agrupación rebelde:

Te daba esperanza. Te daba esperanza de que el débil, el oprimido podría oponerse a esta gran maquinaria militar. Porque en el fondo el Imperio era una máquina militar, inspirada en la maquinaria nazi. Ellos tienen las armas, tienen las comunicaciones, tienen el manejo de los colegios, tiene todo. Entonces, ¿Qué puede hacer uno? Pero uno dice: si pudo Luke, si pudo Leia, si pudieron ellos, que eran nada, nosotros también podemos enfrentar y ponernos de pie.³⁸

La *Alianza Rebelde* aparece como la esperanza en conjunto, como unidad, en la cual la esperanza que genera *Luke* se vuelve un sentimiento comunitario, o lisa y llanamente social. Por ende, se aleja la concepción de un héroe solitario, dando paso a la figura de un

85

³⁶ Entrevista realizada a Claudia Barahona el día 10 de octubre del 2015

³⁷ Jorge Baradit, “Motorola”, en Francisco Ortega, Jorge Baradit, y co., *Por la razón o la fuerza... nuestra historia con Star Wars* (Santiago: Editorial Planeta, 2015) 66.

³⁸ Entrevista realizada a Claudia Barahona el día 10 de octubre del 2015

conjunto o una parte de la sociedad galáctica que emerge como oposición, y que finalmente logra su cometido, destruyendo a la Estrella de la Muerte dos veces.

Quizás la referencia por excelencia es la imagen de *Darth Vader*. La profesora de Humanidades de la University of Arts, Camille Plagia, comenta que “el líder del Imperio irradia el glamour de la maldad. Es un emblema visual de pura fuerza de voluntad”.³⁹ Imagen que calza totalmente con lo que un dictador como Pinochet representaba en nuestro país. Basta recordar los detalles de su gobierno explicados en la primera parte de esta investigación para darse cuenta las similitudes de fuerza que existe entre *Darth Vader* y el dictador chileno. La experiencia de Claudia Barahona es decidora:

Cuando uno veía a Darth Vader, cuando chico, te daba miedo. Imponía miedo este hombre máquina de negro y con esa voz, te inspiraba miedo y respeto. Y Pinochet a uno también le daba miedo. La sensación era de miedo. En el fondo, tú veías al represor, al tipo que dominaba todo.⁴⁰

Y Víctor Portillo, integrante del fan club *Alianza Rebelde*, y que hoy tiene 46 años, comenta que: “la película tenía mucho que ver con lo que estaba pasando en Chile. Un personaje oscuro, con tropas, soldados y veías la parada militar y te imaginabas que te iba a aparecer Darth Vader”.⁴¹

Mauricio Botello, dibujante de comics, nos cuenta que:

A medida que crecí y me informaba más de la situación del país (...) fui entendiendo el contexto histórico que vivía, de a poco fui relacionando la historia de Star Wars, de la cual seguía siendo fanático, con la realidad del país. Más tarde hice un comic donde mezclaba lo que pasó durante la dictadura con todo lo que era Star Wars. El Imperio Galáctico había acabado con la República, la democracia y entonces un gobierno militarizado mantenía el control sobre los pueblos de las galaxias. Esa misma idea calzaba con lo que pasaba en Chile, una dictadura militar había acabado con la democracia y mantenía el control por la fuerza sobre el país.⁴²

³⁹ *Star Wars: El legado revelado*, Dirigida por Kevin Burns, 2007, Estados Unidos: History Channel.

⁴⁰ Entrevista realizada a Claudia Barahona el día 10 de octubre del 2015.

⁴¹ Entrevista realizada a Víctor Portillo el día 12 de noviembre del 2015.

⁴² Entrevista realizada a Mauricio Botello el día 27 de diciembre de 2016.

Dentro de estas experiencias, esta última es quizás la referencia más clara entre el contexto en el cual la trilogía original era observada por los espectadores chilenos y lo que visualmente

entregaba el film. El poder visual que producía observar a *Darth Vader* y luego a Augusto Pinochet era tremendo, y para aquel entonces las similitudes o semejanzas eran muy notorias: dictadores, tiranos, poderosos, oscuros, con tropas y un imperio bajo sus órdenes e incluso capa. Siguiendo con Mauricio Botello agrega:

(...) los jóvenes y adultos jóvenes que sí acudieron en masa a ver la película, una y otra vez, muchos de ellos percibieron el mensaje de la película: la lucha entre el bien y el mal, la lucha de los que quieren restaurar la libertad y de aquellos que oprimen para impedirlo, los que piden democracia y los que quieren gobernar por la fuerza para siempre. Ese mensaje era muy directo y creo que mucha gente hizo la asociación con lo que pasaba en Chile y quizás eso los hizo reflexionar o reforzar sus ideas de que Chile necesitaba un cambio. En aquel tiempo había mucha censura, no había programas de TV o radio que permitieran debates u opiniones, quizás esta película fantástica les transmitió algo que no se escuchaba en ninguna parte y de lo que no se hablaba en los medios existentes, y que era la necesidad de que el país recuperara lo que había perdido: libertad y democracia.⁴³

87

Este binomio al que hace referencia Botello, libertad y democracia, pueden ser los ejes centrales de un mensaje entrelíneas utilizado en la trilogía original de *Star Wars*. Las palabras rebeldes, libertad, poder y oscuridad podrían resonar en las mentes de aquellos niños y jóvenes que veían en una historia de una galaxia muy, muy lejana, reflejarse los problemas que observaban en la televisión, escuchaban en la radio o en las discusiones de sus padres. *Star Wars* lograba mostrar diversos arquetipos recuperados del género de la fantasía y la ciencia ficción, pero estaban tan bien utilizados y puestos en escena, que uno podría llenarlos con sus propios ideales y características. Así, como lo muestran las entrevistas, y tomando una frase nuevamente de Mauricio Botello:

...la gente que tenía una edad mayor y que sabía muy bien lo que estaba pasando en Chile y que vio la cinta, hizo una relación con la trama de la película que era la lucha de un grupo de personas que quería restaurar la libertad y lo que pasaba en Chile, donde también había una lucha que estaban dando grupos que pedían la vuelta a las libertades que en otros tiempos fueron para todos.⁴⁴

⁴³ Entrevista realizada a Mauricio Botello el día 27 de diciembre de 2016.

⁴⁴ Entrevista realizada a Mauricio Botello el día 27 de diciembre de 2016.

Ahora, es momento de preguntarse ¿qué significa ser parte de la *Alianza Rebelde* o utilizar *La Fuerza*?

para combatir al *Imperio Galáctico*? O ¿qué significa ser de la oposición para combatir a la dictadura militar? ¿Cuál será la pregunta indicada?

EPISODIO III – EL REGRESO DEL JEDI

Nuevamente me pregunto si estas asociaciones que aparecen al momento de observar los detalles de las películas están predeterminadas por Lucas o yo participo y las desarrollo. Es indudable no sentir algún tipo de conexión entre una dictadura homogénea, que busca la sistematización de su sociedad y por ende de la cultura y una oposición que emerge como heterogénea, llena de diversidad y pluricultural, tal como ocurría en Chile durante las décadas de 1970 y 1980.

Hemos demostrado que, si bien existe una conceptualización de *Star Wars* como una evidencia más de la transformación de la cultura como mercancía gracias al modelo económico neoliberal impuesto en Chile durante la época de la dictadura, también hemos de reconocer la existencia de una oposición al régimen que nació o se constituyó desde la recepción y apropiación del film. En base a esto, encontramos la respuesta en diversos elementos visuales y referenciales que George Lucas utilizó para desarrollar esta saga cinematográfica. El espacio de globalización y al mismo tiempo de localización que uno puede observar en las películas, dan un vacío en cual uno puede llenar con su subjetividad cultural. Porque *Star Wars* es eso, es una historia mitológica que ya se nos ha contado millones de veces en la Odisea, la Ilíada, el Mago de Oz, las propias historias de samurái, etc... Uno puede encontrar todas estas referencias, pero en ninguna de ellas encontrará naves espaciales, a la *Alianza Rebelde*, al *Imperio Galáctico*, a *Darth Vader* o a R2-D2. Esos elementos han sido observados no en historias pasadas, sino que en nuestra propia sociedad.

Según Francisco Ortega: “Augusto Pinochet, el *Darth Vader* chileno, fue un asesino que se salió del control de *Palpatine*. Tenía su propia agenda, era un traidor y todos lo saben. Si hay un culpable de la violación de los derechos humanos es él”.⁴⁵ Tal como lo describe esta frase, existe la posibilidad de que “todo se explica con

⁴⁵ Francisco Ortega, “*La guerra de las galaxias: una trilogía de vida sobre la sagrada trilogía. Episodio I: La guerra de las galaxias y la dictadura*”, en Francisco Ortega, Jorge Baradit y co., *Por la razón o la fuerza... nuestra historia con Star Wars* (Santiago: Editorial Planeta, 2015), 15.

Star Wars”. Y en nuestro caso, durante la época más oscura y violenta de nuestro país, *Luke Skywalker* fue capaz de levantarse y unirse a una causa noble, movilizada por *La Fuerza*, que junto a la oposición conocida como la *Alianza Rebelde* se enfrentó al *Imperio Galáctico* y triunfó. ¿No es aquello lo que todos querían hacer en dictadura? ¿Las protestas no serán acaso imaginadas como los desiguales enfrentamientos en *Hoth*? ¿Las reivindicaciones femeninas de género no habrán sido producidas por el ejemplo de *Leia Organa*? ¿El triunfo de los *Ewok* en la batalla de *Endor* no habrá servido para la fundación de movimientos de reivindicación indígena? Finalmente, ¿*La Fuerza* podría haber servido como el slogan de la campaña del NO?

Star Wars habla de nosotros, de nuestro tiempo, de nuestra sociedad. Independiente de la edad que tuviésemos cuando la observamos por primera vez, *La Guerra de las Galaxias* nos traspasa profundamente. Un cóctel visual que nos permite abrir nuestra mente a la imaginación, a la creación, pero sin nunca perder de vista nuestro contexto. Porque, aunque seamos partidarios de la *Alianza Rebelde* o del *Imperio Galáctico*, la historia de *Luke*, *Han*, *Leia* y *Darth Vader* siempre nos permitirán observar y observarnos dentro de nuestra sociedad. Para los niños, jóvenes y adultos que se enamoraron de *Star Wars* durante la dictadura chilena entre 1978 y 1983, les permitió fundar una oposición con un lenguaje y una visualidad distinta a todo lo que se ha estudiado en aquel contexto. Aun cuando sus manifestaciones eran en el patio de su casa venciendo a *Darth Vader* con su figura de *Luke Skywalker*, imaginándose derrocar al dictador, otros se imaginaban lanzando piedrazos a *Stormtroopers* en las marchas y manifestaciones de 1983, pues el Imperio ya había sido derrotado por *Luke* y compañía y ahora les tocaba a ellos, a nosotros. A pesar de estos burbujeros de oposición, *La Guerra de las Galaxias*, frente a la época dictatorial en nuestro país, siempre fue y siempre será nuestra nueva esperanza...

Lucas, George. *Star Wars – Episodio IV: Una Nueva Esperanza* (Película). Estados Unidos. 1977.

Lucas, George e Irvin Kershner. *Star Wars – Episodio V: El Imperio Contrataca* (Película). Estados Unidos. 1980.

Lucas, George y Richard Marquand. *Star Wars – Episodio VI: El Regreso del Jedi* (Película). Estados Unidos. 1983.

Entrevista a Claudia Barahona (integrante del grupo *Fan Solo*)

Entrevista a Víctor Portillo, Sergio Fernández y Víctor Hugo Fuentes (integrantes del grupo *Alianza Rebelde*)

El Mercurio (ed. Santiago):

11 de marzo de 1978

20 de marzo de 1978

24 de marzo de 1978

26 de diciembre de 1980

.La Tercera de la Hora:

21 de marzo de 1978

25 de diciembre de 1980

28 de diciembre de 1980

25 de diciembre de 1983⁴⁶

⁴⁶ Tanto las fuentes de El Mercurio y La Tercera de la Hora fueron recuperadas en el Archivo de Prensa de la Biblioteca Nacional de Santiago.

Baradit, Jorge. 2015. “Motorola”. en Francisco Ortega, Jorge Baradit, Javiera Mena, Daniel Villalobos, Hermes Antonio, Álvaro Bisama, Patricio Jara, Paulina Flores, Simón Soto, Patricio Urzúa, Bernardita Ojeda, Hugo Castillo y Nicolás López. Por la razón o la fuerza... nuestra historia con Star Wars. Santiago: Editorial Planeta.

Burke, Peter. 2006. Formas de Historia Cultural. Barcelona: Alianza Editorial.

Burns, Kevin. 2007. History Channel. Star Wars: El legado revelado (Documental). Estados Unidos.

Correa, Sofía. 2001. Historia del Siglo XX chileno. Santiago. Editorial Sudamericana.

Dodgens, Wes. “The Corruption of powerful symbols”.

Recuperado en: http://www.starwarsintheclassroom.com/content/ss/history/corrupting_symbols.asp

Harvey, David. 2007. Espacios del capital: Hacia una geografía crítica. Madrid: Ediciones Akal.

Huneus, Carlos. 2000. El régimen de Pinochet. Santiago: Editorial Sudamericana.

López, Nicolás, “Kahlo v/s Chewbacca” en Francisco Ortega, Jorge Baradit, Javiera Mena, Daniel Villalobos, Hermes Antonio, Álvaro Bisama, Patricio Jara, Paulina Flores, Simón Soto, Patricio Urzúa, Bernardita Ojeda, Hugo Castillo y Nicolás López. 2015. Por la razón o la fuerza... nuestra historia con Star Wars. Santiago: Editorial Planeta.

Mena, Javiera, “Star Wars”, en Francisco Ortega, Jorge Baradit, Javiera Mena, Daniel Villalobos, Hermes Antonio, Álvaro Bisama, Patricio Jara, Paulina Flores, Simón Soto, Patricio Urzúa, Bernardita Ojeda, Hugo Castillo y Nicolás López. 2015. Por la razón o la fuerza... nuestra historia con Star Wars. Santiago. Editorial Planeta.

Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. 1998. Cine y memoria del siglo XX . Santiago: LOM Ediciones.

Moulián, Tomás. 2002. Chile Actual: anatomía de un mito . Santiago: LOM Ediciones.

Ortega, Francisco. “La guerra de las galaxias: una trilogía de vida sobre la sagrada trilogía. Episodio I: La guerra de las galaxias y la dictadura” en Francisco Ortega, Jorge Baradit, Javiera Mena, Daniel Villalobos, Hermes Antonio, Álvaro Bisama, Patricio Jara, Paulina Flores, Simón Soto, Patricio Urzúa, Bernardita Ojeda, Hugo Castillo y Nicolás López. 2015. Por la razón o la fuerza... nuestra historia con Star Wars. Santiago: Editorial Planeta.

Ortega, Francisco. “No viviste lo que ocurrió, no puedes hablar de eso”.La Tercera. (6 de septiembre del 2013). Disponible en: <http://voces.latercera.com/2013/09/06/francisco-ortega/no-viviste-lo-que-ocurrio-no-puedeshablar-de-eso/>

Reagin, Nancy y Janice Liedl. 2012. Star Wars and History. Estados Unidos. Wiley.

Rojas, Jorge y Gonzalo Rojas. 2007. “Auditores, lectores, televidentes y espectadores. Chile mediatizado. 1973-1990” en Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri. Historia de la vida privada en Chile . Tomo 3: El Chile contemporáneo. De 1925 a nuestros días. Santiago: Taurus Editora.

Toro Blanco, Pablo. 2015. “Towards a new Chile through the heart: aspects on the construction of a nationalist emotionology in school textbooks during Pinochet years (1974-1984) en History of Education & Children´s Literature . X. 1.

Los fotógrafos del Golpe: Los casos de Luis Poirot y Marcelo Montecino

Paula Moreno Mella

RESUMEN

Durante el Golpe de Estado de 1973, en Chile no existía una carrera que formara profesionalmente a los fotógrafos. En las mallas académicas de los centros de formación técnica y de las principales universidades del país (la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica y la Universidad de Santiago de Chile), no se registraba la enseñanza de la fotografía.

Pese a la falta de profesionales, en nuestro caso de estudio: los fotógrafos Luis Poirot y Marcelo Montecino podemos dar cuenta de que en los años '70 quienes fotografiaban eran sujetos autodidactas. En el caso de Luis Poirot, en esos momentos, era un estudiante de teatro en la Universidad Católica de Chile, que con su cámara comenzó a ahondar en la fotografía amateur, y por otro lado, Marcelo Montecino quien era un estudiante de Teoría del Arte en la Universidad de Chile, formándose independiente en estudios fotográficos.

Palabras clave: Golpe de Estado – Fotógrafo – Fotografía

ABSTRACT

During the 1973 Coup d'état, there was no career in Chile that professionally trained photographers. In the academic meshes of the technical training centers and the main universities of the country (the University of Chile, the Pontificia Universidad Católica and the University of Santiago de Chile), the teaching of photography was not recorded.

Despite the lack of professionals, in our case study: photographers Luis Poirot and Marcelo Montecino can realize that in the '70s, photographers were self-taught subjects. In the case of Luis Poirot, at that time, he was a student of theater at the Catholic University of Chile, who with his camera began to delve into amateur photography, and on the other hand, Marcelo Montecino who was a student of Theory of Art In the University of Chile, being trained independent in photographic studies.

Keywords: Coup d'etat – Photographers – Photographie.

El Golpe de Estado mostró el escenario que enfrentaban los testigos oculares para sensibilizar, mediante el lente fotográfico, la realidad político-social del país, dejándonos un testimonio visual de un pasado en blanco y negro.

Antes de partir, no podemos obviar el importante trabajo de los corresponsales extranjeros, quienes hicieron circular internacionalmente sus fotografías, creando una imagen externa del Golpe. Las reacciones internacionales —principalmente de rechazo— fueron de tal envergadura, que cada vez se restringió más la libertad de fotografiar en el país. Desde un punto de vista metodológico, proponemos categorizar a los fotógrafos del Golpe de acuerdo a la siguiente clasificación: (1) fotógrafos amateur, (2) fotógrafos extranjeros, como por ejemplo corresponsales e indiscutiblemente al (3) sujeto común y corriente que fotografió y en su hogar guarda algún registro de los acontecimientos del martes 11 de septiembre.

En nuestra investigación, los fotógrafos que analizamos se identifican en la categoría de fotógrafos amateur, ya que si bien no son profesionales, como los corresponsales extranjeros, congelan un pasado dentro de los parámetros que se le son permitidos, los cuales desde su cámara hasta las motivaciones personales y autodidactas los determinan para dejar registro y testimonio de los acontecimientos.

La circunstancia hace al fotógrafo

En vista del contexto político y social que se vivía el 11 de septiembre de 1973, mientras la comunidad se refugiaba en sus hogares, hubo individuos que con “cámara en mano” se aventuraron en las calles para registrar lo que sucedía por medio de la fotografía. Este fue el caso de los chilenos Luis Poirot y Marcelo Montecino. Ambos captaron fotografías que fueron reconocidas internacionalmente y se han convertido en imágenes clásicas para la reconstrucción del relato histórico del Golpe Militar.

Uno de los cambios que conlleva el Golpe de Estado es que consolida: “una fotografía de compromiso, de transformaciones y de revolución, asumida por muchos actores culturales como los fotógrafos que colaboraron con el proceso de cambios

políticos y culturales impulsados por el gobierno del Presidente Salvador Allende”.¹ Ejemplos de lo anterior fueron las fotografías de Luis Poirot y los hermanos Montecino –Christian Montecino y Marcelo Montecino– quienes figuran como antecedentes de la fotografía de compromiso. Pudiendo deducir que quienes congelaron con una cámara el Golpe eran sujetos que más allá de registrar un hecho, vender una foto o hacerse conocidos, estaban comprometidos con evitar el olvido: “*Chile es un país amnésico, yo peleo contra esa amnesia*”² afirmó Poirot. La memoria histórica de los sucesos ocurridos en Santiago aquel martes y los días posteriores, no sólo se registraron en un papel de tonalidad blanco y negro, sino que con mucha más fuerza nos dan cuenta de una realidad social y política que la disciplina histórica no puede dejar de incorporar en sus investigaciones.

Los fotógrafos son capaces de plasmar el pasado en concreto, lo trasladan al presente, también lo alteran y le otorgan múltiples sentidos. Sin embargo, ese pasado capturado les pertenece, de alguna forma, pues ellos son testigos principales y convierten el pasado en materia. Bien lo insinúa Marcelo Montecino: “*Me considero un testigo del pasado. Es lo que la fotografía hace mejor*”.³ Montecino hace una semblanza entre el testigo y la fotografía, posicionando al fotógrafo como intermediario. El fotógrafo es quien testifica lo que la fotografía describe, ya que él le otorga una sensibilidad particular; nos hace sentir como si hubiésemos estado ahí.

El efecto de realidad se refiere a la manera en que la representación visual nos crea una imagen que muestra un fragmento de lo real. No obstante, no estamos ante una realidad como tal, sino que lo que observamos por medio del lenguaje fotográfico es una representación de doble dimensión –el mundo real y la realidad

¹ Gonzalo Leiva, AFI, *multitudes en sombras* (Santiago de Chile: Ocho libros, 2008), 30.

² Testimonio de Luis Poirot Ladrón de la Torre. La entrevista fue realizada el 22 de abril de 2015 a las 18:00 hrs en Huelén #304, departamento 1b, Providencia, Chile. Poirot nació el 13 de diciembre de 1940 en Santiago de Chile. Es fotógrafo, principalmente trabaja el blanco y negro. Estudió en 1959 en la Escuela de Teatro en la Universidad de Chile. Durante el Golpe de Estado de 1973 decidió autoexiliarse hacia Francia y ahí dedicó toda su estancia a la fotografía. Vuelve a Chile en 1985 implementando todos sus conocimientos adquiridos en Europa para insertarse en el Taller Huelén. Posteriormente trabaja en Estados Unidos. En el año 2005 se instala definitivamente en Chile. En el año 2013, fueron exhibidas las fotografías que capturó durante la UP y lo que evidenció después de la dictadura chilena. La exposición denominada *Sopa Derramada* fue un éxito total. En la actualidad, trabaja como profesor de fotografía en su Taller Huelén, enseñando desde la fotografía más básica hasta lo más moderno en tecnologías.

³ Testimonio de Marcelo Montecino. La entrevista fue realizada vía correo electrónico el día 1 de julio del 2015. Montecino nació el 15 de junio de 1943 en Santiago de Chile. Es un destacado escritor y fotógrafo chileno que ha vivido su vida entre Estados Unidos y Chile, desde su temprana edad. Su fotografía se destaca en especial por estar presente en distintos procesos políticos de Latinoamérica, entre ellos destacan Chile, Nicaragua y Guatemala. En la actualidad reside en Estados Unidos.

propia de la imagen fotográfica—. Se debe saber distinguir entre una representación visual de la realidad y lo real mismo. La fotografía es portadora de sus propias coordenadas temporales y espaciales, mientras que lo real, nuestro hoy, es el presente que efímeramente está siendo. Esta cuestión es la que hemos percibido en el relato del trabajo que los fotógrafos chilenos realizaron cuando se iniciaba el régimen militar.

Luis Poirot y Marcelo Montecino son fotógrafos que generaron un registro visual para el período histórico que vivieron. Nos surge entonces la interrogante si eso los convierte en fuente histórica, especialmente, cuando reiteramos que en el Chile de 1973 no existía la profesionalización de la disciplina. Por ello, es necesario poder responder si realmente la circunstancia histórica hacía al fotógrafo para el período estudiado.

Sin embargo, revisando y analizando las fotografías del Golpe y sus días inmediatamente posteriores, nos damos cuenta de que existe un registro visual abundante, si bien, predomina la fotografía anónima; sin autor conocido, por ello, las fotografías con las que trabajaremos de estos autores son las más conocidas.

Para poder responder quiénes y bajo qué parámetros fotografiaban, debemos considerar lo enunciado anteriormente: el problema de la autoría en las fotografías del Golpe. Esta situación se da principalmente por la carencia de interés y prestigio que involucraba esta disciplina en el período. El fotógrafo no era un sujeto reconocido socialmente. Muchas veces no se desprende de la imagen su autoría y origen, pues hay una gran inexactitud al respecto.

Asimismo, la carencia de autoría en el ámbito nacional actuó de forma opuesta al trabajo profesional de los fotógrafos extranjeros como Chas Gerretsen o David Burnett, quienes dejaron en claro que la imagen fotográfica cada vez estaba tomando mayor importancia a nivel global como registro histórico. Ambos corresponsales dieron una mirada internacional a lo que ocurría en Chile, posicionando la realidad chilena en los principales medios del mundo con un crudo blanco y negro.

Si queremos describir a los fotógrafos del Golpe, según Jacques Aumont: “deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces; aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella [la fotografía] el saber, los afectos y las

creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia”.⁴ En términos generales, el fotógrafo establece una relación con el mundo real, pese a que éste crea muchas veces en el acto de fotografiar una representación de la realidad. Lo que en definitiva está haciendo es una manera de mostrarnos lo real, pero que no necesariamente es la realidad misma. Existe la diferencia en contarnos qué sucedió y el contarnos cómo fueron los hechos, pero desde la mirada de la memoria del caso de los fotógrafos Poirot y Montecino.

La mirada de quienes producían las imágenes fotográficas de los inicios del régimen estuvo sujeta a la atmósfera opresiva del país. Claramente el contexto social es clarificador en el resultado fotográfico. Sin embargo, la postura que el autor tenga del contexto general definirá aún más la sensibilidad y su punto de vista.

Llevémoslo a nuestros fotógrafos, Poirot y Montecino, quienes participaron activamente en el gobierno de Salvador Allende. Ellos no “enfocan” de igual manera que el corresponsal holandés Chas Gerretsen, quien con su trayectoria en capturar conflictos (Vietnam por ejemplo) venía en busca de algo parecido a una guerra, mientras que Poirot y Montecino habían simpatizado con las ideas del socialismo.

En definitiva, la realización de las imágenes fotográficas tomadas el martes 11 y los días inmediatamente posteriores, están compuestas no sólo de una conceptualización fidedigna, sino que igualmente portan, una sensibilidad y punto de vista particular, son en la actualidad testigos oculares de la historia. Las fotografías modelan lo que ocurría en el mundo real de los fotógrafos; qué pensaban; por qué una foto y no un relato; qué tan real puede ser una fotografía para contarnos la historia. Pues, lo cierto es que las imágenes hacen sentir que observamos algo real, pese a que lo que veamos sea una interpretación de los hechos bajo el acto mecánico de la cámara fotográfica, la química del papel y la subjetividad del ojo fotográfico.

La ambigüedad del punto de vista es un factor que varía en cada individuo. Es por ello que el fotógrafo es quien hace la foto, plasma su mirada de los hechos y en el recuadro fotográfico suple el mundo real a través del papel. El fotógrafo no es imparcial

⁴ Jacques, Aumont. *La imagen*. [Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1992], 81.

ni actúa imparcialmente, sino que cuenta la historia de un pasado por medio de la foto; imagen envuelta en prejuicios, opiniones, banderas y juicios de valor. ¿Para qué existe entonces la fotografía, sino para dar cuenta de nuestra subjetividad ante un acontecimiento? En otras palabras, el fotógrafo nos expresa; *esto es lo que yo preferí fotografiar, esta es mi mirada de todo el escenario sociopolítico que se desplegaba.*

En definitiva, “los fotógrafos del Golpe” no se escaparon de estos elementos, sino que más bien se hicieron fotógrafos por la circunstancia; la necesidad de tomar fotos y mostrarnos lo que percibían durante aquellos días de septiembre de 1973, los cuales, han sido de los más registrados de la historia reciente de nuestro país. Podemos deducir que la fotografía y la mirada, como filtro de Poirot y Montecino, constituyen un acto de creación y composición fotográfica experimental, ya que debemos descifrar para comprender el mundo real, y posteriormente, ver en la constitución de la imagen un intermediario entre lo que el espectador percibe y lo que efectivamente sucedió.

La intencionalidad de la fotografía golpista

Las motivaciones que pudieron tener los fotógrafos del Golpe son de gran importancia para el entendimiento de su intención, mirada o filtro. El asunto, como lo trabaja Kossoy, se define como aquella temática o motivación que nos determina a la hora de componer una imagen visual. En las fotografías del Golpe se rescatan, para el presente trabajo, dos intencionalidades: la fotografía como memoria y como evidencia.

De acuerdo con Alejandra Reyero: “entendida como texto visual, la imagen fotográfica actuaría entonces como una narración contada con cierta intencionalidad a alguien, a quien le permite acceder —si bien de modo discontinuo— a una realidad pasada susceptible a ser leída en su singularidad”.⁵ La fotografía no sólo es una creación del fotógrafo y el resultado de una mirada parcial, sino más bien está investida por una intención. El objetivo de la segunda parte es conocer con qué fin se dispara una cámara y se expone un rollo, cuál era la intencionalidad que estaba detrás y el contexto y materialidad que lo supeditaba.

Según el testimonio de Poirot, sus motivaciones

condicionantes —a 42 años del Golpe militar— se destacaban la memoria y su registro visual: “*cuando te pasa algo, acaso tú no te pones a tomar fotos. Me di cuenta que les escondían un país que le habían ocultado. Es como descubrir un álbum de la familia que no te habían mostrado. Saqué fotografías por memoria, como un certificado de presencia, de algo que vivió, existió y fue*”.⁶ Lo que los fotógrafos querían era conseguir imágenes para la memoria y la lucha incansable contra la desmemoria que el régimen militar estaba imponiendo.

Las palabras de Luis Poirot resultan claves para la comprensión del pensamiento de un fotógrafo que se define hoy, como el fotógrafo que combate la amnesia: “*Sólo saqué fotos para que quede memoria, busco cada lugar de memoria, para eso está hecha la fotografía, para recordar algo que ya no está*”.⁷ Para Poirot, según lo anterior, su producción fotográfica fue el registro de un lugar de memoria. Qué más claro que fotografiar el palacio de La Moneda días después del bombardeo; una de sus más destacadas obras. En la fotografía hay algo de vida y existencia de un pasado, pero un pasado que se eternizó; un pasado que el fotógrafo construye en base a pequeños esbozos de realidad. La magia que tiene la fotografía es que pueden existir múltiples miradas de ese pasado, pese a que el fotógrafo haya tenido una perspectiva definida en la creación de la imagen.

Retomando al tema de la memoria, la fotografía fue vista como un arma latente, de resistencia durante los primeros días de la dictadura. La continua censura y la prohibición de las fotos no dejaron de afectar a estos fotógrafos. Poirot comenta: “*tú puedes censurar la palabra, pero la fotografía se dirige a una parte de tu cabeza que no tiene que ser la lógica. El poder de la fotografía era tremendo y cambiaba la opinión pública*”.⁸ Se podía dejar de gritar los cánticos de la UP, borrar la propaganda política, quemar los libros con influencia “marxista”, como los denominaban en la época, pero la fotografía estaba siendo cada vez más un tema, fue capaz de otorgar un testimonio elocuente de lo que fue el ambiente sociopolítico chileno de la época.

Para ello, la memoria, como motivación en la fotografía del Golpe creaba un imaginario de los hechos, no sólo para quienes debido al toque de queda, no presenciaron la crudeza

⁵ Alejandro Reyero, La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada, *Revista Chilena de Antropología Visual*, no.9 [Junio, 2007]: 2.

⁶ Testimonio de Luis Poirot.

⁷ Testimonio de Luis Poirot

⁸ Testimonio de Luis Poirot

del bombardeo a La Moneda o la represión social hacia los ciudadanos, sino que la fotografía iba un peldaño más adelante como registro para el futuro. Por esta razón, es muy común entre los fotógrafos Poirot y Montecino que vieran a la cámara como un arma develadora de la situación del país tanto dentro como fuera. Por una parte, la fotografía nos cuenta qué pasó ante los ojos del fotógrafo, como también nos da cuenta de una atmósfera social que no vivimos, de la cual no fuimos parte.

La memoria forja a crear un imaginario colectivo de los hechos, y justamente ese ha sido el resultado que hemos obtenido en este estudio. Las fotografías estudiadas están sujetas a la intención de hacernos recodar (junto a la crudeza del blanco y negro) y como un elemento de denuncia para que nunca más en Chile se produzcan las masivas violaciones a los derechos humanos.

Desprendemos de las palabras de Poirot que el fotógrafo trabaja la memoria con el objetivo de enseñarles a las próximas generaciones lo que ocurrió y en ocasiones cómo la historia no debe repetirse en el futuro. Por eso es importante el carácter de la memoria que brinda la fotografía, ya que se proyecta en un futuro con enseñanzas y paradojas. La imagen fotográfica nos enseña a guiar nuestra historia y a darle un cauce lejos del olvido, así como también la fotografía es útil en tanto ella es capaz de hacernos rememorar los hechos.

Desde esta perspectiva, en el año 2013 durante los cuarenta años de conmemoración al Golpe, se realizaron en Chile una serie de actividades que nos mostraron, por medio del contenido visual de la fotografía, el contexto sociopolítico de la época. El registro fotográfico y audiovisual, una vez más, fue quien nos contaba y reconstruía la mejor escenificación de la atmósfera sociopolítica que se vivía. Tanto Chas Gerretsen como Luis Poirot se encargaron en mostrar el papel desempeñado por la fotografía, y transportarnos a los sucesos y a la crisis política de la época. Poirot menciona *“en el año 2013, hice una exposición en el Museo de la Memoria: “Sopa derramada”. Esas fotos las terminé recién el 1997 de ampliar. Fue un trabajo arduo, muy doloroso. Y las quise mostrar porque se cumplían 40 años del golpe y porque quería hacer público algo que les ocultaron a una generación completa, y a los más jóvenes siempre les interesó este tema”*.⁹

Podemos evidenciar, como la publicación de las fotografías en la exposición *Sopa Derramada* desnuda e incómoda al fotógrafo, tanto en su proceso de ampliación y revelado, como después de mostrar a la luz su material visual.

La motivación de los fotógrafos fue la de dar prueba, dejar huella y registrar los abusos que se estaban cometiendo, vislumbrar la violencia; el manejo de la vida íntima de los ciudadanos, como también denunciar y dejar entre ver la situación de violencia que los sujetos estaban presenciando.

Por otro lado, la evidencia es otro motivo que condiciona a la fotografía del Golpe. El testimonio gráfico fue prueba tangible y material de que en Chile los acontecimientos estaban tomando un nuevo y peligroso curso. Marcelo Montecino tenía conciencia de que el país vivía una situación política grave. Lo relata desde sus memorias: “*En ese momento nadie sabía qué tipo de golpe militar iba a ser. A los pocos días me di cuenta que era un golpe cruel. Quería contar la brutalidad que se estaba llevando a cabo. La tristeza de esos días*”.¹⁰ Montecino habla de la brutalidad y la crudeza en sus memorias a partir de ellas que quiso registrar el escenario quizás menos percibido del Golpe, desde la pena que le producía esta situación. Una tristeza reveladora en cuanto a lo que el fotógrafo pudo comunicar por medio de sus tomas. Es el fotógrafo quien compone la imagen por medio del encuadre fotográfico y su subjetivo punto de vista. Nada es casual en una fotografía. La gran mayoría de sus elementos están constituidos en una misma intención: en el caso de Montecino la evidencia de que en Chile se vivió un Golpe cruel: “*el Golpe era una muestra de la brutalidad y crudeza que se estaba viviendo, era inhumano*”.¹¹

El registro y la evidencia dan cuenta de la necesidad imprescindible por contar, mostrar, plasmar y construir un imaginario visual histórico del Golpe. La evidencia no es sólo de los hechos, sino que también del testigo-ocular; de aquel individuo que evidenció y fotografió parte de la historia nacional en forma de imágenes reveladas en papel. En el fondo, la fuerza que tiene la evidencia para el contexto de la época fue clave. Una foto podía efectivamente decir mil palabras, dejar entrever el ambiente que vivía el país y la fuerza con que ésta podía circular.

Asimismo, la gran mayoría de las

⁹ Testimonio de Luis Poirot

¹⁰ Testimonio de Marcelo Montecino

¹¹ Testimonio de Marcelo Montecino

fotografías estudiadas en este trabajo han sido bien resguardadas por sus creadores. Tanto Poirot como Montecino sufrieron persecución política a causa de ellas. Poirot la vivió antes de su autoexilio, y Montecino el mismo martes 11 de septiembre cuando fue detenido por una patrulla militar mientras iba a su destino con cámara en mano.

Para los fotógrafos extranjeros, también existió la censura y el control policial. Así lo menciona Chas Gerretsen durante la entrevista que le realiza Paola Saís para el diario La Tercera. El fotógrafo decidió “colocar algunos rollos dentro de las fundas que rodeaban las almohadas, y otros en una sopera que estaba en la parte alta de un armario que pertenecía a la dueña del departamento”.¹²

Como podemos observar, la fotografía fue considerada, y lo es hoy también, como una suerte de arma de doble filo. Nos muestra una concepción de la realidad según el ojo de Poirot y Montecino, como también es capaz de evidenciar ese mismo escenario desde un parámetro de evidencia de lo que estaba significando el Golpe para toda una generación de personas. Al fin y al cabo, la fotografía está destinada a producir una secuela en el receptor, más allá de que la intención sea la memoria (Poirot) o la evidencia (Montecino).

Finalmente, lo que está claro es que la intención del fotógrafo siempre está supeditada por su contexto. Si para Poirot —desde la actualidad— la fotografía del Golpe estuvo animada para producir una memoria destinada a las siguientes generaciones, se ha debido en gran parte a que él se interesa por los más jóvenes. Qué mejor manera para retroceder el tiempo y recordar ese pasado tan movedizo. Para Marcelo Montecino retratar la pena no era más que esbozar la crudeza de la pérdida de su hermano Christian Montecino, quien por error fue fusilado el 17 de octubre de 1973. “*Para mí, la fotografía se transformó en una terapia*”,¹³ menciona Montecino tras preguntarle respecto a lo que significó para él la fotografía en su vida. El repertorio visual que capturó durante los primeros días del régimen militar, quedó seguramente encerrado en una misma emoción y rememoración: la tristeza y el duelo. Queda claro que para ambos fotógrafos el contexto

¹² Entrevista realizada a Chas Gerretsen, publicada el 1 de Septiembre del 2013 por la periodista Paola Saís, La Tercera: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2013/09/680-540494-9-el-general-y-el-fotografo.shtml> p.7

¹³ Testimonio de Marcelo Montecino

está determinado por la intencionalidad con que encuadraron sus fotografías y eligieron sus temas.

La historia en papel fotográfico

En el siguiente apartado analizaremos un tema que es primordial para comprender la fotografía del Golpe: la materialidad, un aspecto a rescatar y estudiar para conocer cómo se registraban las fotos, cuál fue el equipamiento que estaban a la mano, saber si fue relevante para estos fotógrafos la técnica de la ampliación o el revelado de sus imágenes. El Golpe militar llegó en un momento en que las tecnologías fotográficas de la época (química y óptica) estaban bastante difundidas en el país, y pese a que las cámaras que se utilizaban eran básicas, los resultados fueron satisfactorios.

En un comienzo la fotografía fue entendida como un símbolo de modernización en el siglo XIX, como lo trabaja Tomás Cornejo quien investiga a la fotografía desde un objetivo claro:

Reflexionar sobre los modos en que la fotografía registró la modernización de la sociedad chilena, pero también se hizo parte de ella, enfocándola en su utilización en el mundo laboral. En plena transición hacia el trabajo asalariado en áreas tan fundamentales para Chile como la minería y en medio de la creciente industrialización operada en algunas de sus principales ciudades, la fotografía fue utilizada para constatar esos cambios. Sin embargo, su función primordial fue ideológica y no pura o estrictamente documental, en tanto fue uno de los mecanismos discursivos por medio de los cuales se intentó convencer al público chileno y extranjero de que el país ofrecía las condiciones propicias para el desenvolvimiento de diversas iniciativas económicas, todo lo cual podía quedar gráficamente demostrado a través de un tipo de imágenes que, se suponía, era una muestra objetiva de la realidad.¹⁴

A diferencia de quienes se dedicaban a fotografiar en el siglo XIX, Luis Poirot y Marcelo Montecino, no daban cuenta del progreso material ni de la modernización, sino de un cambio y un contexto de represión en el cual los fotógrafos se situaron, en el cual fue bastante peligroso, por ejemplo realizar el revelado fotográfico en tiendas comerciales. Los fotógrafos críticos al Golpe corrían el riesgo de perder sus rollos y ser denunciados. La solución más viable era

¹⁴ Tomás Cornejo, La fotografía como factor de Modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo, *Historia*, no.45 [enero- junio, 2012]: 5-48 <http://revistahistoria.uc.cl/estudios/4962/>

¹⁵ Testimonio de Marcelo Montecino

¹⁶ Entrevista realizada a Chas Gerretsen, publicada el 1 de Septiembre del 2013 por la periodista Paola Saís, La Tercera: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2013/09/680-540494-9-el-general-y-el-fotografo.shtml>

revelar y ampliar las fotografías en sus propios laboratorios o de conocidos, como lo hacía Marcelo Montecino: *“el revelado para mí fue una lata, yo no serví mucho para eso. Soy partidario de la era digital”*.¹⁵ O de otro modo, como lo realizó Poirot, quien esperó tiempo prudente para hacer el revelado. Asimismo, Chas Gerretsen hace

mención respecto a la famosa fotografía de Augusto Pinochet con los anteojos oscuro en el Te Deum del 18 de septiembre de 1973: *“Esa foto la repetí tres veces. Al revisar los fotogramas 13, 14, 15, me quedé con la primera toma”*.¹⁶ Se puede deducir que el corresponsal holandés enviaba directamente sus negativos al extranjero, junto a un pequeño apunte de la hora y el lugar en el cual se capturó la imagen. De esta forma, analizaremos tres temáticas orientadas a comprender la materialidad de la fotografía en el Golpe. En primer lugar, el revelado de las imágenes y, en segundo lugar su tonalidad y, finalmente, el equipamiento que utilizaban los fotógrafos, es decir, la cámara, el lente y la película.

Chas Gerretsen, Augusto Pinochet
[Durante el Tedeum, el miércoles
19 de Septiembre de 1973]



1. El revelado

Se entenderá por revelado el proceso químico por el cual la película fotográfica se hace visible. En el Chile de 1973 existían pocos lugares donde se realizaban este tipo de procesos. La empresa más reconocida era la cadena KODAK. No obstante, el contexto sociopolítico inmediatamente posterior al 11 de septiembre dejaba fuera esas opciones para el revelado, ya que los fotógrafos no confiaban y como bien dice Poirot: *“para perder mis fotos la verdad es que no había arriesgado mi vida”*.¹⁷ Tomar fotografías en este contexto había sido una tarea difícil, y para hacer de esas fotos una realidad tangible había que pasar aún más por procesos complejos.

El revelado artesanal que los fotógrafos más antiguos conocían, fue quizás uno de los métodos más seguros y económicos de la época. Tanto Poirot como Montecino utilizaban esta técnica

con el fin de resguardar sus imágenes ante cualquier peligro de pérdida.

¹⁷ Testimonio de Luis Poirot.

¹⁸ Testimonio de Luis Poirot.

¹⁹ Testimonio de Marcelo Montecino.

Desde otra perspectiva, tenemos el caso del no revelado de la película fotográfica; de aquellos rollos que no tuvieron su proceso de exposición debido al temor a la represión de las Fuerzas Armadas. La censura de la fotografía ya había comenzado en los primeros días del Golpe, junto con un fuerte control y manejo social. Pese a ello, la vivencia de Poirot da cuenta de que la fotografía aún latente en los rollos no revelados, logró sobrevivir. Luis Poirot escondió sus rollos durante un control en su hogar en el año 1973. Luego de aquel incidente, partió a Francia y llevó cajas con sus rollos al interior de su maleta. En la actualidad la gran mayoría de aquel material ha sido revelado con resultados muy notables, pero aún existe una importante cantidad de imágenes que no han salido a la luz. Nos comenta: *“fíjate tú que yo, no amplíé estas fotos inmediatamente (refiriéndose a las fotografías de La Moneda y septiembre de 1973). Yo me demoré. Pasó un año y medio y yo en Francia sentí la necesidad de tener mis rollos, esos que había escondido”*.¹⁸ Poirot tiene una relación emotiva y militante respecto del contexto político del momento y con mucha nostalgia nos deja entrever su miedo a enfrentarse con algunas fotografías de rollos aún no revelados después de cuatro décadas del Golpe de Estado.

107

En la misma sintonía, algo parecido le ocurre a Marcelo Montecino, respecto de la tristeza que le produce recordar los hechos: *“hay muchas fotografías que aún me conmueven después de más de 40 años. Más que fotos individuales hay algunos eventos que son inolvidables para mí. Los presos del Estadio, el funeral de Neruda en ese día gris; el miedo latente que rondaba por todas partes de esta nueva experiencia para Chile”*.¹⁹ De esta manera, los fotógrafos fueron testigos y escribas de nuestra historia, pues no sólo la capturaron, sino que la presenciaron, la registraron y la vivieron en carne y hueso con sus propios contextos personales.

Finalmente, el resultado del revelado, si bien tiene su importancia a nivel de fuente histórica, además nos aporta la materialidad del imaginario simbólico y cultural de lo que ocurrió en 1973. También hay un valor potencial en aquellas imágenes secretas (aún no reveladas), las cuales no sabemos qué tipo de realidad capturaron durante los primeros días del régimen militar.

2. La crudeza de la tonalidad

Uno de los aspectos más característicos de las fotografías del Golpe es que mayoritariamente son imágenes en blanco y negro. La pregunta de por qué se adoptó esa tonalidad tiene dos respuestas. En primer lugar porque era la tecnología más económica de revelado, y en segundo lugar, porque era más accesible encontrar rollos en blanco y negro que en color. El color como bien explica Poirot: *“no se trabajaba aún en Chile; eran pocos los centros que hacían ese trabajo. Yo ocupaba rollo blanco y negro por un tema de que era más seguro y económico”*.²⁰ La elección del blanco y negro es determinante para el tipo de revelado que se hacía. En otras palabras, la decisión del rollo estaba determinada por la práctica del revelado por el cual se producirían las imágenes.

El color lo vemos con frecuencia en fotografías tomadas por corresponsales extranjeros, dejando en claro que no es que no existieran fotos del Golpe en color. La explicación para ello es que la utilización del color era más cara y menos asertiva para lo que se quería expresar por medio de las imágenes. El blanco y negro le da una tonalidad de crudeza al acontecimiento. No es lo mismo ver los tanques rodeando La Moneda en color, que verlos en blanco y negro, pues la recepción es diferente. Mientras el color da una especie de sensación realista, el blanco y negro transmite un pasado austero con tinte de tristeza y conflicto, otorgándole al Golpe un toque de pasado histórico en constante tensión.

En definitiva, el trabajo producido por los fotógrafos del Golpe se produjo mayoritariamente, en tonalidad blanco y negro y con un papel del grano que en ocasiones da una sensación intensa y dramática de la realidad. Al contemplar las fotografías del Golpe se abre una ventana hacia otro tiempo, pero con un color que evoca el pasado. Existía también el problema de revelar fotografías en un tiempo posterior al de la toma de las mismas, y no lograr mostrar públicamente el trabajo terminado. Este aspecto fue muy importante, ya que recordemos que no estamos hablando de fotógrafos profesionales, y por ende era necesario revisar y aprender de sus fotografías para mejorar la técnica.

En segunda instancia, el no poder trabajar con el revelado a color, por desconfianza a perder

²⁰ Testimonio de Luis Poirot.

sus fotografías y además por un tema de restricción económica, era una muestra de que la fotografía del Golpe estaba siendo entendida como una evidencia, también frágil, de la atmósfera social que se vivía en aquellos días.

3.¿La cámara hace al fotógrafo?

En el estudio de la fotografía, ha existido por largo tiempo la interrogante respecto a si la cámara es la que hace al fotógrafo. A partir de esta investigación nos preguntaremos además si es que la cámara hizo al fotógrafo en un contexto particular.

El equipamiento que utilizaban los fotógrafos que hemos escogido era bastante desigual. Chas Gerretsen, a diferencia de los demás, utilizó el martes 11 de septiembre de 1973 “cuatro cámaras y 14 rollos fotográficos”,²¹ mientras que Luis Poirot utilizaba una *Rolleiflex*, y Marcelo Montecino una *Pentax Spotmatic*. En Chile existía una amplia gama restringida de equipos fotográficos. En general, los fotógrafos chilenos usaban la cámara que tenían a mano, y lo hacían sin considerar ni la marca ni su prestigio en el ámbito fotográfico.

De igual manera, se aprecia la falta de recursos en el ámbito de los accesorios como, por ejemplo, los lentes fotográficos, filtros y trípodes. Utilizaban el lente estándar que traía la cámara de fábrica, y no se aventuraban más allá. Sin embargo, la verdad es que a la hora de poder fotografiar acontecimientos relevantes, lo que importaba era tomar la fotografía para dejar registro de los sucesos que interrumpieron en sus vidas de modo dramático.

La cámara *Rolleiflex* de Poirot trabajaba con un lente Nikon objetivo gran angular de 24mm y la de Montecino una *Pentax Spotmatic* portaba un lente de 50mm con apertura f/1.4. La importancia de conocer los artículos fotográficos con los cuales ellos trabajaban es imprescindible para comprender el resultado de sus tomas, ya que un lente de 24mm (tipo gran angular) da una distancia focal mayor que la que posee el ojo humano, cubriendo un amplio campo visual. Se puede capturar toda la escena pero sin ser partícipes de ella, ya que debe alejarse para poder enfocar la toma en su

²¹ Entrevista realizada a Chas Gerretsen, publicada el 1 de Septiembre del 2013 por la periodista Paola Saís, La Tercera: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2013/09/680-540494-9-el-general-y-el-fotografo.shtml> p.9

totalidad. El lente de Poirrot es uno de los más utilizados en fotografía artística, donde destacan las capturas de naturaleza e incluso desnudos. Por otro lado, Montecino portaba un lente estándar fabricado para abarcar una distancia fija (50mm). Este tamaño es lo que aproximadamente el ojo humano alcanza a ver normalmente, por lo que no deberían haber diferencias entre lo que el fotógrafo ve y el resultado de la captura.

Un aspecto a destacar es la alta calidad de diafragma que tiene un lente de 50mm, ya que nos permite que el resultado de la fotografía tenga más luminosidad, por ello un diafragma de $f/1.4$ es una buena apertura para el caso que se quiera implementar algún efecto visual jugando con la luz. Este aspecto es crucial para comprender el poco uso de flash en la época, ya que había escaso interés en desvirtuar las imágenes con luz artificial. Finalmente, un lente con una amplia apertura de su diafragma permite poner a foco (nitidez) todos los elementos de la fotografía, sin que ninguno se escape, por lo tanto, la toma se ve más pura y limpia.

Respecto a las películas fotográficas, la gran mayoría de los fotógrafos utilizaba las de 135mm, ya que era una película bastante fácil de encontrar en el comercio. Pero no era la única alternativa que se trabajaba en el área fotográfica. También estaba la de 120mm, más conocido como el “rollo de ocho”, por su forma particular. La única diferencia entre ambos eran los milímetros y debido a la forma de los chasis en los que se enrollaban. El tema de la sensibilidad a la luz de la película no hacía gran diferencia. Muchas veces las ASAS o ISO sólo eran contempladas cuando se tomaban fotografías en espacios cerrados, ya que una película con 400 ASAS iba ser mucho más adecuada en un lugar oscuro, ya que su sensibilidad es mayor. Por su parte, una película de 200 ASAS, si se quiere ocupar para espacios cerrados, se debe utilizar flash, especialmente en cámaras análogas automáticas, en las cuales no se puede manipular ni cambiar manualmente el diafragma o la apertura de luz.

Finalmente, la utilización de estos artículos fotográficos, muestra un escenario que limitó el desempeño de la fotografía en Chile con los recursos y la implementación de condicionantes técnicos: las cámaras fotográficas, los lentes y las películas. Éstos fueron definitorios para el resultado de la materialización de

la captura. Ahora podemos comprender mejor la situación en la que se encontraban los fotógrafos, lo cual es determinante para percibir desde dónde se posiciona, si está en el centro de la acción, o bien como un observador marginal.

Finalmente, cerrando ya nuestra investigación, recordamos las imágenes de Luis Poirot y Marcelo Montecino. Poirot con La Moneda destruida; una

fotografía en blanco y negro tomada el 15 de septiembre de 1973, que registra la expectación de la sociedad ante como quedaron los restos del Palacio Presidencial después del bombardeo. La profundidad de campo de la imagen nos muestra un muy buen reflejo de la atmosfera que se vivía en el momento, pues podemos percibir quizás un silencio en la toma, ya que la quietud de los individuos está muy bien trabajada. Por su parte Montecino, en “El Estadio Nacional”, realiza una toma que, sin lugar a dudas, necesitó tener un buen diafragma para poder compensar la oscuridad del Estadio Nacional. Montecino congeló el momento mismo de cómo se vivía desde adentro la guardia en el silencio y la expectación, que se transmite en la imagen fotográfica. Esta fotografía fue tomada el 22 de septiembre de 1973, fecha en que el recinto abrió sus puertas a la prensa internacional gracias a una gestión de la Cruz Roja.

Para concluir, podemos afirmar que la importancia del escenario en que se está gestando el inicio de la fotografía es determinante. Como pudimos observar, la gran mayoría de los elementos que constituyen y fueron parte de forma irremplazable en la configuración de la fotografía del Golpe, estuvieron marcados por los acontecimientos históricos que vivió Chile en 1973. De alguna manera, quienes registraron con sus cámaras se hicieron fotógrafos desde la circunstancia inédita del Golpe de Estado, ya que este hito condicionó las posibilidades y facilidades para



Luis Poirot, La Moneda [Durante la mañana del sábado 15 de Septiembre de 1973]

el desempeño posterior de la fotografía en Chile. Igualmente, la intencionalidad se vio sujeta a la vivencia personal de ambos fotógrafos. Por un lado, la memoria personal en busca del registro de lo vivido, y por otro lado, la intención de dejar evidencia de los hechos que estaban sucediendo.-



Marcelo Montecino, Estadio Nacional (22 de Septiembre de 1973)

Fuentes Primarias:

Fuentes orales:

Entrevistas a Luis Poirot

Entrevistas a Marcelo Montecino

Fuentes Secundarias:

Fuentes orales:

Entrevistas publicadas por periódicos:

La Tercera, por Paola Saís: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2013/09/680-540494-9-el-general-y-el-fotografo.shtml>Aumont, Jacques. 1992. *La imagen*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.Cornejo, Tomás. 2012. “*La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio del siglo*”: *Historia* 45: I, enero-junio, 5-48. <http://revistahistoria.uc.cl/estudios/4962/>González, Ignacio. 2013. *El día en que murió Allende*. Santiago de Chile: UDP.Kossoy, Boris. 2001. *Fotografía e Historia*. São Paulo: Biblioteca de la Mirada.Leiva, Gonzalo. 2008. AFI, *multitudes en sombras*. Santiago de Chile: Ocho libros.Montecino, Marcelo. 2011. *Irredimible diario/1973*. Santiago de Chile: Ocho libros.Reyero, Alejandra. 2007. *La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada*. Santiago de Chile: Revista Chilena de Antropología visual.

**Roberto Bolaño, Latinoamérica
en pugna. 1968-1990.
Una lectura entre historia y
literatura.**

Joaquín Galende Cassigoli

RESUMEN

Las fronteras entre historia y literatura, tan disueltas como latentes, han abierto una reflexión que está lejos de cerrarse. Es desde esa perspectiva que, en el presente trabajo, se intenta analizar la lectura que hace Roberto Bolaño de su contemporaneidad en Chile, desde su partida a México en 1968, hasta la transición pactada en el Chile de 1990. Aquí se presentan tres comentarios a tres temas recurrentes en la literatura del autor; El golpe de estado, la dictadura y el exilio.

Palabras clave: Literatura - Historia - Bolaño - Chile.

ABSTRACT

The frontiers between History and Literature, so real as unreal, have opened thought that is far from being close. Is from this perspective that, in this present essay, we tray to analyse the view that Roberto Bolaño does at the same time, since his departure to Mexico in the year 1968, until the agreed trasition in the year 1990. In this presentent essay we will see three commentaries of three different themes. The “coup d’ etat”, the dictatorship, and exile.

Keywords: Literature - History - Bolaño - Chile.

“No creo que la historia sea otra cosa, en su inmenso panorama deslucido, que una sucesión de interpretaciones, un consenso confuso de testimonios descuidados”

Libro de desasosiego, Fernando Pessoa.

INTRODUCCIÓN

En un ensayo de 1971 Reinhart Koselleck se hacía una pregunta que quizás todos nos hacemos; ¿Para qué todavía investigación histórica? La respuesta es extensa y magnífica, como solo podía responder Koselleck. Para fines de esta investigación hay tres postulados que me parece necesario replantear, estos tres planteamientos no responden necesariamente a la década de los 70, a hoy, o a la década de los 50, sino que responde, a grandes rasgos, a la idea moderna de historia. Primero, el autor plantea que la idea moderna de historia conlleva un distanciamiento del historiador con su objeto. Segundo, denuncia que con el advenimiento de la historia moderna la disciplina se volcó sobre sí misma, principalmente en el siglo XX, en un proceso de deshistorización del mundo en que la historia se quedó sola en un pasado cerrado hacia el presente, o mejor dicho, se quedó sola en un presente que renegaba al pasado. Finalmente, Koselleck nos regala un pequeño alivio planteando que el mundo aún vive bajo el hechizo de la Historia. Yo diría que este último punto es cada vez menos cierto, mientras asciende la tecnocracia y las universidades se alejan de cualquier rol público, la historia ha quedado desligada de una sociedad que ya -casi- no vive bajo su hechizo. Desde esa perspectiva habría que rearticular la reflexión en torno a la pregunta que se hizo Koselleck; ¿Para qué todavía la investigación histórica?¹

42 Años después François Hartog publicó *Creer en la historia*, un libro fascinante que viaja por las peripecias que marcan la relación entre historia y literatura, un libro que sigue los senderos de la reflexión por la historia, por crearla y hacerla, por creer en ella y luego deshacerla, porque los humanos creamos,

le faltó decir a Hartog. Los hombres creamos, construimos y forjamos, y en las industrias de Ford, en las fábricas inglesas del Siglo XIX, o en el mundo moderno en su totalidad, el hombre

¹ Reinhart Koselleck, “¿Para qué todavía la investigación histórica? Sentido y repetición en la historia [Buenos Aires: HYDRA, 2013].

crea distanciado de su creación, construye una pieza que luego le es ajena. En el mundo moderno, el hombre se distanció de su trabajo, de su creación y el oficio quedó reducido a la producción en línea. Eso quizás, le faltó decir a Hartog. Dicho lo anterior, si creamos historia quizás no debiésemos alinearnos tanto al proceso moderno ya descrito (y ya visto en las fábricas Ford), si creamos historia, quizás no debiésemos distanciarnos tanto del objeto. Y creo que con ese punto se sugiere la respuesta a una de las interrogantes planteadas en torno a Koselleck; el historiador no debe distanciarse de su objeto en lo más mínimo.

Volvamos a Hartog, a *Creer en la historia*. Una lectura a contrapelo de la profesionalización de la disciplina en el Siglo XIX sugiere que mientras la disciplina intentaba distanciarse más de la literatura a través de un método epistemológico propio, más se rompieron las fronteras entre literatura e historia. Esto último, como venía insinuando, se da por el hecho de *crear* historia, el *régimen moderno de historicidad* conlleva un acercamiento indirecto entre las dos disciplinas, sin embargo, hay una diferencia sustancial entre las dos; la literatura se dedicó a denunciar el régimen moderno mientras que la historia sirve como su semblante.² A un reflexión tan amenazante, como la de Hartog, que insinúa como se deshacen los límites de la disciplina, se debiese responder que mientras la pregunta *para qué todavía investigación histórica* esté tan vigente, nos conviene bajar del altar de la historia, bajar del altar de la cientificidad y la especialización y proponer e incluir a la literatura dentro de la historia, pero no como una fuente auxiliar, sino como una disciplina que lee su presente de manera activa, incluir a la literatura no como un fuente pasiva, sino como una herramienta pareja que también interpreta su tiempo, solo que su tiempo es interpretado en torno a su *contemporaneidad*. Desde esa perspectiva podemos incluir a la literatura como una disciplina que conlleva una reflexión propia y autónoma de su simultaneidad, una reflexión propia de su tiempo.³

Veamos algunos comentarios de Hayde Wite que pueden ser de mucha utilidad. White describe la historia en Metahistoria como “Una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron

² François Hartog, *Creer en la Historia* (Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2014).

³ François Dosse, *El giro reflexivo de la historia* (Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012).

representándolos”.⁴ No se debe pasar por alto el verbo dice, en él White diluye la pretensión historiográfica al entender la historia como un estructura verbal, como un relato constituido por la combinación entre modos de tramar, modos de argumentación y modos de implicación ideológica, sostenidos en la elección de ciertos tropos.⁵ A raíz de ello White plantea que la producción histórica responde a una poética que prefigura la narración y que, por ende, la constituye.⁶ Entender la historia como una poética sugiere nublar los límites preestablecidos entre ficción e historia, en palabras de White

A veces se dice (...) que la diferencia entre “historia” y “ficción” reside en el hecho de que el historiador “halla” sus relatos, mientras que el escritor de ficción “inventa” los suyos. Esta concepción de la tarea del historiador, sin embargo, oculta la medida en que la “invención” también desempeña un papel en las operaciones del historiador.⁷

De esta forma, -sintomático del giro lingüístico- desacredita las pretensiones científico-objetivas de la historia y la instala en el lugar de la ficción. No hay que olvidar el concepto *crear historia* de Hartog,⁸ que aunque también desenaltece a la historia lo hace desde otra óptica, desde la tríada historia-literatura-temporalidad, ya que él problematiza los regímenes de historicidad. White, al parecer, es más negativo (o al contrario, más positivo) y no sitúa a la literatura y la historia como dos formas de acceder al pasado, sino que sostiene que la escritura histórica no puede acceder a un pasado en su totalidad.⁹

De esta forma, se comienzan a deshacer los límites entre Literatura e Historia como oposición ficción-realidad. La historia se constituye como mimesis, o como posibilidad de mimesis del pasado, ya que una realidad ya pasada no puede desplegarse en las letras de un escritor. De esta forma -siendo generosos con la disciplina- ésta se reduce a imitar un pasado fragmentado. O,

⁴ Hayden White, *Metahistoria* (México. D. F. Libro: FCE, 1992), 14

⁵ Hayden White, *Metahistoria*, 38.

⁶ “Los relatos históricos pretenden ser modelos verbales de segmentos específicos del proceso histórico. Pero tales modelos son necesarios porque el registro documental no produce una imagen sin ambigüedades de la estructura de sucesos de que da fe. Para figurarse “lo que realmente ocurrió” en el pasado, por lo tanto, el historiador tiene que prefigurar como posible objeto de conocimiento todo el conjunto de sucesos registrados en los documentos. Este acto prefigurativo es poético en la medida en que es precognositivo y precrítico (...) También es poético en la medida en que es constitutivo de la estructura que posteriormente será imaginada en el modelo verbal ofrecido por el historiador como representación y explicación de “lo que ocurrió realmente” en el pasado” Escribe White en *Metahistoria*, 40

⁷ Hayden White, *Metahistoria*, 18

⁸ Que lo reutiliza de *La escritura de la historia*, de Michel de Certeau.

⁹ A raíz de la crítica que sostuvo Carlo Ginzburg contra Hayden White, este último planteó que su tesis refiere al Siglo XIX y no totaliza un paradigma. No está de más decir que el estudio que lleva a cabo en *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. Se sostiene en Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt, por el lado de los historiadores, y en Hegel, Marx, Nietzsche y Croce desde la filosofía de la historia.

de otra forma, a problematizar, cuestionar y reflexionar en torno al pasado, conociendo además sus límites en torno al acercamiento. Ahora bien, si la historia es imitación, o al contrario, es problematización del pasado, ¿cuál es la gran diferencia de ésta con la literatura? Veamos, Erich Auerbach escribió en el exilio su magnífico libro *Mimesis*, en el que estudia el canon literario occidental desde la Odisea y la Biblia hasta Virginia Wolff, en dicho libro el autor reflexiona en torno a la aprehensión e imitación de la realidad a lo largo de la historia de occidente, y creo que podemos consensuar que ciertas obras literarias intentan imitar la realidad y reproducirla, intentan imitar su realidad propia de diferentes formas.¹⁰ En torno a la segundo punto, que la historia problematiza el pasado, se podría afirmar (con una vaga indagación como la mía) que varios autores del lado de la literatura han problematizado el pasado de manera formidable.¹¹ Uno de esos autores es W.G Sebald, que constantemente estuvo reflexionando en torno a la historia y el pasado en su presente. Un presente marcado por la guerra y la destrucción, por el archivo y las formas de relacionarse con acontecimientos catastróficos. En *Entre historia e Historia natural*, el autor escribe “*La catástrofe colectiva marca el punto en que la historia amenaza volver a ser historia natural. En medio de la civilización arruinada, lo que queda se reúne para volver a empezar en otra época desde el principio*”.¹² Sebald se introduce así en la producción cultural fijada en torno a la destrucción de la segunda guerra mundial a través de autores como Nossak, Boll o Grass, planteando una reflexión en torno a la historia y el presente. Coincidentemente, Hartog refiere algunas páginas a Sebald, ya que este último tendría una extensa reflexión sobre la memoria y el tiempo, sobre las *temporalidades* y las distancias. En torno a Austerlitz, una novela formidable para ésta reflexiones, Hartog dice “*El tren del tiempo, tan presente en los novelistas para señalar tanto la marcha cada vez más rápida de la historia como sus incertidumbres, se ha detenido*”¹³

Frente a esto último, debo decir cuál es una de las respuestas de Koselleck a la pregunta *Para qué todavía investigación histórica*; Lo único que le pertenece fehacientemente a la historia,

¹⁰ Erich Auerbach, *Mimesis* (Madrid: FCE, 1950)

¹¹ Está de más decir que hay infinitos autores no pertenecientes a la disciplina de la historia que han problematizado el pasado, me imagino que desde la filosofía y otras áreas es un tema siempre abierto y revisitado. Sin embargo, dada mi ignorancia respecto al tema no pretendo ponderar afirmaciones.

¹² W.G. Sebald, *Campo santo* (Barcelona: Anagrama, 2007), 77.

¹³ François Hartog, *Creer en la Historia*, 220.

¹⁴ "Solo las estructuras que son temporales (...) pueden articular en forma adecuada el espacio de experiencia histórico como campo real de investigación" Escribe Koselleck en el ya citado "Sentido y repetición en la historia" Pág. 76

dice Koselleck, es la pregunta por los tiempos históricos, por las estructuras temporales, por eso debe haber investigación histórica.¹⁴ W. G. Sebald, desde el lado de la literatura, reflexiona justamente en torno a las estructuras temporales.

Como se habrá notado, la pregunta que subyace a los planteamientos de White merodea en torno a la posibilidad de conocimiento histórico, deambula en torno a la reexperimentación del pasado en el texto histórico. White no cree que el texto histórico pueda acceder a un pasado total. De esa forma la relación entre historia y literatura es horizontal al sostenerse en la ficción. Me imagino que Hartog está cerca de ese punto, sin embargo, entiende la literatura y la historia como un puente de acceso en la distancia, las entiende de forma horizontal pero no de forma completamente ficcional. Y con esto último se esclarece el planteamiento que aquí sostengo: Que la literatura sirve como acceso a un pasado fragmentado, discontinuo y subjetivo que se constituye por la visión de un intérprete. No puede haber mimesis del pasado, ni un acceso total y objetivo a este, pero se puede problematizar la relación del pasado en el presente, y del tiempo en un presente ya pasado. Creo que con eso queda ilustrado (y aún más irresuelto) el por qué la historia puede y debe incluir a la literatura en igualdad de condiciones y no solo como una -mal llamada- fuente no convencional.

La discusión en torno a la historia es extensa, tan extensa como el problema del que pretende hacerse cargo, por lo mismo no aspiro a abordarlo, sino limitarme a presentar el tema de investigación que sugiere el título posicionándome en algún lugar que me permita acercarme a Bolaño sin marginarlo como una fuente al servicio de la historia.

II

En el presente trabajo pretendo ver cómo Bolaño conceptualiza Latinoamérica en el transcurso de los años posteriores a la década del 70, las respuestas son infinitas, tan infinitas como la experiencia de cada sujeto que vivió una de las historias mínimas de la Historia. Me pregunto cómo conceptualiza el escritor Roberto Bolaño las décadas de los setenta y ochenta

en Chile, suscrito en Latinoamérica a través de su experiencia. Desde esta perspectiva intentaré hacer un pequeño repaso por la matanza de Tlatelolco, el 11 de septiembre, la cultura en Dictadura y la concepción que tuvo Bolaño del exilio.

Roberto Bolaño nació en Chile, fue poeta y novelista, vivió en el exilio sin creer en el exilio, viajó por Latinoamérica en el momento de las revoluciones latinoamericanas, en los tiempos de Fidel Castro y Salvador Allende. Vio morir a poetas y a amigos, a jóvenes que lo marcaron y marcaron su obra, conoció a quienes mataron a Roque Dalton en El Salvador, terminó en Blanes, España, donde escribió la mayor parte de su narrativa. Sus novelas están empapadas de un momento histórico que aquí pretendo plasmar desde su imaginario.

La obra de Roberto Bolaño se ha trabajado a partir diferentes perspectivas, desde los estudios literarios de forma extensa se han abordado problemáticas como el exilio, la violencia, el fascismo y la memoria.¹⁵ En este trabajo pretendo estudiar a Bolaño desde un perfil histórico, por lo mismo entiendo sus obras insertas en un contexto más amplio que lo resinifica. Ahora bien, parece necesario precisar una reflexión planteada por el filósofo Frank Ankersmit en *Historiografía y posmodernismo* para abordar metodológicamente este ensayo.¹⁶ Ankersmit se percató en 1989 del problema que conlleva la sobreproducción de material histórico en relación a la fuente, un problema que hoy no podría estar más en boga. Los miles de artículos que se amontonan en revistas indexadas heredados de la época en que la productividad es el motor sordo de la producción, no conllevan solo un problema de gusto, sino también un problema metodológico en relación a la aproximación de un intérprete a su objeto, retomando las palabras de Ankersmit: “*El resultado paradójico de todo esto es que el texto en sí ya no tiene autoridad ninguna en una interpretación*”¹⁷ no tiene autoridad porque ésta se traspasa a manos de cada uno de los intérpretes que van construyendo un texto que pierde su autonomía, que pierde su lugar

¹⁵ Algunos ejemplos son; Víctor Medina en: “*Roberto Bolaño: Poesía, fascismo y dictadura*”. Sebastián Figueroa en: “*Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño*”. Paula Aguilar en: “*Violencia y Literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano*” y “*Pobre memoria la mía Literatura y melancolía en la posdictadura chilena*” Sandra Rosa en “*Hacer memoria, hacer resistencia*” Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriu (Ed.) en “*Bolaño Salvaje*”. Existen hasta el momento cientos de artículos y libros sobre el tema, los nombrados son solo una pincelada para demarcar medianamente el terreno.

¹⁶ Fran Ankersmit, “Historiografía y posmodernismo” en *Historiografía Posmoderna* [Santiago: Universidad Finis terrae].

¹⁷ Fran Ankersmit, “Historiografía y posmodernismo” en *Historiografía Posmoderna*, 160.

de árbitro. Dicho lo anterior, metodológicamente daré un giro hacia el libro en sí, la bibliografía respecto a Bolaño es extensa y casi inabordable, y —como vimos— este es un problema con el que cada vez nos encontramos más a menudo, por lo mismo aquí se intentará reflejar el imaginario de Roberto Bolaño a raíz de algunas de sus obras, pero sin extraer su literatura del sujeto histórico, sumando así entrevistas, mayoritariamente agrupadas en el libro *Bolaño por sí mismo*,¹⁸ algunas novelas, específicamente, *Estrella Distante*, *Nocturno de Chile*, *Amuleto*. Cuentos selectos de los libros *Putas asesinas* y *Llamadas telefónicas*. Y el libro póstumo que recopila columnas publicadas entre 1998 y 2001; *Entre Paréntesis*. A partir de dicho material intentaremos ver cómo Bolaño construye su noción sobre el exilio, Chile, y la dictadura. A la luz de todos los rincones a los que no se ha podido llegar, la bibliografía funcionará como el acompañamiento suplementario para construir un relato más o menos coherente.

Como vimos, los libros que guían este trabajo fueron escritos y publicados entre 1996: *Estrella Distante*, y el 2000: *Nocturno de Chile*. Pero el marco temporal que aquí abordo es de 1968: La matanza de Tlatelolco, a la década de los 90: las transición pactada. Sin embargo, el énfasis está puesto en la década de los setenta ya que allí es donde hay un giro demarcado en Roberto Bolaño a raíz del golpe de estado innombrado en su obra, y el posterior exilio del autor; primero a México en enero de 1974 y luego a Europa en 1977. Ahora bien, aunque la obra selecta fue escrita en dicho periodo, la temporalidad también se enmarca en los años setenta. Esto último se arraiga en el problema de la configuración constante de Bolaño. Es difícil hablar del autor como si fuese el mismo en los setenta y en los noventa; en los setenta era poeta y en los noventa —a partir de 1993— escribe narrativa, y entre esas dos referencias temporales hay un hígado que funciona como reloj a contratiempo, hay dictaduras y exilios y cambios profundos que se pueden percibir en su obra. Bolaño en los noventa escribe sobre Arturo Belano y los 70's, escribe sobre la idea del joven poeta rimbaudiano. Desde esta perspectiva, el marco temporal aquí trabajado se puede leer como el binomio setentas-noventas, como Arturo

¹⁸ Andres Braithwaite, *Bolaño por sí mismo* (Santiago: UDP, 2006) Belano-Roberto Bolaño, como el joven poeta del sueño latinoamericano-o el novelista desencantado,

o como plantea Grinor Rojo, el artista cachorro y el agotamiento revolucionario.¹⁹ Todos los pares mencionados son opuestos y representan dos momentos culmines en Bolaño. Si bien veremos obras escritas en el agotamiento revolucionario, las temáticas refieren, mayoritariamente, al transcurso vivido por el artista cachorro. Para este problema metodológico utilizaré el concepto *desdoblamiento*, refiriéndome así a la crítica que hace Bolaño a los 70's, siempre como una autocritica, porque la única forma de ser crítico en ese contexto, es ser autocrítico.

¹⁹ Grinor Rojo, Bolaño y Chile, *Anales de Literatura Chilena*, no.5 (Diciembre, 2004): 205

I. TLATELOLCO Y EL 11 DE SEPTIEMBRE.

“¿*Qué hubiera pasado si el 11 de septiembre no hubiera existido?*” Pregunta Bolaño en un breve ensayo de *Entre Paréntesis*. Hubiesen pasado muchas cosas, y otras habrían quedado en suposiciones, pero no nos interesa la historia contrafactual. Bolaño piensa que algo no habría pasado: “*No hubiera habido desaparecidos*”²⁰

125

Detengámonos unas líneas en 1973, “*Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución (...) Arturito Belano se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plegado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres jóvenes latinoamericanos*”,²¹ dice la madre de la poesía mexicana -Auxilio Lacouture-, en la novela *Amuleto*. Bolaño cruzó Guatemala, El salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá llamado por el sueño que por esa época también cruzaba Latinoamérica, vino a su país natal a hacer la revolución junto a Allende y la Unidad Popular. Llegó a finales de Agosto, cuando la pesadilla se avecinaba, no tardó en llegar el golpe, y junto al golpe las remembranzas del fracaso americano, las remembranzas de Tlatelolco. En el cuento *Carnet de Baile* (Putas asesinas) narra la noche del golpe, se presentó en una célula de la resistencia liderada por los comunistas que se preparaba para ofrecer la entrada triunfante a Prats desde Argentina. No hubo entrada triunfante, Michel Townley y Mariana Callejas se ocuparían de Prats en un garaje Bonaerense, Bolaño les escribió un libro; *Nocturno de Chile*, pero eso es otra historia que veremos más adelante. Como sabemos, las resistencias fracasaron en un principio, no había armas y los militares avasallaron con todo intento digno de defender

²⁰ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* (Barcelona: ANAGRAMA, 2004), 83.

²¹ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, 63.

la vía democrática al socialismo. Bolaño se fue a Los Ángeles, su pueblo natal, en noviembre lo detuvieron y estuvo ocho días detenido. En el cuento *Los detectives* (Llamadas telefónicas) narra como salió de ahí, lo acusaron de ser un terrorista mexicano, pero Bolaño no era mexicano, era chileno de Carnet y expatriado de personalidad. Lo sacaron de la comisaría dos ex compañeros de colegio. Se fue de Chile para no volver, aunque veinte años después volvió unos días. Esta anécdota biográfica marca un antes y un después en Bolaño, es el momento en el que comienza el descenso del joven que está dispuesto a entregar todo por la revolución y se empieza a formular el desencanto en el que entra el autor, un desencanto provisto por la decadencia de los ideales latinoamericanos. Sin embargo, la demarcación de este giro se encuadra simbólicamente en dos hitos, el 11 de septiembre en Chile que da inicio a la dictadura de Pinochet, y la masacre de 1968 ocurrida en Tlatelolco, que marcó profundamente a un autor que, justamente, había llegado ese mismo año a México cuando tenía 15 años. En esos dos eventos Bolaño acentúa el infierno latinoamericano. Creo que en el imaginario del autor los límites en torno a lo latinoamericano no están demarcados de forma fehaciente, entiende a Latinoamérica como un lugar de procesos comunes reunidos en torno a la violencia. Desde esa perspectiva la antesala del Golpe de estado en Chile está en México, en la masacre de Tlatelolco. Esto último queda expuesto en una novela que refleja el proceso de decadencia Latinoamericana, y que ilustra la conceptualización que hace Bolaño del sueño Latinoamericano; *Amuleto*, escrita a la luz de sus vivencias en el México de la masacre estudiantil.

²² Auxilio Lacouture llega a vivir a México con dos poetas, José Gaos y León Felipe. El primero representa el exilio, el segundo la muerte del sueño latinoamericano, murió un 18 de septiembre de 1968, el día en que Bolaño a través de Lacouture narra la entrada de los militares a la UNAM, cuando en los hechos esto sucedió en Agosto, por lo tanto –simbólicamente, en la muerte de León Felipe se inscribe el vuelco de América hacia el pantano en el que se convierte el continente en los 70´s.

La novela -básicamente- es la narración continua de Auxilio Lacouture, una inmigrante uruguaya en México que quedó encerrada dos semanas en los baños de la UNAM el día que ésta perdió su autonomía, el día en que entraron los militares a reprimir y masacrar al movimiento estudiantil en 1968.²² Lacouture fue quien estuvo dispuesta a defender el último reducto de la autonomía universitaria, el último reducto fue un baño en que se sentó trece días a leer poemas de Pedro Grafías. Auxilio existió, se llamaba Alcira Soust

Scaffo y perteneció al movimiento *infra* en México, era poeta, como Bolaño, era la madre de la poesía mexicana. Bolaño la recuerda en una entrevista digital, cuando le preguntan por ella queda un silencio suspensivo en el aire, un silencio del autor que mira a la cámara en un gesto de remembranza a su juventud, y lo único que se me viene a la mente al ver el rostro desconcertado de Bolaño es la frase de Auxilio Lacouture, “*Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!*”²³ y quedó en el recuerdo, al parecer, porque la novela simbólicamente trata sobre la memoria interrumpida por el trauma, interrumpida por recordar el horror que comienza siempre de la misma forma: con un militar apuntando su fusil hacia el pueblo sin armas. Paula Aguilar afirma al respecto, “*A través de un relato en primera persona, se narran los procesos de edificación y significación de una memoria traumática gestada a partir de ese acontecimiento, que funciona como paradigma y metonimia del horror latinoamericano*”²⁴ Y en eso estamos de acuerdo, en Tlatelolco comienza el paradigma del horror, de esta forma el 11 de septiembre es la reiteración de lo sucedido en México, es el fantasma que siguió a Bolaño y que moldea la lectura que hará el autor sobre Latinoamérica. “*Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968*”²⁵ dice Auxilio en la novela, porque aunque la narración se plantea desde 1968 los virajes van hacia adelante y hacia atrás de forma caótica, va a 1973 para luego volver a Uruguay y así proseguir en un relato guiado por la incapacidad de superar la fecha en que comienza el naufragio. Y ya que estamos hablando del génesis del desastre latinoamericano, no es coincidencia que el antagonista de *Estrella distante*: Carlos Wieder, piloteó su primer avión en el verano de 1968, en un descampado austral cinco años antes de convertirse en el asesino de la vanguardia. De esta forma, el símbolo de la dictadura en Chile, la mezcla entre vanguardia y sangre (muy recurrente en el imaginario de Bolaño) nace con Wieder, el mismo año en el que la UNAM pierde su autonomía, 1968 es el punto culmine del sueño latinoamericano. “*El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76*”²⁶ Escribió Bolaño en voz de Lacouture. En 1968 -como hemos visto- se

²³ Roberto Bolaño, *Amuleto* [Barcelona: ANAGRAMA, 1999], 28.

²⁴ Paula Aguilar, “Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano”, *ALPHA*, no.30 (Julio, 2010): 157

²⁵ Roberto Bolaño, *Amuleto*, 67.

²⁶ Roberto Bolaño, *Amuleto*, 35.

produce la masacre de Tlatelolco, en 1964 comienza la dictadura en Bolivia, en 1960 hay otra masacre en México, esta vez 19 estudiantes son asesinados en Chilpancingo, en 1956 se forma la junta militar en Honduras, en 1970 hay otro intento de golpe de estado en Argentina y en 1973 son los golpes de estado en Chile y Uruguay, Bolaño es chileno, y Lacouture uruguayo, y si seguimos encontramos que en 1975 es el golpe de estado en Perú y en 1976 Videla da inicio a la dictadura Argentina. De esa forma se resinifica el enunciado *Se convirtió*. En el imaginario de Lacouture se yuxtapone cada evento mezclado en otro y así sucesivamente en una memoria aturdida por el trauma, en una *memoria como ruptura*, diría Steve Stern.²⁷ Cada evento traumático lleva a otro aunque no lo haya experimentado en carne propia, porque como bien recuerda Martin Jay, la experiencia puede ser histórica y colectiva. Dicho lo anterior, el caso Latinoamericano, creo que cree Bolaño, es una historia en común que lleva al desfiladero de una juventud *que marchaba hacia la muerte*.

Resumiendo, 1968 -como una experiencia resinificada por todos los otros eventos que ocurren en Latinoamérica entre la década de los 60 y la de los 70- representa el derrumbe del sueño utópico que había marcado a América y su juventud, el anhelo que permitió que *la juventud lo diera todo sin pedir nada a cambio* había permeado y pincelado todos los rincones del continente. Ahora bien, la pregunta que subyace y no podemos dejar de hacernos en este momento es cómo caracteriza Bolaño a esa generación y a ese momento histórico de quiebre total. Creo que Bolaño conceptualiza los setenta como el paso de la pretensión de paraíso latinoamericano, representado como el sueño utópico, hacia el derrumbe, conceptualizado como un infierno en el que se verá sumido bajo los regímenes del silencio. Sin embargo, en este quiebre Bolaño caracteriza dos fenómenos.²⁸ El primero es una crítica a la izquierda del sueño latinoamericano que protagonizó las décadas de los 70's. El segundo fenómeno que caracteriza es el quiebre de la generación que marchó hacia la muerte sin pedir nada a cambio, la generación que murió por sus ideales cuando esos ideales estaban viciados por una izquierda vacía, diría Bolaño.

Primero, en relación a la pregunta *¿Qué hubiera*

²⁷ Steve Stern, *Recordando el Chile de Pinochet* (Santiago: UDP, 2009).

²⁸ los caracteriza -por supuesto- como una constante autocrítica respecto al desdoblamiento que se presenta en su vida literaria.

pasado si el 11 de septiembre no hubiese existido? Ya vimos la respuesta de Bolaño, *No hubiese habido desaparecidos*. Sin embargo, su propuesta no quedó ahí, prosiguió afirmando que la Izquierda no tuvo tiempo de crear su mal pero la historia no dice lo contrario, Bolaño mira de reojo a la Unión Soviética y piensa que también habría habido muertos, quizás menos, pero los habría. La izquierda se permeó de un discurso vacío y abyecto, proseguiría Bolaño, no supo ver el camino que estaba trazando hacia la muerte, quizás por eso escribe en las últimas páginas de *Estrella distante*, “Comprendía en ese momento, mientras la olas no alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada para evitarlo”²⁹

Wieder, el símbolo de la tortura, el asesinato y la dictadura, el símbolo del infierno y la decadencia de América, hunde en el horror todo a su paso, y en el imaginario de Bolaño horror y derecha nunca van separados, por eso ni siquiera se esfuerza en construir una crítica a la derecha Latinoamericana, porque el mal le es esencial, aunque no creo que Bolaño profese los esencialismos. Ahora bien, como dijo en repetidas entrevistas, la izquierda es lo que le interesa a un autor que pese a los resbales políticos se profesa de izquierda, por lo mismo la crítica que se despliega de forma más tajante en su obra es en torno a quien *Había hecho poco o nada para evitarlo*, para evitar un infierno que dentro de todo era previsible.³⁰ Volviendo a la crítica que hace Bolaño a la izquierda setentera, la cataloga del *Neostalinista*, marcada por la violencia y el dogmatismo. Esto último está inserto en lo que él llama *Las guerras floridas*. Ignacio López-Calvo plantea que *Las guerras floridas* en Bolaño representan la violencia que le es inherente a Latinoamérica, la violencia que siempre estuvo ahí, desde los aztecas hasta Pinochet, pasando -por supuesto- por los asesinos de Roque Dalton

y por Wieder, (personaje tan inexistente como real). La concepción de la violencia y la historia como un continuo interrumpido en Bolaño se expresa en su propia experiencia: El Salvador es un buen ejemplo, allí conoció a los asesinos de Roque Dalton. Sumado a esto último, la crítica a la vanguardia está muy presente en la literatura de Bolaño, la crítica a quienes creen ser el motor de

²⁹ Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: ANAGRAMA, 1999), 131.

³⁰ “En la literatura Nazi en América yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo ahí es de la izquierda” Dirá Bolaño en una entrevista. Véase Bolaño por sí mismo. Pág. 111.

la historia está arraigada en quienes en nombre de la revolución asesinaron a Dalton, al poeta, en nombre del nuevo hombre y de la vanguardia revolucionaria. En síntesis, La crítica que levanta Bolaño es a la pérdida del sentido del otro, todo el mal subyace a esa pérdida, todo en nombre de la historia.

Segundo, entre el homenaje y la autocrítica, Bolaño refiere gran parte de su literatura a la generación que murió en la herida de los setenta. Esa es la segunda caracterización que hace. Si volvemos a *Amuleto*, la novela de Auxilio, nos damos cuenta que es un homenaje al canto de esa juventud olvidada en fosas comunes. Es la madre de la poesía Mexicana, es la madre de la juventud *salida de la herida de Tlatelolco*.

Oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo, casi inaudible, a los niños más lindo de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, que canto más bonito es el que sale sus labios, qué bonitos eran ellos, que belleza, aunque estuvieron marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos, y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado, y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta. Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y

*escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire.*³¹

Esas son casi las últimas palabras de Auxilio, ya sin dientes y con una mano en la boca, recordando a los jóvenes poetas en un gesto de anamnesis, recordar ese canto es un homenaje a quienes lo dieron todo sin pedir nada a cambio, a quienes, “creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno”³² La novela termina así: *Y ese canto es nuestro amuleto.*³³ De esa forma Bolaño caracteriza a una generación dividida en –parafraseo a Primo Levi– los hundidos y los salvados. Los que partieron al exilio y escribieron desde ahí, y los poetas muertos que ya no escribieron. La violencia y el canto conjugados en uno constituyen la época

³¹ Roberto Bolaño, *Amuleto*, 153.

³² Roberto Bolaño, *Putas asesinas* (Barcelona: ANAGRAMA, 2001)

³³ Paula Aguilar plantea al respecto “El relato, que *Auxilio* finalmente logra enhebrar, se convierte en un “Amuleto” contra las repeticiones de la historia, un amuleto que funcionaría, simbólicamente, como la razón anamnética. Aunque este *Amuleto* incluye, además, una revisión y autocrítica de la izquierda revolucionaria” Aguilar “Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano” ALPHA, 07, 2010. Pág. 160

que viene antes del declive y el horror. Es la época de *Todo aquello que quiso conducir a la vida pero condujo a la muerte*, no por un mal propio, diría Bolaño, sino por la violencia y el mal inherente al manicomio que es América y que nadie supo ver, nadie supo avisarle a los jóvenes de su generación que ya no están.

II. DICTADURA

¿Quiénes son los protagonistas del relato narrativo sobre la dictadura? Pregunto. Las respuestas, como en todo, son infinitas, depende de la perspectiva. La última oleada de la literatura chilena ha comenzado a renovar en esta respuesta, ha pasado de los obreros en los círculos industriales a la juventud nacida en los setenta. Nona Fernández en *Space Invaders*, o Zambra en *Formas de volver a casa*, *Mis documentos* y *Facsímil*, han vuelto al sujeto nacido en dictadura. Bolaño se quedó un paso atrás, porque no nació en dictadura, nació en el 1953, el mismo año que se formó la CUT, se asaltó el cuartel de Moncada y murió Stalin. Cuantas cosas pueden suceder en un año.

La generación de Bolaño murió en los setenta, y los que no murieron tuvieron que marchar hacia el exilio: “*Fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en el Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México*”, dice Bolaño en Caracas cuando recibió el Rómulo Gallegos. En diversos libros Bolaño conceptualiza la dictadura chilena, *Nocturno de Chile* y *Estrella distante* son quizás los más ilustrativos.

En 1999 Bolaño regresó a Chile, por veinte días que según él le sacudió su universo mental, tras su regreso a España publicó la novela dedicada enteramente al Chile dictatorial: *Nocturno de Chile*.³⁴ El narrador de la novela es Sebastián Urrutia Lacroix (prototipo de José Miguel Ibáñez Langlois) un Opus Dei que desde el discurso de la civilización presenta a los personajes en una narración que no se detiene un segundo, en la memoria interrumpida de un crítico literario que recuerda desde la fiebre sus vivencias en dictadura.

Entre los múltiples y diversos personajes que aparecen en la novela están Odeim y Oido,

³⁴ Véase Roberto Bolaño “Fragmentos de una país Natal” *Entre paréntesis*.

miedo y odio al revés, como representación –planteo– de los burócratas del régimen. Burócratas silenciosos que no protagonizaron las páginas del informe Rettig, que se subieron a la ola democrática de la transición y quedaron al alero de la democracia protegida, no son los militares vulgares, sino quienes después de la tormenta se ponen el terno y siguen. Odeim recita el extracto de un poema de Neruda cada tanto, como lo hacía José Piñera en su campaña. Son la figura icónica del civil que trabaja para el régimen en silencio, porque si hay una palabra que describe a Chile después de 1973 –para Bolaño– es el silencio. Rememorando el 11 de septiembre, Lacroix dice “*cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio*”³⁵ Allí silencio tiene una doble significación, por un lado adjetiva a *paz*, la visión de la derecha chilena, el golpe como paz, como el silencio después del canto. Y por otro lado, significa el silencio que todos guardaron, el silencio como un saber ocultado por el miedo, y quizás por

³⁵ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (Barcelona: ANAGRAMA, 2000), 99.

³⁶ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, 71.

³⁷ como buen lector de Parra, Bolaño cita en un entrevista Artefactos “Izquierda y derecha unidas, jamás serán vencidas” Aunque Bolaño si se exilió, aunque no lo diga, se exilió y vivió las crudezas del golpe, y habló de él hasta el cansancio. No nos puede dejar de parecer curiosa la apología que siempre ha hecho Bolaño de Parra, una apología contradictoria porque una de las críticas es a quienes guardaron silencio, y aunque hoy no se admita, el padre de la antipoesía guardó silencio, como muchos otros.

el odio. A la luz de otras palabras de Lacroix - anteriores en el orden narrativo y posteriores en el orden cronológico-, “*Todo el mundo sabía, todos en Chile lo sabían, solo usted que en ocasiones parece más huevón de lo que es, lo ignoraba. Silencio*”³⁶ Tras un punto, aislado, *Silencio*. Así conceptualiza las décadas oscuras del jaguar, todos lo sabían, nadie habló, y después todo sigue el orden natural, porque al final, diría Bolaño, todos pueden ser amigos.³⁷ Sumado a lo anterior, *qué paz* (...) *qué silencio*, está escrito de forma interrogativa (a la luz de la interpretación de Paula Aguilar, que cree que Bolaño a ratos habla a través de Lacroix) ese *qué* desapercibido es la pregunta que nos deja Bolaño, Qué paz... Cómo puede haber paz, cómo puede haber silencio en medio de la tragedia.

Volvamos a 1973, al inicio de la dictadura. Como vimos, las heridas de los setenta conllevan la muerte de una generación que desaparece. En 1968 nace la hecatombe, entre los halcones de Tlatelolco y el piloteo de Wieder en el descampado austral.

Y Wieder, qué lugar ocupa posteriormente, uno protagonista en las páginas de *Estrella Distante*, es el antagonista de Arturo Belano, quién –por cierto- escribe la novela. A través de Wieder podemos ver en Bolaño el paso de la U.P a la dictadura pinochetista, desde ese personaje queda expuesta la crítica que hace Bolaño a la vanguardia chilena. Y quién era Wieder, bueno, era Ruiz- Tagle, y Hoffman, y un piloto de la Fach, y un poeta, y un asesino, y un vanguardista, y probablemente muchas cosas más. Aunque la novela habla más de los noventa que del 73, según Kahlil Chaar, en la persecución que hace Belano de Wieder se reconstruye la memoria melancólica de Arturo y la nación chilena, demarcada por la ausencia de justicia.³⁸ Porque a Carlo Wieder, el asesino que se convirtió en poeta, lo ajusticia un detective privado. De esta forma Bolaño expone la denuncia post 1990, no hay justicia, hay un pacto de silencio en el telón de fondo, en donde el informe rettig funciona como un apaciguador más del relato, como un placebo para el caos chileno.³⁹ Así describe Chaar a Wieder “*Es imposible adjudicarle una interioridad o subjetividad definida a Wieder. Éste parece ser una Cosa, una máquina artística de abyección; su identidad se moldea a partir de la construcción de una serie de formas que no corresponden a un sentido determinado*”⁴⁰

La crítica a la vanguardia chilena, por lo tanto, se constituye a raíz de prácticas culturales en los que se borra la separación entre arte y vida,⁴¹ como en Wieder que –por ejemplo- asesina a las hermanas Garmendia, las fotografía y luego las expone en un departamento en providencia, así se construye el nuevo arte en Chile, diría Roberto Bolaño.

Esta crítica que hace Bolaño a la producción cultura en dictadura vuelve a estar presente en *Nocturno de Chile*.⁴² En las últimas páginas del libro aparecen los Bonnie and Clyde de la tortura chilena: Mariana Callejas (María canales) y -a través de ella- Townley, el asesino de Letelier, Prats y probablemente muchos más. Mariana Callejas fue una agente de la DINA, escritora y anfitriona del taller literario de Lo

³⁸ Kahlil Chaar Pérez, “La lógica del trauma: Dictadura, posdictadura y melancolía en *Estrella distante*”, *Revista Iberoamericana*, no.236-237 (Julio- Diciembre, 2011).

³⁹ “*Ninguno de los juicos prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile olvida*” Dice Bolaño en la página 120 de *Estrella Distante*.

⁴⁰ Kahlil Chaar Pérez, “La lógica del trauma: Dictadura, posdictadura y melancolía en *Estrella distante*”, 651.

⁴¹ Kahlil Chaar Pérez, “La lógica del trauma: Dictadura, posdictadura y melancolía en *Estrella distante*”, 651.

Curro. Taller literario que frecuentaban una camada de escritores chilenos para leer sus cuentos y hablar de literatura, para brindar a la luz de Neruda mientras afuera el toque de queda rociaba al Santiago muerto de pena. Bolaño contrapone esas dos imágenes “*Los artistas se reían, bebían, bailaban, mientras afuera, en la zona de las grandes avenidas despobladas de Santiago transcurría el toque de queda*”⁴³

Así es como desdobra el escenario; por un lado la silenciosa intelectualidad y vanguardia artística, que puede agrupar a un poeta de izquierda, a un cura Opus Dei y a una torturadora que gana concursos de cuentos en el mismo techo. Por el otro lado, el toque de queda, la noche, y el silencio, siempre el silencio.⁴¹ Una noche, cuenta Bolaño en voz de Lacroix, un teórico de la escena de avanzada se emborracha en la casa de Callejas, camina por los pasillos, abre la puerta, y ve a un torturado, ve una camilla con un hombre amarrado después de las sesiones de la picana eléctrica. Y qué sucedió “*Cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a buscar el camino de vuelta*”⁴⁵ Ese mismo teórico, después de la transición pactada se dedica a escribir sobre la resistencia en dictadura. Ese mismo teórico se encuentra con Lacroix cuando termina el debacle, mientras Aylwin y compañía moldea la democracia protegida, y Lacroix le pregunta al teórico por las veladas en Lo Curro, en la casa de callejas, y el teórico de avanzada niega haber estado ahí, niega indirectamente haber visto al torturado y guardar el silencio tan característico de los ochenta y noventa.⁴⁶ Desde ese punto, Bolaño denuncia dos cosas: Primero, a los teóricos de la vanguardia, a aquellos que se codearon con los reyes del pantano para luego escribir de la resistencia. Segundo, y en la misma línea, denuncia los pactos de silencio, el olvido premeditado y actuado, y la incoherencia en los noventa, la martirización de quienes no solo no fueron mártires sino que colaboraron con su silencio. Así se construye la literatura en Chile, diría Bolaño.

⁴² Cuenta Jorge Herralde, su editor, que el autor quería nombrar a la novela Tormenta de mierda, la frase con la que cierra el libro, por suerte para el marketing Juan Villoro y Herralde lo convencieron de cambiar el título, mucho más poético, Nocturno.

⁴³ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, 135

⁴⁴ Detrás de las invectivas, detrás de la risa que provoca en el poeta el carnaval inmóvil de la literatura, es posible encontrar otras cosas, entre ellas el horror y una mirada profética que anuncia el fin de la dictadura pero no el fin de la estupidez, el fin de la presencia militar pero no el fin de las arenas movedizas y del silencio que la presencia militar ha instalado” Dice Bolaño en “Los perdidos” *Entre paréntesis*. Pág. 95.

⁴⁵ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, 141

⁴⁶ “Le pregunté a un joven novelista de izquierda si sabía algo de María Callejas. El joven dijo que él nunca la había conocido. Pero si alguna vez fuiste a su casa, le dije. Él negó con la cabeza repetidas veces y acto seguido cambió de tema” Afirma Bolaño en *Nocturno de Chile*. Pág. 148

*“Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra”*⁴⁷ Quizás esa frase es la mejor síntesis de lo que piensa Bolaño de Chile. Sin embargo, se podría decir, que Bolaño ve en la dictadura un continuo de la violencia inherente a América. Ve a la producción cultural, en el sentido más retrograda de la palabra, como lo que nace en el pantano escalando por un poco de éxito. Desde esta perspectiva sus novelas agrupan a todos esos sujetos que se mecen entre las letras y la sangre. Bolaño no fue historiador, fue escritor, quizás por eso rescata y destrona a esos personajes que parecen haber salido de una película de Pasolini. Eran los reyes del basurero, Bolaño lo sabía, por eso quizás se exilió sin creer en el exilio. No quería ser parte de eso. Solo queda una duda que nunca podremos responder, por qué admiraba tanto a Nicanor Parra.

III. UN COMENTARIO A EXILIO Y LITERATURA

135

*“Yo no creo en el exilio, sobre todo no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura”*⁴⁸ Decía Bolaño para abrir un siglo, en Viena, a las orillas del Danubio. En esas mismas orillas austriacas, veintiocho años antes, en 1972, fue invitado Thomas Bernhard a recibir el premio Grillparzer, la ceremonia terminó con una ventanal roto y con una ministra ofendida, o con un escritor ofendido por una ministra, como sea, Bernhard pensaba algo, que los premios son degradantes *“Aceptar un premio es ya una perversión, me dijo entonces mi amigo Paul, pero aceptar un premio nacional es la mayor de las persiones”*⁴⁹ Escribe en *El sobrino de Wittgenstein*. Al igual que Bernhard, Bolaño repudiaba los premios de literatura, aunque recibió un par en vida, los repudiaba, *“La literatura, supongo que ya ha quedado claro, no tiene nada que ver con los premios nacionales sino más bien con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas”*⁵⁰ José Donoso recibió el premio nacional de literatura de Chile en 1990, años en que quienes aún seguían en el exilio ya podían volver definitivamente al país. Entre las novelas que escribió Donoso destaca *El jardín de al lado*. Para Bolaño literatura y exilio son *dos caras de la misma moneda*, no cree en el exilio si la palabra

⁴⁸ Véase Roberto Bolaño, “Exilio y literatura” *Entre paréntesis*.

⁴⁹ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein* (Barcelona: ANAGRAMA, 1988), 104

⁵⁰ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, 104.

está acompañada de Literatura, y en Donosos, en la novela del Exilio, como por ejemplo “el jardín de al lado”, literatura y exilio van juntas y se mezclan cuando, naturalmente, un escritor es siempre un exiliado y su única patria, dice Bolaño, es su biblioteca, en estantería o en su memoria. Auerbach escribió Mimesis en Estambul, un libro de una erudición inigualable, lo recitó de memoria, con su biblioteca en Berlín pérdida entre las tropas del nazismo, y Auerbach, al igual que muchísimos escritores, después de terminar el periodo de destierro no volvió a sus tierras. Cabe preguntarse, por lo tanto, qué es el exilio, o que conlleva el exilio, y la respuesta natural es la nostalgia, pero Bolaño se pregunta:

*¿Se puede tener nostalgia por la tierra en que uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia de la pobreza, de la intolerancia, de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira”*⁵¹

Quizás está pensando en José Donoso, quizás en otros. Los políticos se exilian de la patria, diría Bolaño, los obreros no, la patria de un obrero son sus manos. De esta forma, Bolaño a través de su crítica desarticula el lugar del Estado-Nación, no es que desmerite el exilio por ser exilio, sino que deslegitima el exilio si este se entiende desde las fronteras nacionales. Los países son entidades abstractas, por lo tanto o no existe el exilio, o el exilio puede ser en cualquier lugar, sugiere el autor. El exilio en Bolaño es un concepto equívoco, dispar y resbaloso que deambula entre las vivencias, la crítica y la provocación, por lo mismo, coincide plenamente con las palabras de Sebastián Figueroa “[Bolaño] *hará del exilio un dispositivo de crítica social e intelectual hacia las institucionalidades políticas y culturales de las naciones latinoamericanas*”⁵² Así, Bolaño se muestra escéptico tanto al *folklore*

del exilio como a la expresión cultural fijada en torno a la nación. Cuando el autor refiere al *folklore* del exilio, justamente apunta a quienes construyen un discurso en base a eso. Donoso además vivía en España desde 1971, aun así siempre se consideró exiliado y entonó un discurso desde ahí, ese es el discurso que intenta desarticular Bolaño. Para

⁵¹ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, 43

⁵² Sebastián Figueroa, “Exilio y retorno en la obra de Roberto Bolaño” *Boletín Hispánico Helvético*, Vol. 21 (Septiembre, 2013): 194

seguir con la provocación escribe, “*En el peor de los casos exiliarse es mejor que necesitar exiliarse y no poder hacerlo*”⁵³ y dicho lo anterior, tenemos una idea de lo que entiende Bolaño por exilio. Con esa idea podemos decir que Bolaño borra las fronteras del Estado-Nación desde el repudio más drástico al nacionalismo. Quizás por ello podemos hablar de América en su obra y jugar con las extrapolaciones de Chile a México y el Salvador y así ver como lo que ilustra en Chile también está presente en otros países. Ese creemos es el imaginario de Bolaño en torno a lo latinoamericano.

⁵³ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, 55

COMENTARIO FINAL

A modo de síntesis, Bolaño abordó su contemporaneidad a través de una lectura crítica y autocrítica de su tiempo. No está de más decir que cualquier palabra expuesta es una interpretación que probablemente se equivoca y resbala por la condición de intérprete, de lector que escribe lo que cree que dejó el pasado.

Cierro, con un último comentario a lo ya expuesto, como conclusión, o como aseveración de una hipótesis presentada entre líneas. Que la lectura que hace Bolaño de las últimas décadas del siglo XX Latinoamericano está arraigada en la violencia como motor de la historia, en la historia vista como un continuum. La transición de los noventa, como vimos, no se cierra en un antes y un después, no se cierra en un adiós, sino en un silencio que se mantiene hasta sus días, por lo menos, hasta un 15 de julio del 2003, cuando fallece Bolaño, después de 10 años de trabajar a contratiempo, presionado por un hígado que dejaba de funcionar, y por escribir. Lo dicho no es más que el comentario de un lector amigo, no puede ser de otra forma.

137

Aguilar, Paula. 07, 2010. "Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano" ALPHA.

Auerbach, Erich. 1950. *Mimesis*. ed. Madrid, Libro: FCE.

Bolaño, Roberto. 1999. *Amuleto*. Barcelona, Libro: ANAGRAMA .

Bolaño, Roberto. 2004. *Entre paréntesis*. Barcelona, Libro: ANAGRAMA.

Bolaño, Roberto. 1996. *Estrella Distante*. Barcelona, Libro: ANAGRAMA.

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. 2000. Barcelona, Libro: ANAGRAMA.

Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*. 2001. Barcelona, Libro: ANAGRAMA.

Braithwaite, Andrés. 2006. *Bolaño por sí mismo*. Santiago. Libro: UDP.

Chaar, Kahlil. 07, 2011. "La lógica del trauma: Dictadura, posdictadura y melancolía en *Estrella Distante*." *Revista iberoamericana*.

Dosse, François. 2012. *El giro reflexivo de la historia*. Primera edición. Santiago, Libro: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Hartog, François. 2014. *Creer en la historia*. Primera edición. Santiago, Libro: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Koselleck, Reinhart . 2013. "¿Para qué todavía investigación histórica?" *Sentido y repetición en la historia*. Buenos aires: HYDRA.

Paz-Soldán, Edmundo. 2008. *Bolaño salvaje*. Barcelona, Libro: CANDAYA.

Rojo, Grínor. 2004 "Bolaño y Chile." *Anales de literatura chilena*, 12.

Sebald, W. G.. 2007. *Campo Santo*. Barcelona, Libro: ANAGRAMA.

Valderrama, Miguel y de Mussy, Luis. 2010. *Historiografía Posmoderna*. Santiago. Universidad Finis terrae.

White, Hayden. 1992. *Metahistoria*. México. D. F. Libro: FCE.

COXUNTURA

R E V I S T A
D E H I S T O R I A λ



UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO