

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

La Tarjeta Postal en Chile

Modernidad, hegemonía y estética en su discurso e imagen

Memoria presentada al Departamento de Literatura como requisito para optar al título de Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena

Estudiante:

Jacqueline Rivera

Profesor Guía: Dr. Leonidas Morales Toro

Santiago de Chile Octubre, 2008

Epígrafe . .	5
Dedicatoria . .	6
Capítulo Uno: Introducción. La tarjeta postal como género . .	7
Hipótesis . .	7
Propósitos y Objetivos generales . .	8
Delimitación y resultados . .	10
Antecedentes . .	11
Breve historia sobre las tarjetas postales . .	12
La tarjeta postal como género . .	16
Bimodalidad: dos caras de una misma moneda . .	16
Artefacto postal: de lo privado a lo público . .	17
La postal como producto nato de la modernidad . .	18
Géneros híbridos, generosos modernos . .	19
El periódico y sus integrantes: el lugar que albergó el capitalismo impreso . .	20
Capítulo Dos: El discurso postal en evidencia. Modernidad masificada, comunicación y nuevas conductas . .	26
Conceptos espaciales de la modernidad . .	26
El bulevar, la calle y la ciudad: espacios planificados para el movimiento moderno . .	27
Las calles, espacios transversales . .	28
La ciudad . .	29
La prensa y la crónica: dos espacios discursivos para encuentros y desencuentros . .	36
La crónica . .	39
La modernidad imaginada . .	43
El rol discursivo de la postal en los albores de la modernidad . .	43
Espacios privados y públicos: género, moda y sociedad . .	54
La modernidad postal: reflejo espacial de la cultura chilena . .	67
Espacios abiertos y estructuras jerárquicas cerradas . .	68
Espacios abiertos, jerarquía semi-circular y estructuras femeninas en transición . .	70
Espacios cerrados, deporte y estructuras democráticas . .	73
Espacios abiertos, vida y arte . .	77
Nuevos espacios, nuevas generaciones . .	78
Capítulos Tres: Desentrañando las tarjetas postales étnicas desde la mirada hegemónica tras el silencio del subalterno . .	81
Postales desde la alteridad . .	81
Hegemonía y subalternidad: una moneda a cara o cruz . .	81
Recorriendo las fronteras de la mirada . .	85
El espejo opaco o el Otro como trademark . .	87
De Calibán a Papá Diable: el negro de la plantación . .	96
Barbarie versus civilización . .	103

La mirada sexualizada de Occidente . .	105
Las nuevas ciencias al servicio de la hegemonía . .	114
Ornamentos y otredad . .	128
Capítulo Cuatro: Estética del discurso postal: aproximaciones . .	133
La búsqueda de la belleza . .	133
Lenguaje, paisaje y arte de masas . .	133
Conclusiones . .	146
Bibliografía . .	149

Epígrafe

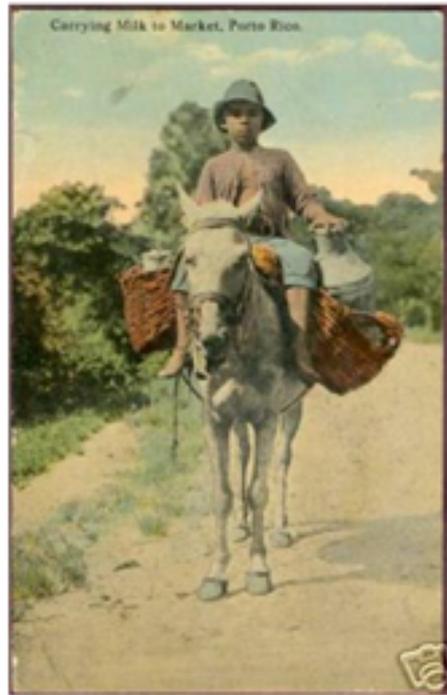
“Aunque al observador casual las imágenes de las tarjetas postales de antaño puedan parecerle escogidas al azar, éstas ofrecen mucho más que meras reminiscencias placenteras y nostálgicas. Estos pequeños, baratos y efímeros rectángulos de papel que llegaron a constituir una parte esencial del ritual vacacional entrañan dimensiones históricas y sociales insospechadas. El estudio cuidadoso de sus temas revela las intenciones explícitas o inconscientes de sus productores, vendedores y coleccionistas. Su aparente inocencia disfraza el papel que desempeñaron como insidiosas promulgadoras de la propaganda oficial y de estereotipos culturales”

GloriaFraser, La tarjeta postal

Dedicatoria

Agradezco inmensamente la paciencia y ayuda invaluable de mi director de tesis Prof. Leonidas Morales Toro También a la compañía, amor y voluntad de mi esposo Federico Irizarry y mi familia. Sin olvidar las lecturas, comentarios y fe en este trabajo que me ofreció mi gran amigo Reiner Canales. Y a mis amigos Paulina, Luis, Eduardo, Paula, Reyna y Cecilia y las reuniones que tuvimos en la casa de Ñuñoa. A mis profesores y compañeros de la Universidad de Chile que tanto conocimiento despertaron en mí.

Capítulo Uno: Introducción. La tarjeta postal como género



Hipótesis

Sin duda resulta novedoso el creciente interés por el discurso postal de algunos lingüistas escandinavos¹, sobre todo aquellos enfocados en sus características como género² discursivo e iconográfico³. Examinándolas desde ambas expresiones, las tarjetas

¹ Jan-Ola Ostman (Finlandia), Rogan Bjarne (Noruega) son los principales en los cuales basamos este trabajo, pero se ha recurrido también a Leonard Koor (Estados Unidos), Annete Pritchard (Wales), Crys Ryan (Australia), Manuel Nunes Lobo (Brasil), Margarita Alvarado (Chile), Gloria Fraser (México), etc.

² Hablaremos del concepto género, tal como se utiliza en el inglés, *genre*, aunque algunos apartados de la tesis incluirán un análisis de género o *gender*. En el español se utiliza el término, *género*, para ambos.

³ Jan-Ola Ostman ha teorizado sobre las tarjetas postales mediante análisis lingüísticos del discurso. Sus trabajos no se encuentran traducidos, ni accesibles, de allí la dificultad de comparar sus conclusiones con los planteamientos que genera esta investigación. Sin embargo, se presume que sigue una línea parecida a este estudio. Esto se comprueba a través de Bjarne Rogan quien sigue a Östman en su ensayo: "An entangled object. The picture postcard as souvenir and collectible exchange and ritual communication" (Ver: Rogan, B.; [En línea].) En Latinoamérica Gloria Fraser, Carlos Monsivais y Margarita Alvarado han incursionado con interesantes detalles

postales proyectan interesantes variantes sobre lo que fue el discurso decimonónico y la forma en que se desmembró la comunicación cotidiana a principios del siglo XX. Así, esta memoria pretende mostrar aquellas distinciones que caracterizaron el género discursivo postal hasta situarlo plenamente dentro del campo de los géneros referenciales. Para ello, nos acercaremos a una serie de teorías críticas que nos ayudarán a comprender los rasgos comunicacionales que este discurso logró unificar en el limitado espacio de la postal, y así poder descomponer los mecanismos de comunicación que motivaron a la sociedad de principios de siglo XX hasta el principio de la Segunda Guerra Mundial a romper con las pautas de lo que antes se consideraba privado y/o público. De esta manera, se las puede contrastar con otras expresiones de la cultura masificada que cohabitaron el espacio mediático de la época. Con esto se posibilita una contextualización de su hibridez y modernidad, hasta insertarnos no tan sólo en el discurso postal como género (características, relaciones entre discurso y fotografía, uso y método) sino en sus formas, modos y estéticas dentro del entorno histórico por el cual transitaban. Esto la reconocería como una muestra trascendente de los quiebres discursivos masivos que se generaron producto del desmedido avance modernizador en nuestros pueblos.

Propósitos y Objetivos generales

Dado la escasez de trabajos que proyecten una teoría crítica completa sobre el discurso postal como género discursivo, además de la poca cantidad de investigaciones que existen o la invisibilidad a la que han sido sometidas⁴, por las teorías del discurso, el actual trabajo de investigación evaluará este objeto de comunicación masiva desde sus temas más generales: lo moderno, lo étnico y lo estético. Se debe, asimismo, poder fundamentar cómo, cuándo y por qué se formó este excepcional artefacto mediático. Estas pruebas servirán para comprobar cómo estas nuevas formas expresivas fomentaron el interés del sistema por construir un modelo humano adecuado al proyecto civilizador que se quería cimentar en el mundo moderno latinoamericano. Para fundamentar esto se analizará el *discurso manuscrito*⁵ por el emisor real, el *discurso impreso*⁶ por el editor, la fotografía, dibujo o pintura, origen o autoría, los iconos paratextuales⁷ y otros símbolos adheridos además de signos históricos como fecha, lugar, clase social, exteriorizados en el texto o realizados en investigaciones históricas. Esto es así porque, como género netamente moderno, la tarjeta postal contiene en dichos datos expresiones que traducen los cambios y contradicciones en los que se sumergió el ciudadano moderno.

sobre la tarjeta. En el caso de la última, sobre los motivos mapuches en torno a las cuales resaltan conceptos como subalternidad, hegemonía y manipulación del discurso.

⁴ En una reseña cibernética sobre el libro *Delivering views: Distance Cultures in early postcards* de V. Webb y C. Geary ya se aclara: "The picture postcard, one of the most common visual artifacts of the twentieth century, has not been the focus of extensive scholarly study as has its cousins, the photograph and lithograph. The literature has often concentrated on local collections, on the postcard as collectible, or on the firms or events which produced them. (...) even the *Dictionary of Art* (London, England: Grove's, 1996) did not provide a separate entry for this important popular culture format."; [En línea].

⁵ Discurso escrito en lápiz o pluma por el emisor. Es único e irrepetible.

⁶ Discurso escrito a máquina y público. Se reproduce innumerables veces según la tirada. Solía ser un mensaje preciso e informativo, aunque en ocasiones se reprodujera información incorrecta.

⁷ Sellos, timbres, marcas de correo, etc.

Por todas partes las naciones van a hacer uso de la nueva tecnología masiva como la dispuesta por los periódicos, las postales, el cine y la fotografía para su fortalecimiento nacional. En Chile, por ejemplo, el proceso civilizador, junto al mediático, se acrecentó notablemente con la Pacificación de la Araucanía y la Guerra del Pacífico, eventos que abrieron nuevas posibilidades en torno al proyecto de consolidación del Estado. Como afirma José Antonio Navarrete, este motivo progresista hace que se abra “un abanico de discursos que permiten crear la trama y sensibilidad culturales”⁸.

Uno de estos *discursos* es el que se difundía mediante el *Manual de comportamiento* (1854) de Manuel Antonio Carreño el cual resaltaba “su estricta separación entre los espacios privado y público”⁹. Este manual enseña las reglas de etiqueta al sujeto burgués del siglo XIX; además de dictaminar las reglas que distinguían entre alguien civilizado y alguien que lo era. Pese a que estas reglas continuarían vigentes hasta bien entrado el siglo XX¹⁰, el apogeo de las postales registró una ruptura significativa en su cerrada estructura, no así en la desaparición total de sus normas, tornándose en piezas masivas que patentizaron la transformación paulatina de una sociedad chilena a otra.

Ubicándonos en este espacio histórico, tanto la fotografía como la tarjeta postal estuvieron muy vinculadas al ámbito burgués y a la modernidad. Personificaban los sueños y proyectos de una comunidad civil de clase media y consumista con un régimen democrático como forma dominante de gobierno.

De acuerdo con esto será necesario comprobar, primero, cómo pesó la concepción capitalista del nuevo orden del Estado moderno, cada vez más ligado a una colectividad civil que creaba empresas y organismos privados. Los gobiernos, así, reforzaban su política gubernamental basada en la protección y preservación del patrimonio histórico dejando en manos privadas las iniciativas de innovación cultural. Como apunta García Canclini “los Estados (explotarán) legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen “no interesada” de su expansión económica”.¹¹ Se comprobará, por consiguiente, que las postales estaban colocadas, al igual que el periódico, la crónica, entre otras expresiones masivas, dentro de una programación hegemónica que ubicó el poder, no como un acto de voluntad, sino dependiente de condiciones materiales.

Al contextualizar esto pensemos que para finales del siglo XIX en Chile se levantó una clase burguesa que no se remontó a España sino que se derivó de la explotación del salitre, la minería del cobre y el comercio. Se especializó por buscar la ostentación, el lujo y la apariencia. Sus patrones a imitar fueron los europeos, sobre todo Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania. Y fue este ciudadano el que usó las tarjetas postales como símbolo de modernidad, de progreso y bienestar. Al aplicar este proceso a la clase burguesa chilena (el principal consumidor de las tarjetas postales estudiadas¹²) esta clase

⁸ “Las buenas maneras: Fotografía y sujeto burgués en América Latina (Siglo XIX)”. *Aesthesis*, (2002), No. 35; p.12.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ En muchas sociedades se sigue publicando y reeditando esta clase de libros. La edición que tenemos a la mano del libro en cuestión, por ejemplo, es parte de una colección juvenil de la Editorial Centro Gráfico. Aunque Manuel Antonio Carreño vivió entre 1812 y 1874, en la actualidad, a la fecha de abril del 2003 su manual realiza una tirada de 1,000 ejemplares en Santiago de Chile.

¹¹ *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós; 1a edición actualizada, 2001; p. 98-99.

¹² Nota: Esto no quiere decir que la persona, fuera de una clase social alta o aristocrática (quienes obviamente poseían el capital para tan simple objeto intercambiable) o la clase social baja o pobre no tuvieran un valor adquisitivo sobre el objeto en cuestión.

social justificó la adquisición material como un valor accesible y de estatus, además de una necesidad comunicativa de algo rápido, novedoso y diferente. Este mismo sujeto, incluso, enfrentó a sus propios prejuicios mediante la adquisición de postales con estampas étnicas, sobre todo indígenas. Aquí se evaluará, hasta dónde llega el afán democratizador del Estado, y si existe o no una lucha entre poderes hegemónicos (marcados por la elite) y situaciones de subalternidad (marcados por las sociedades indígenas que aún no se habían asimilado o desaparecido). Sin olvidar, además, el sentido estético de éste mismo sujeto, no tan sólo aplicado a la construcción del artefacto (fotografía, papel, tamaño, publicación, distribución, venta) sino al intercambio del mismo (selección, uso, escritura, envío, correo, destinatario y remitente). La atracción hacia el paisaje promovió no tan sólo el gusto por espacios públicos urbanos de esparcimiento, sino la visión idílica del contacto con la naturaleza hasta la clara identificación de sentimientos, estados de ánimo y pensamientos respecto al paisaje. Pero la estética no tan sólo se trató del entorno bucólico sino que utilizó lugares de indeterminación donde la belleza también podía ser popular, democratizadora, híbrida y perteneciente a la moderna línea de ensamblaje. Nuestro propósito, particularmente, es mostrar una visión amplia sobre el género postal que pueda servir para un estudio más abarcador de las mismas.

Delimitación y resultados

Se circunscribirá la exploración mayormente a postales hechas en Chile y/o dirigidas al país, escritas y enviadas por remitentes chileno(a)s a destinatario(a)s chileno(a)s. La muestra es parte de una colección privada de la investigadora recopilada a través de una década entre la Isla de Puerto Rico y la República de Chile. La primera colección fue adquirida en el lugar de antigüedades Olé, Olé perteneciente al propietario chileno Guillermo Cristian Jeffs en el Viejo San Juan, Puerto Rico. Originalmente, en su mayoría, las postales pertenecían originalmente a Cruz Muñoz Ramírez, oriunda de Tocopilla, dueña de la colección en 1904, siendo ella y sus hermanas las destinatarias.¹³ Toda la restante serie son postales adquiridas en un lugar de antigüedades en Santiago de Chile, en el sector de Providencia y Paseo Estado. Se incluirán postales publicadas en internet, sólo cuando sea necesario, por poca resolución de la imagen, ausencia del reverso o por la falta de acceso al original. El Capítulo III es el que mayor cantidad de postales publicadas en línea tienen porque, usualmente, las postales con motivos étnicos tienden a ser caras o escasas. También, se incluirán

Lo que sucede es que la tarjeta postal fue el gran mecanismo de intercambio que utilizó la clase media, media alta y media baja de la burguesía porque con ella se lograba estar a favor de la moda y de la aclimatación al ritmo de los tiempos modernos. En otras palabras, la tarjeta postal fue vista como esa nueva voz moderna, rápida, urbana que estaba accesible a todos pero aún podía ser coleccionable y distinguible.

¹³ No se estudiará completa la colección de Crucecita. Sólo algunas de ellas: la colección de JM de Artola (cinco postales) y algunas adicionales como las de Virginia Jenkin y Sara González. La colección completa de Cruz Ramírez es: una está dirigida por Cruz (Natividad) Muñoz (firmada por ella) a Pedro Muñoz Tlavaca (el mismo que en 1907 se convertirá según el historiador tocopillano Claudio Castellón en su esposo según el registro demográfico de Tocopilla en la Alcaldía donde se encuentra el Archivo Histórico, dato telefónico sin documentación oficial), otra está dirigida por Carmen, su hermana, al mismo, dos son para las tres hermanas: Cruz, Carmen y Margarita (falta Carlos quien está en la marina chilena), una es de Carlos para Carmen y otra para él desde la Oficina Prosperidad en 1910, una de las salitreras de Tocopilla, cuatro son para Carmen, tres son de los padrinos de Cruz, Víctor Olivos y Ana (una de ellas se dirige a la Sra. Cruz de Muñoz en 1908), y contando las de JM de Artola son diecisiete sólo para Cruz de remitentes como Virginia Jenkin, de Antofagasta, otra de César Gassols desde Cabo Verde, África, Amelia Rivera, de Oficina Santa Fe, Juana Viuda de Dávila, desde Iquique, entre otras.

ejemplos de postales sacadas de internet cuando el propósito sea contrastarlas con las tarjetas originales que vayan a ser analizadas en el estudio, de manera que esto pueda enriquecer en forma visual el análisis iconográfico. Se incluirán algunas postales en línea en donde el elemento analizado se repita como dato bibliográfico. Se delimitará la muestra a un entorno homogéneo donde puedan justificarse las conclusiones con un corpus que tenga una cultura en común.

Antecedentes

Los *estudios postales*¹⁴, aunque han sido utilizados mayormente en la lingüística, también han sido mencionado por otra clase de estudios, efímeramente, como pretexto para discutir planteamientos filosóficos como Derrida, la cultura de masas como García Canclini, la fotografía como Sontag, quien sobre todo las citó en un artículo sobre el *camp* en *Contra la interpretación*¹⁵ y Carlos Monsiváis quien habló sobre su reciprocidad con respecto a la construcción de la cultura en *Revista Artes de México*¹⁶. Este número de la revista está dedicada exclusivamente a la postal. Sin embargo, además del libro *La tarjeta postal, de Freud a Lacan y más allá*¹⁷, de Jacques Derrida, faltan muchos estudios más abarcadores sobre este género. Excepciones son las de Jan-Ola Ostman¹⁸, quien evalúa el alcance de la tarjeta postal en diferentes aspectos de la cultura finlandesa. Pese a que su especialidad es la lingüística, logra articular lazos con los estudios culturales que proporcionan un acercamiento macro-estructural de la sociedad finlandesa moderna. También es una excepción Bjarne Rogan quien analiza el discurso postal en una forma más incisiva otorgándole un verdadero carácter de discurso moderno dentro de la cultura de masas en Noruega. El mencionará a autores como: Cartine (1972), Riper y Frère (1983), Ulvestad (1988), Schor (1992), Bogdan and Marshall (1995) y Geary y Webb (1998). Con mayor hondura teórica, Rogan se inserta en la discusión de la postal desde su *bimodalidad* y reúne reflexiones sobre colección, regalo, souvenir y comunicación ritual. Existe una tesis brasileña de Mauricio Nunes publicada en agosto del 2004.¹⁹ En ella, Nunes trabaja la labor fotográfica de José Marques Pereira y las representaciones que de éste se conservan en tarjetas postales a través de un imaginario iconográfico de la ciudad de Campiñas. Su

¹⁴ Hablaremos de *estudios postales* como una designación de nuestro trabajo. Los teóricos lo tratan bajo el término de “Media discourse”, “Postcard discourse” o “Nonprototypical media”. Se le ha llamado así porque la información recogida reúne aspectos lingüísticos, iconográficos, etnográficos y mediáticos.

¹⁵ *Contra la interpretación*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.; 1a ed., 1967.

¹⁶ México; No.48; 1999. Este número, editado por Gloria Fraser, es dedicado a la postal por completo.

¹⁷ México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI; 1a edición en español; 1986.

¹⁸ Disponibles en internet pueden encontrarse: Ostman, Jan-Ola. “The postcard as media”; No se encuentran en internet: Ville Laakso & Jan-Ola Östman, co-editors of *Postikortti sosiaalisessa kontekstissa* [‘The postcard in its social context’]. Hämeenlinna: Korttien Talo. 2001 y *Postikortti diskurssina* [‘The postcard as discourse’]. Hämeenlinna: Korttien Talo. 1999, con ensayos como: “Vähemmistöryhmät postikorteissa: fokuksessa Pohjois-Amerikan alkuperäisväestö” [‘Minorities on postcards: focus on indigenous peoples of the Americas’]; “Postikortin konteksti” [‘The context of the postcard’]; “Postikortti diskursiivisena kokonaisprosessina” [‘The postcard as a discursive global process’]; “Postikortille diskurssia löytämässä” [‘On finding a discourse for the postcard’].

¹⁹ “Imagens em Circulação: Os Cartões-Postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX”. Tesis Universidade Estadual de Campinas, Brasil.; [En línea].

investigación es mayoritariamente histórica pero, por ello, trae a colación detalles que en internet pueden ser ambiguos o demasiado generales, principalmente de datos en libros y revistas como lo son: los estudios de Aline Ripert y Claude Frère en *La carte postale, sa historie, sa fonction sociale* (1983), de Ado Kyrou, *L'age d'or de la carte postale* (1966)²⁰, P.K. Vasquez, *Postaes do Brazil 1893-1930* (2002) y Paulo Beger en *O Rio de INTEM no catão- postal: 1900-1930*. (1983). También existe una segunda tesis, también brasileña, de Verônica Pimenta Velloso titulada *Cartão-Postal - Fragmentos da memoria familiar* (1999).²¹ Esta documentación es de radical importancia porque instala al investigador dentro del espacio latinoamericano, y del cual se concluye que la postal latinoamericana tuvo una evolución histórica pareja a la de otros países europeos. Esto comprueba lo cercana, sino asentada, que estaba la modernidad en Latinoamérica por lo menos en términos de medios de la comunicación y divulgación masiva. En el 2005 se publicó *Discourse, comunicación and tourism*²², el cual radica en explicaciones de la postal desde el campo del turismo²³. Los estudios en dicho campo están intrínsecamente vinculados a lo lingüístico, en su gran mayoría.

Más allá de eso, la información sobre lo discursivo y lo iconográfico debe darse con una discusión que integre conceptos sobre el discurso, la fotografía, la modernidad y que pueda aplicarse a tema del discurso postal en múltiples acercamientos como los géneros referenciales, los géneros híbridos, la historia de la postal, la estética y el arte, lo étnico visto desde las estructuras de poder que se generan a partir del cambio de siglo, entre otros.

Breve historia sobre las tarjetas postales

Según la “Breve historia del correo en México”²⁴ se afirma la fecha del 1^o de octubre de 1869²⁵ el día en que circuló la primera de ellas en forma oficial. El lugar para tal evento fue Austria. Se conoce que fue el austriaco Emmanuel Herrman, profesor de economía y política, quien persuadió a la oficina postal austriaca para la creación de la primera tarjeta postal. Sin embargo, ya antes el alemán Dr. Heinrich von Stephan, un funcionario del correo alemán habría propuesto un formato como el estudiado a la Conferencia Postal Germano-

²⁰ Citado en FREUND, Giselle. *La fotografia como documento histórico*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, S.A.; 1976. Título original: *Photographie et Société* (1974).

²¹ Dicha tesis pertenece a la Universidad de Río de Janeiro realizada para obtener el grado de Magister en Historia. De la misma investigadora sí hemos conseguido el ensayo “Cartões-postais: imagens do progresso (1900-1910); [En línea].

²² *Discourse, Communication and Tourism*. Editado por Adam Jaworski y Annette Pritchard. Ed. Channel View Publications. 2005.

²³ Como es el caso de Chris Ryan, Crispin Thurlow y Jo Ann Webb; [En línea].

²⁴ S/A. “El término de “Postal”, utilizado por todos los servicios de correos del mundo e incluso por la Unión Postal Universal, tiene su origen en el uso generalizado del caballo, como medio de transporte indispensable para el traslado de la correspondencia de una ciudad a otra y, en el recorrido de esas distancias se encontraban las postas, lugares donde estaban a disposición de los jinetes y/o carruajes, cabalgaduras frescas para continuar la jornada.”; [En línea]

²⁵ “O cartão-postal, um novo meio de comunicação ajustado a estas necessidades de rapidez, surgiu na Europa ao final da década de 1860.” nos dice Mauricio Nunes. Más adelante recalcaremos en dicha expresión de “un nuevo medio de comunicación ajustado a estas necesidades de rapidez”, p.39.; [En línea].

Austriaca.²⁶ Dada las condiciones político-económicas de Alemania la idea no prosperó en este país, aunque sí su proposición de una organización postal que unificara los diferentes correos del mundo “civilizado” que luego sería la Unión General de Correos²⁷. En Austria, por el contrario, tuvieron una inmediata acogida titulándolas “Correspondence Karte”. Pero no fueron los primeros; en 1861 se había patentado un formato postal en los Estados Unidos por un tal J.P. Carlton, aunque es incierto si hubo un envío antes de 1870, cuando ya eran editadas por H. Lipmans como “Lipmans Post Card”. Un año después, en el Reino Unido, 675,000 de estos objetos se vendieron en su primer día de circulación. Tal efusividad anticipa que, con antelación, hubo una extraordinaria campaña de mercadeo, lo que nos indica qué clase de artefacto se difundía como medio comunicativo de masas. A esto se le debe añadir que para la fecha no mostraban la forma actual de la postal ni su posterior bilateralidad espacial (Ver Rogan, Bjarne)²⁸ ni se incluía una fotografía ilustrativa sino que el frente o “recto” (anverso) contenía sólo la dirección del que la recibía además de la estampilla, y la parte de atrás o “verso” (reverso) en la que se publicaba la imagen. En 1872, las compañías privadas del Reino Unido fueron autorizadas a publicarlas, con sello impreso perteneciente a la misma ilustración y el espacio separado para la dirección. En los Estados Unidos, el servicio postal monopolizó la emergente industria hasta el 1^o de mayo de 1898, liberando el servicio a empresas privadas, lo que al igual que en otros países, produce la competencia y los cambios estéticos al objeto para sumarle una mayor rentabilidad. Esto sin contar el abaratamiento del costo postal que representó la tarjeta en contraste con el costo de la carta.²⁹ En Alemania, país a la vanguardia desde los inicios de la postal, aparecieron en 1889 las primeras postales con fotografías. Francia continuó dicha modalidad. Aún así, el mensaje continuaba apareciendo junto a la ilustración como una nota más hasta que en 1902, Inglaterra decide aceptar la división del espacio para la dirección del destinatario y ofrecer más espacio al texto enviado. Tal acción fue seguida por Francia en 1904, Alemania en 1905 y Estados Unidos en 1906. Es esta época a la que llaman “The Golden Age”, aunque este dato posea sus discrepancias cronológicas. Para los estadounidenses se producen seis etapas cronológicas de acuerdo a su producción postal: la era pre-tarjeta postal (1840-1870), la era pionera (1870-1898), la era de las

²⁶ “(...) a adoção da “offenes Post-blatt” ou folha postal aberta, como meio de correspondência. Belchior atribui como motivação de Stephan o intuito de divulgar em “carta aberta” seu descontentamento pelos constrangimentos sofridos junto a um fornecedor devido a uma compra de vinhos. Já Vasquez afirma que sua finalidade era facilitar as comunicações escritas em momentos de congratulações de aniversário, casamento; em designações de pêsames e informações sobre a saúde, ou seja, nas “ocasiões formais em que não há muito a dizer, mas nas quais é importante **marcar presença** com um gesto atencioso”; *Ibidem*.

²⁷ “Fue Heinrich Von Stephan, funcionario de la Administración Postal de la Confederación de Alemania del Norte, quien sentó las bases de un proyecto de unión postal entre las naciones civilizadas en el año de 1868. Propuso a su gobierno que se sometiera este proyecto a las deliberaciones de una Conferencia de Plenipotenciarios, la que, por invitación del Gobierno Suizo, se reunió en Berna, el 15 de septiembre de 1874, con la asistencia de 22 países. El Congreso se clausuró con la firma del Tratado de Berna de 1874 y consagró el primer convenio colectivo que reglamentaba el servicio postal internacional y la fundación de la “Unión General de Correos”. La entrada en vigor de este convenio fue fijada para el primero de julio de 1875. Tres años más tarde, ante las numerosas adhesiones producidas en torno al mismo, la “Unión General de Correos” tomó la denominación de “Unión Postal Universal” (UPU). *Op.Cit.*; [En línea].

²⁸ Dice el autor con respecto a este cambio de perceptibilidad espacial que surge después de la imposición de la fotografía: “The authorities still stuck to the *recto-verso* terminology, but for the ordinary consumer the hierarchy between the two sides had been inverted; the back side had finally become the front side, and the address, and the message were relegated to the back side”; p.14.

²⁹ El costo de una postal, dependiendo del país, era de 1 centavo. Originalmente la carta llevaba una tarifa postal de 2 centavos. Para 1958 la tarjeta postal tenía un costo de 21 centavos.

tarjetas privadas (1898-1901), la era de los reversos sin división (1901-1907), la era de los reversos con división (1907-1915) y la era de los bordes blancos (1915-1930) además de la era de lino en donde, con la evolución de la tecnología la tarjeta cambia de material. Se caracteriza por tener colores brillantes y conservan los bordes blancos y el espacio del destinatario dividido. Para los latinoamericanos se subdividen en dos: la época clásica (1898-1907) y la época antes de los treinta (1907-1930). Sin embargo, se aclara que se trata de la producción y no de la difusión porque el intercambio de postales genera en el uso de diferentes postales al mismo tiempo, tal como se observa en Latinoamérica, donde los remitentes manejaron todas las formas descritas. Entre 1915 y 1930 se da la tarjeta con bordes blancos, recordando que en 1917 ocurre la Primera Guerra Mundial, y por ello, se promueve la economía de tinta. Aún así, la producción europea de tarjetas postales merma y es el hemisferio occidental el que se encarga de la producción y distribución. Esto anticipa la decadencia del uso de la tarjeta postal como colección y transporta su uso hacia el aspecto turístico y propagandístico.

En el caso de las tarjetas postales latinoamericanas existen muchas dudas. Se desconoce cuál fue la primera postal emitida o en qué lugar. Esto se debe a que los coleccionistas o “deltiólogos” no han logrado organizar una documentación estandarizada y científica. Sin embargo, sí se han obtenido estudios, sobre todo en México y Brasil, que promueven una discusión más extensa sobre el tema. Tomando la idea de uno de estos³⁰ se conoce, por ejemplo, que “la historia de las tarjetas postales en México corre paralela a la de otros países. Las primeras aparecieron en marzo de 1882, en un formato similar al de las europeas y norteamericanas.”³¹ Centroamérica, el Caribe y Sudamérica pueden haber tenido similares apariciones. En ocasiones, las postales constituyeron las únicas pruebas de dichos años, posiblemente por fotos tomadas por extranjeros que las coleccionaron, como en Guatemala donde:

“(...) has a rich history of photography beginning in the mid-1850s and influenced by Eadweard Muybridge, who lived there in 1875. The earliest known picture postcards in Guatemala, however, date from the turn of the century. Postcards may have been thought to have little value and were discarded, for relatively few prior to World War II have survived. Although many photographs were taken by foreigners whose view of their subjects was ethnocentric, what is seen on those postcards is precious and often poignant today. Early postcards document a people in transition and cultural legacies evolving into different forms. The images - and this is especially true for real photo postcards - may be the only visual and historic record that has survived!”³²

En Brasil, por ejemplo, citando a Nunes:

“No Brasil os primeiros postais impressos datam de 1880. Neste período a produção era controlada pelo governo, e possuíam como ilustração apenas as armas do Império Brasileiro. Somente em 1899 o Estado liberou a impressão dos postais para particulares. Neste ano surgiram os primeiros postais ilustrados com imagens do país.”³³

³⁰ Véase: FRASER Gliffords, Gloria. *Op.Cit.*; p.10.

³¹ *Ibidem.*

³² S/A. “Introduction. Images of a Mayan Land: Guatemalan Postcard Photographers”; [En línea].

³³ *Op.Cit.*; p.41.

En ambos países, a imitación y a la par de los países europeos, la primera ilustración que hubo mostrada fue el escudo del país que la emitía ya que era el gobierno quien administraba el suministro, producción y distribución de las mismas. Será en la década del 1890 que, con la entrada de los inversionistas privados, se libere el mercado y se hagan modificaciones definitivas en la tarjeta como la introducción enteramente de la fotografía y la modificación de técnicas que transformaron la producción.³⁴

En lo concerniente a las postales chilenas, sólo algunos años después de la primera impresa en Europa, fueron puestas en circulación. Según Ramón Laval: “en América corresponde a Chile la prioridad del empleo de las tarjetas postales (...) El 1 de enero de 1873 la República de Chile puso en circulación los formularios de tarjetas de 2 y de 5 centavos”³⁵, aclarando después en la misma nota que “hay en esta afirmación un error,... se trata de la fecha en que nuestro Correo puso en práctica el uso de las tarjetas, que es muy anterior a la que le asigna el referido artículo”³⁶. En Chile, el gobierno se interesó inmediatamente por éstas, pero hallaron el inconveniente que, hacer una estampilla grabada, resultaba muy costoso. La firma Albión, en 1871, imprimió 6,000 postales. Hubo anuncios en Valparaíso y Santiago, con su descripción e instrucciones de uso, incluyendo el manejo del anverso y el reverso.³⁷ El éxito fue inmediato, 500 postales vendidas por día. Hubo tres impresiones diferentes, en noviembre de 1871, en diciembre de 1871 y en 1872. Se encargaron, por falta de materiales, medio millón de ellas a los Estados Unidos, no consignándose el envío sino a Inglaterra. En 1897 las tarjetas postales privadas hacen su aparición en Chile, comercializadas por alemanes y franceses, nacionales e inmigrantes europeos que construyen negocios a través del país.

Aunque no pierden su simpatía, las tarjetas postales decaen ante el incremento del uso del teléfono, la economía precaria que se suscita después de la Segunda Guerra Mundial³⁸, la subida de los precios del correo, la democratización del uso de la cámara como un utensilio adquirible con facilidad para las clases medias y su degradación a “souvenir” turístico. No es hasta la década de los sesenta que comienza un resurgimiento de éstas como objetos valiosos, asentándose así este renovado interés nuevamente por su característica de lo coleccionable, hasta nuestros días. Aunque vale la pena recordar que

³⁴ El abaratamiento de los costos se debió a que: “Com a introdução de modernos processos de reprodução no fim dos oitocentos, deixou de se utilizar antigas técnicas artesanais de produção de postais, como a ponta seca, o buril e a litografia substituindo-as pelas novas técnicas, principalmente a fototipia, ocasionando a diminuição significativa do custo de produção, o que possibilitou a diminuição dos preços e sua popularização.” KOSSOY, B. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p. 96. Citado En: NUNES, Mauricio. *Ibid.*; p.42

³⁵ LAVAL, Ramón. “Sobre las primeras emisiones de tarjetas postales de Chile”, *Anales de la Sociedad Filatélica en Chile* (1899); p.1.

³⁶ Dice: “En efecto, el Sr. Director General de Correos, don Juan Miguel Riesco,... se preocupa de introducirlas en el servicio desde el momento mismo en que tuvo noticias de la aparición de ellas en las oficinas de Alemania y de Inglaterra... Una dificultad estorbaba... en el país no existían los medios para hacerlas con la estampilla grabada sin que resultara su costo demasiado elevado.” *Ibidem.*; p.1.

³⁷ Anuncio de correos: “En el anverso de la tarjeta sólo podrá ponerse el nombre de la persona a quién va dirigida y el lugar de su residencia, lo mismo que en el sobre de una carta cualquiera y el reverso servirá para escribir el mensaje que se quiere dirigir”... *Ibid.*; p.2.

³⁸ Un año antes de la Segunda Guerra Mundial la *Union Oil Company* repartía postales cromáticas (un tipo de postal a colores que antecede a la fotografía reciente) en sus estaciones de servicio. Pasada la guerra volvió su auge, principalmente en los Estados Unidos. La tarjeta cromática es la precursora de la tarjeta postal actual. En 1952 dicha tarjeta costaba 2 centavos hasta nuestros días en los cuales el precio fluctúa en la actualidad entre 25 centavos a 75 centavos por tarjeta.

ahora lo que más llame la atención sea su antigüedad y estética³⁹ que su espíritu moderno e innovador. Perdió, entonces, con el tiempo, el carácter de novedad.

La tarjeta postal como género

Bimodalidad: dos caras de una misma moneda

En los artículos revisados en torno al tema será una constante tratar de construir una metodología que defina y caracterice el discurso postal como género discursivo. Este trabajo no será la excepción dado el estado de marginalidad y desconocimiento respecto a esta discusión que existe en Latinoamérica. Sin embargo, por tratarse de una estrecha relación entre discurso e imagen, la tarea resulta compleja pese a la simplicidad del objeto. Para ello se debe indagar en su anverso y reverso⁴⁰, donde se pueda desentrañar la estructura interna del objeto, su composición exterior, su uso y construcción para contextualizarla dentro de su ambigüedad e indeterminación espacial y sintetizar cómo lograron interactuar tan eficazmente todos estos elementos para crear un discurso cónsone con la sociedad de la época en que se originaron.

Cuando se observan las dos caras de la postal se comprueba que, desde sus orígenes, éstas han ocupado en su breve perímetro espacial el discurso lingüístico y el discurso iconográfico⁴¹, los cuales ejercen una complementariedad, no obstante su antítesis. Se prueba, entonces, que su configuración material se condiciona tanto por su peculiar limitación de espacio como su bimodalidad⁴² discursiva. Estas relaciones mutuas ocurren en términos de igualdad, predominio o subordinación aunque ambos discursos hayan intervenido para que la enunciación envíe un mensaje que deposite en el destinatario una información completa. Este proceso también se da en su montaje. Su uso y construcción apuntan a una intención; ante las opciones comunicativas es notorio elegir una postal para mandar un mensaje, convirtiéndose esto, en ocasiones, en el mensaje en sí mismo⁴³ lo que comprueba su mecanismo como artefacto.

Respecto a esto referimos las palabras de Tzvetan Todorov cuando expone que se debe explorar sobre qué clase de texto es un género y qué características se presentan en éste de acuerdo al punto de vista del lector. La clase de texto que tiene la postal se divide en

³⁹ Es inglés son llamadas *Vintage* que significa todo aquello que ha pasado de moda que hoy se considera clásico. Se aplica el adjetivo "vintage" especialmente a aquello considerado de gran calidad. La palabra "vintage", en una primera acepción en idioma inglés, significa "vendimia". Está relacionada con la cosecha de uva y la producción de vino. El término se extendió para usarlo en todo aquello con origen definido y calidad sobresaliente.

⁴⁰ Debemos referirnos a la cita 15 de este estudio. *Verso* y *Recto* serían los términos originales, pero aquí utilizaremos los conceptos *Anverso* y *Reverso*, que son los presentes, con el significado actual.

⁴¹ Siempre ha habido una imagen, sea esta una fotografía para la época *dorada* de la postal o la imagen institucional impresa por el gobierno, sea este un escudo, una bandera o símbolos patrios.

⁴² Bimodalidad en el sentido de tener dos "modos de ser": texto e imagen (bimodalidad. Que tiene dos modos o formas de producirse).

⁴³ Nos advierte Margo Glantz que: "La carta postal es un género en sí mismo. (...) A veces viene solo el retrato de los enamorados. Es entonces un mensaje puro, un sobreentendido; va junto a unas flores o acompaña algún regalo (...)." "El espejo opaco", *En: FRASER, Gloria. Op.Cit.*; 62.

dos discursos que trabajan en gran parte juntos: la imagen y la palabra. De manera que es un texto complejo e híbrido. Aún cuando sólo sea una imagen, el texto ya se relaciona con el formato lingüístico porque se trata de un objeto con cierta clase de comunicación epistolar la cual tiene como elemento principal la palabra. Si a esto se le añade que dicha clase de texto comparte su espacio en forma bimodal⁴⁴ o sea, de doble modalidad se concluye que la tarjeta postal no tan sólo resulta un género por su texto original sino por su espacio conflictivo. Así, se convierte en una correspondencia híbrida que transita en dos campos que unen su ambigüedad comunicativa: texto e imagen en comunicación constante con un doble espacio convertido en objeto en sí mismo. Los enunciados de la postal remiten en continuo diálogo a dicha interacción. Esta misma modalidad heterogénea es una de sus características predominantes y la que le da un tono artístico, como señala Wolfgang Kayser al decir con respecto a lo creativo que, “en la obra de arte viva no es posible el aislamiento de las distintas partes: todas las formas se trascienden siempre a sí mismas y actúan siempre conjuntamente”⁴⁵. Así la imagen entra en diálogo con lo escrito, incluso, con lo no-escrito. Como explica Gunter Kress:

The written text on the other side will inevitably be read in conjunction with the image side, so that the image side sets the frame into which the reading of the written part “settles”. Say I have chosen an utterly cliched view and I wish to be ironic. The irony will (only) work in the relation and tension between the one form of the message and the other. But even if I write on the one side with no ironic, nostalgic, romantic, or whatever intention, I cannot guarantee that the recipient will not read the one side and turn to look at the other; or look at the one side and read the other in the light of that.⁴⁶

Como se advierte, el género se concreta desde dos probabilidades, la combinación de sus dos discursos en un espacio en común. Su lenguaje rápido e inmediato predomina en lo lingüístico y su posición misma como artefacto comunicacional moderno se refleja en el uso de la fotografía. En conclusión, el dispositivo genérico postal permite dentro de sí las interacciones dos discursos en su limitado espacio y quienes son los responsables de construir lo que llamamos género postal.

Artefacto postal: de lo privado a lo público

La postal fue creada con el propósito de agilizar las comunicaciones cotidianas, abaratar los costos de envío y ahorrar tiempo, por lo que debían ser adquiridas, escritas y enviadas en un proceso más urgente que el habitual despacho mediante cartas, un claro antecedente del movimiento veloz y aceleramiento cultural y urbano del siglo XX. Su inmediatez interviene con un mensaje básico, redactado como un evento noticioso que debe su validez a la novedad y la actualidad de la primicia. La postal acarrea la misma composición del pensamiento de masas. Eso nos lleva a su organización como objeto tangible que combina dos formas del discurso para transmutar en un mensaje el pensamiento agitado y denso de lo moderno. En la tarjeta postal aplica una clase de texto inherente a sus particularidades y que con esto exhibe su pertenencia a ese espacio histórico producto de la mentalidad que

⁴⁴ Bimodal está utilizado en el sentido de la cita 29.

⁴⁵ *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: 1972; p. 435.

⁴⁶ “*Commentary. Media discourse-extensions, mixes, and hybrids: Some comments on pressing issues.*”p.443.; [En línea].

comenzaba a transformarse y por la cual pago un precio alto, la pérdida de la privacidad. Erin Manning explica:

“The postcard bears many duties at once: it must not only carry its message and image, but also has the obligation of having a sufficient address, a legible signature, and a tax or investment paid to the delivery apparatus. The postcard is therefore always responsible (along with its senders and receivers) to the system that sends it. The postcard is always in danger of having its transmission interrupted, or its message smeared. Insofar as it submits itself to these necessary conditions, the postcard is a technology or telecommunication in Derrida's sense, and televisual in Godard's sense. As Dienst writes: 'Both postcards remind us of the prices we pay (to culture, to the state, to capitalism) for our images and messages’⁴⁷

En consecuencia, la tarjeta postal constituye un artefacto comunicativo institucionalizado que debió responsabilizarse de la relación que tuvo con el sistema, o sea, lo público, y con el individuo, o sea, lo privado. Para ello, se sirvió del servicio postal y necesitó sello o impuesto de la agencia de correo, la institución gubernamental que la entregaría a su destinatario. Fue comprada, elegida y empleada por un emisor que respondió a intereses comerciales y publicitarios de la época, y por último, su función comunicativa se mezcló y se difundió entre los cimientos de lo público y lo privado de la modernidad.

Esto hace que su carácter privado se basó en la elección de la imagen, un paisaje, un lugar, una mujer, una escena cotidiana, una pose, una estampa artística o una fotografía de estudio, entre otras. A esto, agregamos el texto escrito por el sujeto de la enunciación quién tomó el riesgo que su intimidad fuera violentada con su envío y traspasase a la opinión pública la familiaridad que abarcaron sus diferentes manifestaciones. Detalles como la selección del espacio, el acomodo de la información, la pintura artificial y el terminado azucarado que se aplicaba para darle realismo a la composición hacen que se personalizase el mensaje y se creara un espacio de la intimidad. Por su parte, en su carácter público, siempre existió la posibilidad de lectura por otros, en el intermedio a su destino, sin dejar de mencionar su amplio mercadeo y sus innumerables reproducciones que la alejaron del objeto único, y por consiguiente, de la individualidad. De allí que transitara entre lo semi-privado/semi-público. Así, ante todo este universo de expectativas, la postal desde sus inicios comprobó su singularidad como un medio de fácil acceso y consumo, pero representativo de la complejidad del momento histórico. Por ello, Carlos Monsiváis resume sobre la postal que:

“Cada postal es un intento por simplificar y resumir la experiencia de cierto lugar, tanto para nosotros como para quienes se quedaron encasa. La “construcción” de la cultura es un proceso complejo: involucra simultáneamente la forma en que nos gustaría que otros nos percibieran, la forma en que los otros nos ven y, de hecho, lo que somos. Las postales no son documentos neutrales ni científicos; pero como la cultura y la historia, se “construyen” para ser consumidas y, por tanto, constituyen ficciones de complicada fabricación.”⁴⁸

La postal como producto nato de la modernidad

⁴⁷ “A critical ellipsis: Spacing as an alternative to criticism”; [En línea].

⁴⁸ “Te brindas voluptuosa e impudente” En: FRASER, Gloria. Op. Cit. ; p.16.

Con lo anterior expuesto, el género postal nace y es producto de la modernidad. Este se distingue por sus pautas: la brevedad, la recepción fragmentada y la polisemia de sus íconos. Además, se sostiene sobre una base de dos discursos, el escrito y el icónico, que al haberse acoplado reflejan aún más su carácter heterogéneo en este espacio construido. Es este temperamento territorial el mismo que la privilegia como un objeto masivo, carente de estatismo, que puede fluir entre lo individual y colectivo, con el manejo de cualquier tipo de código en ambos espacios. Al concretarse sus campos dialógicos, la fusión de discursos dentro de la postal fluctúan ambiguos y sin delimitaciones. Esto de acuerdo a su contexto mixto, fruto de una época de disoluciones y aperturas ineludibles como la moderna, tanto en su cosmovisión, espacialidad y temporalidad, que sitúa su compleja comunicación desde su espacio semi-público/ semi-privado. Es que, el uso de la tarjeta postal por el mundo burgués de la época, se conserva como ejemplo de este patrón de cosmopolitismo latinoamericano de la comunicación, encadenado a la tradición pero conquistado por los medios de masas, por la rapidez y difusión de la información. También es ejemplo, en este caso por la psicología del espacio, de ese entorno espacial, tanto arquitectónico como temporal que rodea a dicho ciudadano con sus alternancias de orden conservador y liberal que se yuxtaponen e intervienen. Conserva en sí, entonces, la intransitoriedad con la cultura; las historias subterráneas; el riesgo que aprehende de lo cotidiano, la pérdida de sentido en un “tiempo homogéneo, vacío”⁴⁹. Como explica Jan-Ola Östman:

“(...)the postcard as a genre gives us the history of the (wo)man in the street; every postcard, every exchange of postcards, is a narrative. It is a dynamic, context-sensitive narrative when the postcarding exchange takes place; (...) when we read the writing on an old postcard and ponder why this-and-this particular picture was chosen and sent. In both cases the postcard functions as the means – “the unofficial media” – (...) it is a discourse expression of the popular culture at the time.”⁵⁰

Géneros híbridos, generous modernos

La modernidad trajo consigo, amén de un incremento en las discrepancias y acuerdos/ (des)acuerdos del nuevo siglo, toda una nueva serie de variedades discursivas que, si bien se habían empleado antes en forma primitiva, ahora se habían transformado para enfrentar la vida cotidiana. La expresión marginal, la difusión masiva de los medios y las transformaciones radicales en los modos urbanos de subsistencia. Mijail Bajtin, cuando dialoga sobre el problema de los géneros discursivos, ocupa un enunciado que se presenta pertinente aprovechar aquí para justificar esta nueva incursión de voces: “Donde existe un estilo, existe un género”⁵¹. Así, el género postal tiene su estilo propio, su forma de moverse, su manera de acomodarse al reducido espacio en el cual le tocó expresarse. Los géneros que, o surgieron para la época, o se transforman según los eventos históricos, adaptaron formas especiales para comunicar sus mensajes, para sobrevivir a la avalancha de lo moderno. Y este surgimiento o explosión discursiva de la comunicación masiva, creó

⁴⁹ Concepto de Benedict Anderson, integrado a la reflexión sobre el surgimiento de la conciencia de nación en *Comunidades imaginadas*. (México.D.F.,1993)

⁵⁰ *“The postcard as a media”*; [En línea].

⁵¹ *Estética de la creación verbal*. México: 1982; p. 254.

también conexiones con el discurso urgente de la época. El ritmo del siglo XX trajo estilos que corrieron a la par con la velocidad que reflejaron las preocupaciones de la nueva sociedad y sus complicaciones comunitarias. Así, para contextualizar en detalle el género postal es oportuno compararlo con aquellos otros géneros y/ dispositivos que compartieron formas discursivas asentadas en lo masivo, lo mediático y lo referencial como ella. Se puede reelaborar un paralelismo entre la prensa, la crónica, el fotoperiodismo y la publicidad. Se añade una breve reflexión del graffiti, el micro-cuento y la carta⁵² para completar esta aproximación. Por ahora, lo que se propone es resumir este escenario comunicativo de finales del siglo XIX y principios del XX visto desde su circuito habitual y cotidiano: los medios de comunicación de masas.

El periódico y sus integrantes: el lugar que albergó el capitalismo impreso

La imprenta, invento que revolucionó la forma en que habitualmente se difundía la información, y que democratizó los costos en los que las publicaciones ocupaban su inversión, *capitalizó*, usando un término apropiado, la difusión intelectual, cultural y comunicativa. Y utilizamos el verbo capitalizar porque, junto a la democratización del libro, también se construyó la noción de mercado. A lo largo de su evolución histórica, el libro, el cual debía ser de mayor acceso y rentabilidad, se convirtió paulatinamente en un objeto de masas, perdiendo la capacidad que lo había distinguido por siglos de exclusividad intelectual y política. Sin embargo, es con la entrada en circulación masiva de la novela y del periódico que se percibe ese proceso de democratización mediante la avalancha de la publicación en serie. Así, no tan sólo se producía un cambio radical en la forma en la cual la información se transmitía sino, a su vez, en el mecanismo por el cual los pueblos reconocerían su idiosincrasia y su manera de pensarse.

Siguiendo la línea de Benedict Anderson sobre la importancia de los medios de masas en la conformación de la idea de nación, principalmente en la desarticulación del pensamiento de la antigua conciencia que tenían los pueblos sobre la simultaneidad del pasado y el futuro como presente instantáneo, hasta llegar al crecimiento del tiempo homogéneo y vacío, característico de la era moderna,⁵³ vale aclarar que: "Estas formas (la reproducción en serie, paréntesis mía) proveyeron los medios técnicos necesarios para la "representación" de la clase de comunidad imaginada que es la nación"⁵⁴. Recae en el periódico la idea de producto industrial en masa y de mercado al más claro estilo moderno, principalmente cuando en él la comunidad depositaba una confianza generada a partir del anonimato, "característica distintiva de las naciones modernas"⁵⁵. Al convertirse el periódico en parte del capitalismo impreso ejerce sus poderes en una comunidad que no reconoce a los individuos cercanos a ella, pero es capaz de mostrarse de acuerdo con la delimitación

⁵² Añadimos ésta última, por su relación en términos del discurso íntimo y las relaciones de envío, fecha, remitente, y porque, aunque perteneciente a otras épocas, subsistirá frente a la avalancha de géneros y, al mismo tiempo, mantendrá su uniformidad pese a una evolución y confrontación con su formato de extensión libre. La carta, contrario a la postal, ha sido extensamente documentada y analizada desde distintas perspectivas bajo los estudios sobre los géneros referenciales, a los cuales también pertenece la postal.

⁵³ *Ibid.*; p.46. Para nosotros, sin embargo, "es el tiempo homogéneo, vacío", donde la simultaneidad es, por decirlo así, transversa, de tiempo cruzado, no marcada por la prefiguración y la realización, sino por la conciencia temporal, y medida por el reloj y el calendario".

⁵⁴ *Ibid.*; p.47.

⁵⁵ *Ibid.*; p.61.

que hace éste de sus fronteras nacionales. Esta es una imagen de la comunidad que el periódico consolida. En Latinoamérica, aunque un poco más lento que en Norteamérica, la prensa repercute en la formación de un imaginario social producto del capitalismo impreso de carácter particularista, provocando la autonomía necesaria para la separación de España y, a su vez, ejerciendo un poder inmenso en la construcción de las naciones emergentes. La repercusión de los funcionarios que viajaban entre los diferentes territorios llevando la correspondencia de las provincias y la de las comunicaciones criollas impresas fue trascendental en dicho proceso. El mismo autor establece que:

“ni el interés económico, ni el liberalismo, la Ilustración, podrían haber creado “por sí solos” la “clase” o la forma de la comunidad imaginada que habría de defenderse contra las depredaciones de estos regímenes; dicho de otro modo, ninguno de los conceptos proveyó el marco de una nueva conciencia -la periferia de una imagen que apenas se distingue- por oposición a los objetos centrales de su agrado o aversión. Al realizar “esta” tarea específica, los funcionarios criollos peregrinos y los impresores criollos provinciales desempeñaron un papel histórico decisivo”⁵⁶

En Chile a partir del 1872 se redactó una ley de imprenta en donde se pretendió generar un mercado noticioso empresarial haciendo que la difusión y propaganda de ideas quedara abreviada al editorial. Gran parte de Latinoamérica utilizó la misma regla. La prensa se rigió por la razón de la exigencia de noticias, la revaloración comercial y lingüística de los medios, además del sumergimiento en las propagandas publicitarias. En una evolución lenta hasta llegar a nuestros días, el periódico se ajustó para facilitar el comercio. Con anterioridad, los diarios habían adoptado una posición donde el raciocinio y el proyecto civilizador se articulaba más hacia al ideario político que utilizaba la circulación impresa como medio de propaganda, tal como abogaban escritores tales a Domingo F. Sarmiento. Lo que sobrevino fue que la prensa, ulteriormente a las guerras de independencia y el establecimiento de las nuevas naciones, “empezaron a dejar de ser tan sólo difusores del predicado estatal, para buscar su propio sustento y espacio discursivo.”⁵⁷ Lo que estaba en la mira era la consolidación del periódico como negocio. De modo, como lo puntualiza Marshall Berman, se forja, entonces, una metamorfosis de los valores convertidos en importes de cambio. En esto, la sociedad burguesa no logra desvanecer las pasadas configuraciones de valor sino que las integra. No es que perezcan las antiguas fórmulas de honor y dignidad sino que son incorporadas al mercado. Se han convertido en mercancía y, por ello, adquieren un valor material.⁵⁸ Había, por extensión, un auge de universalidad que apostaba a la soberanía y a la libertad individual. Aún así, en las últimas décadas, los modelos no faltaron, de manera que el afrancesamiento y la propagación de formas europeas se reconciliaban con las anteriores jurisdicciones coloniales. A esto se debe añadir la incursión del telégrafo en los medios de masas el cual fomenta una percepción de instantaneidad capaz de impulsar un apetito desmedido por la internacionalización de las fronteras nacionales.⁵⁹ Se alentaba, a imitación de ello, la brevedad en la escritura. Carlos Silva Vildosola comentaba que:

⁵⁶ *Ibid.*; p.101.

⁵⁷ *Ibid.*; p. 85.

⁵⁸ Ver: BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, 9ª Ed., (España, 1997).

⁵⁹ “Lo del internacionalismo fue casi inevitable para los lectores de *La Nación*: este diario, ya en 1881, contaba con corresponsales en África, (...) en la guerra del Pacífico (...), Francia (...), Italia (...), además solían aparecer informaciones fronterizas sobre Chile y Uruguay: lo único prácticamente ausente del panorama en ese momento es el resto de América Latina, salvo alguno que otro dato sobre el canal de Panamá.” *Op.Cit.*; p. 86.

“El público, en su mayoría de gente de pueblo, nos exigía brevedad y precisión, lenguaje transparente, artículos que de ordinario no pasaban de media columna del formato (...)”⁶⁰ Asimismo, la dirección y dueños del diario. Es que el público lector exterioriza una gran amplitud de intereses y sensibilidad a la información. Ante la búsqueda de diversidad, el diario debió recurrir a una mixtura de géneros. Los temas nuevos serán el deporte, la moda y el cine. De igual manera, la transformación de la ciudad en la modernidad determina la diversificación del periódico, sobre todo por la aparición de un moderno proletariado, que se traslada a la ciudad desde el campo. La cultura, como resultado, va poco a poco desplazando su centro de la esfera privada hacia la esfera pública. En ello, se suscitarán grandes cambios en la percepción de la información como se resume del texto de Carlos Ossandón antes citado: la inclinación sobrepasa al juicio, se elige la vista sobre el raciocinio, en el formato la estructura supera al autor, se manifiesta lo repetible en descalificación de lo irreplicable, y por tanto también se descalifica la unicidad, la masificación opaca el aura, el (h)ojear gana enfoque mientras que la focalización lo pierde, se crean ritmos más extensivos que intensivos de lectura, además de suscitarse cambiantes estéticas de recepción, conexiones culturales, desdoblamiento, entre otros.

La crónica modernista que surge en este espacio periodístico resume estos conflictos generados a partir del entorno que le tocó dialogar. Ante la referencialidad impuesta por el periódico y el menosprecio que los mismos escritores sentían hacia ella, supo preservar el valor textual autónomo. Ya que los métodos de representación de la existencia se destinaron a lo público, la crónica supo mantener el carácter literario de sus procreadores. Albergó en sí la capacidad de sintetizar la modernidad y representar con dignidad su valor a través del tiempo. En ésta, los escritores debieron replantearse un país que daba más importancia al canje de bienes y a un principio de oferta y demanda. Y es allí donde, en este medio ambiente circunstancial conflictivo y existencialmente desestabilizador, fluyó libremente la postal.

El fotoperiodismo surge también en dicho espacio periodístico. Su imagen predominante y su pequeño pie en éste elaboran en muchas ocasiones una metáfora visual del texto. El pie de foto que se le asignará o el titular que le corresponde a la nota a las que refiere la imagen es, sin duda, articulado desde una subjetividad pese al llamado objetivismo del periódico. Según dice Juan Domingo Marinello, “las imágenes de la prensa son creadoras de imaginario colectivo, son una información con lenguaje propio (...)”⁶¹, de allí que ambas, fotografía de prensa y pie, recurran a mecanismos del arte visual para captar una imagen que diga algo del ojo que ha tomado o que la percibe. Nos referimos al uso que se le da a la imagen como elección. Como dice Leonidas Morales:

“la elección del género, para el que escribe, es una decisión que se sitúa en el nivel de la enunciación. Quien enuncia (escribe, en este caso) desde el interior de la institución de los discursos, no lo hace nunca emitiendo un discurso abierto, sin límites ni fronteras, sin marcas definitivas de su clase, sino profiriendo uno que de inmediato hace invisible su identidad como clase de discurso, una identidad desde luego elegida, entre una serie de opciones, por el sujeto emisor.”⁶²

⁶⁰ Citado por OSSANDÓN, Carlos. “Origen de la prensa de masas: “El Chileno” o “El diario de las cocineras” (1892-1900)”, En: *Entre las alas y el plomo: La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: LOM; 2001; p.144.

⁶¹ “Metáfora y fotoperiodismo” En: *Aesthesis*, (2002), No. 35; p. 108.

⁶² *Carta de amor y sujeto femenino en Chile, Siglos XIX y XX. Chile: Cuarto Propio; 2003; p.75.*

El fotoperiodismo se distancia, por razones históricas de la postal y sus características, en términos de autoría, porque, concluye Marinello, “a diferencia de los textos escritos, llevaban (el fotoperiodismo) la impronta del anonimato (...)”⁶³

La publicidad, por su parte, no fue bien vista por el periódico por su carácter mercantil y vano. Cuando Bartolomé Mitre se disculpa ante José Martí por haber editado algunos párrafos de tono político en las crónicas del cubano para *La Nación*, se expresa con respecto a dicho lenguaje comercial de la siguiente manera: “pero tratándose de mercancía, -y perdone Ud. la brutalidad de la palabra (...)”⁶⁴ En sus escritos sobre el arte ya Baudelaire recalca asimismo en dicho prejuicio:

“Existe un cuerpo importante de escritos modernos, a menudo de los autores más serios, que suenan a publicidad. Estos escritos consideran que toda la aventura de la modernidad se encarna en la última moda, la última máquina, o -y en este punto se vuelven siniestros- en el último regimiento modelo.”⁶⁵

Ante la reforma de la prensa, el cambio de la calidad se superpuso al de la expansión; así el periódico, convertido en empresa, necesitaba de la publicidad para subsistir económicamente. Esto produjo un cambio en el formato de lectura que se dobló a la información como entretenimiento dejando atrás los propósitos políticos que los había definido. Se sintonizaba mejor con la imagen, la mundanización, donde “la elite que monopoliza el poder “representa” su situación social, en una puesta en escena que opera como vitrina para el resto de la población⁶⁶”.

“Nuestro ambiente moderno es de tal manera, en las ciudades sobre todo, por sus luces y sus imágenes, su chantaje con el prestigio y con el narcisismo, con el afecto y con la relación forzada, una especie de fiesta en frío, de fiesta formal, pero electrizante, de gratificación sensual en el vacío a través de la cual se ejemplifica, ilumina, hace y deshace el proceso mismo de la compra y del consumo, tal y como la danza se anticipa al acto sexual. Y a través de la publicidad, como antaño a través de las fiestas, la sociedad exhibe y consume su propia imagen.”⁶⁷

Algunas de las propiedades de lo propagandístico en el imaginario social son: la lectura fragmentada del objeto y la forma en que se multiplican sus reproducciones en serie. La publicidad, al igual que el fotoperiodismo es anónima en su autoría. En dicho caso, la diferencia con la tarjeta postal, pese a compartir mecanismos productivos de imagen, texto, brevedad, uso y facilidad de acceso, será un emisor dispuesto a inscribirse en el discurso, no habrá provecho comercial y una emisión mucha más individualizada.

En el caso del graffiti, su nombre proviene de la palabra “sgraffito” que apela a la forma en que se imprimía en las paredes, rayando, grabando o tallando. Contrario al pensamiento general, no proviene de nuestros días sino que ya desde la antigüedad se había venido avistando; sólo que no es apenas hasta el siglo XX que se le empieza a “notar” como

⁶³ “Metafora y fotoperiodismo” En: *Op.cit.*; p. 109.

⁶⁴ ROTKER, Susana, *Op.Cit.*; p.92.

⁶⁵ **BERMAN, Marshall, *Op.Cit.*; p.135.**

⁶⁶ Reflexión hecha por Jürgen Habermas sobre la publicidad representativa que opera en los espacios nacional y externo de la oligarquía, citado En: OSSANDÓN, Carlos, *Op.Cit.*; p.25.

⁶⁷ **BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos. 15a Ed. México: Siglo XXI; 1997; p.196.***

discurso. Enuncia sobre él García Canclini, “es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política.”⁶⁸ Regina Blume, a su vez, explica que:

“the shortness can be explained partially by the surface, which is often difficult to write on, but also by the fact that graffiti (as expressions in principle not tolerated by society) has to be produced secretly and thus quickly (exceptions being graffiti in enclosed cubicles, e.g. toilets)”.⁶⁹

El graffiti comparte con la postal la brevedad del mensaje y las dificultades de espacio que se registran al desplegarse, sea en una tarjeta o en una pared, y como resulta evidente, no así su marginalidad, su ilegibilidad. El graffiti es la grafía de lo silenciado por la modernidad en tanto la postal, en forma paralela, es lo legalizado por la empresa, lo tributario y lo comercial como objeto; no así como discurso.

Por su parte, el micro-relato, en las expresiones que se ofrecen en la actualidad, proviene de “la profunda revisión de prácticas escriturarias que puso en marcha el Modernismo (...)”⁷⁰ ¿Acaso será también que se sintió motivado por la inmediatez de la modernidad? Puede ser, pero lo que sí es seguro es que el siglo XX, auge de estos géneros, “se inclinó hacia la forma breve, la falta de redundancia, la economía de medios expresivos, el cuidado de la palabra: en suma hacia el microtexto.”⁷¹ De allí la toma de la palabra por parte del micro-relato con su justa autoría. Sin embargo, fuera de estas convenciones formales, el micro-relato no comparte con la postal “puramente” sus elementos más constitutivos: la parodia, la re-escritura, el discurso sustituido o su escritura emblemática. En dicho caso, la postal se muestra con menos pretensiones. En este paso se acerca, obviando el formato, innegablemente, a la carta.

Lo que hace que la tarjeta postal como dispositivo genérico, con la combinación de sus dos discursos tan diferentes, sea un género moderno, híbrido y personal es que no comparte el anonimato de sus correligionarios más cercanos; en la publicidad, por razones de objetivación; en la fotografía de prensa por razones de desvalorización; que en el graffiti es extremidad social y condición subterránea. Es la inscripción personalizada del remitente como en la carta. Las postales, no tan sólo tienen al sujeto de la enunciación, el que enviaría la postal, sino a las firmas que las producen: Reutlinger⁷², Navárez, Musterchultz, Boyer. Sin lugar a dudas, la presencia del fotógrafo y del remitente siempre estuvo dejando su huella indeleble. Así la carta, al igual que la postal, muestra relaciones entre diálogo, intimidad, familiaridad. Sin embargo, para la misiva no hay nada en ella que limite su extensión, ni tampoco sus objetivos, de ninguna manera su inmediatez. La carta es señora de campo, pasiva y morosa; la postal es una adolescente con frenos, estupefacta ante las luces de la ciudad. Ambas discursan lo íntimo, pero la primera cierra su contenido y lo sella dentro de un sobre, la segunda sólo balbucea unas palabras entre café y café; es todo el tiempo, y el espacio, que tiene. Como todo discurso, la carta tiene su situación de enunciación definida de antemano, de acuerdo con sus estructuras internas, sus mecanismos discursivos, además de su puesto en la institución social, su circulación, su lenta movilidad. La tarjeta postal, por su parte, puede compartir con ésta algunos de estos elementos, pero desde

⁶⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Op.Cit.*; p.308.

⁶⁹ Ver “*Graffiti*” en Teun Van Dijk. *Discourse and literature.*, (Amsterdam/Philadelphia, 1985) p. 139.

⁷⁰ EPPLE, Juan Armando. “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”; [En línea].

⁷¹ *Ibid.*; [En línea].

⁷² Una de las más importantes agencias fotográficas de finales del siglo XIX, principios del XX en París.

una ubicación distinta: la modernidad en la que hemos recalcado, el tránsito voraz y en cualidad de objeto en donde todo es mercadeable, incluso las palabras. Compartir el toque cotidiano de su lenguaje, los referentes temporales de fecha, lugar, sello, la distancia y la autoría del sujeto de enunciación contrastan similarmente con la carta, la cual pertenece a lo secreto, lo íntimo, a su rigidez de correspondencia con su marca de “privada”. La postal se encontrará, más adecuadamente insertada, en el momento histórico como anticipo de los discursos que se avecinan.

Capítulo Dos: El discurso postal en evidencia. Modernidad masificada, comunicación y nuevas conductas



Conceptos espaciales de la modernidad

Este capítulo interpreta lo moderno en las tarjetas postales desde los márgenes, espacios y líneas que la modernidad articuló con respecto a esas zonas comunes de la creación de su comunidad imaginada como lo fueron los bulevares y sus calles, la ciudad, el periódico y la crónica. Dichas esferas rutinarias disfrutaban de un tránsito de información amplio como para que, a través de su lectura, se puedan hallar variados orígenes, demarcaciones y ambigüedades, no tan sólo sobre la postal sino sobre aquello que la sociedad entendió cómo lo actual, el avance y crecimiento cultural. Sin duda, el conflicto ha generado vertientes de un dilema lleno de subjetividades teóricas, específicamente sobre qué debemos llamar modernidad y cómo demarcarla en períodos, temáticas, modos, procedencias, entre otros.

Las diversas opiniones se trasladan desde pensar en ésta como inconclusa⁷³ de acuerdo

⁷³ Ver HABERMAS, Jürgen. "Modernidad versus postmodernidad", En: PICÓ, Josep. *Modernidad y postmodernidad*. (Madrid: 1998).

a los planteamientos de Jürgen Habermas hasta dilucidar si en Latinoamérica existió de un modo tal como la europea, problemática especialmente vista en Octavio Paz. Este trabajo, sin embargo, sólo pretende movilizarse desde la periferia, sin entrar como tal en las problemáticas esenciales del término. Esto se debe a que se apunta a los aspectos de la palabra y la imagen y su sociabilidad, sufriendo estas transformaciones muy similares en las modernidades, occidentales y orientales,⁷⁴ y que se separan en cierta manera del conflicto. Teorizar si hubo o no modernidad nos alejaría del hilo conductor de la investigación: el uso de la postal fue común, en mayor o menor grado, en todos los países. Para la postal había una sola modernidad fuera en Filipinas, en Chile o en Francia; la misma modernidad comunicativa que trajo el periódico, la prensa, el telégrafo, la crónica, entre otros. El mapa que se trazará será desde la perspectiva de lo singular hasta el lugar múltiple, u observándola desde dentro de una travesía a través de aquellos íconos y textos⁷⁵ que discursaron, junto a ella, en la modernidad.

El bulevar, la calle y la ciudad: espacios planificados para el movimiento moderno

En la ciudad sureña de Ponce, al sur de la isla de Puerto Rico, los catalanes⁷⁶ influenciaron los conceptos arquitectónicos criollos, fuera esto por estudios universitarios de puertorriqueños en Cataluña⁷⁷ o por el propio establecimiento comercial de inmigrantes de esa zona. Estos arquitectos fueron capaces de contribuir de un estilo único en la isla, el neoclásico francés⁷⁸, que mezclaba lo clásico y lo moderno y que con esto representaba las aspiraciones y ansías que mostraban los habitantes de Ponce de progreso, poder y crecimiento económico de la ciudad (autónoma) versus la capital (hegemónica). Una de las primeras transformaciones fueron los llamados “chaflanes”⁷⁹, esquinas *aplastadas* que convertían la cuadra o “plaza menor” en una figura espacial octagonal. Esto ayudaba a que los coches pudieran transitar la ciudad con mayor rapidez que la habitual ya que el

⁷⁴ Ver “Modernidades múltiples y encuentros de civilizaciones”, BERIAIN, Jostexo.; [En línea].

⁷⁵ “(...) designa cualquier objeto cultural de investigación, se trate de escritura, inactividad ritual, una ciudad (...)”. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós; 2002; p.617.

⁷⁶ Sólo habrá que apreciar las monumentales arquitectónicas de Gaudí, (Véase La Sagrada familia), para comprender su cosmovisión estética. O dentro de su historia como Principado de Cataluña, su expansión hacia el sur como parte del Reino de Aragón, y su consolidación al estado español mediante la Paz de Utrech. (Véase VILAR, Pierre. *Historia de España*. 13a Ed. Barcelona: Editorial Crítica; 1981). Es, incluso, muy común, observar en *internet* trabajos que recurren a una comparación entre los Países Catalans (Cataluña, Islas Baleares, Valencia y parte de Roselló y Cerdayna, ahora de Francia) y los Países Vascos (Navarra, Bilbao y Viscaya) en tanto defensa de sus nacionalismos, lengua, producción y reformadores políticos y/o revolucionarios del estado de gobierno con respecto a Madrid/Castilla.

⁷⁷ Un ejemplo: el más importante arquitecto ponceño Alfredo Wiechers trabajó en Barcelona con el maestro Enrique Sagnier. Luego, al regresar a la isla, diseñó los más importantes edificios de la ciudad. En 1991 Ponce fue seleccionada como una de nueve ciudades en América para formar parte de la *Ruta del Modernismo*, un proyecto de la ciudad de Barcelona, España y la Unión Europea. Ver RODRÍGUEZ, Neysa. *Breviario sobre la Historia de Ponce*. (Ponce: 2002); p. 107.

⁷⁸ El neoclasicismo en las fachadas de la parte sur de la isla es un estilo arquitectónico destacado para los climas tropicales que mezclan un estilo clásico y ornamentado, en conjunto con rasgos imperiales.

⁷⁹ Los chaflanes ofrecían mayor importancia a la cuadra porque daban cierta noción de plaza menor, el lugar de paso se convertía en encuentro, y las fachadas adquieren personalidad propia además de ampliar el perímetro considerablemente. (Véase, QUINTERO, Ángel. *Ponce: La Capital alterna*. Ponce: 2003).

corte permitía que el carruaje no se volteara ni tuviera que disminuir la marcha para “doblar la esquina”⁸⁰. Así sucedió también con las edificaciones de los bulevares europeos. En el caso de los parisienses, al igual que los catalanes y ponceños, la ciudad personificó el alma comunitaria que habían albergado dentro de sí desde la época fundacional y que con las transformaciones de la modernidad se despliega y se contiene.

En París, según el plan reformador de Napoleón III y su prefecto, Haussmann, los viejos barrios medievales son desarticulados frente a la avalancha modernizadora; barrios completos que habían existido desde la época medieval fueron arrasados para dar tránsito a calles y bulevares que pondrían equilibrio a las pretensiones de progreso. Esto provoca que las poblaciones que antes circulaban bajo ese *ghetto*, y que por ende, *pertenecían* allí, a dicha esfera desconocida para los burgueses, confrontaran por primera vez el tener que compartir un espacio de encuentro, en esencia porque los primeros no se irían a la periferia, como se pensaba, y porque los burgueses, pese a tratar de expulsar a la antigua población, se crearon un conflicto moral que correspondería existencialmente a una posición privilegiada que no les era natural (no nacieron aristócratas, no tenían abolengo) lo que denotaba cierta fragilidad social dado el carácter ambivalente de la economía capitalista. En *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson lo explicaría de la siguiente manera:

“Así, la burguesía moderna puede tener grandes poderes materiales sobre los trabajadores y sobre todos los demás, pero nunca conseguirá el ascendente espiritual que las clases dominantes anteriores tenían asegurado. Por primera vez en la historia, todos se enfrentan a sí mismos y a los demás en el mismo plano”.⁸¹

De manera que para los burgueses el bulevar no tan sólo se convierte en su zona de entretención, de trabajo y de vida, sino en el área de confrontación con ese “Otro” que antes concernía a lo desconocido de la ciudad. Aún más, el territorio se convierte en punto de colisión con la atropellada rapidez y violencia del capitalismo como lo comprueba Berman: “Así la vida de los bulevares, más radiante y excitante de lo que lo había sido jamás la vida urbana anterior, era también más arriesgada y aterradora para las multitudes de hombres y mujeres que se desplazaban a pie.”⁸² El propósito de reconstrucción que articuló Haussmann se sostenía en un mecanismo político para manejar con mayor eficacia las revueltas, sin embargo, años posteriores comprobaron que la población creó nuevas formas de cómo contrarrestar los ataques del Estado. De allí que los habitantes construyan sus métodos de sincretismo con la ciudad mediante las mismas incompatibilidades de su edificación, lo que “hace del bulevar un símbolo perfecto de las contradicciones internas del capitalismo: la racionalidad de cada una de las unidades capitalistas individuales conduce a la irracionalidad anárquica del sistema social que reúne todas estas unidades.”⁸³ El bulevar de Baudelaire ejemplifica esa efervescencia de la modernidad; tanto así, los espacios que conectan al bulevar, que son sus calles, llamadas también espacios transversales.

Las calles, espacios transversales

⁸⁰ Existe aún en la actualidad un dicho al sur de la isla que dice: “(ir) a las millas de chaflán” que significa que se va muy rápido, de común uso en la isla.

⁸¹ *Op.Cit.*; p. 113.

⁸² BERMAN, Marshall. *Op.Cit.*; p.159.

⁸³ *Ibidem*.

Los espacios transversales modifican la visión que tendrán los habitantes de la ciudad por su transitoriedad, por la única razón de ser lugares de tránsito que no ejercen la facultad ni de fundación, ni de construcción, ni siquiera de delimitación. Son accesibles en democracia y se autorregulan por cooperación. Esto significa que existen en la misma medida en que son utilizados, pero en ellos no caben el detenimiento, no son lugares de esparcimiento, sino de transición. Dicho medio puede tener un nombre en términos físicos; pero su punto como ruta para traspaso no tiene ninguno. Como dice Manuel Delgado en su libro "El animal público", la calle se convierte en "un texto que alguien escribe, pero que nadie podrá leer jamás, un discurso que sólo puede ser dicho y que sólo resulta audible en el momento mismo de ser emitido".⁸⁴ Así los espacios transversales se caracterizan por el manejo de un espacio virtual que no le pertenece siquiera al que camina por él, aunque sea creado por el mismo el transeúnte mediante los pasos que están dando. Su desterritorialidad va a constituir una característica fundamental de la modernidad, y por ende, del bulevar y de la ciudad, por su aspecto de movilidad. Los espacios transversales pueden haberse llamado lugares movibles, espacios-tránsitos, espacios intersticiales⁸⁵, espacios itinerantes. Pero sin lugar a dudas es un no-lugar caracterizado por la situación "del viajero diario, aquel que dice el espacio y, haciéndolo, produce paisajes y cartografías móviles."⁸⁶ Así nos movemos hacia zonas más amplias donde bulevar y calle manejan sus propios códigos. Esa es la ciudad moderna por donde transitan todos los discursos, dispositivos, géneros y objetos que hemos hablado antes.

La ciudad

La expansión de la ciudad fue la primera acción de renovación radical para poner en práctica la modernidad. Recurriendo a demoliciones de los tradicionales centros arquitectónicos⁸⁷, construyendo flamantes y más extensas vías de acceso y atrayendo (pensemos en el caso argentino y la inmigración en masa que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX efectuaron en sus puertos) a grandes migraciones del campesinado nacional e internacional que se traslada a la urbe y que, entusiastas por la revolución industrial, marginados en sus centros agrícolas, se establecen en la ciudad. Si el bulevar albergó heterogéneamente

⁸⁴ Barcelona: Anagrama; 1999; p.3. Para mayor entendimiento de dichos espacios, e invertirlos en una noción de tiempo, podríamos añadir una cita de Anderson, en el libro que hemos estado citando: *Comunidades Imaginadas*. "Anteriormente la conciencia se daba a través de la simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo (...)" para nosotros, sin embargo, "es el tiempo homogéneo, vacío, donde la simultaneidad es, por decirlo así, transversa, de tiempo cruzado, no marcada por la prefiguración y la realización, sino, por la coincidencia temporal, y medida por el reloj y el calendario." *Op.Cit.*; p. 46.

⁸⁵ Intersticial se refiere a un punto medio, tal como la adolescencia, donde no existe acomodo ni en el pasado ni el presente, porque ambos resultan fuera de la instancia real y del conocimiento. Se produce allí un estado intersticial donde se transita por un espacio neutro. (Ver: *Ibid.*)

⁸⁶ *Ibid.*; p.41.

⁸⁷ En San Juan de Puerto Rico se destruyeron en los primeros años de la invasión norteamericana (1898-1907) decenas de murallas y "puertas" que rodeaban la isleta por casi cuatro siglos para su defensa, París destruyó su ciudad medieval, entre otros. Dice Alberto Sato que: "Pero el momento estelar de las demoliciones urbanas fue el siglo XIX, cuando la modernización celebra su triunfo escribiendo un palimpsesto, no tanto por falta de papel, sino porque había que borrar las huellas de un pasado insalubre, hacinado, pestilente, promiscuo, oscuro, húmedo, envilecedor, que no permitía el despliegue del progreso y sus manifestaciones urbano-arquitectónicas. Así, los ensanches, los boulevares y los parques urbanos; las cloacas y los transportes subterráneos comenzaron a aparecer con el primer acto sublime de la demolición: el pasado fue borrado con pico y pala, y sobre el plano despejado se volvió a escribir un nuevo texto."; [En línea].

aquellas masas de hombres y mujeres que por siglos habían permanecido en aquella zona *prohibida* para el resto de la población, y ahora a los nuevos inquilinos burgueses atraídos por la novedad y el progreso, a esto debe añadirse estas nuevas migraciones de campesinos. Así, la ciudad es el punto de encuentro de la multitud. Oleadas completas se dirigen hacia la ciudad con el objetivo claro de participar en el proceso de modernización y reconstrucción nacional. No tan sólo la europea es pionera en ello, a través de todo el mundo occidental se producen desplazamientos como éstos basados en la búsqueda de mejores condiciones de vida y oportunidades de subsistencia más próximas y acordes a las nuevas exigencias.

Para profundizar sobre la ciudad, no obstante, se requiere de un proceso cronológico hasta detenerse en estas oleadas que transformaron el sentir de la ciudad: como virtud, como vicio y más allá del bien y el mal.⁸⁸ Para Voltaire, por ejemplo, la ciudad se impulsaba mediante el aristócrata despilfarrador que lograba reunir a su alrededor todo un generador comercial-artesanal que emularía el aspecto mundano de su benefactor. Así, la imitación o aspiración a una vida confortable haría a los pobres más trabajadores. Para Adam Smith, al igual que Voltaire, los nobles se convertían en ese factor imprescindible para lograr una sociedad paradójicamente más homogénea porque “la ciudad igualó a los nobles con los burgueses, relegando a los primeros a un nivel más bajo, elevando a los segundos a un nivel más alto, para dar lugar a una nación disciplinada, próspera y libre”⁸⁹. Aunque su defensa de la ciudad, en muchas ocasiones, se viera opacada por su nostalgia del campo. Es interesante comentar que mientras París y Londres discutían sobre el tema, Alemania, principal productor de postales en el mundo, se viera tan alejada de la polémica por la poca importancia que daba al aspecto de la ciudad como centro de progreso. Eso recalando que bajo las divisiones políticas de sus fronteras era lógico que sucediera esto por la poca coincidencia entre centros políticos y/o económicos. Esto hace que Johann Gottlieb Fichte formule sus ideas desde la moralidad comunitaria, el elemento distintivo a los anteriores, consolidando con ello a la nueva burguesía alemana. Con la industrialización la ciudad se tornó en una guerra entre la transformación agrícola, el lucro y la insubordinación contra el cavilo mecanicista. La pobreza había pasado desapercibida, pero ahora, se pronunciaba en la mala planificación y el crecimiento de los nuevos medios de comunicación. De manera que la crítica en las letras ejerció una posición claramente pre-urbana viendo la ciudad como vicio. La arquitectura reflejaba también ese malestar. Mientras se construían los medios aptos para los transportes, las fachadas adquirían el valor de lo individual y pre-moderno. Por ejemplo, las casas gemelas, como se llamó a cierta fachada en Ponce, al sur de Puerto Rico, fueron construidas para el deleite público, pero el resguardo de lo privado se ejercía mediante la idea errónea de una sola casa. Sus vitrales (por donde entraba la luz del espacio público), las artesanías de las recámaras y los cambios en el acomodo mobiliario y estructural de las habitaciones, desplegaban dominio mayor. La fachada en sí es contradictoria. Por una parte expone a la familia a la calle en una vitrina, pero por otra, la guarece en la privacidad del hogar. Sería probable que “este historicismo victoriano expresaba la incapacidad de los habitantes de la ciudad de aceptar el presente y concebir el futuro de una forma distinta que no fuera una resurrección del pasado”.⁹⁰ Quizá debamos añadir una ambigüedad en el discurso arquitectónico: invitar pero proteger, donde se hace una fabricación visual que se transforma en fachada, en un objeto/montaje arquitectónico. La realidad es que en ambas formas se produce una desconfianza, tanto

⁸⁸ Véase SCHORSKE, Carl E. *Pensar con la historia*. (Madrid; 2001).

⁸⁹ *Ibid.*; p.80.

⁹⁰ *Ibid.*; p.90.

en esta clase de “arquitectura caribeña” como en la europea. Para componer y sufragar dichos errores, el marxismo y el socialismo dieron sus ideas al respecto: Marx y Engels sostuvieron que debía transformarse en un correlación de intereses entre campo y ciudad donde el último “concibió el socialismo como unificador de las bendiciones de la ciudad y del campo, al llevar la ciudad al campo como entidad social; y, a la inversa, el campo a la ciudad.”⁹¹ Sin embargo, esto se entrelazó lo suficiente como para que los bordes de cada uno de dichos conceptos perdiera la claridad de sus significados. Allí es donde se sumerge la idea de la ciudad más allá del bien y del mal porque su desplazamiento temporal es volátil, pero su fugacidad es imborrable, así el hombre la transita y la experimenta sin juzgarla éticamente. Así, por ejemplo, en Alemania, trastornando la idea de Fichte surgen los nacionalsocialistas defendiendo a ultranza el espacio alemán “genuino” y convocando a una clase burguesa mediocre a imponer su poder frente al creciente proletariado. El término *kitsch* surge precisamente del alemán, y significa *basura*. Así que en “las políticas de construcción de la nación se observa un auténtico entusiasmo popular nacionalista y una inyección sistemática, incluso maquiavélica, de ideologías nacionalistas en los medios de información de masas, el sistema educativo, las regulaciones administrativas, etc.”.⁹² Pero por otro lado, como lo comenta Manuel Delgado: “Lo urbano (*se convierte, añadido aquí*) en una labor, un trabajo de lo social sobre sí: la sociedad “manos a la obra”, produciéndose, haciéndose y luego deshaciéndose una y otra vez, empleando para ello materiales siempre perecederos. Lo urbano está constituido por todo lo que se opone a cualquier cristalización estructural, puesto que es fluctuante, aleatorio, fortuito ...(...)⁹³ La ciudad no se convierte en la celebración de lo naturalmente entusiasta a la medida de Voltaire sino en la vibración por la artificialidad, ese “baño en la multitud” de Baudelaire. Convergen arte y degradación urbana como éxtasis de una estética, una aceptación de lo mundano y la mediocridad, del artefacto frente a lo originario, de la celeridad del conglomerado y el debilitamiento de la individualidad frente al colectivo hecho ciudad.

Comprobando esta trayectoria desde el bulevar a la ciudad presentamos la tarjeta postal de la ilustración 1.1.1.a. Dicha tarjeta responde a una carta enviada por Anita a su prima Amelia. Sin embargo, la apasionada contestación, escrita desde Francia, en agosto 21 de 1921, es escrita en una postal turística con la fotografía en sepia de la *Compiègne*,⁹⁴ *Le Château* que aparece como un gran palacete.

⁹¹ *Ibid.*; p.93.

⁹² ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. *Op.Cit.*; p. 162.

⁹³ DELGADO, Manuel. *Op.Cit.*; p.94.

⁹⁴ “The Château de Compiègne is a French château, a royal residence built for Louis XV and restored by Napoleon. Compiègne was one of three seats of royal government, the others being Versailles and Fontainebleau. Even before today's château was constructed, Compiègne was the preferred summer residence for the monarchs of France, primarily for hunting given its proximity to the nearby forest.” (Wikipedia.com).



Ilustración 1.1.1.a

Amelia, la remitente, más que felicidad hacia el recibimiento de la carta de Anita, publica un frenesí desbordado por recrear el lugar de enunciación utilizando los términos de la carta. Como explica Leonidas Morales: "(...) quien escribe una carta, "inscribe" en su texto, con mayor o menor insistencia en los detalles, las circunstancias diversas (a las cuales me he referido llamándoles variantes) desde las cuales escribe, o bajo las cuales ha recibido y leído una carta anterior de su corresponsal."⁹⁵ Dichas variantes se encuentran expresadas en frases como "ahora te estoy escribiendo al son de la música", "tienen orquesta en este hotel", "hemos hechos lindas excursiones" y "visitamos muchos pueblitos" que dan la impresión de una movilidad casi atropellada de las posibilidades recreativas en que se transforma el viaje. Haya sido un viaje diverso o aburrido es válido recalcar que para el viajero "one gets the impresssion that the cards bought and sent were as important as the site visited".⁹⁶

⁹⁵ Carta de amor y sujeto femenino en Chile: Siglos XIX y XX. Op.Cit.; p.40.

⁹⁶ ROGAN, Bjarne. Op.Cit; [En línea].

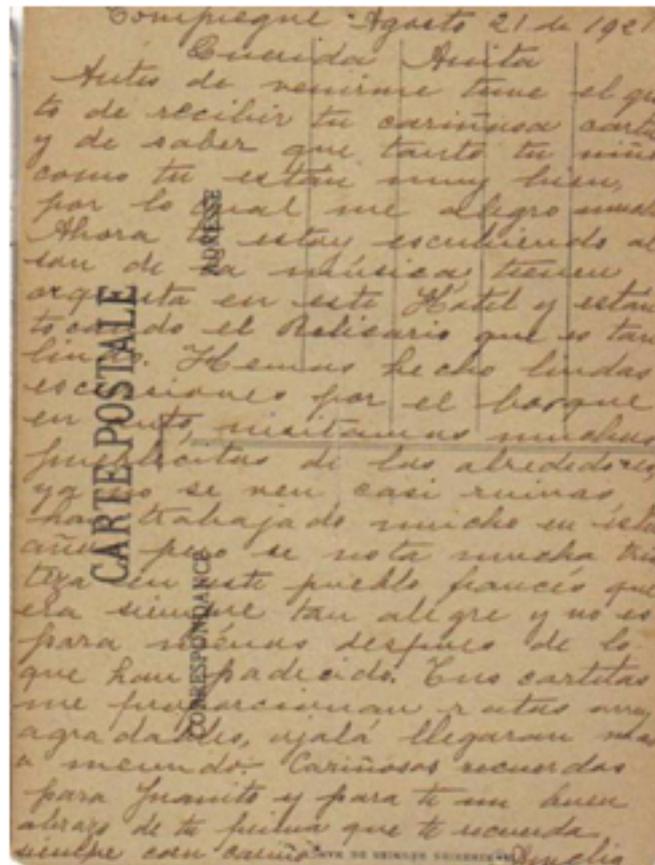


Ilustración 1.1.1.b

“Compiegne, Agosto 21 de 1921. Querida Anita. Antes de venirme tuve el gusto de recibir tu cariñosa cartita y de saber que tanto tu niño como tú están muy bien, por lo cual me alegro mucho. Ahora te estoy escribiendo al son de la música, tienen orquesta en este hotel y están tocando el relicario que es tan lindo. Hemos hecho lindas excursiones por el bosque en auto, visitamos muchos pueblecito de los alrededores ya no se ven casi ruinas han trabajado mucho en estos años, pero se nota mucha tristeza en este pueblo francés que era siempre tan alegre y no es para menos después de lo que han padecido. Tus cartitas me proporcionan ratos muy agradables, ojala llegaran más a menudo. Cariñosos recuerdos para Juanito y para ti un buen abrazo de tu prima que te recuerda siempre con cariño. Amelia ”

Otro aspecto que nos da el remitente es un marcado acento moderno en la frase “ya no se ven casi ruinas, han trabajado mucho en estos años”. Aquí se refiere a la devastación hecha en los campos franceses por la Primera Guerra Mundial. Pese a que han pasado pocos años, Amelia muestra una emoción por que ya no existen “ruinas” sino “trabajo”, para exponer casi de inmediato que “tus cartitas me proporcionan ratos muy agradables”. La virtud entre carta y postal exhibe una intimidad fraternal, pero Amelia suena cosmopolita, mientras Ana se presenta en ésta más conservadora: es la que escribe “cartitas” y que tiene un niño que se esperaba estuviera bien y un marido, suponemos, Juanito. Amelia reprocha que no haya rapidez en el envío de cartas de Anita porque ésta vive en la fugacidad y el movimiento, es la que escribe desde un hotel posiblemente y no tiene sino tiempo para excursiones, visita *pueblecitos* de la zona que están recuperándose de la debacle de la guerra y de los cuales se recalca que resurgen de las ruinas, pero en los cuales

se nota mucha tristeza. La imagen de Amelia de la Francia antes de la guerra contrasta con su visión de estos pueblos que se adaptan a la normalidad. Antes eran “siempre tan alegre(s)”, lo que supone previas visitas de Amelia y su movilidad turística además de una visión bucólica de la campiña francesa. Ella encarna al viajero moderno; ofrece su entorno, alaba la rapidez, denota vitalidad, recurre al achaque quejumbroso (saca en cara el atraso y la destrucción) de la protesta ante la falta de velocidad de envíos, muestra conocimiento de música y buen gusto, se hospeda, realiza viajes. Está instaurada en plena modernidad y su cosmopolitismo sólo sabe dar pie a dicho reconocimiento en tanto lo comunica. La foto es clara; no envía una foto de la campiña, sino del palacete, no ha viajado al bosque a pie, a caballo, o en carreta, sino en auto, escribe la postal mientras suena *El relicario*. Añadido a esto, observando el proceso a la inversa, si la tarjeta ha llegado por un amigo, familiar o conocido que viaja, la construcción del texto se basa en el apoderamiento del que recibe la tarjeta quién toma dicha realidad “imaginaria” como suya. Es él el que viaja ahora en la imaginación. Amelia demuestra que la ciudad antepone al campo, pero añora la nitidez y el estereotipo de lugar deleitable del último. Allí es la modernidad la que lo regenera, lo reconstruye, lo vuelve placentero para el visitante. Sin embargo, el problema radica en que “el fondo de la cuestión, sin embargo, era que todo lo que la burguesía construye, es construido para ser destruido (...) Son la clase más violentamente destructiva de la historia.”⁹⁷ El mundo de Anita representa un lugar común en tanto es visto como el pasado perdido y desvirtualizado, pero ya no como añoranza real sino construcción imaginada. Así el uso de diminutivos referentes a éste explora el matiz burgués del remitente y exhibe el carácter ideológico en que se mueve la modernidad posterior a la Primera Guerra Mundial. Esto se debe a que dicho espacio también ha evolucionado y ha sido regenerado perdiendo con esto el carácter genuino que ostentaba en el pasado. Y en esto tiene que ver mucho las comunicaciones y la transmisión de la información en dicha época. Así bulevar, calle, ciudad unen sus propias constituciones en un paradigma moderno que se entrelaza, por ello es posible incluso ver que “la calle (y en este caso pensemos en los lugares que la sostienen: el bulevar y la ciudad) se muestra(n) de manera idéntica a un periódico abierto, con sus correspondientes secciones habituales (...)”⁹⁸ Incluso Baudelaire no escribió *El spleen de París* “como versos, forma artística establecida, sino como prosa, en el formato de las noticias”.⁹⁹ Así, la prosa, informal y familiar, también se contrasta a esa otra prosa más formal y literaria, pero no por ello fuera de los parámetros establecidos por lo moderno.

En la ilustración 1.1.2.b., por ejemplo, el mensaje poético escrito en prosa puede compararse con la simpleza y cotidianidad del anterior. Figurándose en una presencia fugaz, el hablante lírico/Emmanuel, como anteponiéndose a un desenlace fatal (temporal), desea detener al Sol para que el día dure tanto que no haya capacidad para que la noche se trasponga (espacial). Dicho reconocimiento está en la certeza del sin retorno y la tristeza de la noche advertida como soledad. Mientras el primer mensaje que se da en la ilustración 1.1.1.a muestra un panorama dinámico, estereotipado y optimista, esta segunda es la contraparte de dicho discurso porque aquí el lenguaje poético retrata lo secreto, lo escondido de ese ser moderno, el más apto para declarar a la noche enemiga del amor, a la ciudad enemiga del hombre. Escrita desde París, la ilustración 1.1.2.a., su anverso, enseña a una joven tímida e ingenua (Nótese el alza de sus hombros como escondiendo su cabeza dentro de ellos y la representación del pajarito como la pureza y lo tierno). Se

⁹⁷ ANDERSON, Benedict. *Op.Cit.*; p. 95.

⁹⁸ *Op.Cit.*; p. 53.

⁹⁹ *Op.Cit.*; p.147.

ubica frente a un portal muy parecido al de una casa de clase social pobre por sus grietas y su empañetado descascarado.

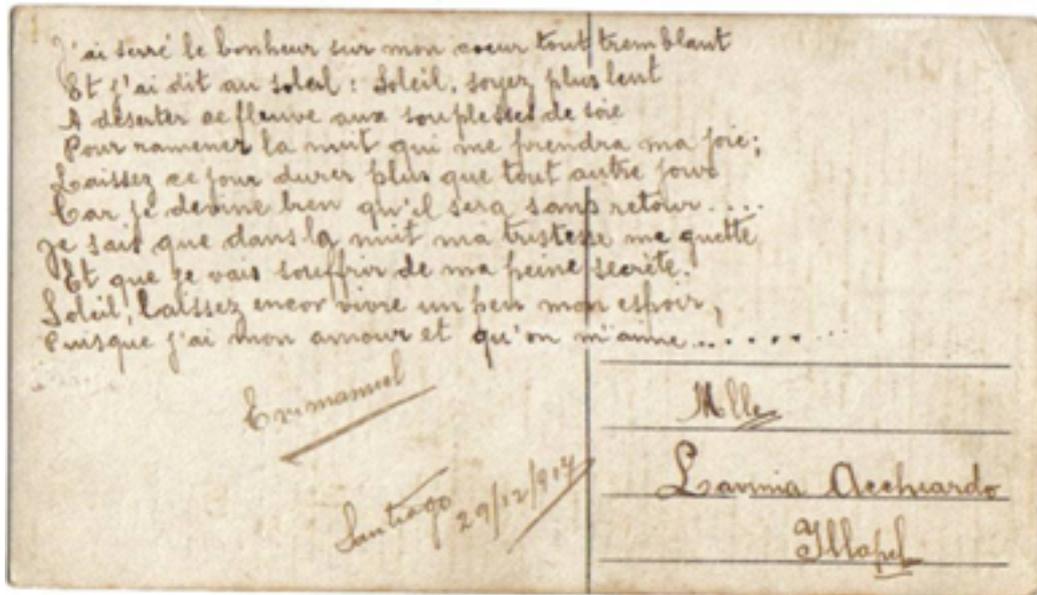


Ilustración 1.1.2.b

“J’ai serré le bôer sur man coeur trot trem blant/ Et j’ai dit an soleil: Soleil, soyez plus lent/ A deserter ce fleuve ausc souplesses de soie/ Pour namener la nuit qui me prenda ma foie;/ Laissez ce jour durer plus que tout autre jour/ Car je devine bien qu’el sera sams retour /je sais que dans la nuit ma tristesse me guette/ Et que ja vais souffrir de ma peine secrète./ Soleil, laissez encor vivre un peu mor espoir / puis que j’ai mon amour et qu’on m’arme...” (Traducción) “Yo he agarrado el bienestar en mi corazón temblando todo y yo le he dicho al sol: Sol, sé más lento en dejar este río con dulzura de seda y traer la noche que me quitará mi gozo. Deja que dure más este día que cualquier otro día. Porque yo adivino que él será sin retorno. Yo sé que en la noche la tristeza me arropa y que voy a sufrir de mi pena secreta. Sol, permite que viva un poco más mi esperanza ya que tengo mi amor y que alguien me ama ... Emmanuel, Santiago 29/12/1914” (Dirigida a Mlle Lavinia Acehuardo, Illapel)

No está en la calle sino frente a la fachada, frente al borde del peligro, pero sin estar en él. No pisa la calle, no representa estar en movimiento. Ha sido captada en un estado de sorpresa y reacciona con candidez. Parecería que desea estar más adentro que afuera, parecería que se dirige hacia el interior del hogar, como una invitación íntima y salvadora. No sale de la casa, eso es seguro, por su posición de espaldas a la cámara. Pero la realidad la ha catapultado entre los márgenes del exterior e interior, de lo público y lo privado. Como la postal, ella se encuentra en una encrucijada y aún así sonríe. De la misma manera que Emmanuel, quien a pesar de su lamento, le pide al Sol que le permita vivir “(...) un poco más mi esperanza ya que tengo mi amor y que alguien me ama”. Aunque la casa esté destruida, el amor salva. Así también existe este mensaje para Lavinia, la destinataria. El llamado a la naturaleza/sol ilumina sus destinos, pero el desengaño moderno le advierte que (el día) “será sin retorno”. Dicha premonición asimismo reflejarán los modernistas en sus crónicas periodísticas.



Ilustración 1.1.2.a

La prensa y la crónica: dos espacios discursivos para encuentros y desencuentros

Como hemos observado la ciudad y su ramificación conceptual y espacial se deben a una planificación gubernamental y civil que, en el mejor de los casos, tuvo la intención de una organización sistemática del aglomerado social que acomodaba. Aunque en dicha materia no fuera logrado el control que apelaban sus principios, la ciudad misma regeneró en una nueva figura, un nuevo objeto imperceptible e indomable que formuló nuevos sistemas de representación y que manifestó sus formas propias de expresión mediante lo urbano. Como explica Julio Ramos:

“La ciudad, en ese sentido, no es simplemente el trasfondo, el escenario en que vendría a representarse la fragmentación del discurso distintivo a la modernidad. Habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal -con sus redes y desarticulaciones- está atravesado por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Desencuentros de la modernidad en América Latina. Santiago de Chile: Cuarto Propio; p.156-157.

Así el periódico y su objeto reciente, la crónica, ejemplifican estas frescas prácticas de representación y discursividad. Por tanto, la comunidad existe en la medida en que sus habitantes, pese a su desconocimiento físico, han logrado elaborar una imagen global de sí mismos que manejan en común y que se percibe determinada por un estilo propio, una frontera y una soberanía moderna. El periódico ayudó sustancialmente a solidificar dicho montaje fortaleciendo la confianza en dicho medio comunicativo y reafirmando en los atributos de objetividad y anonimato de carácter netamente modernos. Por consiguiente, de la misma manera que surge el aparato de la prensa como maquinaria ideológica y nacional, también surge un lector que busca modelos de recepción alternativos a los conocidos que flexibilicen la lectura para que ninguna esfera del público lector, demasiado amplio y heterogéneo, quedase fuera de la difusión, tal como sucede con las postales. Dicho lector exterioriza sensiblemente el impacto informativo que lo rodea y reacciona a los códigos visuales que genera la fotografía o la imagen publicada. Estos nuevos códigos surgen de la necesidad que introduce la heterogeneidad social por captar una voz (o múltiples voces) con la consolidación del Estado y sus leyes civiles. Deberes y derechos de los que está muy consciente el ciudadano y que denota la búsqueda de autenticidad dentro de la amalgama de voces que incursionan con derecho a hacer pública su opinión. Así, el periódico, desde 1880 aproximadamente comienza su búsqueda de un discurso distintivo que se aleje del discurso estatal, distanciándose de la conflictiva relación que tuvo hasta entonces con la política. Como armazones de ideologías, los diarios formulaban un sentir patriótico, fuera este liberal o conservador. Es a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX que toma sentido de su condición de negocio, y decide sustentarse económicamente a base de anuncios y noticias de fácil difusión para el acaparamiento de la mayor cantidad de lectores dentro de la cultura de masas. De esta manera se forma la figura del *reporter*, quien reproduce un lenguaje conciso y breve al modo del telégrafo, y estimula, como el anterior, el apetito de internacionalismo.

En 1904, Luis Alberto Pereira Aldunate, de Las Cabras, Peumo, al sur de Chile, recibe una postal enviada por su madre que expone, entre maternal y enojada ciertos reclamos sobre la opinión vertida por su hijo sobre ciertos eventos mundiales. Dichas noticias a las cuales se refiere la señora provienen de hemisferios radicalmente contrarios a Chile: España y Japón. Veámoslo:



Ilustración 1.2.1

“Léale el diario a su gata para que sepa el triunfo de los japoneses i lo mal que han recibido al Rei de España en París los anarquistas. Le mando esta niña para que le sirva de profesora, no vaya a ser cosa que le tengan que dar tatan! Reciba muchos besitos de su mamacita, Amelia”

El evento citado del triunfo japonés se trata del conflicto naval que comenzó con un bombardeo que estos efectuaron el 8 de febrero de 1904 a embarcaciones rusas en el mar de Corea y que duraría alrededor de un año y medio con la aplastante derrota a la flota naval rusa. El mundo se conmocionó por la victoria japonesa, principalmente cuando este país sólo en 1869 había salido de su secular aislamiento para entrar de lleno en la era industrial. Por un lado optimista, el hecho pudo haber entusiasmado a Luis Alberto por haberse sentido igual de conmocionado frente a la victoria de una nación que ejemplificaba los retos y progresos hacia la civilización y la modernidad. Por el lado pesimista, naciones como Estados Unidos y Gran Bretaña tomaron precauciones en la eventualidad que Japón no se detuviera sólo en dicha acción sino que invadiera Corea, como eventualmente pasó después.

El segundo hecho mencionado retrata la oscilación desestabilizadora que provocaban los grupos anarquistas frente a las complejidades e inestabilidades gubernamentales que vivía España con su tercera restauración en el momento en que Alfonso XIII juramentaba la constitución en 1902. Los grupos anarquistas, principalmente, refiriéndonos a los hechos citados en la postal, eran posiblemente catalanes inconformes con la República.

Cataluña había comenzado una fructífera producción comercial en sus tierras y el espíritu nacionalista había florecido, incluyendo los grupos radicales. Ya en 1901 funcionaba en Barcelona un grupo anarquista llamado *La huelga general revolucionaria*; grupo editor del periódico *El Libertario*. La primera bomba estalló el 10 de septiembre de 1904 en el Palacio de Justicia y la segunda estalló poco después en la calle Fernando de Barcelona. En 1904 se creó un nuevo grupo anarquista llamado *Juventud Libertaria*. El atentado sufrido por Alfonso XIII al cual se refiere la madre de Luis Alberto fue realizado en la calle Rohan de París, el 31 de mayo de 1905, en su primer viaje al exterior. La postal circuló el 4 de junio de 1905, 4 días después del hecho, a 7 días de la victoria japonesa en alta mar el 27 de mayo de 1905.

Entiéndase entonces que la dulce reprimenda que la madre hace al hijo refleja los lados opuestos de la modernidad discursiva, ya que el diario para la madre será mejor escuchado por la “gata”, o sea, por una mascota referida aquí como la que mejor podría entender los eventos históricos que el hijo narra, y no ella, desinteresándose de ello, pero al mismo tiempo, discursándolo en forma moderna en una postal. Aquí el periódico se establece como el ente social que informa sobre los eventos que más repercuten en el mundo, pero que han sido desplazados dentro de la cotidianidad familiar por tratarse de conflictivas maneras de cómo se aprecia el entorno político-mundial. ¿Cómo leyó Luis Alberto la noticia? ¡En 4 días! el periódico (indudablemente por el telégrafo) recibió, redactó, publicó la(s) noticia(s); Luis leyó, reaccionó, habló o redactó a su madre una opinión al respecto; su madre leyó, reaccionó, escribió y envió la postal, que Luis leyó y posiblemente reaccionó a su vez a ella. En resumen denota impacto, euforia y novedad como la reacción a una privatización de la comunicación social, por ello estos dos familiares hablan entre de sí de los acontecimientos a tantas leguas de distancia sin sospechar el sometimiento que ha logrado en ellos el medio. La ciudad, en igual proceso, se entrelínea en los escritos del periódico. De esta forma sucede lo mismo con los espacios tradicionales; ciudad y periódico subordinan y someten al individuo y sus espacios para enfrentarlos. Siguiendo esta perspectiva resume Julio Ramos que: “El periódico no sólo erige lo nuevo - lo otro de la temporalidad tradicional -como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también deslocaliza -incluso en su disposición gráfica del material- el proceso comunicativo.”¹⁰¹ Las ilustraciones, los temas, las publicidades, los anuncios, e incluso aquellos formatos mínimos como el pie para las fotografías periodísticas, las columnas para el acomodo de la información, los titulares, entre otros, estarán al servicio de la prensa como objeto para ser consumido, tomando partido de su información y siendo apreciado por dicho público lector. El periódico, de ahora en adelante, se convertirá en una mezcla de géneros, donde se ubicará uno que polemiza aún más estas discusiones familiares al llevarlas a la esfera pública y que atenderá la información como entretenimiento otorgándole una nueva significación y tratamiento: la crónica.

La crónica

Hablar sobre la crónica debe tener presente la posición que asumieron los modernistas respecto a esta “nueva” tarea impuesta de documentar, comentar e informar sobre los eventos internacionales, nacionales y cotidianos de las repúblicas en los periódicos. Lo segundo correspondería a la recepción de un “nuevo” público que recoge lo escrito y toma la iniciativa de exigirles técnicas, temas y modos de escritura de acuerdo a su propia visión de mundo. Valga entonces aclarar las itálicas utilizadas para las palabras “nueva” y “nuevo”. La

¹⁰¹ *Op.Cit.*; p. 162.

nueva tarea es en realidad no tan *nueva*; ya los escritores de cuadros de costumbres habían usado igualmente el periódico como medio de difusión de las variadas ideas de la época. Sucede lo mismo con el uso que se le da al adjetivo *nuevo*, en este caso con respecto al público, porque la sociedad moderna, principalmente la latinoamericana, era sucedánea de la colonia, por lo que a la fecha se debatía enormemente entre las cosmovisiones antes de las guerras de independencia y las que se generaron después. Tampoco es nuevo el término de crónica, ya utilizado en la época de las colonias para referirse al texto, mayoritariamente “creativo” que hacían los cronistas de Indias para describirle a la Corona sus oficios y aventuras en las nuevas tierras descubiertas. *Nueva*, no obstante, resulta la labor, el trabajo remunerado, la condición de oficio del poeta que debe enfrentarse a su arte como un negocio rentable, que debe objetivarse para convertirse en una mercancía más. Así, el poeta se convierte en periodista y produce una mezcla discursiva entre arte e inmediatez noticiosa que aún hoy pueden leerse como ficción (pero a que muchos de ellos eran sucesos reales). Tanto como este *nuevo* lector que corresponde aquí a un público *nuevo*, no porque sea definitivamente distinto o más vasto que el colonial, sino porque negocia otra articulación con la literatura a la que exige condiciones hasta entonces inéditas. Visto desde una perspectiva más amplia, se trata del surgimiento de lo que hoy se conoce como *opinión pública*.¹⁰² Emergente esta *opinión pública* dentro de una sociedad al estilo *midcult*¹⁰³ se añade una predisposición de dicha voz u opinión a tranquilizarse, convenciéndose de invertir en la *cultura letrada*, pero sin muchas complicaciones extras (Ver nota 31). Los escritores modernistas fueron utilizados en los periódicos como mercadeo, promoción y prestigio intelectual, pero por otra parte, éstos mismos tuvieron que fragmentarse entre los gustos del público, los del diario y los suyos propios. El mercado, el consumo y la producción de la prensa hizo que los escritores debieran reformularse la vida misma desde el trabajo periodístico que les tocó ejercer, el cual otorgaba más interés al comercio y al concepto de utilidad que a la noción esencialista del espíritu y lo sublime del arte poético moderno. Para Charles Baudelaire “(...) la vida moderna tiene una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria y ansiedad, de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno.”¹⁰⁴ Semejante reconocimiento envuelve al escritor en un mundo dividido por el que debe transitar; es otra forma orgánica de vivir (en) (la) calle. El lenguaje que se formula se piensa desde y para lo urbano respondiendo a la contemplación del *flâneur* sobre los mecanismos y maneras de estructurarse la cotidianidad en el espacio público, con los tipos y modos característicos de la urbe como cuando confrontan circunstancias que interactúan en dicho espacio. Como un entretenimiento, el flanear se acopla a la sociedad de consumo, le es natural la moda y lo ostentoso. Ello no en actitud subordinada sino como dominio del ojo. Lo que observo me pertenece en tanto lo contengo en la retina, entonces ya lo he comprado por que lo he subyugado a la mirada.¹⁰⁵ Con este trastoque perceptivo por la calle transitan multitudes que se observan a sí mismas

¹⁰² CORNEJO, Antonio. “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)” *En*: GONZÁLEZ, Beatriz, LASARTE, Javier, MONTALVO, Graciela y DAROQUI, María Julia (comp.). *Esplendores y miserias del siglo*. Caracas: Monte Ávila Editores; 1994; p.13.

¹⁰³ Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* Buenos Aires: 2004; p.122. explora la estructura del mal gusto desde la perspectiva moderna y de la estética *kitsch*. Según él “lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera *Midcult*, y la caracteriza como *kitsch*, es su “capacidad de fundir la citación en el nuevo contexto; y el manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto demasiado débil para soportarla, demasiado informe para aceptarla e integrarla.”

¹⁰⁴ BERMAN, Marshall. *Op.Cit.*; p.140.

¹⁰⁵ Véase RAMOS, Julio. *Op.Cit.*; p. 175.

en las vitrinas. Allí, los objetos se muestran con desparpajo, sin ninguna restricción ante lo público. Esta sobredeterminación del espacio público genera una dualidad perceptual que permite el desdoblamiento; por una parte uno material y por otra uno construido. El cronista, reflejado en el espejo, se propone reagrupar los fragmentos, desea una rearticulación que reconstruya la tradición y la experiencia desde la tecnología y la ciudad, quisiera armar con esta unión un sentido perdido en la multitud. El periódico, con toda clase de noticias dispersas que no tienen ninguna relación refleja dicha fragmentariedad. Así explica Julio Ramos que:

“La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de consumo.”¹⁰⁶

Para este intelectual puertorriqueño la crónica es como esta vitrina, la cual construye simulacros, ilustraciones de una “comunidad orgánica y saludable”¹⁰⁷. De allí la familiaridad con que se charla y se conversa, *profanando* con esto la objetividad en virtud de la individualidad, de un discurso ornamental que borre los riesgos de la heterogeneidad. Ya lo comenta Giorgio Agamben: “No sólo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso.”¹⁰⁸ *Religio* es lo que vigila que dioses y hombres permanezcan separados y lo que permite saludablemente que los hombres profanen. Ahora, la heterogeneidad y la mixtura han borrado el rumbo hacia la profanación. De esta forma, los modernistas sucumben a un estado pesimista pero exaltado que ahoga su ego artístico; mientras su arte se emplea al servicio de los gustos y creencias masivas que dudan de su estética. Susana Rotker argumenta que:

“el desencanto tiene que ver con la pérdida de referencia de la totalidad, de la fe en el futuro; es la diversidad y la heterogeneidad de las racionalizaciones. La experiencia de las multitudes, de la ciencia, de la moral y de los modos de organizar la convivencia que signaron el siglo XIX en una tensión que apostaba a la armonía final, (que) se dispersa y se cuestiona.”¹⁰⁹

La crónica concilia en cierta manera las contradicciones y los fragmentos del discurso moderno transformándose ella misma en un espacio heterogéneo que invierte lo referencial y lo actual al mismo tiempo que genera un valor textual autónomo. Así, se lograba sincretizar lo objetivo y lo inmediato de la noticia con la originalidad literaria. Esto repercutía en una lectura donde se trastocaban los conceptos de autenticidad/engaño: la verdad para el periódico y la falsedad/ficción para la literatura. Así, la escritura de la crónica se define entre una pugna entre lo racional y lo subjetivo.

“Lejos de ser fiel a los códigos del realismo, el pacto literario finisecular se marca por el exceso, por el desafío a lo verosímil y por un examen de la vida privada contrastada con la vida pública.”¹¹⁰

Este enfrentamiento los llevará a deslumbrarse ante la tecnología, pero a su vez hacia el desarraigo. Con una realidad particularmente escurridiza, los modernistas se encontraban

¹⁰⁶ *Op.Cit.*; p.168.

¹⁰⁷ Véase *Ibid.*

¹⁰⁸ “Elogio de la profanación”. *En: Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora; p. 98.

¹⁰⁹ *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Editorial Letra Buena; 1992; p.44.

¹¹⁰ MASIELLO, Francine. “Horror y lágrimas: Sexo y nación en la cultura del fin de siglo”. *En: GONZÁLEZ, Beatriz, LASARTE, Javier, MONTALVO, Graciela y DAROQUI, María Julia (comp.)*. *Op.Cit.*; p.457.

desalojados del espacio privilegiado de la clase alta al cual sólo en algunos casos tenían acceso mientras, por la otra parte, trabajaban para las masas con las cuales no se identificaban.

En la ilustración 1.2.2 se puede percibir un juicio a lo antes expuesto. La tarjeta, fechada en San Juan, el 16 de julio de 1903 tiene como imagen a dos mujeres y un hombre. Se ubican de espaldas al lente ataviados en forma elegante que supone la salida a un teatro o fiesta. Sus rostros no importan, el plumaje, los abrigos y el traje masculino de gala se enmarcan en la entrada de algún lugar que por lo visto tiene columnas corintias, techos de mampostería y alfombras persas. *Arriban*, como lo titula la postal, a una antesala. Sólo que dicha llegada o *l'arrivéé* genera una sospechosa pose por el acomodo de los cuerpos. La pose, como comenta Roland Barthes, es "lo que fundamenta la naturaleza de la Fotografía (...) el término de una "intención" de lectura (...)"¹¹¹ Sólo que la pose aquí disturba el sentido lógico de presentación.



Ilustración 1.2.2

Hay tensión en el espacio. Como fotografía de estudio, el telón refleja un trasfondo aristocrático, precisamente el lugar hacia donde se dirige la mirada masculina, mientras las mujeres miran a la izquierda, hacia el lugar de entrada. La posición corporal del hombre, con sus manos en los bolsillos y la espalda con hombros caídos intuye algo más que un ingreso a un lugar. Las mujeres, por su parte, por el perfil de una de ellas irradian novedad con cierto esbozo de una sonrisa. La entrada parece un sitio impenetrable, adverso, para el hombre,

¹¹¹ *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.; 1982; p. 138.

una posibilidad, una novedad, para la mujer. Para ellos esto no es la llegada, sino la espera. La angustia debe ser más fuerte en el hombre que se enfrenta a una pared frente a sí por la cual no puede entrar ni salir. El objetivo de la postal es plantearse la inquietud y la ansiedad del tiempo moderno como comprobación de la paciencia. Tanto estos expectantes como los modernistas pusieron a prueba su tolerancia y sus métodos contra la deshumanización. Se localizaron en el justo espacio moderno entre la angustia y la desesperación. Y estas postales son prueba de la existencia de estos espacios, como tránsito, como huella y como la existencia misma de la movilidad.

La modernidad imaginada

El rol discursivo de la postal en los albores de la modernidad

La modernidad en las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, según lo visto, tuvo un afán desbordado de comunicarse, quizá porque el avance tecnológico e industrial intuía una nefasta premonición, la realidad cada día más patente de la incomunicación humana. La postal, en estas circunstancias, representa un espacio transversal por el cual el hombre fluye cómodo. Por un lado todavía merodea en las circunscripciones de lo íntimo y por otro lado recurre y emplea la rapidez comunicativa. Como objeto de consumo y de colección por la sociedad de masas disminuye su carácter estético sin eliminar su fascinación a ser coleccionada. Se debe incluir, además, su participación, como la crónica, de vitrina. Se reconoce entonces que, como imagen de consumo, se posee por el gusto visual. En ella el individuo puede recuperar su unicidad sin perder el contacto con la multitud. Estampado el sello postal, este queda marcado, subordinado, individualizado y comprometido otra clase de sello: el personal. Como ejemplo del rol discursivo de la postal y privilegiando la lectura hecha del espacio moderno como discurso, se analizarán estas cinco tarjetas postales enviadas por JM de Artola a Cruz Muñoz Ramírez en Tocopilla, norte de Chile, entre 1905-1906.

La ilustración 1.3.1 descubre a Cleo de Mèrode, una bailarina de la Ópera de París fotografiada por la firma Reutlinger, quien recibe del lente un enfoque íntimo. La imagen exótica valora el ornamento del gorro. La focalización solidifica el espacio postal mediante el difuminado del entorno y el perfil de la artista parisina. Con esta postal comenzamos esta trunca historia de perseverante seducción. Sinónimo de perseverancia también es la constancia. Es ésta la “firmeza de ánimo y perseverancia en continuar lo comenzado, la seguridad y la certidumbre”¹¹², venciendo las dificultades, e incluso, el *autovencimiento*. Se desconoce cuáles podrían ser las dificultades que tendrían estos dos participantes del acto comunicativo en esta postal, pero se entiende que la constancia en una relación amorosa asume unas connotaciones distintas y problemáticas. La constancia en el amor conforma no tan sólo una garantía del sentimiento, sino una exigencia de sufrimiento como prueba, un control del éxtasis. Para Freud, por ejemplo, “(el principio de constancia propuesto) es “el fundamento económico del principio de placer y por el cual el aparato psíquico

¹¹² *Diccionario Esencial Santillana de la Lengua Española*. Madrid: Santillana; 1996; p. 283.

buscaría mantener constante su nivel de excitación por medio de diversos mecanismos de autorregulación.”¹¹³



Ilustración 1.3.1

“En desde que la vi....! No, no!! Mui publico. No sigo mas. Mui constante. J M de Artola”

Por ello lo público deviene en preocupación en el remitente. JM se topa en una invectiva que lo sumerge en la duda. Cuando le escribe: *“En desde que la vi... !!No! no!! mui publico. No sigo mas. Mui Constante J M de Artola”* constata que lo hace por un medio en que otras personas pueden advertir su interés, percibe que se da intimidad sólo en un discurso oculto. Este proceso de la evolución sentimental se observa desde sus enunciados. *“En desde que la vi...!! No! no!! mui publico. No sigo mas ”* se divide por tres ideas complementarias: primero, *“en desde que la vi”*, que termina con puntos suspensivos, y que evoca a un tipo de sufrimiento, la angustia. Como diría Roland Barthes: “es el temor de un duelo que ya se ha verificado, desde el origen del amor, desde el momento en que he sido raptado”¹¹⁴; es el enclaustramiento de lo privado, el rapto al estado interior. Exclamará en la segunda frase *“No! no!! mui publico.”* donde se comprende el espacio de la tensión que ocasiona la exposición en el medio, la libertad del estado exterior. ¿Dónde se han visto? En Tocopilla,

¹¹³ CHEMAMA, Roland y VANDERMERSCH, Bernard. *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores; 2004; p. 89.

¹¹⁴ *Op.Cit.*; p.38.

remite la segunda postal. ¿Cuándo? Muy probable ese mismo invierno de 1905. Los puntos suspensivos y las exclamaciones son tan reveladores para él que mostrará el clímax de su sufrimiento pasional con la tercera frase “*No sigo mas*”, casi como si dijera “No puedo más”. Ha llevado a cabo su cometido, ha demostrado en la constancia haber sufrido por amor, entonces se despedirá con lo justo: una promesa. “*Mui constante*”, promesa que en las otras postales existirá entre la reiteración y la obligación de demostrar que puede ser hábil el contrato establecido. Contrario a lo moderno, JM articula una preocupación respecto al desparpajo. ¿Por qué no usar un medio más íntimo, como la carta, si acaso quería hacerse comprender afectivamente? Las cartas son prueba fehaciente de distancia, de separación. Es el sustituto a las ansias de hablar, pero alterando con ello el tiempo real para convertirse en una suspensión del tiempo. Quizá, en el fondo, la seducción es sólo eso, un juego arriesgado y atemporal. Dice Fernando Castro comentando sobre Lacan y la carta de amor:

“La relación sexual cesa de no escribirse. Es, literalmente, un encuentro en el que queda marcado el exilio de las relaciones propiamente dichas. La correspondencia habita en un tiempo de suspensión (...)”¹¹⁵.

Cuando se apropia del discurso postal lo hace en pleno reconocimiento que no se le exigirá más de lo que el discurso pueda dar: brevedad, familiaridad y relación ambigua entre lo público y lo privado, de allí su elección de la postal. Pese a ello, le ha faltado un componente adicional: el factor imprescindible de la constancia que Cruz exigirá como parte del contrato. Esto es de vital importancia porque se manifiesta patente aquí el choque que se localiza más inmerso íntimamente en la modernidad en tanto la constancia consolida el valor absoluto del discurso moderno en su espacio personal mientras que la inconstancia y la falta de compromiso podrían pensarse desde la falta de autenticidad respecto al espacio colectivo. Habrá que aclarar, sin embargo, que dicho choque trasciende a los hablantes. Marshall Berman lo explica de otra manera al utilizar la figura de Baudelaire: “(éste) nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien: como la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez modernización de las almas de sus ciudadanos.”¹¹⁶ En la comunicación que establece J M olvida una parte esencial que no resume el postulado moderno, habrá que comprometerse como el poeta decía con respecto al arte, una forma de “*spouse*” (desposarse). Así el remitente de estas cinco postales defiende las escenas íntimas y familiares, busca lo privado, además de reflejar aún reticencias con respecto a los espacios mixtos que se coinciden en convergencia pero, pese a su curiosidad por la comunicación moderna, ambos aún se localizarán en una ambigüedad respecto a la época anterior. JM y Cruz no son distintos ni antimodernos; sencillamente la modernidad latinoamericana mostró en muchos aspectos dicha desterritorialidad espacial y discursiva en múltiples encuentros.

La ilustración 1.3.2.a. es una secuencia de la primera, nuevamente está el primer plano íntimo, con intención significativamente seductora. Sigue habiendo un texto personal, breve. Continúa ubicando el mensaje fuera del rostro posiblemente de Lizzie Black hecha por Paul Boyer. La mirada refleja la confianza en el rostro primero, antes que las palabras; la mujer de la época reaccionaba ante el lente fotográfico con una mirada de sorpresa, fuera cualquiera el estado en que estuviera, como invadida en su privacidad.¹¹⁷ La imagen denota,

¹¹⁵ *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa. Madrid: Editorial Tecnos; 1993; p.13*

¹¹⁶ *Op.Cit.; p.67.*

¹¹⁷ Giorgio Agamben profundiza sobre cómo esta mirada ha cambiado en la época contemporánea a ser más directa, retadora e integrada a la relación objeto o aparato dispositivo que toma la vista y objeto retratado, sobre todo lo hace respecto a las fotografías

más que una subordinación, una compenetración. El acto comunicativo actúa en los dos niveles. La imagen establece un ámbito de confianza, de delicadeza. El mensaje recobra la experiencia pasada en la rememoración. Se manifiesta esto último en las palabras de JM: “Luego dirá que no soi constante que me olvido de lo agradable que lo pasamos en Tocopilla!! Mentira!!!”



Ilustración 1.3.2.a

“Luego dirá que no soi constante que me olvido de lo agradable que lo pasamos en Tocopilla!!! Mentira!!!”

El discurso iconográfico y lingüístico corrobora su compromiso con la permanencia. En esta ocasión el enunciado se divide en tres fragmentos. El primero habla sobre la constancia, eje exigido por uno de los participantes y rueda que tiene que ser echada a andar con el esfuerzo del otro. La redundancia del tópico connotaba que ambos querían transformar ese eje y rueda para hacerlo partícipe del acto amoroso. Y este compromiso “verbal” está reinsertado en la segunda frase del enunciado. Tratar de recuperar el pasado

pornográficas. “Quien tiene alguna familiaridad con la historia de las fotografía erótica sabe que, en sus comienzos, las modelos ostentan una expresión romántica y casi soñadora, como si el objetivo las hubiera sorprendido, no visto, en la intimidad de su *boudoir*. (...) Pronto, no obstante, de la mano de la absolutización capitalista, de la mercancía y el valor de cambio, su expresión se transforma y se vuelve atrevida, las poses se complican y se mueven, como si las modelos exageraran intencionalmente la indecencia, exhibiendo, de este modo, su conciencia de estar expuestas al objetivo. Pero es recién en nuestra época que este proceso alcanza su estadio extremo.”(Ver: *Profanaciones*. (Buenos Aires: 2005); p.115-116.

como estrategia significa una visión pre-urbana que trata de recuperar un sentido perdido de naturalidad como vimos en la ciudad como vicio explicado con anterioridad. Cuando abarca el territorio de las experiencias pasadas al decir “*que me olvido de lo agradable que lo pasamos en Tocopilla*” no tan sólo repone el concepto de la constancia sino el del recuerdo, del lugar, de la compañía, del contrato mismo. La parte del reverso de la tarjeta postal (ilustración 1.3.2.b.) no es tan optimista. En lápiz de carbón escribió: “*Cuanto de la Cruz i de las lindas imágenes apostolicas no he venido pensando en tiempo de temporal. Borre esto*”. Este “*Borre esto*” contrasta con: “*Mentira!!!*”, tan enérgico en contraposición. Romper con una de las reglas de la tarjeta postal, que el mismo expresó: “*No! no!! mui publico*”, hace que JM empiece a mostrar algo más que una intención, algo de lo privado hacia lo público se vuelca en el significado de estas palabras destinadas al anonimato. Borrarlas como un acto de castración o borrarlas como un principio de constancia¹¹⁸ en donde se intercala lo íntimo y el martirologio significa lo mismo. Como acto sublevado se impone la verdad que se trasluce tras estas palabras.

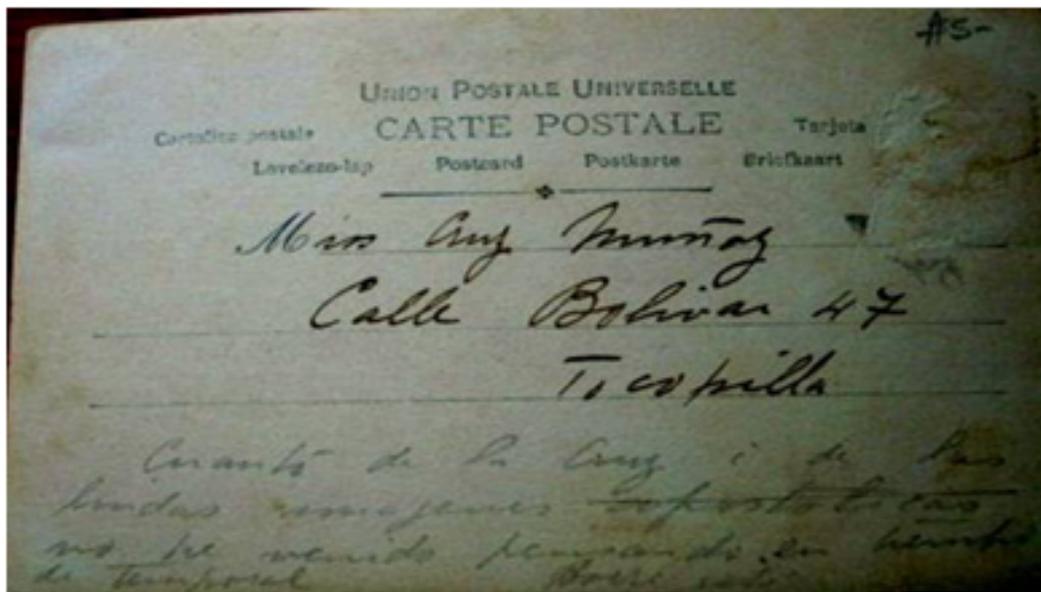


Ilustración 1.3.2.b

“*Cuanto de la Cruz y las lindas imágenes apostolicas no he venido pensando en tiempo de temporal. Borre esto.*”

Analizando este discurso detalladamente, el juego religioso “*cruz*” e “*imágenes apostólicas*” viene a darse en términos de nombre (texto) e imagen (cultural). Cruz es el nombre del objeto del deseo, pero a su vez es la imagen del sufrimiento de Cristo ya inscrita en el colectivo social. Dice Giorgio Agamben que: “No podemos volcar en el lenguaje nuestros deseos porque los hemos imaginado (...) El cuerpo de los deseos es una imagen.

¹¹⁸ “Desde su punto de vista, el funcionamiento del sistema nervioso está sometido al “principio de inercia”, lo que para Freud significa que obedece a la tendencia de las neuronas a desembarazarse de cierta cantidad de excitación. La ley de constancia no es entonces más que el desvío provisional del principio de inercia impuesto por las urgencias de la vida. Esta hipótesis será retomada y precisada en *La interpretación de los sueños* (1900), donde se ve que el fluir de las excitaciones que caracteriza al sistema inconsciente se encuentra inhibido en el sistema preconscious-consciente. Esta hipótesis prefigura la oposición entre el principio de placer y el principio de realidad, oposición marcada por la tendencia a mantener constante el nivel de excitación.” CHEMAMA, Roland y VANDERMERSCH, Bernard. *Op.Cit.*; p. 88-89.

Y lo que es inconfesable en el deseo es la imagen que nos hemos hecho.”¹¹⁹ JM habla de “*imágenes apostólicas*”, tal como hablará de rituales y mitos colectivos que nos refieren a los apóstoles y en ellos, al martirio de la santidad. No olvidemos que el nombre de la pretendida es Cruz. En medio de tanto martirio, JM no ha “*venido pensando en tiempos de temporal*”. Parece una toma de conciencia, espiritual y comunitaria. Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot “La tempestad, como todo lo que sucede o desciende del cielo, tiene carácter sacro.”¹²⁰ La transformación del lenguaje a lo secreto se convierte aquí con la franqueza de lo religioso. En este “*borre esto*” el emisor expresa su voz genuina. Quizá en el fondo Cruz reinterpretó y valoró una de las pocas expresiones genuinas de JM, en aquellas palabras destinadas a desaparecer. Por un hecho sencillo: no las borró.

La ilustración 1.3.3. se presenta moldeada al lenguaje de la época. En definitiva, su texto escrito no tiene un valor poético importante pese a tratarse de un pequeño poema sobre la imagen de *Lutéce*, la modelo-flautista, vestida de musa, mient El trasfondo es difuso, quizá un bosque mágico. Se debe añadir que su título: “*Lutéce*” es la forma en que llamaban los romanos a la “*ville gauloise*”, el París prehistórico.¹²¹ De modo que el término pudiera duplicarse en significación semántica donde hubiese que observar el término mujer pública, como artista del bulevar y país pasado, como el París pre-urbano. Pudiera o no leerse de esta manera, lo cierto es que el poema trata de esta estética problemática del individuo moderno: cuerpo y espíritu en cofradía con las perspectivas sublimes del entorno en búsqueda de un tiempo mítico y perdido. ras ofrece sensualmente un racimo de uvas, fotografía hecha por la firma Reutlinger.



Ilustración 1.3.3

¹¹⁹ *Op.Cit.*; p. 67.

¹²⁰ Barcelona: Siruela; 2005; p. 433.

¹²¹ En varios sitios de internet y en buscadores como google y yahoo es fácil dar con las mismas definiciones. *Lutéce* proviene de *Lutetia Parisiorum* en latín. Todos concuerdan en esta información: “est le nom donné par les Romains à la ville gauloise et à son oppidum. Lutetia signifie boue (barro), mais aussi lo up (lobo). (...) Lutéce prend le nom de Paris, par une abreviation des mots latins << civitas Parisiorum >> ou << urbs Parisiorum >> du nom du peuple gaulois qui occupe le site derruís le IIIe siècle avant J.C.” En inglés se denomina *Midwater-dwelling* “la morada entre dos aguas” ya que antigua zona céltica se ubica en una isla en el río Sena, lo que actualmente es el centro de París, nombrada así por la tribu celta “Parisii”. También es el nombre de la modelo-flautista del retrato.

“Poema (peligroso) Para ti la que tienes cuerpo de diosa/ Para ti la que tienes labios de rosa/ Para ti mis suspiros de pesadumbre/ Para ti mi alegría, la dulcedumbre. Firmo abreviado. (al revés) No vaya a ser que por poeta me comprometa.” (Dirigida a Cruz Muñoz Ramírez, Bolívar 47, Tocopilla)

Titula al texto breve “Poema” y entre paréntesis “(Peligroso)”. Dicen sus versos: “Para ti la que tienes cuerpo de diosa/ Para ti la que tienes labios de rosa/ Para ti! son mis suspiros de pesadumbre/ Para ti mi alegría ¡la dulcedumbre”. En relación imagen/texto la musa nos habla de “cuerpo de diosa”, al igual que el racimo de uvas nos habla de tentación, vino y placer, (¿o vino, cuerpo de Cristo, martirio?). Lo que se simboliza es la fruta, o sea, la intencionalidad del sujeto de enunciación en captar un mensaje de atracción terrenal. La alusión al cuerpo y labios se retrata aquí al igual que el deseo/seducción de la ciudad. No se trata tan sólo del tópico modernista de lo clásico, y por consiguiente, lo lejano y lo mágico, sino que el texto le imprime el carácter carnal. En el acto de pronunciar su deseo, al describirlo, lo corporiza en sus propias palabras como el tacto que anhela. La ciudad aquí se pierde porque otro es el cuerpo del deseo. ¿Cuál es aquí el cuerpo ambicionado más allá de la figura femenina donde se encuentra su mundo fantástico e ideal que ofrece un regreso, un encuentro y una vía de escape para el amor?

“El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo)”¹²²

Sólo que voces en el mensaje delatan algo más que atracción. Bien puede alabar el cuerpo del deseo, pero lo utiliza con vocablos como “*pesadumbre*” o “*dulcedumbre*”.

Cuando se habla de *pesadumbre* se define como injuria, agravio, motivo, causa de pesar, desazón o sentimiento en acciones o palabras, riña o contienda con alguien que ocasiona desazón o disgusto. Resulta paradójico que en un poema de amor, donde se quiere atraer se utilicen palabras como “*pesadumbre*”, sin embargo, esto debe tener sus razones. La primera sería por alguna incapacidad de lograr éxito en su empresa, pensemos que el término “*pesadumbre*” está utilizado en comparación con “*suspiros*”. La *dulcedumbre*, por su parte, es la dulzura, la suavidad, pero lo que no se escapa a la palabra es que el sufijo antiguo –*dumbre*, convierte un adjetivo en sustantivo y le proporciona cierta degradación en el término. En este caso, la dulzura no tan sólo es “dulce” sino a un nivel más bajo es “*dulcedumbre*”, producto quizá de que la alegría de JM de Artola es un nivel inferior a “dulce”, y asociada al dolor y la angustia. De allí su igualdad a “*pesadumbre*”. Cuando exclama “*Para ti! son mis suspiros de pesadumbre/ Para ti mi alegría ¡la dulcedumbre*” también en el ofrecimiento de sensualidad visual y poética existe otro tipo de ofrecimiento, la garantía del sufrimiento, el aditivo conveniente para la prueba de constancia. Sólo algo no va a funcionar en dicha caución: su anticipo de haber enunciado un “*Firmo abreviado*”, con una explicación discursiva boca arriba a la lectura normal de la tarjeta que dice: “*No vaya a ser que por poeta me comprometa.*” Y no podía ser de otro modo porque la inseguridad del compromiso se plantea en su misma incertidumbre. Reconoce que existe el peligro, de allí subtítular “*(peligroso)*” al poema, en tanto se lanza a la aventura amorosa de escribir un poema donde la sexualidad y la seducción se encuentran presentes. Cruz no será inmune al traspie de las reglas del juego.

¹²² BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso. México: Siglo XII; 1996; p.82.*

La ilustración 1.3.4.a. muestra a un Napoleón abatido (o adormecido) en una imagen bufonesca concebida para mensajes de humor. ¿Qué hace una tarjeta postal con la figura de Napoleón destinada para una relación con intenciones amorosas? ¿Por qué la alusión nuevamente a la constancia? ¿Había necesidad de seguir reafirmando en lo mismo? La estrategia del lenguaje dramático, con puntos suspensivos y exclamaciones exageradas no parece haberle dado resultado.



Ilustración 1.3.4.a

Así estoy de abatido. Piense porque!! Luego dirá que no soi constante. Está firmado. JM de Artola" (Dirigida a Cruz Muñoz Ramírez, Bolívar 47, Tocopilla)

Tampoco la estrategia seductora, vista dentro del discurso de un sujeto de enunciación que sabía escoger sus palabras y lograba decir justo lo que deseaba. Esta postal, por el contrario, lleva cierta dirección amistosa, de una capacidad discursiva más insubordinada y más desenvuelta. El espacio postal se organiza mediante un caos bastante sospechoso, en esta ocasión, por el significativo número de firmas. Dice Jacques Derrida en una entrevista que:

"De todos modos, para mí el efecto de la firma no se puede reducir al efecto de autoría. Podemos decir que la firma existe siempre que una obra determinada no se limita a sus contenidos semánticos. Volvamos a la obra literaria y a la firma como acto de compromiso. Se necesita hacer algo más que escribir el nombre para firmar. Es un impreso de inmigración, se escribe el nombre y después se

firma. Así, firmar es algo más que escribir el propio nombre. Es una acción, un “performativo” por el cual uno se compromete con algo, por el que uno confirma, refrenda de un modo efectivo, que uno ha hecho algo.”¹²³

En el conglomerado histórico que representa una postal sobre Napoleón (y asumiendo que la figura no le resulta simpática por aquello de “*mire que tiene bemoles compararme con Napoleón. Orgullo*”) habría que replantearse la construcción del excesivo número de firmas, el plano estructurado de ellas sobre la imagen y la misma figura histórica que es escogida y publicada, no tan sólo en términos personales sino en términos colectivos.

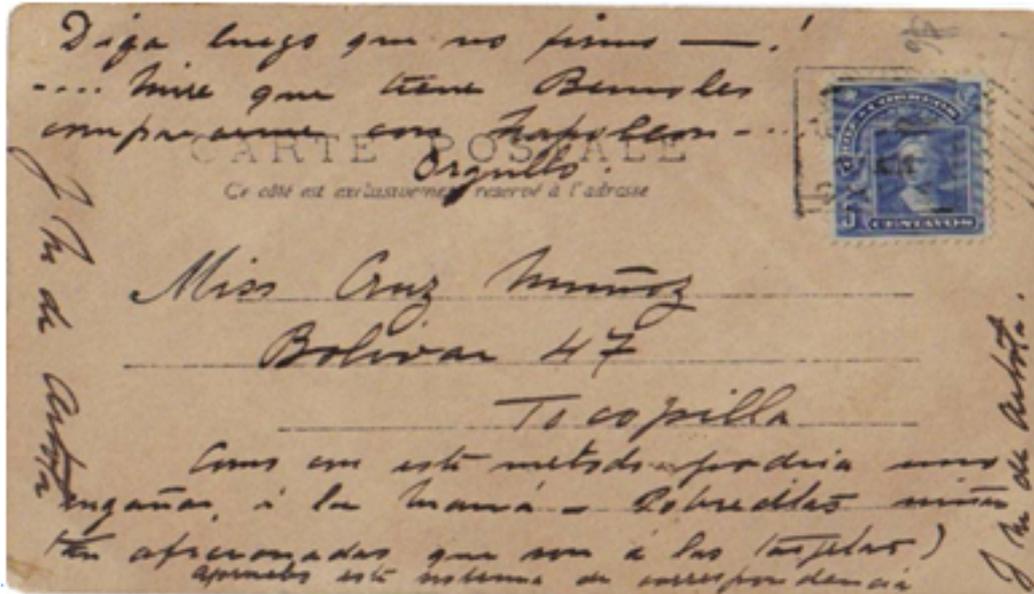


Ilustración 1.3.4.b

“Diga luego que no firmo.! mire que tiene bemoles compararme con Napoleón. Orgullo! Como con este método podría uno engañar a la mamá. Pobrecitas niñas tan aficionadas que son a las tarjetas. Apruebo este sistema de correspondencia.”

Al confirmar su compromiso, no tan sólo vuelve a tratar de reinsertarse en el discurso de lo establecido en la relación sino que pone impreso su huella, su marca, como evidencia de su yo discursivo individual. La cantidad de firmas es equivalente a la cantidad de reafirmaciones que está dispuesto a realizar por conservar su dignidad, su palabra de honor, su promesa de constancia, pero también la transformación en multitud que puede hacer de sí mismo. La composición del mensaje en el anverso está manejada como un laberinto circular. Según se percibe para escribir todo el anverso fue dándole la vuelta a la tarjeta, de manera que cada enunciado está escrito desde su perspectiva pero, al ser leída, o se maneja el juego de darle la vuelta en redondo o lo que se presentará será un caos lingüístico. Al declarar “*Y luego dirá que no soi constante. Está firmado. JM de Artola*” en la parte superior de Napoleón, sabemos existe una intención de reivindicación. Lo que parece extraño es que lo ubique al revés. De manera que su primera estrategia es una disociación lógica del conjunto discursivo. Dos detalles pueden subvencionarse: ese fragmento enunciativo al revés (en posición tradicional de la tarjeta respecto a la imagen) y la figura de Napoleón por ser referencias anacrónicas. La primera surge como un mecanismo disociador que lleva la lectura del principio al final nuevamente al principio del enunciado, el cual se volverá a leer correctamente en primer plano: “Así

¹²³ “Las artes del espacio”; [En línea].

estoi de abatido. Piense porque!!!! La segunda aparece como la imagen histórica que está desarticulando el mensaje decimonónico y debajo de la imagen de Napoleón, donde aparece su segunda estrategia: el hueco a rellenar por el destinatario mediante los puntos suspensivos, característicos en su escritura. Sólo habrá un detalle que se incluirá: “*Vease vuelta.*” O la explicación al juego. Giorgio Agamben hace una interesante descripción del juego mítico: “El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse a través de un uso (o, más bien, un reciclaje) completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego.”¹²⁴ Dicho juego, para JM es el trazado de un mapa. Cruz puede tener la opción jugar como de no hacerlo. Si lo hace debe recorrer las calles que JM le indica, si no, tendrá ante sí la avalancha de la multitud sobre sí. Ambas son decisiones peligrosas. La primera porque subordina al contrincante ofreciéndole un mapa delineado de la perspectiva del jugador contrario y la segunda porque la amenaza de la ciudad es impersonal y salvaje.

En el reverso no conserva el juego espacial que tenía en el anverso. Es la ocasión de los reproches: “*Diga luego que no firmo ___! ...mire que tiene bemoles compararme con Napoleón.... Orgullo.*” no se perfila como una amonestación, sino como una estrategia para reseñar la exageración en la que ella ha caído en compararle con Napoleón. El humor, según Miguel Bello, de los tocopillanos es “un rasgo distintivo de la población de este puerto (...) su proverbial y franca alegría, (...) alguien dijo que Tocopilla era el más internacional y bullanguero de los puertos chilenos”¹²⁵. Y Cruz hace honor de la frase. JM reacciona con “orgullo”, pero en la estructura discursiva que dispuso; primero el juego con la tarjeta, luego la explicación entre ofendida y diplomática, hay una reserva que corresponde a conservar el terreno ganado, reivindicarse con su destinataria y dar sus protestas sin perder su dignidad. Lo que resulta anacrónico son sus intenciones ante el engaño hacia la “mamá”, lo que lo ubica en un espacio del cual no salió victorioso, entre el engaño, lo secreto y la falta de constancia: antítesis del discurso postal y del amoroso.

La ilustración 1.3.5 presenta dos niñas modelos no identificables que juegan a tomar el desayuno. Están vestidas para la hora de la mañana. La niña coqueta sirve el azúcar mientras la otra espera. La cámara toma un plano central de ellas. Se titula la fotografía: “*petit déjeuner*”, que significa “pequeño desayuno”. El texto inscrito dice: “*ya de poeta me he lanzado, ¿seguiré hasta que un florero mal intencionado tope con mi cabeza Entonces oi (sí puede ser) que renunciaré. Casi por el fracaso voi a reventar.*” Es una postal destinada a Carmen Muñoz, la hermana de Cruz y con la que ésta compartía su afición a coleccionar postales. Sin lugar a dudas, se acerca la hora del fracaso al recurrir a la desesperación de un intermediario.

El discurso, al igual que todas las anteriores postales, a excepción un tanto de la ilustración 1.3.3, no cubre los rostros de las imágenes.

¹²⁴ *Op.Cit.*; p.99.

¹²⁵ *Monografía de Tocopilla: Un intento de geografía urbana.* Stgo.: Universidad de Chile; 1960; p. 123.



Ilustración 1.3.5

“Ya de poeta me he lanzado, ¿seguiré hasta que un florero mal intencionado choque con mi cabeza. Entonces sí que renunciaré. Casi ya por de fracaso voi a reventar. JM de Artola.” (Dirigida a Carmen Muñoz, Bolívar 47, Tocopilla)

Acomodado en el centro inferior de la misma, representa un lugar de enunciación en específico: el del angustiado. En sus enunciados habla de la premura, del arrojó, “*ya de poeta me he lanzado*”, habla del calvario del desesperado, “*¿seguiré(...)*”, de los conflictos o obstáculos que tendrá que pasar para llegar a su destino, del rechazo o la aceptación, “*hasta que un florero mal intencionado tope con mi cabeza*”, irónico, habla de la renunciación, del fracaso, del fin de la empresa, “*Entonces sí que renunciaré*”, del rompimiento tanto de la relación como de él mismo, “*Casi por el fracaso voi a reventar*”. Después de un largo proceso examinando las estrategias discursivas de JM, se dilucidan algunas propuestas.

Algo muy simple llama la atención entre imagen y texto; y es que esta postal está dirigida a Carmen, lo que infiere como una intervención ajena, o por lo menos una gestión alterna al canal que por alguna razón ha sido cerrado. La tarjeta, excelentemente escogida, hace referencia a dos niñas, tanto como Carmen, la hermana intermediaria y Cruz, el objeto del deseo, se encuentran en un desayuno ideal e infantil. Las tácticas utilizadas son la exageración y la inmolación, además de la ironía. En cuenta se tiene que hay “*floreros mal intencionados*” y que estos harán un daño severo, posiblemente ante malas referencias a su persona u otros intermediarios en la relación que está pronta a terminar por estos “*floreros mal intencionados*”. Pero también se da que sobre estos obstáculos él ha decidido lanzarse y enfrentar la realidad. El problema radica en que la mediación exigida se realiza por medio de la hermana con lo que ya se aportan mecanismos externos de persuasión ajenos a los participantes. En otra instancia, bien puede tratarse del único canal disponible ante intervenciones, como antes se refiere, “*mal intencionadas*”. Nunca se sabrá. Esta es la última tarjeta postal disponible. En ella permanecen fieles al discurso la precisión de la palabra, el artificio de la imagen, a la espera. Sólo que ya no hay seducción, sino angustia. Debíó haber sido el amor, que entró de sigilo, tan real como la misma modernidad latinoamericana.

En estas postales se resume lo problemático de este ser “entre dos aguas”, participe del acto moderno de escribir postales y la pertenencia que aún existe en él por los valores del siglo que, recientemente, se ha acabado. En ellas, y en esta relación infructuosa se observa al ciudadano chileno que reconoce un tiempo muerto tras de sí del cual no ha podido desprenderse y este nuevo orden del discurso, que pese a sus posibilidades, nunca manejó con total pericia. Como los modernistas, esta trasgresión fue su incursión discursiva; traspasó así lo referencial para volverse universal.

Espacios privados y públicos: género, moda y sociedad

El género femenino fue, en un principio, el principal emisor y receptor de las tarjetas postales. Vistas como un espacio donde la mujer empleaba un discurso “frágil, íntimo y ligero”, o sea, “femenino”¹²⁶, se relacionaron inmediatamente a términos como moda¹²⁷, estética femenina y seducción. Dicha correspondencia entre lo femenino y lo postal haría que la moda de enviarlas fuera considerada como una “manía para señoritas”, pese a que el uso, con el tiempo, se extenderá a los varones. Posteriormente el género masculino comenzará a enviar postales, sobre todo cuando los motivos se hayan “masculinizado” con iconos de transportación, viajes y culturas exóticas. Así, la moda comienza a jugar un papel sustancial en el mundo moderno como icono de belleza, estatus social y separación del género sexual que los mismos sistemas económicos privados y estatales promocionan y avalan de acuerdo al nuevo interés público. Expliquemos detalladamente esto.

En primer lugar, la moda postal es ocasionada por la novedad del objeto nuevo y su uso superficial o dado a elevar el estatus social. De la misma forma que la moda en vestimenta, la moda postal produce un desligamiento de la moda centenaria para convertirse en lo que Gilles Lipovsky explica con el nombre de *prêt-à-porter*, un tipo de moda que contrasta con la Alta Costura y que “tiende a la reducción del anonimato característico de la confección industrial anterior y a la producción de artículos que presenten un *plus* creativo, un valor añadido estético y un sello personalizado”¹²⁸. Así la Alta Costura debe acomodarse al auge de este estilo de moda que democratiza la vestimenta sin perder ella misma el estatuto de “moda” o “buen vestir”. De esta manera se puede observar la moda postal. Pese a que el *prêt-à-porter* surgió para la década del cincuenta, se puede asociar prácticamente el mismo concepto en la industria de la tarjeta postal a principios de 1900. En desmérito de la carta, la postal se constituyó como moda moderna, contraponiéndose a la anterior mientras pierde los elementos y libertades del carácter individual de ésta. Esto porque se mecaniza su producción, se democratiza su empleo, se agiliza el modo de vida. Así, la moda postal refuerza el carácter de transición de la época y reafirma su lucha por no perderse en el anonimato, de nutrirse de una estética característica de la clase media y media-alta que proporciona un cierto tono creativo y masivo y el sello personalizado del cual habla Lipovsky. En este caso, el de la inscripción formal del sujeto enunciativo que adquiere, escribe y envía una postal, o incluso, en las postales que se inscribían por medio del editor. La personalización de la postal es acaso este último paso que media su tránsito entre lo

¹²⁶ “Bernardo Subercaseux ha llamado la atención al carácter negativo que tenía la noción de “femenino” a comienzos de siglo en el país, al usarse metafóricamente un campo de significaciones que oponía la afirmación vital al sentimentalismo, lo representativo al escapismo, lo nacional a lo extranjerizante.” EPPLÉ, Juan A. “El discurso memorialístico de la mujer en Chile”, **En** : SEPULVEDA, Emma. *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Santiago de Chile: Asterión; p. 155.

¹²⁷ En artículos y estudios sobre el auge de la tarjeta postal los términos usados son: *craze*, *ubiquitous fad* y *most striking consumption phenomena*, entre otros.

¹²⁸ *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama; 1990; p.127.

pre-moderno y lo moderno. Se encuentra localizada entre dos mundos, siendo partícipe de ambos. Este transcurso se debe sobre todo, en sus orígenes, al intercambio femenino y la predisposición socialmente adaptable que mostró la mujer hacia la moda y la cultura de masas. Habrá que añadir que el género femenino, dado al consumo y a la búsqueda de lo actual mediante lo superficial recurre a la moda como vía social en los estratos de clase más altas. Ejemplo de ello es la proliferación de las publicaciones periódicas llamadas *magazines*. Como en el ejemplo de *Zig-zag*, fundada en Chile en 1903 por Joaquín Edwards y que se mantuvo en la calle por 59 años, donde se configuran imaginarios, tal como menciona Carlos Ossandón en, un “deber ser” femenino.¹²⁹ Dice el mismo autor que:

“Especial relevancia tienen los cambios que se constatan en el propio «dispositivo» enunciador, que exhibe ahora una mayor peso «expresivo» o «formal». En esta línea son particularmente relevantes los juegos que se dan en la revista de marras entre el «decir» y el «mostrar», la separación e intercambio entre estas dos formas básicas de representación, así como la centralidad que adquiere, como en otros impresos de la época, el código visual y sobre todo la fotografía. En Zig-Zag el «mostrar» y la «mirada» se constituyen en los nuevos poderes, el «decir» y la «lectura» ya no son tan avasalladores como antes, y tanto el «mostrar» como el «decir» quedan igualmente «tocados» por la coexistencia o fricción que se establece entre ambos.”¹³⁰

Asimismo, recae en la mujer la responsabilidad de esta renovada articulación del discurso mediante el sentido visual y la valoración de la cultura de masas con la cual muestra mayor empatía y comodidad por los lazos de subalternidad que ambos, género y cultura, tienen consigo.

Lo interesante radica en que este objeto no es sólo un objeto en sí mismo sino un objeto comunicacional, lo que proporciona un cuestionamiento de mayor profundidad al acto de consumo. Ya no tan sólo se consume sino que se utiliza como medio comunicativo. Si lo que se consume, en dicho proceso, también es el acto comunicativo entonces habrá que cuestionarse si existe una modernidad discursiva capaz de consumirse a sí misma. A esto se le añade que dicho objeto presenta características que son ejemplos de una modernidad imaginada, lo que ocasiona que dicho objeto se valúe de acuerdo con dichas normas. La moda le ha creado un aura especial a la tarjeta postal. Como diría Walter Benjamín con respecto a la fotografía antigua que: “Había en torno a ellos un aura, un *medium* que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba (...) Porque ese aura no es el mero producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en ese período temprano el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia.”¹³¹ Así, la moda, a su vez, ha provocado que sea parte de las masas y por ende, parte del colectivo social. Y esto, aunque ha sido producto en gran medida por la aceptación que tuvo entre el género femenino¹³² en sus orígenes, también comparte responsabilidad el varón que, vinculado al progreso, a los negocios y a las interacciones de género crearán un gran colectivo social que las utilizará con tanta frecuencia como las remitentes femeninas.

¹²⁹ “Los inicios de la cultura de masas en Chile”. *El estallido de las formas: Chile en los albores de la “cultura de masas”*. 1ª ed. Santiago de Chile: Universidad ARCIS/LOM Ediciones; 2005. ; p. 135.

¹³⁰ *Ibid.* ; p. 137.

¹³¹ “Pequeña historia de la fotografía”; [En línea].

¹³² Ver ROGAN, Bjarne. “An entangled object” [En línea].

El juego representa también una fase interesante de cómo la mujer se desenvuelve en este acto comunicativo postal. No tan sólo el intercambio representa una forma de integración en la sociedad, por demás estratégica, sino que el juego maneja unas estructuras de poder que en el campo imaginado de una relación provoca una lucha en diferentes niveles. Esto remite a un paralelismo con la realidad. Si la mujer no ha podido en toda su plenitud, consciente o subconscientemente, enfrentarse frontalmente con sus contrincantes, en el campo escrito, y por su supuesto, específicamente en el campo postal, la construcción del espacio imaginado proporcionará las herramientas para sentirse en juego, para sentirse lista a la acción, enfrentándose estratégicamente, basándose en una construcción discursiva que apele a un terreno conocido (y permitido) para la mujer. Y para ello la búsqueda de belleza, sea en la caligrafía o en la escritura en general, es un elemento que no podemos dejar pasar por alto.

La belleza, para el género femenino, ha sido otra constante en los parámetros que se buscan dentro de una instancia social. Para ello habrá una comparación frecuente entre los pares femeninos mediante la exaltación de sus características físicas, espirituales, morales, entre otras. Dicha constante comparativa es una estrategia para equilibrar las reacciones entre los bandos. Dentro del entorno femenino de masas, microcosmos de la lucha desigual que se da fuera de las paredes del hogar, la forma más exitosa de obtener éxito es pareándose con aquellos iguales que proporcionen y contribuyan al equilibrio y éxito del entorno. De manera que, atadas por una subjetividad social mayor, y disputándose el mejor par que contribuya al estatus social y el equilibrio afectivo anhelado, el género femenino recurrirá a lo íntimo a manera de conocer “realmente”, quienes son capaces de la ostentación del título de “amigas”. Para comprender este juego táctico de subsistencia veamos el proceso por el cual se media el compromiso y la lealtad a la que llegará el remitente. En primer lugar, como regla básica, para que el mero éxito comunicativo y afectivo se dé la tarjeta debe ser contestada. Virginia Jenkin, por ejemplo, como poeta antofagastina, utiliza un lenguaje figurado en muchas ocasiones¹³³ pero es en ésta donde se presenta más acorde a una estrategia de mercadeo postal como la que queremos explicar en torno al papel femenino en el discurso postal. Empecemos por el desdoblamiento que se inscribe en el mensaje de la ilustración 1.4.1. Aunque confuso (la tarjeta está escrita en tinta negra sobre fondo oscuro) Virginia certeramente le escribe a su amiga Isabel Cuadra en la postal que: “*Ven*¹³⁴ saludo yo te mando porque nunca cae mal y al mismo tiempo te pido me contestes con otra postal.” Aquí hemos decidido el desdoblamiento como primer paso porque se elabora como una constante entre el secreto y la intimidad, la mirada entonces está fija pero desviada como la imagen de la modelo. La mujer que escribe redondea la periferia para saber cuál exactamente será el lugar por donde se le permitirá entrar. En este caso Virginia ha escogido una personificación de “Saludo” a quién le ordena que venga. Sabe que un saludo nunca cae mal, se obliga a sí misma (dado que lo manda o se lo ordena) a ser civilizada y por ende, de trato social. El contrato entre individuos indica que la sociabilidad también tiene sus responsabilidades. Entre estas está la respuesta. Esta se convierte también en un acto de sociabilidad, en una expresión de progreso, orden y civilización. ¿Por qué exigirla, entonces? Quizá la respuesta es un estatuto para integrar y exigir a un compañero de moda que prosiga la cadena comunicativa.

¹³³ De ella tenemos de nuestra propiedad tres postales. Aquí sólo la ilustración 1.4.1 y la 1.8.3.

¹³⁴ Puede darse el hecho que esté diciendo “un saludo” sin embargo, pese a que sonaría acorde con la lógica del mensaje, no parece ser este el caso. En primer lugar porque hablamos de Virginia Jenkin, poeta antofagastina con otros ejemplos poéticos a nuestra disposición y segundo, porque en medio de la *U,V* (sea cual sea el caso) indiscutiblemente se encuentra una *e*, lo que hace que diga *Ven* y no *Un*.

Lo interesante de esta cadena comunicativa, sin embargo, no se encuentra en la respuesta, sino en la forma de enviarla. Virginia no exige una respuesta. Lo que exige es una respuesta *postal*.



Ilustración 1.4.1

“Ven saludo yo te mando porque nunca cae mal y al mismo tiempo te pido me contestes con otra postal. Tu amiga, Virginia” (Dirigida a Isabel Cuadra G., Santiago, Galvez 62 el 28 de mayo de 1904)”

Siguiendo la misma línea del desdoblamiento, en la ilustración 1.4.2 observamos una tarjeta transformada estéticamente por el emisor. Sara ha pintado flores, corazones (o palomas) en amarillo, el traje de azul, las prendas de oro, el fondo de rosado y le ha dado un terminado azucarado que aún a estos días muestra todavía su relieve solidificado a la superficie de la postal. Y existe un razonamiento básico para considerar esto un desdoblamiento; la tarjeta original no se muestra tan atractiva ni trabajada. Aquí hay un señalamiento implícito sobre el trabajo realizado en la tarjeta. En contraste con los colores vivos y la elaboración de la postal se encuentra un mensaje lleno de alusiones a lo íntimo, la oscuridad y el secreto. En tanto, la tarjeta se muestra fresca y abierta a la vista, el mensaje, por el contrario, se enfrasca en metáforas de oscuridad y elementos de cierta intangibilidad.



Ilustración 1.4.2

“El astro que con rostro seductor/Rasga el capuz de la tiniebla oscura/ En la nube, en la noche oscura/ Mi alma le envía en contraste amor/ y mientras mis pensamientos se alarman/ desde aquí saludo a la señorita Carmen/ La saluda sinceramente, Sara M. de González” (Dirigida a Carmen Muñoz, julio 16 de 1905)

La modelo, Cléo de Mérode, que ya la habíamos analizado en la primera tarjeta postal enviada por JM de Artola a Cruz Muñoz Ramírez, se convierte en un elemento perturbador. Desde que Leopoldo II le llevara flores a la bailarina en una de sus presentaciones, siempre Cléo permaneció con el estigma de haber tenido un romance con el rey, cosa que ella siempre negó rotundamente incluso mediante la ley. Fuera cierto o no, pasó a la historia por semejante galante encuentro y su reputación declinó bastante, incluso, para dejar París y remontarse al mundo, alejada de aquel supuesto idilio real que manchó su honra por toda su vida. Esta artista parisina, en esta postal, se encuentra de perfil, tal cual la vimos en la tarjeta citada. Como artista famosa, es una estrella, un astro. Y con esto Sara comenzará su mensaje para Carmen, la hermana de Cruz, que dice: “El astro que con rostro seductor/ rasga el capuz de la tiniebla oscura/ en la nube, en la noche oscura/ mi alma le envía en contraste amor/ y mientras mis pensamientos se alarman, desde aquí saludo a la señorita Carmen, le saluda sinceramente, Sara M. de González.” En esta tarjeta se encuentran muchos elementos personales del remitente que nos ayuda a profundizar sobre la noción intimista. Resulta característico en este texto los contrastes: el más directo es aquel en que su “alma le envía en contraste amor”; el más hermético “rasga el capuz de la tiniebla oscura”.

Pasando por la idea que el rostro seductor al cual se refiere ya está implícito en la figura de Cléo, añadiendo a esto que elementos como *astro* (seductor), *tiniebla* (oscura), *nube* (noche), se relacionan a concepciones de mundo traslucidas en atmósferas o ambientación romántica hasta dos acciones de tensión como “rasga” y “alarmen”, nos inducen a pensar en un tipo de lenguaje de ambigüedad sexual. Pareciera dirigido a un hombre, sin embargo, su destinatario, Carmen, es mujer. ¿Qué produce esta ambigüedad textual genérica en los lazos que establece mutuamente el género femenino? Sería aventurado hablar de un carácter lésbico del discurso. Las relaciones de intimidad y cofradía entre mujeres no las produce un carácter de atracción sexual hacia el mismo género, sino el establecimiento de pares comunes que confirmen los roles sociales que la sociedad tradicional han inculcado al ente femenino en cuestión. En estos pares puede mediar la belleza, el pensamiento, el estatus social, etc. Pero sobre todo media el libre albedrío: o se escoge o se rechaza. En la amistad dicho proceso también se parece mucho al amor como interacción afectiva plenamente humana. El planteamiento al cual nos dirigimos es que, tenga o no un carácter sexual escondido, lo que nos compete es el discurso ambiguo que se presenta en la tarjeta basado en el simulacro de una situación conflictiva de resonancias amorosas. Al establecer una atmósfera tensa y romántica se reproduce una seducción amistosa en el cual se domina el pacto de amistad. El hecho de que salude *sinceramente* es porque desea comparar la amistad bajo las mismas reglas del amor. Puede que tenga razón en decir “y mientras mis pensamientos se alarmen” ya que la comparación del amor y la amistad debe conllevar ciertas reglas y pactos, no tan sólo de distinto orden, sino de clase. Amar y querer no serán nunca la misma cosa. Tampoco la modernidad que va abriendo ciertos discursos y nuevas o transformadas formas de comunicarse.

En la ilustración 1.4.3 se repite el mismo modelo de expresión intimista. Sobresale, no tan sólo bajo las mismas observaciones que se le hicieron a la anterior tarjeta sino por la pronunciación de los espacios vacíos, técnicamente en signos lingüísticos que se utilizan para demostrar una pausa consecutiva de enumeración, suspenso o secreto. Sólo dos aspectos resaltaremos en ésta que no se hayan dicho antes: los puntos suspensivos y el “canje”. Si hablamos de los puntos suspensivos estos son símbolo de continuidad, de constancia. También de cantidad. Al remitir todos los deseos cautivos que guarda su corazón, destaca que la expresión correcta para declararlo es por medio de puntos suspensivos que reflejen dos instancias: reforzamiento de la amistad y adivinanza amistosa bajo los mismos parámetros. Sin embargo, el “canje” proyecta un simbolismo muy particular por ubicarse sobre los labios de la modelo no-identificada.



Ilustración 1.4.3

“Cruzita: Cuántos deseos cautivos/ Le manda mi corazón/ Velado en la espreción/ de estos puntos suspensivos!... Reciba saludos de su amiga, Marta. Tocopilla, Junio 20 de 1906.” (Dirigida a Cruz Muñoz, Ciudad)”

Hay dos probabilidades: una es la manera de acallar o silenciar la palabra por medio del reforzamiento del “canje” sobre la boca o la negación de lo sexual y lo impuro reflejado en los labios femeninos. Si se habla de silenciar la palabra que emerge del boca no puede tratarse del carácter intimista, que de por sí se produce precisamente como alternativa de expresión del discurso femenino, sino de la propia oficialidad del término “canje”, que se traduce en la forma en que los remitentes indicaban al servicio postal que la tarjeta está “oficializada” mediante el pago del tributo postal. Esto era casi tan corriente como hablar de “vía correo aéreo o *air mail*”, nominación que tanto el mismo sistema postal o el remitente en su carácter personal puede realizar para indicar el tránsito que debe llevar el objeto en la actualidad. Cuando Sara ubica dicho “canje” sobre los labios refleja una noción de secretividad, intimidad e incluso rebeldía que merece una reflexión mayor: ¿qué significado puede tener la boca para una mujer de cambio de siglo? Comencemos primero por este espacio. La boca como producto sensual que no tan sólo sirve a la mujer para hablar, expresarse (o silenciarse) sino para besar. Habrá que considerar el aspecto impuro en la ingestión de alimentos, además de lo grotesco que puede resultar la risa,

anteriores aspectos condicionados por el *Manual de urbanidad y buenas maneras*¹³⁵. Estos actos, dentro de los parámetros establecidos por los cánones de civilización, se encontrarán medidos por el espacio y la condición social. Cuando el *Canje* se articula sobre la boca toca un punto neurálgico en el rostro femenino, su sensualidad. Si a esto aplicamos la oficialización de esta “castración bucal” por medio de un término correspondiente a una orden del sistema, encontramos claras vistas de que en este caso se trata en cierta de manera de silenciar esa sensualidad. Nos dice Román Reyes:

“La simulación de lo público es un secreto “a voces”, algo que todo el mundo sabe que conoce y que los demás asimismo controlan al menos al mismo nivel teórico que nosotros, pero de lo que jamás nos atreveríamos a hablar. (...) La infracción, el pecado, nombrar lo prohibido es, sin embargo, “hacer presente” la prohibición y someterse, en consecuencia, al castigo correspondiente.”¹³⁶

Lo que se regulariza y se silencia es la boca, y con ella lo sensual, tan sólo para hacer más presente la sumisión y el silenciamiento. Para la mujer de principios de siglo XX la boca estaba regulada y protegida por la higiene y las buenas costumbres. El *Manual de urbanidad y buenas maneras* nos da algunos claros ejemplos: “con sumo cuidado, limpiémonos la dentadura al levantarnos, pues nunca será excesivo el aseo de la boca (...) después de las comidas, ha de asearse la dentadura con un mondadientes, no siendo permitido hacerlo delante de extraños, ni en la calle”¹³⁷; “no debemos acercarnos con demasía a la persona con quien hablamos, como sería hasta llegar a percibir su aliento”¹³⁸; “en la mesa, nunca ofrezcamos a nadie comida o bebida que hayan tocado nuestros labios”¹³⁹; entre otros.

Aunque la boca de la modelo esboza una sonrisa tipo *monalisa*, no por ello debemos olvidar que junto con la boca se encierra la aversión a los dientes y a la risa. Ejemplos de ellos podemos encontrar en dicho manual como: “la gente educada no conversa ni hace ruido durante la función; no se ríe a carcajadas con los chistes, ni estalla en exclamaciones, cuando el silencio de la sala es general.”¹⁴⁰; o “no son bien vistos entre la gente educada, los refranes, dichos vulgares, palabras de doble sentido y toda expresión que pueda producir conjeturas. El hombre educado, cuando se permite un dicho gracioso, lo presenta con discreción, oportunidad, sin molestar a los demás.”¹⁴¹ Así no tan sólo se prohíbe la sensualidad, la risa, sino el mismo humor, lo grotesco de la fisonomía humana ante la higiene, los modales y una conducta social apropiada. Lo que no se debe perder de vista es que esta sistematización no la produce la mujer sino el hombre, quien ocupa los puestos de poder dentro de la sociedad de la época. Así, el espacio discursivo que construyó la mujer se relacionó con aspectos como lo secreto, lo íntimo y lo poético pero desarrollado

¹³⁵ Para la época este no era el único manual, sino que se publicaban muchísimos más. “(...) la lectura que se hacía cotidianamente de la Biblia en el seno familiar fue reemplazada por estos manuales, que pasaron a convertirse en las biblias de la conducta privada y pública del ciudadano moderno.” GONZÁLEZ, Beatriz. “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano; del espacio público y privado. En : GONZÁLEZ, Beatriz, LASARTE, Javier, MONTALVO, Graciela y DAROQUI, María Julia (comp.). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores; 1994.

¹³⁶ “Lógica del silencio versus silencio del discurso - o la (anti)parafernalia de la última clase”; [En línea].

¹³⁷ CARREÑO, Manuel Antonio; p.10.

¹³⁸ *Ibid.*; p.14.

¹³⁹ *Ibid.*; p.15.

¹⁴⁰ *Ibid.*; p.34.

¹⁴¹ *Ibid.*; p.43.

bajo tácticas y estrategias discursivas, no necesariamente endémicas del género femenino pero si perfeccionadas bajo la presión de la marginalidad y la posición subalterna en la cual la mujer subsistía. Observemos, en las postales siguientes, esta especial discursividad y sus maniobras de articulación amorosa y concepción femenina del amor.

La primera y segunda tarjetas que mencionaremos a continuación son dirigidas a Juan Gallo Marín (ilustración 1.4.4.a y b), radicado en Pratts No. 2, en Iquique, sin fecha determinada, enviadas por una tal Zoraida. Ambas postales están escritas en códigos, por lo que se recurrió a un arduo trabajo de lógica en donde se trató de identificar los íconos que pertenecían a las vocales para que pudieran surgir las consonantes. El mensaje surgió después de algunos meses. Ya la impresión que daban era que, si estaban en códigos, no querían participar del acto público y, que posiblemente, escondían una relación secreta. Efectivamente eso dan han entender, posteriormente a ser traducidas. Ambos personajes, Juan y Zoraida, no están juntos.



Ilustración 1.4.4.a y b

“(Anverso) *Estoi mui sentida con usted ha estado enfermo y en su tarjeta nada dise, y la otra la manda en inglés que hasta ahora no la entiendo i el diario no lo recibiré? Será tan malo en no mandarla más. (Dirigida a Juan Gallo Marín, Iquique) (Reverso) “Juan, hágame el favor de mandarme la traducción de la última tarjeta, mire que (te)ngo mucha novedad en saber lo que dise, hace muchos días que no recibo noticias su(ya)s que todavía sigue enfermo dijo Cesario que usted se (g)iba a volver es cierto o no. Juan perdone porque le mando esta tarjeta tan sucia h(a)cían muchos que se la (h)iba a mandar i no podía por eso va de todos colores adi(ós) que pase bien. Zoraida.”*

Por ciertas características de la remitente se entiende que pertenecía a una clase inferior (o extranjería) a la del destinatario como el sucio de la postal (que ella misma disculpa) y a ciertos giros lingüísticos que sobrepesan en el mensaje. La historia es la siguiente: Juan le ha escrito una tarjeta en inglés que ella no puede decodificar y, a su vez, por la falta de constancia, se entera por medio de Cesario que él está enfermo y

que no podrá verla, posiblemente porque se marchará (o regresará) a (su) otro lugar. Zoraida se muestra bastante confundida. Por la mente debió haberle pasado el rechazo, pero dicho planteamiento no se articula directamente sino que da a entender mediante la propia y consciente ignorancia de los hechos. Estos han sido mencionados como una simple problemática cotidiana. Sin embargo, su pasividad esconde la preocupación del desenlace.



Ilustración 1.4.5

(Anverso) *“Si hasta ti de mi voz (j)uega el acento, i a quererme desde lejos te decides, si tienes compasión de mi to(r)mento, conságrame (puede ser concédeme) siquiera un pemsamienti en “paeb” (debe ser un error al querer decir “pago”) a mi constancia. No me olvides, Zoraida.” (Dirigida a Juan Gallo Marín, Iquique)*

El reproche no se puede entender hasta la próxima postal donde le dice a Juan: *““Si hasta ti de mi voz (j)uega el acento, i a quererme desde lejos te decides, si tienes compasión de mi to(r)mento, conságrame (puede ser concédeme) siquiera un pemsamienti en “paeb” (debe ser un error al querer decir “pago”) a mi constancia. No me olvides, Zoraida.”*

142

¿De qué acento habla? Una poco comprobable extranjería, quizá. Lo que sí es que él ha decidido partir lejos y, en su desesperación (y en su debilidad) le pide que, por lo menos, le dedique un último pensamiento. Zoraida aparenta una condición no tan sólo de secretividad sino de ilegabilidad. Y ello es razón suficiente para ella como para conformarse. Las mismas ilustraciones (un juego de tarjetas con un motivo bien similar en ambas) ya lo advierten: una romana y dos bailarinas en estilos clásicos que no miran al lente sino que

142 (Ilustración 1.4.5)

sublimizan el entorno con referencias a una sensualidad clásica y pasiva. Existe en ellas una fragilidad y sensualidad sutil que muestra una estética de lo erótico representante de aquello permitido por la época, pero referente a lo secreto. Hay sólo un soslayo de rebeldía cuando le dice que: "(...) ¿el diario no lo recibiré? Será tan malo en no mandarla más". En estas palabras está su verdadero pensamiento. Sabe que él la va a dejar y se toma la libertad de expresar lo que piensa: que es malo por ello. Desconocemos el desenlace de esta relación, pero intuimos que llegó a su fin. No correspondida la constancia, el amor no hubiera tenido ninguna clase de futuro.

La tercera tarjeta (ilustración 1.4.6) representa la articulación de un lenguaje poético mejor elaborado y en consonancia con la estética modernista. Ya no es el mensaje que se inscribe dentro de la intimidad marginal femenina, ni aquel que dialoga con el sistema hegemónico, ni ese otro que se esconde tras lo secreto, sino el lenguaje de la solidaridad femenina. Este es el caso de Virginia Jenkin y el poema que le dedica a Cruz donde dice: "*En una flor sus recuerdos/ el corazón atesora/ sobre sus pétalos llora/ su soledad el dolor/ dulce enigma comprendido/ tan sólo por los amores/ Quien no comprende las flores/ tampoco sabe de amor.*"

Esta postal está escrita (característica fundamental en Virginia Jenkin: siempre redactaba la fecha específica) el 26 de mayo de 1906. A la fecha, y considerando la información ofrecida por el historiador tocopillano Claudio Castellón sobre la fecha del casamiento de Cruz Muñoz Ramírez (la destinataria) con Pedro Muñoz Tlavaca en 1907, posiblemente se trataba del desenlace de su relación (si la hubo) con JM de Artola entre 1905-06. La solidaridad femenina se define por ese "dulce enigma comprendido/ tan sólo por los amores". Así, de mujer a mujer, sólo ellas pueden comprender la desilusión hacia aquellos que "no comprenden las flores" o, en otras palabras, que no comprenden la delicadeza ni sensibilidad femenina. Estos seres que no pueden comprenderlas, por ende, están exentos de conocer el amor. Certestamente Virginia habla de los hombres. La imagen es por demás intimista. Una modelo sostiene unos lirios, flor delicada pero símbolo de muerte; una modelo que mira hacia un costado vestida con una bata y chal de dormir. Presente aquí, mediante esta indumentaria, se encuentra el lecho (sea este de desenlace, muerte o sueño) como reposo a la angustia y el dolor. En dicha flor permanecen los recuerdos vividos, pero a su vez, la soledad que da el duelo del amor. Las relaciones entre hombre y mujer no fueron, sin embargo, siempre tan antagónicas.



Ilustración 1.4.6

“En una flor sus recuerdos/ el corazón atesora/ sobre sus pétalos llora/ su soledad el dolor/ dulce enigma comprendido/ tan sólo por los amores/ Quien no comprende las flores/ tampoco sabe de amor.” Virginia Jenkin, Antofagasta Mayo 23 1906 (Dirigida a Cruz Muñoz Ramírez)

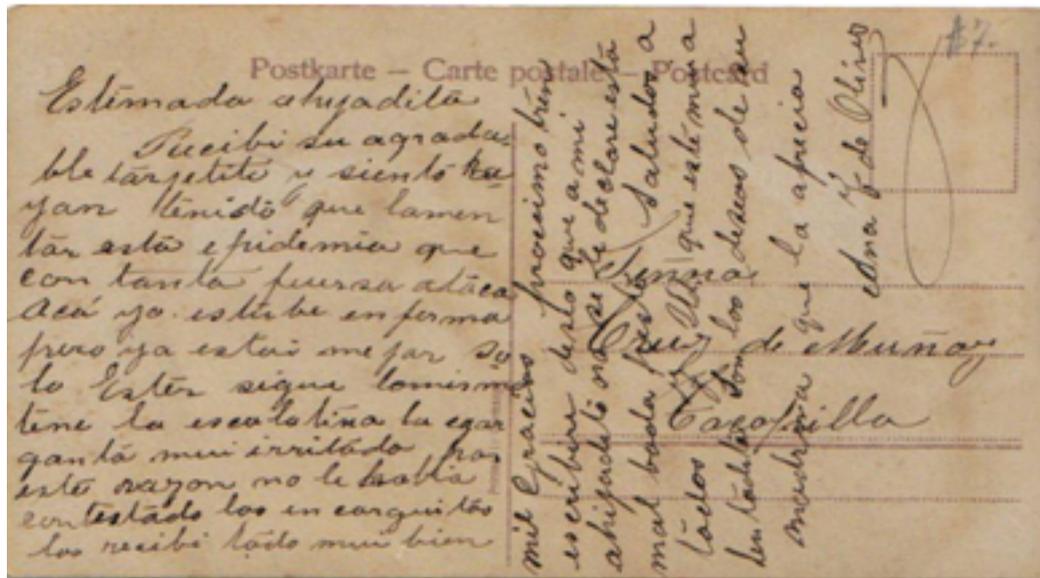
En la ilustración 1.4.7.a¹⁴³ se nos muestra una mujer que escribe un mensaje labrado en un árbol mientras un hombre, de seguro alguien que la acompaña (por las dos bicicletas) observa animado su labor. La figura del hombre, como el que supervisa la tarea, parece característica de la época. A la mujer le toca el tema de la intimidad, de manera que es ella la que inscribe el texto de amor en el árbol. Su posición holgada y placentera revive ante la contemplación del rol femenino. Pese a que su posición es del que está sentado mientras ella ejerce el rol activo, no debe confundirse. Dicha autonomía resulta bastante ambigua. Pensemos, por ejemplo, en el ensayo del educador puertorriqueño Eugenio María de Hostos, presentado ante la Academia de las Letras en 1888 en Santiago de Chile, titulado “La educación científica de la mujer”. En éste, manejando una metodología positivista se elabora una propuesta educativa para la mujer latinoamericana respecto a su aportación a la sociedad como mujer republicana responsable de la educación, a su vez, de sus hijos y los futuros ciudadanos del mundo. Aunque con buenas intenciones, y sin menospreciar la

¹⁴³ No trataremos el texto escrito por Ana V. de Olivo (en anteriores postales Víctor Olivo, padrino de Cruz, le ha escrito postales, ahora, Ana, su madrina, es viuda) porque el remitente es una persona que no reconoce ni utiliza el mensaje tal como lo estamos analizando por una razón: es una señora de avanzada edad, producto de una época distinta. Nótese la extensión del texto, el acomodo irregular, la letra temblorosa, el querer decir muchas cosas sin mucho sentido organizativo, tal como lo haría en una carta.

calidad de un ensayo como éste (si consideramos en la época en que se expuso y lo que significaba para la conciencia del público de aquellos años, y sin olvidar aquellos puntos que continúan siendo de suma vigencia y actualidad) el problema radica en la posición del hombre que supervisa la labor de la mujer en forma patriarcal, como aquel que domina el poder y el conocimiento. Pese a que la mujer es la que inscribe el mensaje femenino, y que al hacerlo en un árbol lo está haciendo público existe cierto diálogo con este prócer puertorriqueño, porque el hombre asume todavía una visión paternalista de su hombría. Va a la vanguardia porque permite la inscripción del mensaje por parte de la mujer, pero resguarda, supervisa su labor porque también es función y responsabilidad en él. En todo caso, esto sigue corroborando la búsqueda de la mujer de su propio espacio discursivo. La realidad es que dicho discurso luchó (y sigue luchando) por una igualdad cada vez más adentro de las particulares históricas que la tradición y la educación han repercutido en el género femenino y que la han colocado dentro del espacio marginal.



Ilustración 1.4.7a y b



(Anverso) "Un abraso de su madrina a mis queridas ahijadas. Ana. Santa Fe. Octubre 24 1908" (Dirigida a Señora Cruz de Muñoz) (Reverso) "Estimadas ahijaditas. Recibi su agradable tarjetita y siento hayan tenido que lamentar esta epidemia que con tanta fuerza ataca acá yo estube enferma pero ya estoi mejor solo Ester sigue lo mismo tiene la escaletina la garganta mui irritada por esta razón los encarguitos los recibi todo mui bien mil gracias "proccimo" bien escribir deseo que a mi ahijadota no se le declare esta malbada peste. Saludos a todos y Ud. Este mui alentadita. Son los deseos de su madrina que la aprecia. Ana V. de Olivo"

La modernidad postal: reflejo espacial de la cultura chilena

El espacio es un territorio políticamente cultural para el chileno. En el mismo se aprovechan las buenas temperaturas, el sol que cae por alguna ventana norte y este para condicionar naturalmente los espacios interiores, los parques para distracción y esparcimiento, las áreas verdes para el recorrido e interacción urbana, el oleaje marino con el siempre temor a las frías aguas del Pacífico, sin dejar de mencionar la protección férrea de las casas con altos muros y las reuniones al interior y alrededor de la mesa de los convidados. ¿Fue siempre así? La postal muestra un esbozo de una tradición cultural legada de la modernidad que, pese a las intromisiones de eventos históricos, económicos y políticos fluctúa entre un manejo de los espacios abiertos y cerrados que expresan una transición, mediante el discurso fotográfico, que logra acercarnos a una aproximación de lo que debió haber sido este tránsito cultural. Así, las siguientes cinco postales han sido escogidas porque conglomeran todas ellas no individuos, sino grupos étnicos, sociales, de género y nuevas generaciones, de manera que pueda lograrse un panorama en términos de sociedad y no particulares. No poseen en definitiva casi o ningún texto, sin embargo, precisamente por ello, representan en un discurso directo, cinco etapas evolutivas de la cultura chilena que nos enseñan los dramáticos cambios del ciudadano desde principios de siglo XX hasta la

década del 50 que bien pueden orientarnos sobre dicha transitoriedad social. Como diría Heidegger, “Ser moderno es propio del mundo que se ha convertido en imagen”.

Espacios abiertos y estructuras jerárquicas cerradas

Esta tarjeta debe situarse entre 1900 y 1910, dándole prioridad a los primeros años del siglo por la indumentaria ocupada, aunque puede ser anterior. Otra razón es porque se percibe este grupo de veraneo o esparcimiento en una playa del litoral chileno. Dicha playa, de acuerdo al breve texto, se trata del Balneario Playa Grande, al sur de Tongoy donde Brígida G. de M., de Santiago, le escribe a su hermana que: “tengo el gusto de mandarle la presente fotografía de sus hermanos veraneantes (...)”. Ubicamos dichas entre fechas porque, como dice Álvaro Góngora: “las vacaciones (*en el siglo XIX, añadido nuestro*) no constituían una exigencia. Tampoco lo era emigrar de la ciudad en busca de la naturaleza y del imperioso descanso, entregándose al ocio y a la mera expansión.”¹⁴⁴ Es significativo que se emplee el adjetivo “veraneantes”, ya que “veranear no era una aspiración”¹⁴⁵ del individuo de la primera mitad del siglo XIX. Posteriormente, ciertas elites, sobre todo aquellas que se ubicaron en Viña del Mar, hicieron del entorno costero un lugar preferible al fundo o el campo, por considerarlo más adecuado a la tradición europea y por su aspiración a hacer “vida de balneario”¹⁴⁶. Pero no lleguemos a presuposiciones erróneas. Aunque este éxtasis veraniego hacia la costa se había vuelto imprescindible para las familias adineradas, igual podían considerarse entre círculos conocidos y amigos, de manera que hablemos entonces de un circuito semi-privado/semi-público¹⁴⁷ no considerado un espacio abierto y democrático todavía a la población. No es hasta la década del 30 que estos balnearios comienzan a ser del dominio totalmente público. Sin embargo, esta postal refleja sólo los orígenes de una tradición muy arraigada en los chilenos, esta *cuasi*-sacralidad de “tomarse (o irse de) vacaciones”. Para observar el punto de encuentro entre lo semi-público y lo semi-privado habrá que esperar las décadas siguientes. Y de los orígenes permanecen aún en estos individuos fotografiados fuertes nociones conservadoras por la pose adoptada. En esta primera etapa la sociedad chilena se coloca muy arraigada todavía a la presencia del espacio privado, en contraposición con el espacio abierto que empieza tímidamente a aparecer tras el enfoque.

En la ilustración 1.5.1 puede advertirse este conjunto familiar chileno mientras posa en un espacio abierto, como lo es la playa. Pese a que realizan una actividad plenamente moderna, en un exterior típico de una vacación o descanso de la ciudad, el acomodo de sus integrantes delata la jerarquía familiar que aún imperaba en la constitución del núcleo social.

¹⁴⁴ “De jardín privado a balneario público. Veraneando en Viña del Mar”. En: SAGREDO, Rafael y GAZMURRI, Cristián. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno: De 1840 a 1925*. Tomo 2. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A.; 2006; p.307.

¹⁴⁵ *Ibidem.* “La idea llegaría con el correr de los años, durante la segunda mitad del siglo XIX. Fue una de las tantas manifestaciones del proceso de modernización integral de la expansión económica y transformación social y cultural que afectó al país”.

¹⁴⁶ *Ibid.*; p.308.

¹⁴⁷ Cuando Jan Ola-Ostman habla de este espacio semi-privado, semi-público se refiere exactamente a esta transitoriedad ambigua y transversal.



Ilustración 1.5.1

De izquierda a derecha se encuentra el “patriarca”, un hombre mayor y bien ataviado (2A). Le sigue una señora, la más adulta del grupo, vestida con un chal de piel y sombrero encubridor (1A). Al fondo, una mujer más joven es la única que sonrío, al igual que la señora (1B). Esta posa ubicada junto a un hombre más joven que presta atención también la cámara (2B). Tres mujeres, igualmente jóvenes terminan la organización fotográfica hasta la derecha (1C,D,E). En términos jerárquicos aquí se sitúa una familia tradicionalmente constituida por el padre, la madre y los jóvenes. Resulta singular que del conglomerado de jóvenes, sólo la que esté al fondo sonrío y dirija la mirada hacia la cámara. Las demás, excepto una que mira la cámara pero no sonrío, han posado con seriedad y de perfil, tal como se hacía en el siglo XIX (1C,D,E). Habrá que añadirle el uso de bastones, a imitación del padre, significativos del respeto al poder patriarcal (1C,1E). Precisamente la que sonrío se coloca al fondo, aparte o marginada del centro de atracción (1B). La que han tomado la delantera son las jóvenes de la derecha que, erguidas y disciplinadas, han decidido no optar por darle importancia al lente, sino que lo han subordinado, bien por ética social o bien por subalternidad (1C,D,E). En todo caso, su actitud refleja cómo dentro de los albores de la modernidad chilena la juventud podía conservar los cánones sociales establecidos, sobre todo para las mujeres, en el siglo XIX, los cuales no estarán exentos de uso, incluso avanzado el siglo XX. La tradición y la jerarquía social continuaba siendo un poder hegemónico plenamente sólido, aunque medido bajo ciertas irregularidades y contradicciones como la que presenta esta postal. La distribución del poder familiar organiza sus individuos y estos, presentando en mayor o menor grado el acatamiento de las estructuras cerradas, reaccionan a la inscripción del discurso fotográfico. El uso de la postal es sólo una mera ilusión que anticipa el cambio a dicha organización familiar. La incursión liberal de la mujer en los años veinte será la que dé el toque de alerta. Sin embargo, algo en esta postal es particularmente especial, fuera del carácter del estudio del género y la mirada. No es una postal de imprenta, sino una fotografía familiar hecha postal. Lo enviado es la propia imagen de la familia; es ésta la que se convierte en objeto. Aunque no ha sido enviada por correo (no posee sello) se ha constituido en un objeto semi-público que no transita de mano en mano, pero sigue siendo un objeto mercadeable y coleccionable.

Espacios abiertos, jerarquía semi-circular y estructuras femeninas en transición

Comenta Jean Franco que “no puede haber *esfera pública de debate* que no incluya el cuerpo”¹⁴⁸. Tomando en consideración dicho enunciado la siguiente postal refleja lo que lo que tanto Grinor Rojo como Leonidas Morales exponen como el momento decisivo de una “segunda transformación de una modernidad latinoamericana iniciada en las postrimerías del 1800”¹⁴⁹ y “del momento de una crisis, justamente en este sentido, del viejo orden colonial rebasado, como orden rector, por el nuevo orden moderno y burgués (...)”¹⁵⁰, respectivamente. De lo que hablan es de la época posterior a la Primera Guerra Mundial hasta el período que comprende la Guerra Civil Española, preámbulo de la Segunda Guerra Mundial. Nos explica Alicia Salomone que:

“Entendemos este período como altamente significativo pues en él se hace evidente la presencia de voces portadoras de visiones alternativas a los discursos oficiales (...) esta ruptura ideológica producida en el marco de la crisis de la dominación oligárquica, con su consiguiente necesidad de reformular los proyectos de estado y nación en el período de entreguerras, tiene que ver con una serie de cambios sociales, económicos y políticos que abren paso a la conformación de una sociedad de masas en América Latina y posibilitan la visibilización de nuevos sujetos e identidades culturales.”¹⁵¹

En dicho espacio temporal la “corporeidad” se hizo más abierta, principalmente cuando se trata de un espacio imaginado, no tan sólo geográfico sino de la pose física, en este caso, femenina. El género femenino tendrá mucho que aportar a estas esferas, sobre todo respecto al manejo de su cuerpo en público y la manera en que su posición subalterna se integraba a su entorno y su propia presencia en él.

Esta tarjeta no presenta ningún desnudo, pero es claramente abierta en el discurso que genera su estructura espacial y la pose fotográfica que adoptan los fotografiados. Mezclando el espacio físico con la noción de género se puede construir una reflexión sobre la continuidad de esta transformación de la sociedad chilena, sobre todo en el modo como se presentaba el género femenino respecto a la articulación de los espacios en que podía, o tenía la oportunidad de insertarse. Como comenta Carlos Sanhueza con respecto a la mujer viajera, que bien puede aplicarse a esta postal por la descripción que se hará de ella en adelante:

“La viajera no apunta hacia la dirección de una participación diferente en la vida pública, sino respecto de una redefinición de su vida privada. Aquí se advierte que el problema (...) no radicaba en si la mujer debía o no ser parte de la esfera pública, sino más bien en la comprensión del espacio público abierto a la mujer,

¹⁴⁸ *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós; 2002; p.103.

¹⁴⁹ SALOMONE, Alicia. “Prólogo”. *En* : SALOMONE, Alicia, LUONGO, Gilda, CISTERNA, Natalia, DOLL, Darcie y QUEIROLO, Graciela. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas: 1920 - 1950*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; 2004; p.10.

¹⁵⁰ *Op.Cit.*; p.80.

¹⁵¹ *Op.Cit.*; p.10

así como la manera como ésta debía insertarse allí sin abandonar su papel tradicional”¹⁵²

De esta manera, lo que se trata de entender es cómo dichos espacios, fueran estos espacios urbanos, rurales o viajeros pertenecían a la mujer en un imaginario distinto al de hombre, y por la enorme subjetividad que ello concentra, pueda observarse un tránsito evolutivo de la modernidad chilena desde la subalternidad genérica. Esto sin menoscabar que este proceso progresivo no ha desaparecido del todo, ni se dio de forma brusca sino que paulatinamente fue transformándose hasta nuestros días.



Ilustración 1.5.2

La ilustración 1.5.2 presenta un grupo de ocho adultos jóvenes entre las edades de 20 a 30 años. Tres figuras masculinas, con trajes de vestir masculinos y corbatas, se encuentran enmarcando los bordes y el centro del grupo fotografiado (1A,1B,1C). Sólo uno de ellos tiene sombrero, pero resguardado en su costado. Tres mujeres se ubican a la izquierda (2A,2B,2C) y dos a la derecha (2D,2E). Su vestimenta refleja la época: trajes bajo la rodilla, telas sueltas, collares de perlas, zapatos negros cerrados, peinados cortos y divididos en ondas hacia los lados. Se ubican en un camino rural, en tierra y, al fondo, unos pinos.

Empecemos por las tres figuras masculinas. El hombre situado en el costado izquierdo literalmente está posando para la foto (1A). Sus piernas entreabiertas, como corresponde a la tradición masculina, sostienen cierto desliz dramático y extranjerizante. No mira a la cámara, sino que en una colocación casi de perfil pierde su punto de vista hacia la derecha en dirección indefinida. El hombre de la derecha, con su sombrero ha perdido también su punto de vista (1C). Cruza los brazos pero no sus piernas. No mira al suelo, sin embargo, tiene la cabeza algo baja, entre divertido y pensativo, una divagación que no le pertenece ni a la cámara, ni al fotógrafo, siquiera al conjunto. Sencillamente tiene la mirada perdida en algún pensamiento. El tercer hombre es colocado exactamente al medio del conjunto (2B). Lo que el hombre de la derecha pierde por bajar en algo su mirada, éste sí lo observa con seriedad y atención. Así, la cámara no ha sido el punto de atención de ninguno de ellos; uno perdido en sus firuletes, otro en sus divagaciones y otro en algún objeto más

¹⁵² “El problema de mi vida: ¡Soy mujer! Viaje, mujer y sociedad”. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno: De 1840 a 1925. Op.Cit.; p.335.*

interesante que la foto. Ninguno ha mirado la cámara, sin embargo, los tres enmarcan en objeto fotografiado, o sea, el conjunto. Dicha demarcación de la pose encierra a las mujeres dentro del semi-círculo. Aquellos que no están atentos o no dan importancia al entramado fotográfico (digamos que aquello relacionado a la fotografía, a la pose y al narcisismo fuera visto como algo relativamente femenino) son los protectores del conjunto, organizan el grupo de acuerdo a un protectorado masculino que encierra esta organización con una jerarquía semi-circular. Es precisamente esta formación la que nos indica que el espacio está semi-abierto, como un semi-círculo, pero aún recibe las influencias, la protección y el orden patriarcal. La jerarquía, pese a ello, se encuentra desestabilizada porque todas las mujeres sí observan a la cámara, posan o sonríen, observan, desafían y depositan mensajes que abren las posibilidades del entorno fotográfico, y por ende, articulan el discurso moderno que transformaba la sociedad.

La joven mestiza que comienza la lectura visual de izquierda a derecha (2A) descarga su modo de expresarse con todo el peso de la (des)ubicación social. En dicho espacio, el de la subalternidad, el reflejo del cuerpo contribuye a expresar lo inexpresable: hombros caídos, sonrisa tímida, piernas cerradas, chal conservador, peinado recogido. No tan sólo el que esté un poco más atrás que los demás, sino el mismo carácter del que asume su condición de “fuera de lugar” se comunica mediante esta pose frágil y dependiente de la figura femenina (2B) que se encuentra exactamente frente a ella, permitiéndole que sea observada pero, a su vez, logrando una protección espacial de la jerarquía racial. La joven que “la protege” sigue las mismas líneas corporales de la joven mestiza: figura frontal, pose de colegiala sumisa e ingenua, piernas cerradas, traje conservador. Consigue crear una confianza en la mirada y se perfila en ella el correcto uso de las reglas femeninas: esconde sus brazos y manos, no reta a la mira del fotógrafo, no imita la pose de los varones, no abre sus piernas; en definitiva, conservan una posición sumisa y recatada de su presentación ante la mirada de otros. Las tres jóvenes siguientes no siguen la misma pauta.

La figura femenina (2C) que se localiza justo en el centro de la fotografía y a la izquierda (un poco frente a él) de la figura masculina central (1B) ha acomodado su cuerpo en una pose claramente desafiante: mira seriamente a la cámara, utiliza un peinado con flequillo en la frente coquetamente, colocó sus brazos en total exposición, en una de sus manos fuma un cigarrillo, se ha vestido con un vestido veraniego con un adorno de collar de perlas y reloj-pulsera, abrió sus piernas en un arco provocador. En todo momento asume una postura masculinizada, donde expresa cierto desapego a las normas sociales femeninas y rebeldía frente la jerarquía visual, y al mismo tiempo, explota su sensualidad de mujer fatal. Sugiere, incluso, en la ubicación del cigarrillo al centro de su cuerpo, un protagonismo adicional al objeto en su discurso liberal. El mensaje que discursa en su cuerpo denota una exposición de su feminidad desde un punto desestabilizador, o sea, desde su masculinización. Siguiendo esta misma línea, pero de manera menos rebelde, la figura femenina (2D) que se ubica al extremo derecho de la figura central masculina (1B) presenta una discursividad corpórea más seria, más asumida entre lo femenino y lo masculino, con un diálogo más pausado y no tan protagónico ni inmediato. En paralelismo con la figura femenina 2C la figura femenina 2D posa al igual que la anterior con la exposición de sus brazos y las piernas abiertas. Las ha abierto para balancear su cuerpo de manera más holgada y cómoda, sosteniéndose con seguridad pero con sencillez y rectitud. No ha desenfado al mirar a la cámara, sino cotidianidad y naturalidad. Junto a ella se sitúa la última figura femenina, con abrigo, gorrito y moda citadina. Fuma al igual que la figura central femenina (2C) y arquea sus piernas en ángulo. Refleja ciertas maneras más cosmopolitas por su pose, su vestimenta y su forma de mirar la cámara. Estas tres últimas

jóvenes configuran así una forma de hacerse mirar por el lente y una discursividad distinta de la estructura espacial que denota una cosmovisión transformada de la época.

Resulta significativo que la toma fotográfica se haya tomado sobre la vía de un camino rural a tierra como tránsito de estas nuevas voces que emergen dentro del discurso moderno. La crisis ya está fundamentada frente a las figuras masculinas, desacostumbrados en términos masivos a este avasallante clamor femenino por sus derechos frente al espacio compartido. Se debe recordar que:

“No es a partir de las instituciones políticas desde donde emanaba el protagonismo público de la mujer, sino desde la sociedad civil, constituida ya desde mediados del siglo XIX cada vez más como una esfera independiente”¹⁵³

Se debe añadir, entonces, que dicho protagonismo resurge desde la dominación de los espacios abiertos y cerrados, muchos de ellos marginales como el género mismo. El predominio de la mirada femenina puede verse aquí como el asentamiento y articulación de una fuga del discurso hegemónico, pero aún condiciona por las figuras masculinas por el acomodo semi-circular que atrapa al género femenino dentro de las reglas sociales atribuidas a dicho control. Sin embargo, dentro de este acorralamiento se establecen voces que generan nuevos discursos, algunos más vinculados a la rebeldía y acoplo de patrones masculinos, algunos sincréticos y estabilizadores y otros más vinculados a la moda. Los menos aún simulan algún resguardo a las tradiciones y aspectos relacionados a la raza, pero sin duda, todas ellas reflejan una forma distinta de mirar frente a lo público, sonrían o desafían a la cámara, fuman o acomodan su cuerpo, no de acuerdo a las normas sociales específicas a la mujer, sino de manera igualitaria al hombre. Existe un reconocimiento de la jerarquía masculina, pero ahora habrá formas alternas de desafiarlo.

Espacios cerrados, deporte y estructuras democráticas

El mensaje en el reverso de la ilustración 1.5.3 sólo menciona en manuscrito que lo fotografiado es un “Equipo de football que jugó en Talca el 10 de abril de 1925”. Sin remitente ni destinatario, esta tarjeta pudo haberse utilizado como lo que desde la década de los cincuenta se llama “Trading Cards”. Muchas de ellas, con el paso del tiempo, se convierten en objetos de colección de gran valor no tan sólo por la figura representada, en estos casos deportistas diversos, sino, sobre todo, por la publicación limitada de las mismas. Dejando a un lado un tanto este aspecto coleccionable, colocamos esta postal dentro de la esfera del deporte en sí, y cómo éste se enlazó con nociones como democracia, competitividad y cultura de masas.

El deporte siempre ha estado vinculado a una necesidad. Producto del rito y, a su vez, relacionado con el juego y la danza, el deporte nace de la provocación natural que el hombre siente por la supervivencia. Dentro de la estructura del cuerpo, el movimiento genera una práctica consecutiva que condiciona al hombre para la defensa y la convivencia con la naturaleza y la comunidad. Sin embargo, el deporte, plenamente como lo conocemos hoy en día, es sin duda un objeto directo de la cultura del ocio. Alejados de la necesidad primera, el deporte en la antigüedad:

“(…) nace en la sociedad griega a raíz de la desaparición de las antiguas jerarquías, lo que hizo imprescindible inventar otras formas de distinción social. Y es que en una sociedad democrática los individuos llegan a ser iguales (política y jurídicamente), pero nunca deben ser intercambiables; serán iguales,

¹⁵³ SANHUEZA, Carlos. *Op.Cit.*; p.335.

pero desaparecerían como individuos (y la democracia con ellos) si fuera lo mismo.¹⁵⁴

De esta manera se crea el concepto de espectacularidad. Eso atrae la atención del público que se envuelve en la magia del movimiento representativo, subordinándoles a un control mayor, sea el de los dioses o el de los sistemas. Con ello comprometían al público a una actitud pasiva al brindarles una maquinaria de compensación por su marginalización. Como expresa Manuel Vázquez Montalbán:

“(…) el Deporte tenía ya en sus orígenes las mismas connotaciones fundamentales que hoy podemos considerar: medio de formación física y espiritual, medio de esparcimiento para el público y medio de control de la conciencia del público.¹⁵⁵

Es en los tiempos modernos, con el proceso de industrialización, que la necesidad de controlar a las masas conforma al deporte con la competitividad en que lo observamos en la actualidad. Es en Inglaterra donde se observa el mayor asentamiento del concepto porque este país lideraba la ideología competitiva y se asentaba a la cabeza de la industrialización. Habrá que relacionarlo, a su vez, con la filosofía positivista, donde, tal como hizo el barón de Coubertin al restablecer los Juegos Olímpicos en 1884, se quería reencarnar el ideal de espíritu sano en cuerpo sano. Nos dice el mismo Vázquez Montalbán que:

“El deporte iba a irradiar a todo el mundo movido por los higienistas que preveían la catástrofe biológica de millones de seres humanos "urbanizados", con sus movimientos atrofiados por la especialización laboral y los límites de la ciudad; pero paralelamente la irradiación la iban a alimentar los políticos, que veían en la práctica deportiva un medio de integración de la agresividad social condicionada por el industrialismo, y, finalmente, los pensadores al servicio del orden establecido propiciarían el deporte como una fórmula de participación simbólica en la competición; la victoria y el éxito al alcance de cualquiera: bien como ejecutante (como medium), bien como espectador inmerso en la catarsis.¹⁵⁶

Así, los deportes modernos estarían al alcance de todos, fueran estos los actuantes o los observantes. Lo importante, entonces, era participar, no ganar, idea promulgada por el mismo Coubertin. Pese a la buena intención del barón al promover el espíritu olímpico mediante deportes en solitario como el atletismo y la natación para el reforzamiento del cuerpo y el espíritu, de seguro esto no competía al capitalismo rampante, aunque sí resultaba muy beneficioso para los sistemas y su forma de control social. Las masas de la época de la industrialización, condenadas “a la frustración y las limitaciones”¹⁵⁷ se conformaron con la participación pasiva. Tampoco habría que culparlos, porque como dice Fernando Savater: “Competimos contra el tiempo al que hemos aprendido a medir y que por tanto siempre nos alcanza, contra ese espacio que nuestras fuerzas nunca podrán abarcar pues conocemos su magnitud frente a la nuestra. Peleamos por derrotar a *coordinadas*.”¹⁵⁸ La lucha del hombre también puede darse desde los espacios.

¹⁵⁴ SAVATER, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Editorial Planeta; 1997; p.101.

¹⁵⁵ “Prólogo a Cien años de deporte”; [En línea].

¹⁵⁶ *Ibid.*; [En línea].

¹⁵⁷ *Ibid.*; [En línea].

¹⁵⁸ *Op. Cit.*; p.105-106.

En Chile, el fútbol llegó por el puerto de Valparaíso con los ingleses.¹⁵⁹ El deporte competitivo, y sus premiaciones internacionales, no ha sido el fuerte chileno¹⁶⁰ aunque localmente han desarrollado destrezas en deportes como remo, baloncesto (en la región de Los Lagos y Valdivia) y tenis, este último premiado en las Olimpiadas del 2004 con medalla de oro. Aunque aún existe la chueca mapuche (*palin*) éste nunca se adentró en la sociedad como deporte nacional. Aún así la participación ha sido amplia en todos los sectores de la sociedad y el deporte chileno articula su discurso democratizador dentro de su espacio marginal.



Ilustración 1.5.3

“Equipo de fútbol que jugó en Talca el 10 de abril de 1925”

En este equipo de fútbol se observa varios de estos controles sociales que el ejercicio del deporte imparte como reglas de disciplina, organización y apertura social. Delineados a base de tres filas: una inferior o sentada, una intermedia o de pie y una superior o escalonada, posan en un patio interior de una casa no identificada excepto por la inscripción:

¹⁵⁹ “En Valparaíso, en los despoblados del Cerro Alegre, la gente se juntaba a ver como jugaban los “gringos” con una pelota de cuero. Fue así como en 1880, luego de que las familias aristocráticas criollas incorporaran este juego a sus costumbres, se comenzó a ver los primeros encuentros de fútbol en Chile. Fue en el colegio británico Mackay and Sutherland del puerto. En 1893, en el camino al Cerro, se levantó la primera cancha “urbana” por iniciativa de Andrés Gemmell. Nueve años después (1889), aparece el primer club del fútbol chileno, el “Valparaíso Fútbol Club”, que ya en 1883 se enfrentaría a su similar de la capital el “Santiago Fútbol Club”. (...) En 1894 se comenzó a despegar de nuevo. En ese año se formó en la capital el Santiago Athletic Club, un año más tarde el National Athletic, el Atlético Alemán y el Santiago Rangers, para finalmente en 1895 formarse el Atlético Unión, apodado el “Invencible”. El 25 de noviembre de 1893, se jugó en la cancha del sporting club de Valparaíso, el primer encuentro internacional entre la Selección de Valparaíso y Argentina, culminando en empate a un tanto. De ahí en adelante, el juego del fútbol, junto con diseminarse en todos los cerros del puerto, se amplió hacia todo Chile.”; [En línea].

¹⁶⁰ “En 1896, Luis Subercaseaux participó en los primeros Juegos Olímpicos, siendo el primer sudamericano en hacerlo. A pesar de esta temprana incursión en el principal evento deportivo a nivel mundial, solamente en los Juegos Olímpicos de Atenas 2004, el país alcanzó su primera medalla de oro, luego que el tenista Nicolás Massú obtuviera dicha presea en singles y dobles, mientras que Fernando González obtuvo medalla de oro en dobles (junto a Massú) y de bronce en singles, constituyendo la actuación más destacada de un representante chileno en unos Juegos Olímpicos. En total, Chile ha logrado dos medallas de oro, seis de plata y cuatro de bronce. A pesar de la gran cantidad de centros de esquí a lo largo de la Cordillera de los Andes, como Portillo y Valle Nevado, Chile no ha obtenido nunca alguna medalla en los Juegos Olímpicos de Invierno.”; [En línea] (Sacado de Wikipedia.com.)

Talca. Ya hablaba de este pueblo la chilena Carmen Arriagada, en comparación con su cultura y su localización, como rural y aparte pese a que en 1836 “no tendría más de 14,000 habitantes, pero era la segunda ciudad en importancia del país.”¹⁶¹ Además “muchos (...) extranjeros, especialmente aquellos asociados a actividades comerciales e industriales, se quedarían en el país y serán determinantes en la formación de la nueva clase social dominante, la burguesía (...).”¹⁶² La postal muestra la gran mezcla de razas que posan para el lente. Curioso incluso resulta que no haya anglosajones en el equipo. Está conformado con un tipo de masculinidad típicamente chilena: rasgos fuertes, algunos más aindiados, otros más españolizados, cabello lacio (sólo el cuarto de izquierda a derecha tiene el pelo rizo u ondulado), estatura promedio, corporeidad estándar, rostros anchos y largos, ojos pequeños casi todos. Seguramente pertenecían a un tipo de chileno promedio, adecuado al lugar social que el sistema les pretendía, y que ellos entendían corresponder. Asumen su posición de deportistas con bastante seriedad y disciplina. El sistema ya les ha hecho entender que, mediante lo que son y a donde pertenecen, esta es una vía difícil, pero legal, para aspirar a ser más de lo que jamás han pretendido. Esto saben se logra a base de la repercusión que tiene el público sobre sus actos y la manera en que todos, en conjunto, conforman el ideal de aspiración a subir de nivel social de los subalternos. Sin embargo, no los retratan en la cancha de fútbol, ni al aire libre, los subordinan a un patio familiar, donde su gloria viene a ser reminiscencias del dueño de la casa, del orden jerárquico. Es un espacio cerrado, donde deporte y estructura democrática controlan a la masa mediante el juego. El *punctum*, tal como lo define Barthes, sin embargo, es el hombre sentado en la primera fila en cuarta posición.

David Arellano (véase las referencias en el Anexo 1) es el único que no mira la cámara. Divaga con seriedad y preocupación por algo en su mente que no se encuentra allí. Según las investigaciones y comparaciones hechas, se deduce que efectivamente este grupo retratado es lo que el 19 de abril de 1925 se denominará el Club de fútbol Colo-Colo. De haber algunas dudas se presentan algunas pruebas. Obsérvese el primer hombre de la tercera fila. Este es sin lugar a dudas Francisco Arellano, hermano de David. Su constitución ósea retrata a un hombre aindiado, de cráneo fuerte y facciones marcadas. Comparado a otras fotografías de la época es prueba de que hablamos de la misma persona. En dichas fechas la rama juvenil del Club deportivo Magallanes chocaba con la vieja guardia por mejoras monetarias, dentro de la filosofía del deporte y condiciones modernas para el futbolista, aparte de técnicas nuevas en el campo de juego que la directiva del Magallanes no quería implementar. Querían una renovación en la directiva y organización del deporte. Así:

“Las divergencias producidas dentro de Magallanes por este nuevo enfoque de la situación derivaron en una candidatura: algunos jugadores decidieron postular para capitán del equipo a David Arellano, que contaba con las simpatías -y respeto- del elemento joven del club. La postulación fue tomada como una declaración de guerra y sus primeras víctimas fueron el candidato y Clemente Acuña, que sufrieron castigos del directorio y cuyos casos serían estudiados por la Asamblea General previa a la elección de nuevas autoridades. De todos modos, antes de esa asamblea "los complotados" ya tenían tomada su decisión:

¹⁶¹ MORALES, Leonidas. *Op.Cit.*; p.19.

¹⁶² *Ibid.*; p.24.

durante el trayecto de un viaje a Talca habían decidido marginarse de Magallanes y formar un nuevo club (...) (itálico añadido aquí)".¹⁶³

El 12 de abril de 1925 en dicha reunión se separan del equipo matriz y el 19 de abril de 1925, en el bar "Quitapenas" frente al Cementerio General fundan el Club Deportivo Colo-Colo. Es significativo, entonces, la mirada de Arellano. ¿Estaría ya divagando qué harían y cómo enfrentarían la tensa situación? La seriedad vista ahora como tensión, el espacio que los encierra y al cual se rebelarán, la conspiración misma de la marginalidad que ve en el deporte una forma de vida y, no se conforma con participar, sino con dirigir sus destinos. Una nueva articulación deportiva se cuajaba en el ambiente peleando "a coordenadas".

Espacios abiertos, vida y arte

Como hemos visto anteriormente, en las décadas primeras del siglo XX Chile se ha venido transformando desde una estructura familiar conservadora y tradicional que ha gestionado algunas conexiones livianas con la modernidad, pasando por la forma en la cual entrado algunos años del siglo observamos los cambios sustanciales en el género femenino, sobre todo, por la manera en que se viste y presenta su "cuerpo" en sociedad hasta las repercusiones del deporte en la sociedad democrática y cultura de masas. Sin embargo, también se debe añadir un elemento que ha tenido cierta fuerza en la sociedad chilena como lo es la estructura artística o la manera creativa de asumir los espacios y la cotidianidad antes de finalizar con las nuevas generaciones.

En la ilustración 1.5.4 un grupo de ocho hombres han posado para el lente en las Termas de Chillán en 1937. La desestabilización de la pose tradicional se ha insertado sincrónicamente a la gran importancia que se le ha dado al entorno del paisaje y al árbol en el cual se han trepado, acomodándose en sus ramas cuatro de ellos mientras cuatro de ellos han quedado a la falda del mismo. Parecido a una visión dadaísta en donde "(un) gesto sea siempre una provocación contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el escándalo (...)"¹⁶⁴ esta organización masculina en forma piramidal desafía los propios estatutos de la jerarquía para desafiar dicho orden pre-establecido. En esto la figura del árbol juega un papel sumamente vital.

¹⁶³ *Ibid.:[En línea].*

¹⁶⁴ PICÓ, Josef (comp). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial; 1998; p.30.



Ilustración 1.5.4

“Termas de Chillán 1937”

Para Juan Eduardo Cirlot éste es “uno de los símbolos esenciales de la tradición”, así: “El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración”¹⁶⁵ En esta acción de profanar, según el concepto de Giorgio Agamben¹⁶⁶ se regenera el concepto vital del arte. La originalidad de estos ocho hombres frente a la pose es, sin duda, de la forma en que arte y vida se conjugaron en esta región del sur chileno y de las repercusiones que traería al resto del país.

Nuevos espacios, nuevas generaciones

Esta última postal resume la trayectoria espacial que se ha fundamentado a través de estas páginas basándonos en diversos puntos de observación. La transitoriedad de los motivos espaciales, el desenvolvimiento de las masas en formas liberales y conservadoras y el cambio perceptual que los fotografiados han presentado paulatinamente según las décadas van pasando, indican que Chile ha desarrollado un sincretismo entre lo tradicional y lo moderno en donde “la persistencia de estructuras y mentalidades fuertemente ligadas a un complejo de tradiciones sedimentadas a través del largo período colonial, aunque entraron

¹⁶⁵ *Diccionario de símbolos. Op.Cit.*; p.89.

¹⁶⁶ *Ver Profanaciones. Op.Cit.*; p.97-119.

en una fase importante de crisis, sufrieron no sólo un reacomodo ante el embate de las nuevas tendencias, sino se hibridizaron (...)"¹⁶⁷ Ya no se trata, incluso, de superación del tipo de ciudadano que anhelaba la nación, sino de una clase de ciudadano todavía enraizado a costumbres centenarias que abordó la modernidad en complementariedad con la tradición. El mismo Carreño en su manual ya lo había advertido: "la vida es muy corta, y sus instantes corren sin jamás detenerse"¹⁶⁸ De esta manera se conjugaba costumbres hegemónicas y modernidad como se verá a continuación.

La ilustración 1.5.5 representa una nueva generación de chilenos prácticamente entre los años cincuenta y sesenta. Al igual que la ilustración 1.5.2 el acomodo se condiciona con márgenes masculinos, figuras femeninas centrales, aunque diversas, una amalgama de vestimentas que indican actitud, sociabilidad y estatus social, además de un espacio abierto claramente representante del progreso como se observa en la represa al fondo. De izquierda a derecha se sitúan un joven con una pose dubitativa (A), una joven con pantalones y manos en los bolsillos (B), un joven sonriente y bromista al centro (C), una joven de vestimenta aniñada (D), un joven vestido de huaso (E) y otro en actitud bohemia (F). Todos sonríen a la cámara y posan con seguridad y jovialidad frente a la orilla del río que fluye a sus espaldas.



Ilustración 1.5.5

Las nuevas generaciones enfrentan el espacio con menos tensión que las anteriores. Las figuras de ambos sexos se expresan holgadamente, sin menoscabo de la apariencia. Hay que fijarse que, incluso la joven aniñada (D) siquiera muestra, pese a su docilidad y candidez, un aparato de rectitud social frente a la cámara. Su blusa se muestra desaliñada, como si hubiera jugado lo suficiente a la orilla del río y divertido aún más por su clara sonrisa. En otros la pose se encuentra tambaleante, despreocupada, mucho más cotidiana y, en ocasiones, hasta dubitativa, como la del joven (A) que ubica sus manos en la cintura en actitud de cansancio y descanso de la espalda. El ejercicio, el aire libre y la camaradería de

¹⁶⁷ GONZÁLEZ, Beatriz. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano; del espacio público y privado." *Op.Cit.*; p.432.

¹⁶⁸ *Ibid.*; p.440.

los compañeros relajan su estructura y simulan un alto al juego y la acción. Por otra parte, también la tradición se establece como parte sustancial de la cotidianidad, como el caso del huaso, que joven y buen mozo, aún conserva la costumbre en la indumentaria, no empero relacionarla (y relacionarse) con pares de su misma edad. En la chica aniñada (D) también sobreviven ciertas estructuras, sobre todo por su falda larga y su pose frontal con brazos semi-cerrados frente al cuerpo. No así en la joven de los pantalones (B) de peinado corto (igual que D) y acomodo masculino: manos en los bolsillos, firmeza y solidez, y sobre todo, una actitud no desafiante, sino segura frente al lente. No necesita comprobar absolutamente nada, su incursión femenina a la esfera social se encuentra totalmente aceptada y asumida. También el humor y la captación de la atención cae bajo el joven del centro (C) quien muestra un temple de astucia y desparpajo: rodea a las chicas con sus brazos galantemente y sonríe de rabo a cabo por su atrevimiento. Tanto así lo hace el huaso con la chica aniñada. El cuerpo ofrece, ahora, una cofradía de amistad. No es tabú sino enlace con el otro. Empero aún las chicas no se ofrecen disponibles para ellas tomar la acción de abrazar, reciben el mismo en forma natural. Para ello, la cultura tendrá que ir evolucionando, conformando e insertándose en nuevos espacios y articulaciones que produzcan vías de acceso a la convivencia y a la igualdad. Con el paso de los años esta conquista de los espacios, sean estos físicos o discursivos, han generado en una transición lenta y progresiva de la cultura chilena a la modernidad y lo contemporáneo. En esto, la postal se ha convertido en un objeto holístico que cada vez más desentrama la complejidad de dicho proceso.

Capítulos Tres: Desentrañando las tarjetas postales étnicas desde la mirada hegemónica tras el silencio del subalterno



Postales desde la alteridad

Hegemonía y subalternidad: una moneda a cara o cruz

En esta continuación del trabajo se pretende explorar las relaciones discursivas e iconográficas manifestadas en la tarjeta postal étnica. Para ello se sitúa la posición, en su mayoría, ciertos grupos indígenas, de raza o influencia negra incluyendo tipos nacionales o “del campo”, como elementos dentro de las culturas periféricas, hasta adentrarnos en la visión hegemónica y centralista que se ha subvertido sobre ellos como método de dominio y asimilación. Se propone, entonces, casos más extensos respecto a las etnias indígenas por visualizarse con esto un entorno más sudamericano, pero de ninguna manera por que

en estos se presente en mayor o menor grado la subalternidad o con mayor o menor importancia como en culturas tales como la antillana. Inmiscuirlas a todas en un mismo formato tiene como propósito ampliar el marco de estudio y tener una contextualización más diversa del panorama estudiado. Aún así, se encuentran organizadas en subtemas, de manera que sean llevadas a una interpretación y profundidad crítica establecida desde la diversidad, pero que dialogue con lo homogéneo en común. Y debe ser así porque, al adentrarse en el espacio de la hegemonía y la subalternidad, dos conceptos que se tomarán como base para este capítulo, se logra dialogar con el objeto fotografiado que ha caído en silencio y la forma que el receptor lo observó a su vez, sea cualquiera su origen o formación. Así, se plantea que las tarjetas étnicas en las diferentes culturas estudiadas se pueden leer desde lo exótico, lo erótico y lo étnico; o sea, desde las figuras de alteridad reflejadas en el Otro, desde el deseo y desde la intencionalidad de la mirada hacia los cuerpos en los estudios etnográficos¹⁶⁹, quienes aún con sus limitaciones dejaron un basto registro fotográfico de razas, incluso hoy, ya desaparecidas. Cuando se observa la figura del “Otro”, estas postales dialogan sobre la forma en que han sido vistos los que rodean el centro, el “Nosotros”, más aún si son tan radicalmente diferentes. Los términos “hegemonía” y “subalternidad” ayudan a desentrañar dichas conflictivas relaciones.

Para ello, se deben examinar las estructuras de poder latinoamericanas examinando lo subalterno y lo marginal versus la versiones oficiales de la historia. Es interesante añadir que el género postal resulta muy útil porque, como aclara Roberto Hozven, se concuerda que “el estudio de este fenómeno de dependencia exige aproximarse a la historia con un enfoque no convencional, sirviéndose de fuentes tales como la memoria popular, el discurso oral, los documentos coloniales archivados todavía no examinados”.¹⁷⁰ Así, las postales, desde su propia esencia estructural e histórica, se convierten en una de esas fuentes hábiles para comprender la noción de hegemonía de las clases dirigentes y tratar de analizar sobre una perspectiva crítica lo que han sido las culturas periféricas, en todas sus manifestaciones a través de la historia. El mismo autor explica ambos conceptos tal cual se utilizan en este estudio:

“La experiencia subalterna se relaciona con el hecho de habitar entre dos culturas a la manera de un encabalgamiento: una hegemónica, autorizadora, a la que de un modo u otro se desea pertenecer o ingresar, y otra subordinada, repetidora y marginal, a la que se pertenece por razones étnicas, religiosas, económicas o sociales que no se han escogido. La primera se asocia al poder y se inscribe en los círculos sociales privilegiados o prestigiosos, mientras que la segunda está privada de poder o alejada de los circuitos oficiales.”¹⁷¹

Y resulta aún más importante conocer estos procesos culturales desde evidencias no convencionales. Se necesita establecer que la sociedad moderna y el establecimiento de sus clases dirigentes o hegemónicas, mediante el avance del proceso civilizador que ocurrió en la conformación Estado- Nación, principalmente entre los últimos años del siglo XIX hasta la tercera década del siglo XX, se valió de todos los medios de masas disponibles principalmente con aquellos mecanismos de comunicación y difusión comerciales que

¹⁶⁹ S/A. “Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos en el confín austral”, *Revista de Antropología*; [En línea]. “Otro uso para estas fotografías fueron las postales, formato que permitió la circulación masiva de las imágenes sobre indígenas en Europa Este formato, además, potenció una cierta estilización dentro de las fotografías sobre indígenas, ya que comenzó a cobrar interés la iluminación, la pose y los accesorios que acompañaban al sujeto que se retrataba.”

¹⁷⁰ “Convergencias y divergencias en torno al concepto de subalternidad”, *Taller de letras*, (29- Nov. 2001); p. 56.

¹⁷¹ *Ibid.*; p.57.

transmitían el mensaje de asentamiento, nacionalización y garantía de su supremacía mediante la llegada de la modernidad y el progreso. Esto es lo que ocasiona, como se explicará adelante, es que el lugar de enunciación de la cultura periférica queda nulo ante el proyecto civilizador cuando se presencia que:

“Si se trata de difusión, hay que partir de una realidad: las culturas subalternas (trátese de la otra cultura o de una subcultura de la propia) carecen de acceso a los niveles de decisión sobre los medios de comunicación masiva, especialmente los audiovisuales: en otras palabras, no tienen derecho social de recibir aquellos tipos de contenidos en respuesta a sus preocupaciones y necesidades, ni que les lleven sus preocupaciones y necesidades, ni que les lleven la información que socialmente les sea útil”.¹⁷²

Si se vincula este proceso a la clase burguesa (el principal consumidor de las tarjetas postales) Mabel Thwaites, profundizando sobre los planteamientos de Antonio Gramsci¹⁷³, advierte que:

“(…) dado que la clase burguesa se divide en una infinidad de capas con intereses eventualmente contradictorios, signados por la competencia que impone el capitalismo, necesita de un Estado unificador que recomponga jurídica y políticamente su propia unidad. El Estado, lejos de poder ser manipulado a voluntad por la clase dominante como una maquinaria exterior a ella, juega un papel central en su unificación y constitución”.¹⁷⁴

De manera que, la apariencia y la esencia, lo mediato e inmediato, como planos constituidos de la realidad moderna aparecen relacionados al poder económico y al poder estatal reproduciendo estas mismas relaciones sociales dentro del mismo sujeto dominador; en esta materia el ciudadano moderno. De allí que fueran reforzadas las representaciones de los grupos subalternos nacionales, puesto que, manipulando lo heterogéneo, se sirve, aunque sea mera ilusión, del control mismo necesario en la formación de un verdadero Estado Nacional con características homogéneas, no obstante, su realidad diversa y múltiple. Sucede, por ello, que las tarjetas postales con motivos europeos se comportan como un espejismo de un ideal de semejanza; mientras las tarjetas étnicas repercuten en una ambivalencia perceptiva sobre el “Otro”, aún cuando fotografiados, fotógrafos y receptores, la trilogía postal, pertenezcan a un mismo lugar, nación o etnia. El problema radica en un aspecto inicial porque: “la supremacía de un grupo social, -dice Gramsci-, se manifiesta de dos modos, como “dominio” y como “dirección intelectual y moral”.¹⁷⁵ ¿Qué hacer cuándo ambos conceptos están en pleno cambio? ¿Cómo observar no tan sólo los cambios provistos por el nuevo ente social sino aquellos parámetros sociales y culturales que subyacen aún del viejo orden decimonónico? La reflexión a dichas preguntas, pueden darse sólo como una aproximación, porque se desconoce la reacción del subalterno en concreto, aunque la lectura de las postales ofrece quizás atisbos para una aproximación del asunto.

¹⁷² Carreño, Gastón. *Entre el ojo y el espejo: la imagen mapuche en cine y video*, Universidad de Chile; Febrero 2002;

p.91.

¹⁷³ Nota aclaratoria: El concepto de subalternidad nos llega por los *Cuadernos* de Antonio Gramsci, pero el interés mayor sucede cuando Hommi Bhaba lo utiliza para representar esa voz escindida de materialidad en que caen los seres bajo el dominio colonial.

¹⁷⁴ “La noción gramsciana de hegemonía en el convulsionado fin de siglo”; [En línea].

¹⁷⁵ *Ibid.*; [En línea].

En esto, el uso de la tarjeta postal proporciona una herramienta de estudio en donde se habrá de ver cómo se desarrollaron los discursos hegemónicos que informaron sobre el subalterno desde su posición de objeto exótico y símbolo del pasado. Habrá que recordar que lo exótico conlleva una autorización por parte del poder; es el lujo que se da con la diferencia, es un diálogo que juega, que crea la ilusión de la tolerancia a la diversidad. De manera que esto no se ubicará tan sólo desde el ejercicio del poder estatal, sino desde el simple ciudadano, tanto por la posición ideológica de quien toma la foto, como por el resultado provisto del que, a su vez, seleccionó, utilizó o recibió la postal. Ante todo ello, se resalta que la mirada hacia el subalterno, por ejemplo el indígena, pasa desde la mitificación que tuvo mediante el discurso dado en el proceso independentista de América, pasando por la imagen que le proporcionan los ciudadanos nacionales hasta el presente con su realidad marginalizada. En el pasado, el indígena se había convertido en símbolo de raza y lucha, mediante una imagen romántica en clara alusión al ideal patriótico moderno del latinoamericano. Como dice Viviana Gallardo: “Constituir la nación implicaba internalizar una conciencia, una identidad colectiva, mediante la creación de símbolos, valores y representaciones destinadas a reforzar los sentimientos de pertenencia social.”¹⁷⁶ El ciudadano, sin embargo, estará más interesado en suprimir las barreras étnicas y homogeneizar al indio desde su perspectiva de civilización, en esta materia el modelo europeo, logrando “arrasar con la realidad cultural indígena, ya fuera con educación, vale decir, paciente y pacífica, o con las más brutales amenazas y acciones de violencia”.¹⁷⁷ El presente, aunque aquí no será documentado, no es distinto: aún se continúa con la construcción de una imagen exotizante, en donde, quizá a falta de utopías o luchas reivindicativas sociales, se desprende de ellos una iconización tradicional de sus costumbres que aleja la percepción real del actual indígena. Luego de la derrota indígena en Chile, en el proceso eufemísticamente llamado “la Pacificación de la Araucanía”, los mapuches no serán punto de reflexión iconográfica hasta los ochenta, en plena dictadura pinochetista. Antes, sólo fueron objeto de estudio en las primeras décadas del siglo XX por el alto interés en la antropología y la etnografía¹⁷⁸ y sólo en el momento que ese “Otro” no representa una amenaza a la entidad nacional. Resulta interesante que, cuando esta etnia ya se encuentra “pacificada”, las fotografías que se toman de ellas resultan basarse en poses, resultado de los rígidos códigos estéticos de la época, y símbolo de dicho estatismo: Marcelo Somarriva argumenta que:

“(…) las categorías que fijaron la lectura de estas imágenes y que habrían sido los móviles de esta temprana y persistente fascinación habrían sido: la obsesión por la raza pura, ya que estas fotos habrían evocado un estado de pureza étnica supuesto por el investigador; el primitivismo, al satisfacer la necesidad de un modelo historicista obsesionado con un pasado remoto y salvaje, y, por último, el arcaísmo, ya que los fotografiados aparecían desprovistos de cualquier estigma de contaminación occidental. (...) fotografías que habrían ofrecido una imagen tranquilizadora del “Otro” fijado en el tiempo, sumergido en el pasado.”¹⁷⁹

¹⁷⁶ “Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: El discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional”, *Revista de Historia Indígena*, (No.5, 2001); p.123.

¹⁷⁷ *Ibid.*, ; p.124.

¹⁷⁸ (Cfr. Carreño, Gastón. *Op.Cit.*), “(...) lo indígena se transforma en un exótico objeto de consumo. Tendencia que se mantiene hasta nuestros días.”; p.12.

¹⁷⁹ Somarriva Q., Marcelo. “En torno al imaginario mapuche”; [En línea].

En dicho proceso se patentiza las relaciones dominantes y subordinadas desde su propio origen anterior: el ideal del *salvaje noble*, o “buen salvaje” popularizado en los tiempos de las guerras de independencia pero figura comentada desde la colonia¹⁸⁰; y por otra, la imagen de la etnia desaparecida o casi extinta, de la construcción del ente social que pronto se convertirá en pieza de museo, un proceso de musealización moderno que convierte en simulacro etnográfico y antropológico para las ciencias a ese individuo más cercano a la muerte que a la vida, que lo convierte en objeto exótico por su capacidad de diferencia para las artes y la cultura y en categoría social inferior en tanto que pertenece al pasado ficticio, construido, para la sociedad. Hegemonía y subalternidad componían un cuadro perfecto sobre una relación basada sólo en el conocimiento visual, como le sucedería con la fotografía, principalmente si se recuerda la estrecha relación voyeurista que transformaba, frente a la vitrina, al paseante de los bulevares, o estableciendo que para la composición de la identidad del ciudadano moderno era imprescindible que se jugara con la comparación anatómica del “salvaje”: sus gestos, la obsesión por su cuerpo, su lenguaje pobre, entre otras. Y la ciencia contribuirá, precisamente, a la formación y análisis de estas nuevas maneras de mirar.

Recorriendo las fronteras de la mirada

La modernidad trae consigo una afición fuerte hacia los estudios antropológicos y etnográficos. Así, las comunicaciones van a ser elementos tecnológicos que se emplearán para las investigaciones, en especial la fotografía y sus variantes iconográficas. En este punto resulta positivo que haya emergido dicha práctica porque estas representaciones quedan, a pesar de los estereotipos, como las únicas pruebas en múltiples casos sobre etnias en el presente desaparecidas; en tanto, por otro lado, sabemos que al ser medios masivos y comerciales, también convertirán a la figura del subalterno en un objeto de consumo, una construcción social en beneficio de la propia mirada extranjerizante hacia “Otro”.¹⁸¹ De allí que el exotismo que representa muchas de estas costumbres, el uso del desnudo, o las prácticas cotidianas de subsistencia, se conviertan en una mercancía, más que un conocimiento científico. Esto ahora se ha distorsionado por la percepción del lente, el cual confundirá aún más las relaciones que se venían arrastrando desde el siglo XIX con el concepto de Civilización vs. Barbarie, siempre a beneficio del Estado y la Sociedad Civil predominante. Sin embargo, ya que se trataba de un punto de vista científico, éste con el tiempo logró evolucionar desde los evolucionistas, quienes proponían al hombre como una especie resultado del crecimiento genético, el desarrollo histórico y la selección natural, o, en otras palabras, visto en comparación con su contraparte hegemónico hasta el funcionalismo británico, el particularismo histórico, las escuelas históricas alemanas y la escuela sociológica francesa. Estas últimas surgen en oposición al carácter etnocentrista

¹⁸⁰ Francisco Fernández Buey comenta que en Michel de Montaigne encontramos el *acta de nacimiento* del “buen salvaje”. Véase en *La Barbarie: de ellos y de los nuestros*. Barcelona: Paidós; 1995.

¹⁸¹ Peter Burke opina sobre esta clase de mirada de intenciones objetivas que: “La mirada etnográfica puede reconocerse también en muchas fotografías de obreros, criminales y dementes de los siglos XIX y XX, aunque generalmente son menos objetivas y menos científicas de lo que creían sus autores. Estos -individuos de clase media que fotografiaban obreros, policías que harían fotos de delincuentes, o personas cuerdas que retrataban a locos- generalmente se fijaban sobre todo en lo que consideraban típico, reduciendo a los sujetos individuales a la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum, como si fueran mariposas”. (En: *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica; 2001; p. 174-175.)

de la anterior y considerando a los seres como individuos con creencias, costumbres y relaciones desarrolladas en formas distintas al “Nosotros”.¹⁸²

Las imágenes sobre el subalterno en la postal étnica y el discurso inscripto en ella conllevan procesos de hegemonía mucho más patentes en torno al dominado, totalmente lejano al ciudadano o al Estado en el mayor porcentaje de las veces.¹⁸³ Es que presentan burladas, malentendidas y/o incluso malformadas en su discurso escrito. Los estudios etnográficos y antropológicos retratan desde los mismos comienzos de la fotografía al subalterno para fines diversos, desde lo científico hasta lo exótico, erótico y étnico. Lo erótico, se expresa en la mirada estética dada a diferentes fotografías en donde las mujeres posan como las actrices del vodevil francés, tan famosas en la época. Lo exótico se da en la exposición de las diferencias en torno a las costumbres y modos de vida, o, simplemente, como la estrategia de un reconocimiento superior por parte del dominante quien hace de la etnología una fuente para establecer su carácter hegemónico. Y lo étnico, en los estudios antropológicos tan en boga. La visión que impera sobre estas tres formas de diferenciar la mirada del dominante corresponde a una muestra del proceso educador de la época¹⁸⁴, pero dicho mecanismo se torna conflictivo cuando la misión “civilizadora” choca con las preconcepciones culturales y estéticas que se tiene con respecto al “Otro” al que se pretende “educar”. Los mecanismos con los cuales trabajaban impedían en ellos ver al indio, al negro, al nacional del campo, al extranjero, al inmigrante, a fin de cuentas, a ese “Otro”, desde su propia esencia como marginal y como cultura desenraizada. Ya entrado el siglo XX, la visión general se convierte en observar lo exótico, en una mirada estereotipada que produzca curiosidad y venta: tradiciones, vestimenta (o la ausencia de ellas), comida, rituales, entre otros. Expone Margarita Nolasco sobre los indígenas mexicanos:

“Se tiende a ver la otra cultura en relación con lo que es diferente, semejante o contrastante con la propia, y por lo tanto se registra sólo aquello que se considera digno de ser captado: fiestas, danzas, ceremonias, vestidos, cosas, etc. Siempre y cuando no sean visible y objetivamente iguales a lo propio”.¹⁸⁵

En todas estas imágenes, la perspectiva dialéctica está en una oposición permanente, pero en un continuo diálogo. El discurso sobre el subalterno elabora las mismas pautas que la imagen, acentuando el prejuicio sobre éstos, llevando incluso a la acción dichas nociones transmitidas, tergiversadas y sometidas bajo el proceso civilizador y progresista.

¹⁸² Para más información y detalles Véase JURÉ, Cristián. “La construcción de la alteridad a través de las imágenes”; [En línea]. Como detalle, también puede leerse a VEGA Solís, Cristina. “Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico”. Nos dice esta última en el referido artículo: “Se puede decir que la etnografía está desde sus orígenes estrechamente ligada a un proceso de racionalización que la define como el estudio de unos seres que, durante el siglo XIX, eran *tipificados* (itálico mío, se hablará luego de la tipificación o la creación de tipos como parte de un proceso de dominio y subalternidad, sobre todo en términos del exotismo) de como “ejemplares” de otras razas”, donde se comprueba el carácter evolucionista.

¹⁸³ Según Carreño, sólo se han dado casos efímeros, principalmente en el Brasil, y más específicamente en las etnias del Amazonas, entrenadas por diferentes etnólogos para la época de los 80 en las técnicas cinematográficas, de manera que estos puedan firmar su propia concepción de su mundo, exenta de intervenciones hegemónicas o contaminadoras de su propia percepción de su realidad. (Cfr. *Op. Cit.*)

¹⁸⁴ Pensando en este aspecto, en Chile, por ejemplo, comenta Jaime Flores en una cita de su ensayo sobre las postales de la misión capuchina al sur del país que Varas, para la época, comentaba que: “enseñar a los niños a leer i escribir en su propia lengua i en castellano” (...)pero esto no era suficiente porque se lograría “salvajes de más recursos mentales de quienes la civilización no se ha apoderado”(…) era necesario “enseñorearle el corazón”, así como muchos otros ejemplos donde se observa esta contradicción entre misión y realidad prejuiciada (Cfr. “Tarjetas postales de los capuchinos”, *Aesthesis* (2002) No.35; notas al final, pie de página).

¹⁸⁵ (Cfr. Carreño, Gastón. *Op. Cit.*); p.34.

Dicho discurso avaló, por ejemplo, la invasión de la Araucanía, sin dejar mencionar las exterminaciones de la Patagonia, Paraguay y Brasil. Nos comenta Roland Barthes, que: “El estilo es lo que hace que la foto sea lenguaje”.¹⁸⁶ De acuerdo a esto, entonces, la imagen prevista en las postales, aparte de mostrarnos, en la reflexión actual que se hace de las mismas, no tan sólo la barbarie a la que confrontó el indígena, sino a su propia construcción como confirmación de exterminio: el estilo, la estética de la foto ha dado muerte, (y vida a través del tiempo) a la cultura indígena, porque la utilización que se le ha dado es impuesta a los parámetros que dicho discurso ha querido expresar bajo la mentalidad del dominante.

Las expresiones que se han dado desde la posición jerárquica de la hegemonía, en este caso el Estado y la Sociedad Civil, contrastan ampliamente con el silencio emitido por el subalterno. Carente de voz y de mecanismos de defensa ante esta pérdida de voluntad y comunicación, resulta evidente la locuacidad de sus rostros, las expresiones que resultan de su pose, incluso, hasta la vestimenta y su modo de llevarla. La comunicación hegemónica, con la voz del poder del blanco, del ciudadano urbano, del rico; avalado por el mundo que le circunda, viene a ser, en cierta manera, burlada por el silencio del que calla. El subalterno en la postal no es un mudo como el “musulmán” de Agamben.¹⁸⁷ Aquí gestos, formas físicas, poses, acomodo del grupo intervienen en un discurso interesante de interpretar porque radica en una forma más en la que el “civilizado” debe enfrentarse sin éxito a sus propios artefactos. Dice Ileana Rodríguez con respecto a este propósito que: “Tanto el “escuchar la pequeña voz” como la “lectura en reversa” son metodologías que encuentran en los lugares del subalterno sus patrones de presencia del Estado. Anverso y reverso se constituyen así en posicionalidades: elite/ subalterno, cultura ilustrada/ dominio.”¹⁸⁸ Y dentro de esa visión opaca y distorsionada, el hegemónico, haya sido éste un etnólogo, un fotógrafo, una artista, una periodista, un político, o un simple ciudadano, éste deberá enfrentarse a ese Otro que marcaba con su silencio otra forma de discurso.

El espejo opaco o el Otro como trademark

La postal étnica refuerza la característica exótica del “Otro” en la cultura moderna. Su carácter de objeto provoca que sea manejada mediante un uso masivo en donde se multiplican tanto las visiones culturales como las ideas sociales en general. Carlos Monsaváis explica que:

“Cada postal es un intento por simplificar y resumir la experiencia de cierto lugar, tanto para nosotros como para quienes se quedaron encasa. La “construcción” de la cultura es un proceso complejo: involucra simultáneamente la forma en que nos gustaría que otros nos percibieran, la forma en que los otros nos ven y, de hecho, lo que somos. Las postales no son documentos neutrales ni científicos; pero como la cultura y la historia, se “construyen” para ser consumidas y, por tanto, constituyen ficciones de complicada fabricación.”¹⁸⁹

Dicha construcción cultural contiene dos aspectos que merecería la pena explicar respecto a las tarjetas postales étnicas: la figura y construcción del “Otro” y la figura y construcción de lo exótico, lo erótico y lo étnico, tanto por el proceso que conlleva dichas construcciones

¹⁸⁶ *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.; 1982; p.20.

¹⁸⁷ Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Valencia: Pre-textos; 2000.

¹⁸⁸ “Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante”; [En línea].

¹⁸⁹ *Op.Cit.*; p.16.

como por el resultado o el lugar de posicionamiento que obliga al Otro a asentarse a la fuerza. Como dice Jean Baudrillard mientras comenta sobre la teoría sobre el exotismo de Segalen: "(...) el exotismo es una suerte de ley fundamental de la intensidad de la sensación; de la exaltación del sentir y por lo tanto, del vivir; es entonces una búsqueda mucho más indeterminada."¹⁹⁰ El problema radica en que se convierte en una "especie de fusión o confusión general o pintoresca"¹⁹¹ que se intenta mantener como regla. Baudrillard propone dejarlas separadas, en sus propias esencialidades, bajo el respeto de la autonomía. Se sabe, sin embargo, que ese no fue el método. El colonialismo, sobre todo, dio la impresión de incluir al Otro, pero sólo para someterlo, pero provocar su aniquilación o su asimilación. Marcelo Somarriva comenta sobre lo que el historiador Alain Corbain señala en torno a la vida privada europea y las postales:

"(observó cómo) se formaron "innumerables colecciones de tarjetas postales", como una proyección más popular del gusto de las élites por las colecciones y los pequeños museos privados. Es presumible que los destinatarios de estas postales de un lugar tan remoto hayan sido europeos inclinados por lo exótico. Tampoco hay que olvidar que como señala Gustave Verniory en sus recuerdos, contemporáneos a estas fotos, para muchos capitalinos la región de la frontera era un territorio salvaje equiparado al corazón de África o a Australia."¹⁹²

Por consiguiente, al tiempo que es exótico, es "Otro" como desconocido, transparente e invisible, lejano o extranjero. El exotismo, según José Antonio González Alcantud, es un fenómeno moderno. Pese a que éste es producto de la polis, no es la polis griega sino el feudo medieval el que exaltaba o forzaba la figura del "Otro" mediante una conciencia eurocéntrica. Sin embargo, el descubrimiento de América es el que más da los primeros acercamientos sobre el concepto. Para la fecha, incluso, los humanistas miraban hacia Europa, hacia la antigüedad redescubierta. Siquiera por la visión edénica que imparte Colón, y que transmite a Europa en sus informes, se sienten ni meramente interesados. Su impresión cambia cuando se tienen que enfrentar a los informes de Cortés; más realistas y urbanos de una sociedad menos idílica y más compleja como la de los aztecas, encuentro que confronta la figura del "buen salvaje" que nace junto con la "otredad" y el "exotismo". Es acaso esta misma figura del "buen salvaje" la que se debatirá como la que se forma del "mal salvaje" sobre todo basado en la justificación del canibalismo y los sacrificios humanos. Basándonos en la merma de la población sobre todo indígena, estas concepciones habrán logrado su objetivo pasado el tiempo: apaciguar al "Otro". Cuando el imperialismo ha destruido y dominado el mundo primitivo se establece, formalmente, una visión exótica que produce una inquietud hacia la musealización y que permite que se desarrollen con esto dos disciplinas: la antropología y la estética. Fue el descubrimiento de América el que destapó, en pro de la dominación del espacio y el poder, estas preconcepciones sobre el ser humano.

"Seguramente no fue sólo la rapacidad lo que incitó a Pizarro y a sus hombres a conquistar el Perú, sino también la atracción exótica que empezaba a nacer en las conciencias de los aventureros."¹⁹³

El racismo está bajo la misma tutela. Como lo explica Marc Guillaume "el racismo es moderno. Las culturas o las razas anteriores se ignoraban o se aniquilaban, pero nunca

¹⁹⁰ GUILLARME, Marc, BAUDRILLARD, Jean. *Figuras de alteridad*. México: Taurus; 2000; p.54.

¹⁹¹ *Ibid.*; p.54.

¹⁹² *Op. Cit.*; [En línea].

¹⁹³ GONZÁLEZ Alcantud, José A. "Teoría del exotismo"; [En línea].

bajo el signo de una razón universal”.¹⁹⁴ El subalterno será medido dentro de la producción del “Otro”, otro fenómeno según Jean Baudrillard creado en la modernidad; la mecanización constructiva de la alteridad a la pura semblanza con la era industrial. Y dentro de dicha línea de ensamblaje en el “Otro”, o desaparece su esencia natural; o se vuelve transparente. Todo por que, como dice Baudrillard:

“Podría ser que el Otro, en su alteridad radical o en su singularidad irreductible, se haya tornado peligroso o insoportable y por eso sea necesario exorcizar su seducción. ¿O será simplemente que la alteridad y la relación dual desaparecen progresivamente con el aumento en potencia de los valores individuales y la destrucción de los valores simbólicos? Sea como sea, el caso es que la alteridad comienza a faltar y que es imperiosamente necesario producir al otro como diferencia a falta de poder vivir la alteridad como destino.”¹⁹⁵

Pero, para algunos casos no bastará con establecer la diferencia, la sola extrañeza de la que habla Baudrillard, sino que se lleva al extremo de invisibilizarla. Ese es el verdadero mecanismo de la subalternidad, la aniquilación del objeto haciéndolo desaparecer incluso frente a su presencia. Hay formas de reversión, por ejemplo, al tratar de romper la composición que se hace de “la invisibilidad de lo visible” según la expresión de Trinh Minh-Ha, una documentalista vietnamita, se requiere desenfocar los aspectos tradicionalistas de la mirada. Para la imagen actual, la circulación y consumo de ésta representa una forma de naturalización, de llevarla a casa.¹⁹⁶ Sin embargo, es acaso su desnaturalización, su observación en forma más intensa, la que repercute en un consenso, la que permite esta observación de lo invisible. Dentro de los patrones hegemónicos, las sociedades marginales son “vistas” desde este aspecto de invisibilidad. Es la negación misma de la existencia. La transformación de dicha transparencia sólo puede darse desde la inserción del que “ve sin ver” para convertirlo en el que “ve desde adentro al Otro”. No reconocer la diferencia, la otredad, es también una forma hegemónica de silenciar al subalterno. En la ilustración 2.1.1.a se observa la ausencia de texto sobre la imagen, pero eso no es lo que la hace adecuada para explicar la invisibilidad hacia el Otro, el objeto fotografiado sino que el que escribe, Ronald o a respetado la foto por lo que quiere mostrar la imagen, o a anulado la misma desde el silencio en su texto. Esto último es singularmente un proceso de invisibilidad. Es adecuado comentar que esta postal inscribe foto y mensaje en un momento histórico particular. Se trata de la época en que se está dando la Guerra Civil Española y que Hitler está consolidando el poder que termina con la Segunda Guerra Mundial. Eduardo Menéndez se preguntó:

“Pero cuándo los hombres blancos occidentales y cristianos nos hemos enterado de que existía el racismo, no sólo como discriminación más o menos distanciadora de los otros, sino como asesinato, como una de las formas más terribles de violencia en todas las dimensiones que podemos imaginar: El dato

¹⁹⁴ BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc. *Figuras de la alteridad*; p.14.

¹⁹⁵ *Ibid.*; p.113.

¹⁹⁶ Explica Cristina Vega Solís que: “Trinh compone en palabras esta mirada otra. La entrevista en primera persona, sujetos expresándose sobre sí y sobre otras desde la inautenticidad e inestabilidad de su propia “propia perspectiva”. La entrevista como ficción, como representación escénica contra toda trascendencia. La filmación como acontecimiento extraordinario que invita a presentar un yo-mujer espacial, con un pie dentro y fuera de lo cotidiano. *Estrategias autobiográficas* como los diarios, las memorias y los relatos empleados por las gentes marginalizadas para ganar visibilidad y destruir la compartimentación patriarcal y racista de lo público y lo privado y de la desobjetivación y desingularización de las otras en tanto sujetos y comunidades (...); [En línea].

no por ser evidente deja de ser espectacular: tendemos a ubicar ese período con la decadencia del treinta y más específicamente con ‘la preparación y desarrollo’ de la segunda guerra mundial. Es decir tendemos a identificar y ‘redescubrir’ la relación existente entre racismo y violencia sólo en el momento en que una máquina blanca de guerra trata de exterminar en Europa a otros blancos muy parecidos. (...) Lo único nuevo fue que tal acción haya operado básicamente sobre Europa, sobre blancos con los mismos principios ideológicos que venían empleando sobre ‘indios, negros y amarillos.’¹⁹⁷

Este hecho favorece el carácter de invisibilidad. Ya no se trata de mostrar y tener el favor de comentar. Ahora sólo se invisibiliza al “Otro” porque no corresponde al poder hegemónico, sea estatal o civil, tratar de combatir la amenaza. Ésta ya está insertada en el código civil y no representa una tensión, la sociedad está ya consolidada y, dentro de la unicidad, el blanco se ha reconocido como agresor. Este es el caso del indio que se encuentra sentado junto a uno de los monolitos de las ruinas de Tiahuanacu, en Bolivia mostrado en la ilustración 2.2.1.a.

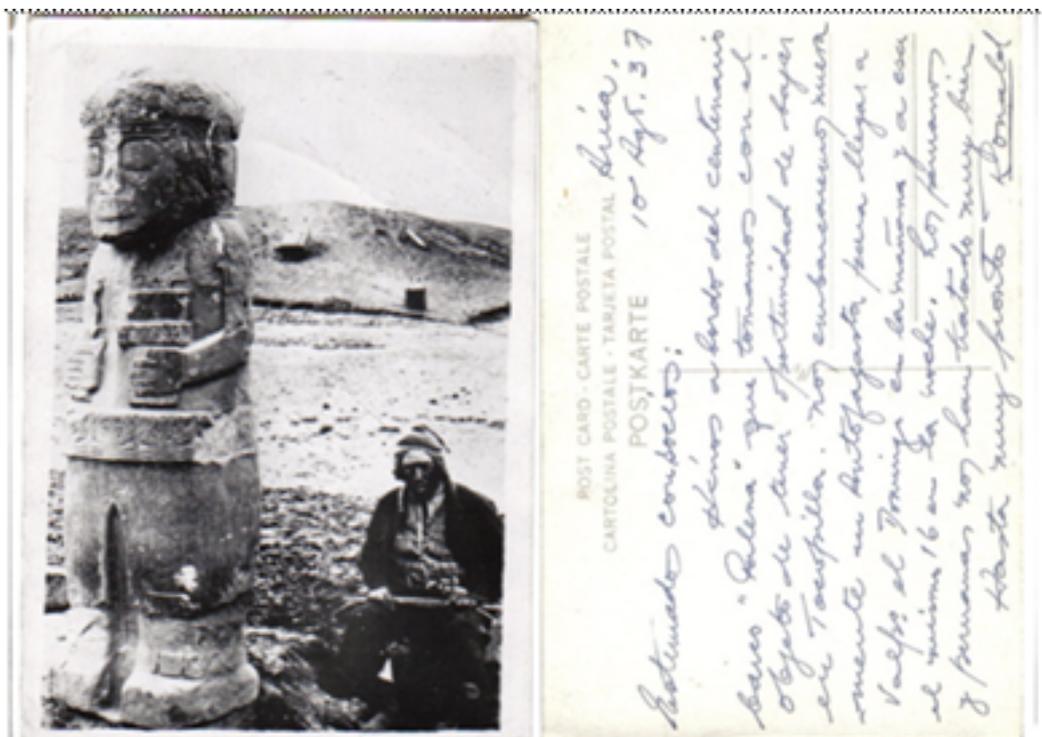


Ilustración 2.1.1.a y 2.1.1.b

“ Arica 10 Ago. 37 Estimados consocios: Hémos a bordo del centenario barco “ Palena ”¹⁹⁸ que tomamos con el objeto de tener la oportunidad de bajar en Tocopilla. Nos embarcaremos nuevamente en Antofagasta para llegar a Valpo el Domingo en la mañana y a esa el mismo 16 en la noche. Hoy peruanos y peruanas nos han tratado muy bien. Hasta muy pronto. Ronald. ”

¹⁹⁷ JURE, Cristián. Op.Cit. ; [En línea].

¹⁹⁸ “Palena” fue un vapor que se hundió en el nortazo del 21/22 de mayo de 1940, destrozándose contra la costa cuando se rompieron sus cadenas. Era un viejo barco que fluctuaba entre Valparaíso y Arica, tres años después de escrita esta postal.

Se percibe que en este mensaje no hace ninguna alusión a la imagen del indio ni del monolito, pero esto puede haberse dado por proceso de omisión o desinterés. Los silencios también pueden convertirse en una forma de transmitir un mensaje. La postal se muestra, en realidad, como una mera prueba de viaje por la mención del itinerario del viajero. Habla de hoy, pero escribe desde Arica. Se pone en duda que confunda Perú con Chile, pues tiene bastante familiaridad y conocimiento de la ruta. La cronología que pone lo ubica en un tono moderno; se encuentra ocupado (se dirige a sus consocios) pero demuestra interés. Incluso, pretende ser liberal y cosmopolita, por la mención que hace de sus buenas relaciones con los peruanos. Lo interesante radica en que la fotografía escogida es una tarjeta boliviana y aparte de no mencionarse el origen o referencia del lugar, tanto por el mensaje impreso o el mensaje realizado por Ronald, tampoco hace que desaparezca del todo ni su presencia ni su extraña "invisibilidad". Esto se da por mediación del que envía la postal.

Sin embargo, esta silenciosa imagen sí puede resaltar el siguiente mensaje, que en particular resulta ser objeto del fotógrafo o autor: es notable que la foto quería poner en contraste al monolito y al indígena. Ella sí habla desde la presencia, desde la diferencia. Un contraste con la monumentalidad de la cultura pasada, extinta, y del hombre indígena, presente y subalterno. Es una toma desde arriba, quizá tomada desde una escalerilla o banco, porque la perspectiva de la toma resulta imposible de focalizarse desde una posición normal de su entramado. Dicho monolito, denominado históricamente "El Fraile", sólo si se toma desde frente (mide tres metros) puede observarse la magnificencia del mismo. Hay una posible manipulación en la foto que minimiza la figura del indio real y agranda la imagen del representado en piedra. Entonces, la imagen muestra a un indio disminuido junto a su par, monolizado en el tiempo. Incluso los rostros parecen tener la misma expresión, sólo que la degradada, de cansancio y pobreza, es la del indio sentado en contraste con la figura erguida del monolito, figura emblemática del pasado glorioso de la desaparecida ciudad andina. Los monolitos de Tiahuanacu son figuras de guerreros, por lo que, en contraposición, hemos de fijarnos en el indio actual, subalternizado y minimizado. El pasado de gloria pasa a ser mitologizado en el presente como representante del valor que tuvo en el pasado, pero en contraposición del valor de sus descendientes. El valor semántico radicaliza la visión hegemónica del indio como raza ideal (el monolito) y como sujeto subalterno (el indígena sentado). En otras palabras, la cultura que una vez fue se ha musealizado; mientras que la cultura viva se ha minimalizado. El mero objeto cobra importancia ante la vida porque éste representa la necesidad del hombre blanco de no enfrentarse a las repercusiones de sus acciones pasadas. Resulta contradictorio, pero la reivindicación del mismo pasado que el blanco destruyó, lo salva de tener que enfrentarse ante su propio Yo, el blanco amenazante, para volver a idealizar, tal como hizo para las guerras de Independencia, ese Otro que aún continuó marginado mediante la invisibilidad de su mirada. Como objeto, como fruición vicaria, como aquello que recordaba su propia barbarie. Contra esto, no queda otro remedio que la monumentalidad.

En la ilustración 2.1.2.a tampoco se escribe nada sobre la imagen postal. Ya que este lenguaje iconográfico carece de palabras, por lo tanto escoge una articulación alterna. Comenta sobre esto Roland Barthes cuando dice que: "la fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado) -contrario al texto, el cual, mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión-, revela enseguida esos "detalles" que constituyen el propio material etnográfico".¹⁹⁹ Diríamos también un material lingüístico alterno. Se inscribe en el

¹⁹⁹ *La cámara lúcida, Op.Cit.*; p.68.

impreso del anverso: “Puerta de casa incaica. Tiahuanacu (Bolivia)²⁰⁰”. “González y Medina. La Paz, Cochabamba y Potosí Editores”.

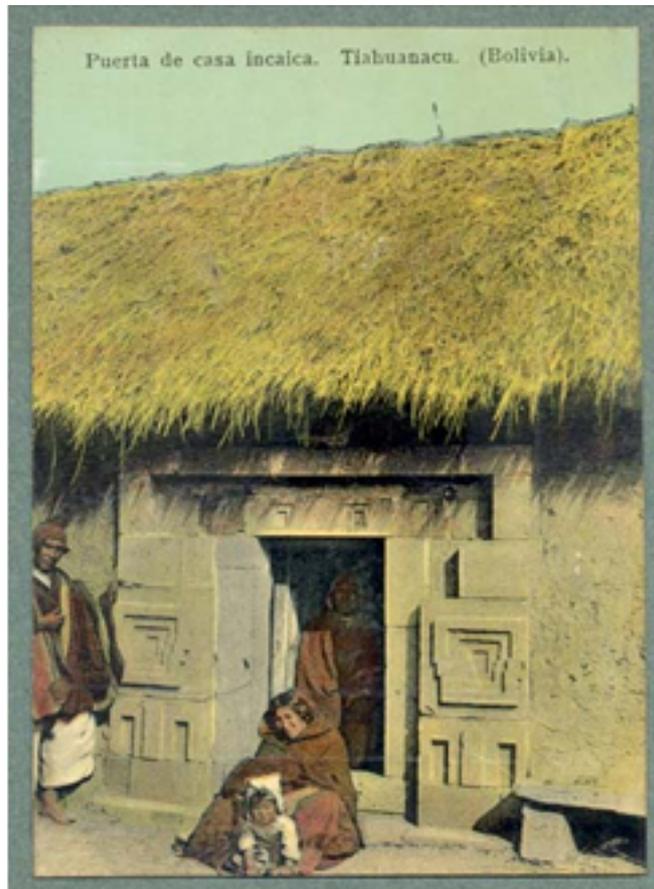


Ilustración 2.1.2.a

Como lo dice el título de la tarjeta se muestra una casa “incaica” con una familia en el pórtico. En esta foto, aunque haya cuatro indígenas, la actividad visual no quiere retratarlos a ellos sino al objeto principal: la puerta de entrada. El techo es el de mayor relieve, pintado en un intenso amarillo. La ilustración ha utilizado una coloración artificial con el objeto de darle mayor realismo. Lo importante aquí es que la gente no es el eje central de lo visual.

La madre, el niño y el que está en el portal a media luz dentro de la casa actúan a menor escala en la toma, el cuarto indígena está a extrema izquierda recortado a la mitad. Sabemos que el impreso ya nos lo advierte, la presencia humana no sirve de relevancia aquí sino el objeto ancestral, la antigua puerta. Nuevamente se provoca una invisibilidad en torno al humano; en contraposición se encuentra la monumentalidad de la estructura arquitectónica. Contrario a la postal anterior, es el fotógrafo el que ya ha articulado un enfoque plenamente neutralizante; sólo la puerta, sino la casa (y con ella su techo), la que homogeniza la perspectiva.

²⁰⁰ Actualmente Tiahuanacu es un pueblo en Bolivia, Departamento de La Paz, Provincia Ingravi. Está ubicado en el altiplano 17km del Lago Titicaca. Entre aproximadamente 300-1200 D.C., Tihuanacu fue capital de un imperio andino que se extendió por parte de Perú, Chile y Argentina.



Ilustración 2.1.2.b

“Mi adorada Emilia: Veo demasiado “incaica” aquí en Bolivia. Me gusta ver algo limeño. 22 agto 1917.”

En el reverso, sólo hay un discurso manual de carácter amoroso: “Mi adorada Emilia: Veo demasiado “incaica” aquí en Bolivia. Me gusta ver algo más limeño. El tuyo. Clarence 22 Agto. 1917.” La fuerza del mensaje recae en dos aspectos: el uso del adverbio “demasiado *incaica*”, intertextualizado con el mensaje impreso del editor, como muestra de hastío, en contraposición con lo limeño, que es Emilia, pero quien, a su vez, ocurre como “algo”, no “alguien”. Posiblemente *Clarence*, de acuerdo a su articulación de las palabras, no es hispanoparlante. El emisor sí hace constancia de la realidad de la foto, sobre todo del discurso impreso. Lo que para él es “incaica” es un “Otro” que no es de su agrado, sino que para su preferencia lo limeño es más agradable, porque la ciudad como metrópoli es de sentido más moderno que lo tradicional.

En este caso también se presenta en la ilustración 2.1.5.a y b, el punto de vista de una uruguaya de la década de los 1910 hacia una capital menos cosmopolita como Asunción. Esta, para mayores males, sólo en 1906 (precisamente la fecha inscrita en impreso de la postal) había salido de una crisis política violenta y presentaba una constante inestabilidad política con el vaivén de presidentes que entraban y salían. La postal está dirigida a su madre, la Señora Isabel P. de Cuneo, la cual se encuentra en la dirección Lavalleja 53 de Montevideo, Uruguay.



Ilustración 2.1.3.a

“Espero vayas a buscarme a bordo, que deseo verte. Abril 20-1910”

Una postal rica en vías de acceso, dado el texto, el contexto y la ilustración elegida. Primero, Montevideo para la época ya venía recibiendo cantidad de inmigrantes de todas partes del mundo. Un bullicio eterno podría tener una ciudad que servía de puerto disputándose, incluso, su importancia con el puerto de Buenos Aires. En contrapunto, se encuentra Asunción. La independencia de Paraguay se volvió una dictadura, pierde la salida al mar y gran parte de su territorio bajo las manos de sus vecinos, y por ende, se encierra en sí misma. La ciudad viene atravesando tiempos difíciles que acarrea, como los antes mencionados, además de la experiencia de la Guerra de la Triple Alianza (1864-70) que instauró al Partido Colorado el cual defendía en sus principios los intereses brasileños y que gobernó de 1880 hasta 1904, fecha en la que se produce las tensiones políticas que llevarán al poder al Partido Liberal, casi sin interrupción hasta 1940. Fue tanta la incertidumbre que hubo veintidós gobiernos en un proceso de treinta y seis años. Sin mencionar como el estado de anarquía y sobriedad gubernamental hacía un desbalance entre un efímero tiempo relativamente en calma y otro, también efímero de violencia política.



Ilustración 2.1.3.b

“Querida mamá – He paseado mucho por la Asunción, todo lo que tiene de bonito el viaje y la naturaleza de aquí, es de fea la ciudad, te aseguro que de noche no encuentras ni una persona por la calle, ni tampoco hay donde ir, en estos días están esperando otra vez revolución y muchas familias se han ido para Montevideo y B. Aires. Ya te puedes figurar lo triste que es (reverso) Espero vayas a buscarme a bordo, que deseo verte.”

Es lógico, entonces, que la hija de Isabel P. de Cuneo haya percibido, no la eventualidad que creyó percibir, de allí su estado anímico (habla de “lo triste que es”), sino la naturalidad que tuvo que interiorizar sobre la cotidianidad ambivalente de la política, y por ende el orden (o desorden) de la sociedad paraguaya. Comparada con la muy “europea” Montevideo (el 30% de los habitantes de la ciudad para principios de siglo eran inmigrantes), la Asunción se tuvo que haber observado excesivamente “latinoamericana”. Es comprensible que haya buscado refugio en dos instancias puras que no la enfrentaran a dicha realidad: la madre, y la naturaleza.

La madre, entonces, es la que va a buscarla, bajo su petición, a bordo, pero ella no es un ser exótico para la hija. Lo es, sí, la naturaleza. La visión idílica (y cómo no habría de serlo, las cataratas del Guaira eran los afluentes más violentos del mundo, considerados al punto de pretender ser una de las siete maravillas naturales), “todo lo bonito que tiene de bonito el viaje y la naturaleza aquí” dice la hija, esa confortabilidad que la naturaleza brinda, todo ello, se contrapone a la ciudad latinoamericana visitada. Mientras ésta fluye, anima, abunda, como debió haber sentido la hija respecto a Montevideo; Asunción, por su parte, es una fea ciudad “que de noche no encuentras ni una persona por la calle, ni

tampoco hay donde ir (...) y muchas familias se han ido”. Asunción no puede competir con el exotismo del Salto Guaira. Mientras éste representa la rapidez, el contenido, la abundancia, e incluso la diversión (se podían traspasar a través de cinco puentes colgantes mientras el río corría abajo libremente) la ciudad se encuentra vacía, insegura y aburrida; con tales características jamás podría ser vista como moderna. Ni siquiera exótica; era demasiado real e imperfecta para “fantasearla”. Incluso es una postal fuera de época ya que cifra en el año de 1906, y ella la está enviando el 20 de abril de 1910. Tanto como la hija de Isabel, tanto como la misma ciudad, tanto como el mismo salto; todos tuvieron las de perder: la uruguayana terminó decepcionada de su viaje, la ciudad tuvo que enfrentar las consecuencias de su mala política, a duras penas fue lentamente superándose, no logrado del todo y el salto terminó profundo bajo el embalse de la represa de Itaipú.

Se observa, entonces, dos formas de ver al “Otro”, mediante la extrañeza (que puede ser acaso positiva al estilo de Baudrillard, o negativa, si hablamos que también se convierte en una forma de subalternidad) y mediante la invisibilidad (la cual en ningún caso puede tornarse positiva si se recuerda el silencio total y absoluto en que transforma al “Otro”, al estilo del “musulmán” agambiano). Ambas, sin embargo, son producto de diferenciación, pertenecen al régimen de la otredad y del proceso en que las clases dominantes subalternizaron a lo que les era distinto y amenazante. Habrá que pensar dónde cae la noción de asombro en todo esto, en parte por ese “Otro”, clásico, de “piel oscura”, el negro, otredad que se discutirá a continuación.

De Calibán a Papá Diable: el negro de la plantación

La figura del negro, tanto en el Caribe como en Hispanoamérica, ha logrado las más variadas fascinaciones, interpretaciones y planteamientos desde la representación hasta la supuesta *barbarie* de su origen, desarrollo, mezcla y dominación/liberación. Se cuenta, por ejemplo, que los negros que venían del África, para que se justificara su esclavitud, eran descendientes de Cam, aquel que se burló de Noé, no tenían alma o aquella era muy inferior para ser considerada honorable al ser humano. Las dominaciones españolas y francesas en el Caribe trataban al negro como un ser inferior, de allí que el sincretismo se diera en forma de mezcla racial; no así en su religión. Ya que el blanco español o francés todavía utilizaba las imágenes representativas de la cristiandad, aparte de ofrecer la misa en latín, el negro logró un traslado de su fe a la del español y francés, el catolicismo, incorporando sus dioses bajo las esferas de la religión católica. El blanco holandés, estadounidense, británico o todo aquel que fuera protestante sí logró la asimilación del negro por la fe; no había imágenes para el traslado y la lengua utilizada en el rito cristiano era la misma que se había impuesto. Sin embargo, la mezcla racial no tenía cabida en semejante abismo porque éste no se mezclaría con alguien sin alma. Esta aproximación “generalizada” compete para cuestionarse ¿cómo se observaría y con qué propósito este ser humano trasladado?, ¿qué posición social el negro podía ostentar? y ¿para qué justificar la separación del “Otro” en la estructura social como marginado y diferente dentro de una sociedad donde la mayoría de sus habitantes eran negros? El interés radica en poder profundizar sobre las relaciones de hegemonía y subalternidad en aquellas postales étnicas con estampas del Caribe y África y contrastarlas con los sudamericanos.

Para empezar habría que verse este tipo de exotismo, no desde el terreno del Caribe, donde es ente cotidiano, sino donde no lo es, en este caso Chile, donde la población africana fue escasa. En la postal 2.1.4 se muestra un ejemplo de dicha extrañeza. Ya comentado, la mirada del chileno fue tan variable en su propio territorio, donde el mapuche o el huaso,

el hombre del campo, podría ser tan exótico como estos negros, como lo fue para aquello que le era extraño y alterno. La expresión de Gassols es producto de un pensamiento europeizante muy asentado en la sociedad latinoamericana que, entre otros, hasta el mismo Domingo Faustino Sarmiento proponía como la “europeización”, la solución a la incivilidad y barbarie de América.



Ilustración 2.1.4

“Aunque tarde, pero con todo cariño. Le envío esta postal y deseo que conteste lo más pronto posible ha la calle Pratt. 313. Cesar Gassols. Antofagasta. 23 de octubre de 1906. ¿Qué le parece Cruzita Este mercado tan fiero y los clientes tan negros? Sao Vicente. Cabo Verde.”

Será conveniente recordar la figura “salvaje” de Calibán, un personaje de Shakespeare que fuera utilizado por Aime Cesaire en *La tempestad* para reivindicar la lectura que dio el colonialismo a la figura del negro. Calibán, un anagrama de “caníbal”, discute en la obra sobre su origen, sobre la mancha que ejerció el lenguaje impuesto por el conquistador en su espíritu, sobre su tierra y sobre el robo de la misma mediante hechizo por Próspero.²⁰¹ El mismo Shakespeare estaba influido por Michel de Montaigne y sus escritos sobre América y la barbarie colonizadora, pero ambos estaban muy distantes de conocer en terreno la realidad americana. El mismo Fernández Retamar, al igual que Cesaire, lo toma como objeto para explicar la literatura hispanoamericana. ¿Pero quién es Calibán para la postal? El Calibán que se muestra en las postales es exotismo burdo, puro, otredad completa.

En esta postal se muestra un mercado de negros, que dócilmente retrata la cámara. César habla de un “mercado fiero”. ¿Qué lo hacía fiero? ¿la multitud o la otredad? ¿si fuera un mercado blanco, en Londres, sería igual de “fiero”? Como exotismo puro, César reproducía los mismos patrones de la sociedad inglesa, europea, en boga. Lo que lo hacía “fiero” era la imagen de los negros “tan negros”, tan extraños para la sociedad chilena, incluso actual; lo que era fiera era la otredad y lo desconocido, lo que en forma primitiva conlleva asombro y duda. Pensando, sin embargo, en el Caribe, que al igual que el Brasil, eran las zonas más pobladas de raza negra, habría que reformular dicho exotismo. La

²⁰¹ “I say by sorcery he got this isle; From me he got it. If thy greatness will, Revenge it on him – for I know thou dar’st, But this thing dare not.” KITTREDGE, George Lyman. *The Complete Works of Shakespeare*. USA: Grolier, Inc; 1958; p.21.

cotidianidad las acercaba más a los conceptos de hegemonía y subalternidad mediante el discurso de la plantación con la confrontación y la conflictividad que sería inevitable. Las postales que se mostrarán están dentro del marco histórico donde la esclavitud hacía décadas se había abolido y donde las plantaciones se habían regenerado, incluso muchas de ellas habían ya desaparecido. Entonces, lo conveniente es explicar esa nueva forma de plantación que se generó a partir de la abolición con la creación de fórmulas sociales que antes no habían mantenido dichas formas. Por ejemplo, en Martinica y Guadalupe se formaron diversas clases de trabajadores: apareceros, quienes arriendan la tierra y siembran con pago en especie y días de trabajo comprometidos, peones acasillados o alojados y extranjeros (asiáticos, hindúes, etc.) contratados por días o semanas. Con la mano libre cada cual podía ejercer cualquiera de estas funciones lo que creará una confusión entre las relaciones que se establecerán en el trabajo. A mal o bien, anteriormente las posiciones eran más o menos fijas: amo y siervos, en medio, capataces que organizaban el trabajo. Ahora, las interacciones no eran directas. La plantación contrataba contratistas, quienes, a su vez, contrataban la mano de obra, a los cuales pagaban por tarea y no por jornada, de manera que si la producción era mayor, el “sueldo” podía permanecer fijo y los excedentes eran para la plantación, lo que empobrecía al jornalero. Es interesante comentar que como no había sindicatos en las empresas (ya que formalmente no había “empleados” los cuales eran responsabilidad del contratista) es la comunidad (que reunían a toda clase de trabajadores) la que va en contra de la plantación. La plantación, a su vez, estaba muy vinculada a la política, de manera que en caso de arbitraje se usaba una negociación política y no económica. Cuando los trabajadores descubrieron que los derechos laborales los llevarían al poder nacen los partidos sindicalistas por todas partes logrando estructuras políticas como el *self-government*, los *commowearth* y los territorios de ultramar.

Un estudio de Ileana Rodríguez publicado en internet llamado “Un dominio flotante” expone el concepto de la *interculturación* que bien puede aplicarse al proceso histórico que se da entre la separación de plantación y trabajadores, minimizando sus relaciones al nivel incluso de la nulidad. Para ello, la autora resume la teoría de Edward Kamau Brathwaite en donde nos explica este poeta jamaicano la conformación de la sociedad caribeña:

“Supone una situación en la cual la sociedad en cuestión está atrapada en algún tipo de arreglo colonial con un poder metropolitano, por un lado, y un arreglo de plantación (tropical) por el otro, y para el beneficio de una minoría de origen europea.”²⁰²

Allí la creolización, esta evolución del colono nativo y el metropolitano al criollo, el cual no se supone como producto, sino como proceso puesto que no finaliza sino que recambia, y que tiene dos aspectos según Brathwaite: la aculturación y la interculturación (la cual lleva, como estado intermedio, a la transculturación). La aculturación es donde se juntan dos culturas por el prestigio. La interculturación, sin embargo, no es voluntaria ni planeada sino que sucede por la fuerza y el azar, más ligado a las relaciones del trabajo, lo que la lleva a la creolización, a la lucha por ascender en los estratos sociales. El mismo Brathwaite dice que “la creolización es la habitación de diferentes grupos a un paisaje compartido en donde unos se articulan como dominantes y los otros como “legalmente” subordinados”²⁰³. Así, la interculturación podrá generar en una transculturación si se imita creativamente. Por tanto, la creolización es un proceso que se origina en las relaciones laborales; la hibridez se conduce dentro del campo cultural. Lo importante no es lo importado, sino

²⁰² Citado de RODRÍGUEZ, Ileana; [En línea].

²⁰³ *Ibid.*; [En línea].

la movilidad e interacción de las sociedades en forma mutua. En este caso resulta una especial relación porque las sociedades caribeñas según el haitiano Jean Casimir tienen un común denominador entre sus sociedades antes y luego de sus independencias (o interdependencias):

“el denominador común (...) no es, en el fondo, la presencia continua de las principales instituciones coloniales, sino los esfuerzos constantes por adaptar los adelantos culturales metropolitanos al ámbito caribeño”²⁰⁴

En el fondo, sus relaciones hegemónicas y subalternas son propuestas como una transformación creativa, imitativa, que regenere en una transculturación vista como el traspaso de unas reglas europeas a la conciencia de una realidad caribeña. Una de las formas de este traspaso son los estereotipos o “tipos” que en las postales se traducen al muestreo de los diferentes caracteres antillanos. Uno de ellos merece especial atención: el *Papá Diable* de Guadalupe.

Un “tipo” se crea de las costumbres que el pueblo y su psicología establecen, pero, a su vez, se construye de la combinación de los poderes que permite el sistema. El *papá diable* guadalupano es sobre todo un personaje real. Una especie de pensador popular, vinculado a la razón y sabiduría del pueblo, vagabundo común que podía ejercer de filósofo, narrador, historiador, brujo, entre otros. Se dice de él que:

«Papa Diable, lui, a la rue pour royaume. Ce vieil homme bizarrement vêtu raconte à qui veut l'entendre des histoires extraordinaires. Il met en scène des zombies, des volants qui peuplent le monde surnaturel antillais. Roulant de gros yeux, il dévoile un avenir incertain devant un attroupement perplexe. A l'aide d'un véritable attirail d'herbes et d'écorces, de flacons remplis de mystérieux liquides, de bougies et de fétiches divers, Papa Diable s'affirme capable de libérer autrui de l'emprise maléfique, de protéger et d'éloigner le mauvais œil.»²⁰⁵

Este tipo de guadalupano, que en el caso que se muestra en la ilustración 2.1.5 es el mismo, marca el cambio sustancial de la sociedad antillana de las islas menores. Obtiene sus títulos de la creencia popular pero reafirma los roles profesionales del blanco. Combinación que entrama la desigualdad en sí. Puede decir la “buena fortuna”, puede “filosofar” o contar sus fabulosas historias pero su sabiduría se considera un rasgo cultural inferior. Es el loco, el desaliñado, el “tipo” quién en su carácter de pueblo educa “a la rue pour royaume”, a la gente común. Ni siquiera asusta la denominación de *Papá Diable*, o sea, Papá Diablo, que, como dice el refrán, más sabe por viejo que por diablo. Ahora éste, es producto de risa, no amedrenta su negrura. Es ejemplo de un “tipo”. Es visto en forma menor como representativo de la sabiduría popular, por ende, ésta también se convierte en inferior. Esto es aceptado por el sistema porque no representa una amenaza.

²⁰⁴ *La invención del Caribe. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico; 1997; p.89.*

²⁰⁵ *Papá Diablo, él, a la calle como reino. Este viejo hombre extrañamente ataviado cuenta a quién quiere oírlo sus historias extraordinarias. Pone en escena zombies, volantes que pueblan el mundo sobrenatural antillano. Circulando sus grandes ojos, revela un futuro dudoso ante una aglomeración perpleja. Con ayuda de un verdadero instrumento de hierbas y cortezas, de frascos llenados de misteriosos líquidos, velas y distintos fetiches, Papá Diablo se afirma capaz de liberar a otros de la influencia maléfica, de proteger y alejar el mal de ojo. (Traducción cibernética)*



Ilustración 2.1.5

“Guadeloupe: Papa Diabla diseur de bonne aventure.”

Sin embargo, las clases trabajadoras, según se puede documentar, sí la representaban. Comenzaban a organizarse y a buscar su representación política. Sin embargo, Guadalupe es actualmente territorio de ultramar. Cuando otras islas se han convertido en *self-government*, en *commonwealth*, Guadalupe se convirtió en regla en parte legal y al mismo nivel de las provincias francesas. Aunque posee organismos que luchan por su independencia, son parte, ya no colonial, sino transculturalizada de Francia, conserva todas sus características culturales pero insertadas plenamente en el sistema. Esta isla francesa del Caribe es, como dato interesante, la que más representaciones postales tiene en internet según se pudo percibir. Guadalupe parece ser un lugar donde se puede encontrar en mayor cantidad, postales producidas en el Caribe. Habría que establecer si su relación con la metrópolis significó una “visualidad” que fundamentara esta relación de dependencia y transculturación, como podría aventurarse a concluirse. Otra postal de Guadalupe podría comprobar la misma línea, aunque más rústica, de las relaciones hegemónicas y subalternas con respecto al sistema.

En la ilustración 2.1.6 existe una escena “edénica”, si no fuera porque representa la “típica” (siguiendo la línea del “tipo”) estampa tropical aceptada por el sistema. En una orilla del mar, paraíso paradisíaco lleno de palmas y cocos, unos negros recogen y transportan los frutos sobre sus cabezas. Justo a la izquierda, se escenifica un hecho cotidiano para la época, el que trepa la palma para bajarlos. No es tarea sencilla, pero el coquero podía subir la palma, incluso sin sogas, hasta llegar al tope. Otra forma de hacerlo era clavando

pequeñas tablas al estilo de una escalera o amarrándose una cuerda a la cintura para ir enlazando el tronco hacia lo alto.



Ilustración 2.1.6

“Guadeloupe: Cueillette de cocos”

Como tipificación representa el exotismo puro del turismo (una de las principales industrias del Caribe Oriental es el turismo en la actualidad, pero no la única); el negro que, con su animalidad a flor de piel, es capaz de subir a las palmas como los monos. Incluso, los negros que cargan los cocos están cubiertos con las sus ramas por sobre sus cabezas, por lo que no se observasen sus rostros. Son anónimos, son “tipos”. La playa está llena de barcos, pero no están los pescadores. Tampoco los compradores de los cocos. Sólo se hace una “cueillette”, una recolección, un término para las labores del primitivo que no siembra, sino que recoge, una escala anterior a la siembra, a la agricultura, base formal de la evolución del hombre. Reafirma Francisco Fernández Buey sobre lo anterior que:

“El primitivo supone un modo de vida cuya base económica es sobre todo, o casi exclusivamente, la caza, la recolección o un tipo de pastoreo de acompañamiento que no incluye la producción programada de alimentos, sino, a lo sumo, el cultivo itinerante de ciertas tierras.”²⁰⁶

Para principios de 1900 *La Guadeloupe Illustrée*²⁰⁷ publicó cientos de estas postales. Representaban la estratificación de los roles de la sociedad guadalupana.

Otras islas, como Santa Lucía, tuvieron historias similares, pero no iguales. Lo sorprendente en las Antillas fue su heterogeneidad. A diferencia de Guadalupe, quien tuvo un gran auge en las tarjetas postales por su exotismo, y quien representaba fielmente el proceso de subalternidad en su cultura, Santa Lucía pertenece a los ingleses y se

²⁰⁶ *Op.Cit.*; p.113.

²⁰⁷ *La Guadeloupe Illustrée*, por lo que se puede apreciar, es un grupo de postales publicadas en torno a la vida cotidiana de Guadalupe, pero la forma de distribución se desconoce. Tampoco está en nuestro conocimiento si eran parte de alguna publicación periódica en la isla. Sin embargo, pueden corroborarse la gran cantidad de ellas junto con otras de Guadalupe en la dirección electrónica: http://www.cpa-guadeloupe.fr/phos_2/phos_2.html; [En línea].

independiza en 1979. Guadalupe permanece como territorio francés. Santa Lucía comparte con Inglaterra un gobierno similar al imperio. La isla estuvo bajo una ambivalencia territorial entre Inglaterra y Francia hasta que en 1814 permaneció bajo la dominación definitiva de Inglaterra. Aunque mantiene un Jefe de Estado y un Gobernador General, éstos son meros cargos simbólicos porque un Primer Ministro junto a un parlamento gobiernan la isla en forma independiente. Ya la ilustración 2.1.7 reafirma esta autonomía. Sobre el tablado del puerto desfilan unos viajeros. Se desconoce si arribaban o se embarcaban, lo que sí se percibe es que representan una burguesía negra que asimilaba las costumbres inglesas, sobre todo en su vestimenta, pero mostraban un orgullo de clase proveniente de una transculturación en donde los valores imitativos de la metrópolis marcaban un acento autóctono pero en consonancia con los gustos y prerrogativas del imperio. Allí, los negros, desfilan en singular formación. Su rapidez implica modernidad. La que lidera el grupo es una mujer muy consiente de su paso, la cual incluso no da constancia de la cámara, muy absorta en su prisa. Viste en forma autóctona, vestimenta mulata, si pensamos que la isla de Santa Lucía permaneció, incluso tras dominación inglesa, con el *patois*, o sea, con una mezcla lingüística entre el africano y el francés. Más atrás de ella, otra mujer, ataviada a la típica usanza de la mujer inglesa de principios de siglo XX, camina cabizbaja tras la otra. Combinación sorpresiva si se entiende que quien maneja el grupo es la mujer con el traje tradicional. Sin embargo, hay una sorpresa: un hombre en el medio de la foto se sorprende de su propio acto de mirar. Ataviado en forma inglesa refrena la vista hacia el lente con severidad.



Ilustración 2.1.7

“In the West Indies. A St. Lucia”

Son los viajeros, el “arrivé” de la ilustración 1.2.2. Es la prisa y la rapidez. La cultura nativa lidera el grupo, pero el afluente de las normas de la metrópolis se impone como movimiento. Es la heterogeneidad de las razas caribeñas tal cual son, constante mezcla y conflicto. El salvaje que representó Calibán ya comienza a desentrañarse y entenderse pero ¿qué de ese “Otro” salvaje que usaba taparrabo y representaba los últimos vestigios de nuestras autóctonas sociedades latinoamericanas?

Barbarie versus civilización

Domingo Faustino Sarmiento dice en su libro *Facundo* que “¿No habéis oído la palabra *salvaje* que anda revolteando sobre nuestras cabezas? De eso se trata, de ser o no ser *salvaje*.”²⁰⁸ Esto es un continuo y perseverante pensamiento que plasma la mentalidad que habrá de darse en las colonias, ahora ya repúblicas independientes. Si la gran preocupación en el Caribe radicó en cuán mezclados podían estar para definirse nacionalmente, o en otras palabras, la búsqueda de valía de la heterogeneidad en la homogeneidad, en el resto del continente, la preocupación se manifestó a la inversa; así, radicó en cuán cercanos o lejanos se mostraban los “americanos” respecto a sí mismos y respecto a la metrópolis para homogeneizar la heterogeneidad. Sobre todo porque, contrario al Caribe, las comparaciones no eran sumamente complejas, sino duales. Explica Sarmiento con respecto a Argentina que:

“(…) se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza está remendando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra, que sin cuidarse de lo que tiene a sus pies intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea.”²⁰⁹

En América llamaron bárbaro a ese “tipo” del cuadro de costumbres. A lo sumo podía representar la valentía y la fortaleza del hombre latinoamericano para el propósito de independencia, pero logrado éste, quedaron a merced de la extranjería, de la otredad. Bárbaros los llamaron la nueva elite aún atada a los vicios de la colonia, misma elite que reprodujo los mismos patrones del antiguo amo, de la metrópolis. Como dice José Luis Gómez-Martínez:

“En nombre del orden que había de proporcionar progreso, se justificarán dictaduras cada vez más intransigentes. Lo que antes se imponía en nombre de la libertad, en el último tercio del siglo XIX se impone bajo los principios positivistas de orden y progreso”²¹⁰

El problema se traducía en la incompreensión hacia ese “Otro”: campesinos, indígenas, marginados, periféricos, entre otros. No tan sólo no se le hizo partícipe del acto de renovación nacional sino que le impusieron leyes que no lo beneficiaron, lo marginaron por sus costumbres y tradiciones, y para colmo, se le adjudicó el fracaso de las nuevas repúblicas. Con esto, el Estado y la Sociedad Civil predominante lograba lo que le competía para perpetuarse en sus estructuras de poder: justificaron la inferioridad del “Otro” tratando de comprobar su ineptitud y lo perpetuaron a un sistema hegemónico donde se tendrían que comportar como subalternos. Como dice González Alcántud, los funcionarios heredaron

²⁰⁸ Barcelona: Editorial Vosgos, S.A.; 1979; p.16.

²⁰⁹ *Ibid.*; p.58-59.

²¹⁰ “Sarmiento y el desarraigo iberoamericano: reflexiones ante una actitud”; [En línea].

los mismos: "(...) conceptos tradicionales de lo que era esencial para preservar el poder y la seguridad nacionales (...) tuvieron que defender estos intereses ultramarinos contra las amenazas que iban surgiendo."²¹¹ A esto, ayudó la mirada exótica con la cual se observó al hombre nacional chileno.

La postal 2.1.8 presenta a tres "huasos" chilenos posan para la cámara sobre sus caballos. Dos de ellos visten los mismos ponchos. El que se encuentra en el caballo blanco sonríe con picardía. Quizás se encuentren en sus faenas del campo o en un rodeo. Los huasos en sus ponchos se encuentran serios, de sombrero de plancha. Puede que sean éstos de mayor rango que el del caballo blanco el cual usa un sombrero más casual. Los tres enmarcan una vista de un bosque posiblemente del sur chileno. Una "típica" escena del campo, el mismo que irá paulatinamente perdiendo su carácter cultural para homogeneizarse con la ciudad, en este caso Santiago, hasta desaparecer. Marc Guillarme llama esto "exotismo del interior" en donde, hablando sobre el apasionamiento por las escenas campesinas francesas del siglo XVIII hasta la literatura popular del siglo XIX, dice que:

"Ahora bien, precisamente a la par de ese interés y de esa nueva legitimación, nuevas medidas de control y de normalización ocasionarán, en forma rápida o progresiva, la desaparición de esas culturas populares en tanto culturas vivientes; y es justamente a partir del momento en que estas culturas dejan de tener los medios para defenderse, cuando aparecen los etnólogos y los arqueólogos. De hecho, los textos publicados por ellos son tumbas que embalsaman lo que desaparecerá."²¹²

El huaso chileno autóctono, tal como lo defendía, y auguraba su final, Violeta Parra en sus décimas y su labor folklórica, cambiará bajo la impronta de la asimilación al espacio ciudadano y bajo el resabio del espacio del campo. Estampas como la que presenta esta postal no serán parte del pasado, sino que se transformarán en "tipos" de este pasado perdido dentro del aspecto de su primitivismo y naturaleza, convirtiéndole en parte de una memoria idílica y salvaje bastante ajena a su realidad.

²¹¹ *Op.Cit.*; [En línea].

²¹² *Op.Cit.*; p.12.



Ilustración 2.1.8

Son estos elementos los que produce el exotismo: distanciamiento, transformación, construcción; empleados para el bien del poder y las clases dirigentes y dominantes. Y las postales representarán en sí mismas dichas ópticas. El estudio del exotismo en las tarjetas postales sirve, entonces, para examinar esa mirada oculta del subalterno y hacerlo presente, sobre todo por el silencio que le impuso la hegemonía, aunque está no fuera la única manera de silenciarlo. El erotismo también ha impuesto ciertas reglas hacía el “Otro”.

La mirada sexualizada de Occidente

Para Georges Bataille el erotismo tiene su origen en el Paleolítico superior donde existen representaciones en las cavernas que plasman aquello que lo va diferenciando al hombre del mono o animal. Es el trabajo como fin, el sistema que va desarrollando en sus técnicas de subsistencia lo que lo va transformando en hombre. Al alejarse de la pura respuesta instintiva, el ser humano convierte su sexualidad en placer. Esto lo ocasiona el trabajo que mecaniza su existencia, lo sistematiza convirtiéndole en un planificador de su futuro, obteniendo ganancias a través del tiempo empleado en la labor justificada hacia un fin determinado. Sin embargo, dicha determinación hace que su sexualidad, ahora convertida en placer, se dirija hacia una “pequeña muerte”, el desagüe de su semen, no para la procreación, sino para el juego. Alejado del instinto de reproducción y procreación, o sea, de perpetuación de la especie, se enfrenta a la pérdida, no a la ganancia. El trabajo también caerá bajo las mismas respuestas porque al convertirse en arte, como las pinturas en las cavernas, será ligado al placer y al erotismo. Menciona Bataille una pintura en la caverna

Lacaux, en Francia, donde, como en múltiples otras del mismo período, la representación entre muerte y erotismo estará bien representada sobre todo por el acto fálico del miembro masculino junto a la muerte de él mismo y del bisonte que muestra sus vísceras. Con el tiempo las civilizaciones olvidarán los lazos que hay entre trabajo, erotismo o religión, comenzando a ver la sexualidad como prohibición, a través del cristianismo, y no a través de la religión primitiva. Lo que compete a este estudio es esta prohibición, desencadenando la secretividad en un acto de naturaleza humana. Es una imposición de vergüenza respecto al placer carnal. Bataille comenta que:

“El fundamento del erotismo es la actividad sexual. Pero esta actividad padece una prohibición. ¡Es inconcebible! ¡Está prohibido hacer el amor!... a menos de hacerlo en secreto. Pero si lo hacemos en secreto la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con un resplandor siniestro y divino: ilumina, en una palabra con un resplandor religioso. La prohibición da valor propio a lo que prohíbe (...) es la trasgresión de lo prohibido la que hechiza...”²¹³

Sin embargo, el erotismo occidental en el cual desfilarán estas postales, la época en donde la prohibición francesa respecto a la pornografía o fotografía pornográfica asentará más las bases de lo prohibido, y por tanto, los mecanismos de escape donde la naturaleza fluya dentro de sus propias formas. Ya se ha comentado que dentro de la etnografía y la arqueología visual se mezclarán elementos eróticos reproducidos del vodevil francés que nada tienen que ver con la civilización europea y que subalternizan al individuo marginal a una sexualidad desprovista de su esencia sexual. El mismo tendrá su propia fórmula erótica de placer, pero la imposición de una erótica occidental a otra cultura ocasionó que el impostado reflejara cierta calidad de disgusto o resignación muy alejados del placer. La violencia misma del acto difería de la relación primitiva de religión-erotismo que debían guardar aún muchas de estas culturas marginales. El erotismo occidental se encontraba más alejado de la naturaleza en tanto se distanciaba del sentido común de la unión religión-erotismo; éste estaba más ligado a la prohibición, a lo secreto (pensando, a su vez, que el secreto lleva a la búsqueda del fin último antinaturalmente) y por ende, al pecado.

En 1923 se envía una postal alegórica con que puede reflexionarse este pensamiento de Bataille. En la ilustración 2.2.1 un mono, digamos un mandril, lleva atada una soga a su cadera. Arrastra al final de la soga a una mujer desnuda que tapa su rostro tras un abanico. La postal se titula en inglés *The ape*, en francés *Le singe*, en alemán *Der affe*, que debe ser en español “el mono”.

La mujer desnuda arrastrada por la animalidad. La figura erótica, por excelencia, es el cuerpo femenino. Atada a la animalidad es la representación misma del erotismo que sigue violenta y forzosamente al espíritu animal. Este no la mira para erotizarse sino que la guía, la encamina hacia un punto indeterminado. Cuerpo animal y humano se trasladan en forma violenta, antinatural, hacia la Nada. Atados están la sublimidad del cuerpo femenino y el primitivismo del cuerpo animal. Octavio Paz²¹⁴ consideraba que la animalidad era una metáfora de la sexualidad animal.

²¹³ Breve historia del erotismo. Uruguay: Ediciones Calden; 1970; p.47.

²¹⁴ Puede verse una explicación de *La llama doble*, de Octavio Paz, por María Elvira Luna Escudero-Alie que resume las ideas sobre el erotismo de Paz; [En línea].

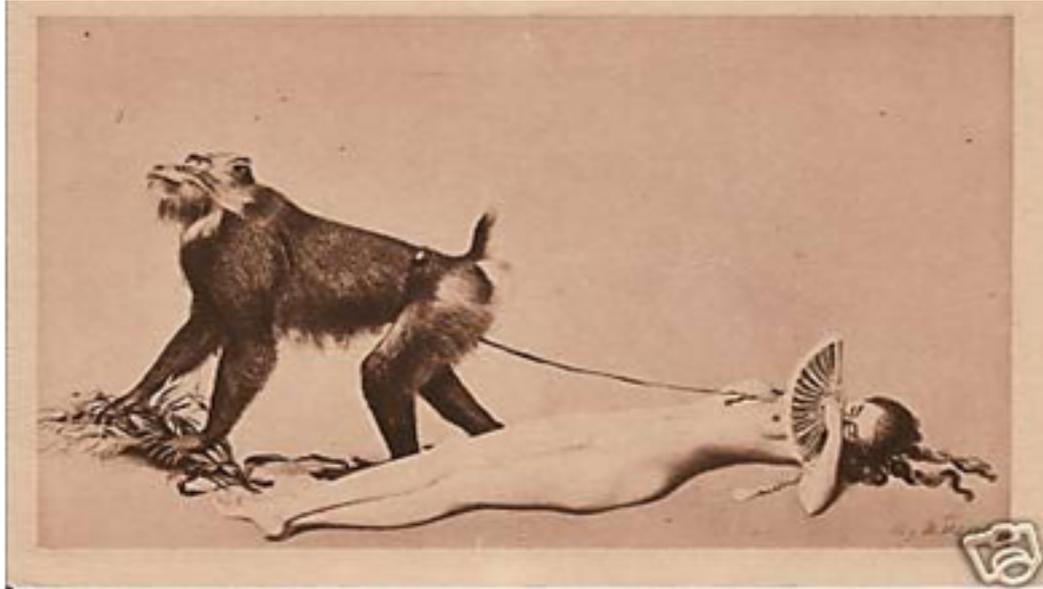


Ilustración 2.2.1

Aunque el erotismo es esencialmente humano porque necesita de la imaginación y de la variación, el sexo, en cambio, es repetición como sucede en los animales. Así, la imaginación es la que crea el exotismo; y es acaso ésta la que protege al ser humano de la soledad. Resulta interesante esta soledad de la que habla Paz porque corresponde hacia una respuesta del acto onanista en la que el ser humano en secreto ejerce como voluntad el acto sexual. Cuando mandril y mujer se une por un lazo forzoso en esta postal encaja perfectamente en la visión de Paz: la soledad del erotismo. Combinándolo encontramos a Bataille en su reflexión sobre el origen del erotismo como aquello en que distancia al mono del hombre. Sin embargo, la soga es significativa. El hombre moderno no considera que el mono sea una instancia separada, está unido por la violencia de la esclavitud con el cuerpo femenino, representativo del erotismo. Y no tan sólo unido sino dirigente del acto. Así, el hombre moderno sabía que su animalidad estaba más presente que lo que la oficialidad requería y aceptaba. Estaba intrínseco al ser humano. Nunca se había apartado de él. Y lo más interesante es que lo hace por medio de un símbolo de la época, del siglo, de la edad: el mono de los evolucionistas. Así, se dictamina que el hombre, aún dentro de esa secretividad, reconocía como origen a un ser inferior a él que lo antecedía por medio de aquello que lo hacía humano: el erotismo. Utilizó, efectivamente, el secreto, para reafirmar su instancia en torno a la animalidad; para reconocerse en él.

Dentro del secreto existe, además, un acercamiento con la máscara. El rostro es una máscara, bien puede expresar emociones o esconderlas. Dice Felix Schwartzmann que: "De hecho, en esos y otros modos de disimular pasiones agresivas, la impasibilidad, y por ello el semblante cobra carácter de máscara, en cuanto vela conmociones interiores, al mismo tiempo que hace suponerlas"²¹⁵. Por lo que junto al secreto, existe una manera de reflejarlo u ocultarlo mediante el rostro. Y si se piensa en la relación erotismo-máscara se puede considerar en esto el maquillaje como parte de ese ocultamiento. Entonces, ¿qué hace que las mujeres se maquillen para halagar a la pareja? ¿Por qué el ocultamiento de la naturaleza produce seducción? Si se pensara en dichas preguntas se tendría que retornar al concepto de lo secreto porque el mismo indica que en el ocultamiento lo que se produce

²¹⁵ "Máscara y Experiencia del Otro" *Anales de la Universidad de Chile* (Año 122,(131)); p.6-7.

es una ausencia. Allí, entonces, se permite imaginar la ausencia, recobrar el instinto de búsqueda por medio de la intuición, tan animal y primitiva.

La seducción del maquillaje no ha sido, sin embargo, tan *esencial* todas las veces. No se debe descartar que se habla de algo material que ha pasado por procesos de subjetividad estética. El gusto y la moda han perneado las formas del maquillaje al punto de distinguir épocas y lugares mediante ellos. Buscando que fue lo que provocó que retocaran la coloración en la ilustración 2.2.2 se entiende que es producto de la estética de la época. Pero aún lleva a más. La fotografiada es una india *chulupí*²¹⁶, por sus collares, no un *chamacoco*²¹⁷. Los *chulupíes* son parte del Chaco argentino. Si fuera *chamacoco*, sería una india paraguaya y no argentina. Como veremos a continuación, es frecuente este tipo de error. Utiliza, entonces, collares azules y blancos que son retocados en la coloración. Sin embargo, la confunden con una *chamacoco*. Nótese sus colores, la pintura en los labios y la sombra azul en los ojos. Es una occidentalización de la belleza. Es la pintura del vodevil, de la seducción de la prostituta; la seducción del maquillaje impone una máscara. La prostituta se sobremaquilla porque también impone una máscara. Es la secretividad de lo sexual, con la antesala de la seducción. Para el europeo lo que se oculta es más seductor por la intriga, por el secreto. La civilización necesita de la intriga, de la búsqueda de los códigos primitivos para balancear la estabilidad y rigidez de sus códigos de conducta.²¹⁸ El problema, sin embargo, de éstos, es que no tomaban en cuenta la heterogeneidad sino que buscaban la unicidad alternando el orden natural. Suprimen al “Otro” en pro de la homogeneidad.

²¹⁶ *Etnia perteneciente al Chaco austral y central. Particularmente los chulupíes se localizaron en el Chaco argentino. Las representaciones de sus collares los distinguen de otras etnias; collares de piedras azules y blancas, muy llamativos y hermosos.*

²¹⁷ Los *chamacocos* pertenecen al Chaco Boreal (frontera con Brasil), al norte de Paraguay. Por el intenso mestizaje que cargaron, casi no se les podía identificar. Los salesianos trataron de evangelizarlos, pero fue totalmente imposible.

²¹⁸ “En el periodo que se está estudiando, estas fotografías comenzaron a coleccionarse ávidamente y por distintos públicos, en una especie de consumo compulsivo de exotismo que comenzó a apoderarse de estos ciudadanos y ciudadanas, quienes se maravillaban por la alteridad radical de los otros, o bien, saltaban de espanto frente al salvajismo de piel morena que estas fotografías traían hasta sus ojos. Pero este mismo público, en un momento de gran represión sobre la sexualidad, le da un uso oblicuo a esas imágenes, quizás en un ámbito más privado; ya que sobre todo cobra importancia el sentido erótico. Con esto, se entra en un ámbito distinto, de deseo, de choque con las imposiciones morales, incluso legales.” *Op.Cit.*; [En línea].

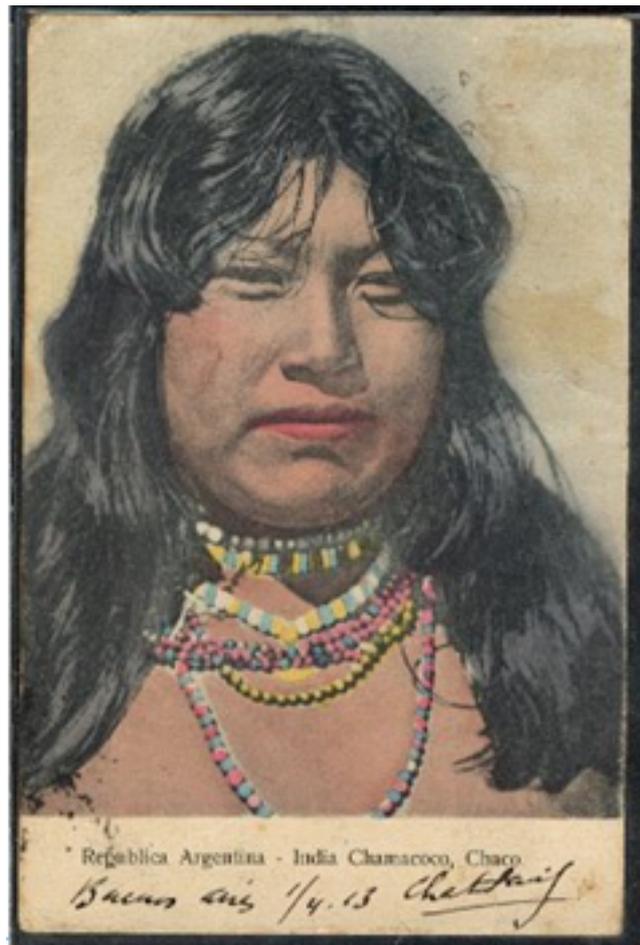


Ilustración 2.2.2

"República Argentina – India Chamacoco, Chac. Buenos Aires 1/ 4. 13"

Aquí la *chulupí*, por el excesivo maquillaje que no es ni parte de su cultura ni de su estética, es suprimida bajo la uniformidad de considerarla ser inferior. Así es llevada a la uniformidad, pero minimizada en tanto al género (femenino), por la raza (indígena), por la profesión (la prostitución, el vodevil), por la belleza (no la belleza clásica europea sino la obesidad y salud indígena). Con el maquillaje se suprime su "Otro", se esconde lo que es ella como mujer *chulupí* y como indígena. El maquillaje es una máscara, una forma de ocultar su esencia transformándola en un fantoche de la cultura. Es una muñeca fea porque pierde el aura de su primitivismo para convertirse en algo que ella no es, sólo se ve en ella la artificialidad en contra de su propia naturaleza.

Es esta europeanización un acto de poder ejercido bajo la impronta de erotismo, pero puede ser mucho más violento que un mero maquillaje. El dominio sexual siempre es un acto violento. Se trata de sublimizar, de someter, al enemigo sobre todo porque se introduce o se recibe. La participación activa es más creativa mientras que lo tradicional es una relación más pasiva. Visualizando este poder en forma más corporal y material vemos la postal 2.2.3. En el reverso se escribe: "No creas que fue de vergüenza que me di vuelta sino que al pretender ver otro grupo de chicas guapas el tonto del fotógrafo saco la vista".²¹⁹

²¹⁹ Dirigida a Manuel Faraldo, Montevideo, posiblemente, un presidente comunal de Bombal, departamento de Constitución, en Argentina entre 1929 y 1936.

Esta tarjeta postal no indica de dónde surge, no obstante, por la vestimenta de los hombres y la vestimenta de las indias (o su ausencia), se puede suponer la zona del Chaco (que puede ser tanto argentino como paraguayo). En ella, se presenta una interesante escena. En medio de una línea de ferrocarril (que al parecer está construyéndose) están tres indias de torso desnudo, un indio vestido, dos hombres blancos de pie, en cada extremo del grupo bordeándolo, uno de ellos mira hacia atrás, otro pone una mano posesivamente sobre el hombro de la india a su izquierda y el tercer hombre blanco está sentado de cruces en el piso.

Varios detalles se destacan: la mano sobre el hombro de la india del hombre blanco de la extrema derecha, el hombre blanco que centra la foto sentado en el piso, el hombre blanco que mira hacia atrás y el fondo de obreros que se resaltan, curiosos, al fondo del conjunto. Florece cierto tono a la referencia sexual, que logra considerarse ingenuo, simpático o humorístico. Esto está conectado entre el discurso manual y la mano del hombre blanco sobre la india. El tono divertido que ha tratado de utilizar el emisor contrasta con dicha pose. Se observa en ambos gestos, el lingüístico y el gestual, que el objeto central son las indias, reforzada en su imagen semi-desnuda del enfoque. La centralización del objeto visual en esta postal se sirve del cuerpo de las indígenas, pero el discurso manual y la pose del hombre blanco con su mano sobre el hombro de la india, quizá hasta de extrema confianza, sea aquella positiva o negativa, encara en el mensaje un reforzamiento de carácter sexual. Es un acto de dominio; de posesión. Ella le pertenece en tanto la toca. El otro brazo está arqueado en posición de conquistador.



Ilustración 2.2.3

Una palabra confirma el análisis: la palabra *vergüenza* es un elemento (si lo situamos con respecto a lo sexual del cuerpo) de motivaciones religiosas cristianas porque retrata la visión de mundo en que el blanco ha basado sus estatutos con la presencia del cuerpo desnudo. Son sus ojos los que ven a las indias con “vergüenza”, una forma de eufemismo nexa al significado de placer o la lujuria estructurado para humorizar la anécdota del encuentro fotográfico descrito. El acto de avergonzarse radica en la visión europea cristiana que posee de la desnudez, porque ésta es parte de lo secreto y conlleva la única vía posible para el erotismo y viceversa. La vergüenza puede ser reminiscencia del pecado, pero más

aún de la tradición, de la religión cristiana y de la civilización, encontrándose “extrañada” ante lo natural. No es que las indígenas no sintieran vergüenza, sino que ésta, respecto a la desnudez, no era parte de sus códigos. La vergüenza del blanco se desarrolla ante lo público, sólo aflora cuando se hace abiertamente, cuando se descubre. Aberraciones completas se han hecho en lo privado porque la intimidad también puede crear sus propios códigos y llevar al individuo al morbo.

La sexualidad sin control puede llevar a diferentes fines ya que el erotismo tiene gradaciones, variaciones que mediante la imaginación pueden llevar al goce absoluto, y con ello, recuperar esa coherencia entre lo divino y lo material, tal como explica Bataille. La represión sexual motiva, sin embargo, una búsqueda del mismo erotismo en forma que implica secreto. La tradición inserta en el ideario popular lo que no puede ser libremente expresado; bien porque sea considerado malo y que va contra la moral. Y ello será lo que llevará a la intimidad: supresión, poder y vergüenza. El período entre 1880 y 1920 fue particularmente represivo respecto a las representaciones visuales, sobre todo aquellas que mostraban el cuerpo desnudo o algún tipo de relación sexual. Por ello, tal como se ha comentado, las representaciones visuales con fines etnológicos se convirtieron en un pretexto para mostrar con mayor permisión aquello que estaba prohibido. Había una excusa; se hacía por la ciencia. La ilustración 2.2.4 es ejemplo de esto. Allí, dos mujeres *Mohave*²²⁰, provenientes de un pueblo de Baja California que pertenecía a la zona del Río Colorado posan desnudas en sus torsos. Esta misma etnia compartía el tronco lingüístico de casi todas las tribus del Río Colorado, el *yuman*, pero con las cuales se le hacía muy difícil compartir, sobre todo porque éstos solían ser más belicosos e inestables. Se distinguían distintivamente por su carácter guerrero.

Así, cuando ambas mujeres posan para la cámara, al mismo tiempo sostienen las fotos de sus “maridos” en la mano, en espera que regresen, quizás de la batalla. Los “maridos” no son indios, sino militares de la raza blanca. En la otra mano sostienen un pañuelo blanco cada uno. Son objetos simbólicos que no pertenecen al espacio fotográfico. Han sido puestos allí con una intención. Si hablamos de los retratos de los supuestos maridos éstos han sido convertidos en el objeto extrañado, el objeto deseado. Producen la ausencia y pretenden ser icono para recordar. Es también la imagen masculina, que guía la casa, la defiende. Los pañuelos blancos son artefactos femeninos, por una parte; por otros, para tiempos de paz. Es comunicación, es señal de humo, es despedida, es llanto por el que se ha ido. ¿Cuáles eran los tiempos históricos donde tenían que sacar simbólicamente bandera blanca, principalmente ellos, cultura guerrera por excelencia? Poner a estas indias en actitud de espera por un hombre blanco, con un pañuelo blanco, en son de paz podía comprenderse como un mensaje fuerte y homogenizante. Siquiera es necesario corroborar si son realmente hombres blancos o aunque pudieran haber sido los mismos indígenas de la etnia (lo cual no parece porque no se vestían de blanco y sombrero como se aprecia, se acercan más a los criollos mexicanos del norte de México); el resultado hubiera tenido la misma intención. Más aún si se habla del expansionismo que se produce de este a oeste en todos los Estados Unidos y las campañas en contra del indio desde México hasta Canadá. ¿Qué quieren hacerles comunicar a estas indias con estos dos objetos? En un traspaso fotográfico, el blanco ve en dicha foto la mujer que todo marido desea encontrar esperándolo al llegar de la guerra; una mujer desnuda y complaciente, que lo espera con deseo y con nostalgia; una salvaje que satisfaga su propio instinto animal.

²²⁰ Si son indias *yuma* su vestimenta no correspondería a sus faldas. La ilustración 2.2.5 tiene una representación *yuma* identificado por el tejido particular de éstas. Así que es probable que sean *mohave*.



Ilustración 2.2.4

De esta manera las indias han pasado a ser ejemplo del erotismo no por constituirse en un “Otro” deseado por sí mismo, sino en un sustituto de lo esperado al regresar de la guerra, la construcción fantasiosa de una cotidiana sexual primitiva porque al llegar a la casa, al hogar, se llega al núcleo de la existencia. Ellas han desaparecido para quien las veía; sólo ha quedado el erotismo. Aunque es muy probable que basado el clima hubiera cierta aceptación al desnudo del torso en ambos sexos, todo dependiendo de las razas; por ejemplo, las *yuma* sí lo harían en ciertas ocasiones²²¹ esta postal tuvo, definitivamente, claras intenciones pornográficas dejando mostrar la mirada sexuada del hombre y su época. Aquí no importa en lo absoluto la etnia, o el desnudo sino lo representativo e imaginario que se volvía la imagen con tan sólo cambiarle el color de la piel de las indias. Ese erotismo etnográfico:

“Se funda en la enfatización de los contactos orales así como en la desnudez. Pero, más que la desnudez, es el espectáculo de cubrir y descubrir el cuerpo, el deseo del espectador occidental de comprobar como son desnudas, lo que tematiza el cuerpo de la mujer. Una actividad que si estuviera protagonizada por mujeres blancas sería inmediatamente tachada de pornográfica.”²²²

²²¹ “The climate favored nudity, the men wearing only the breechcloth, and not always that, while women were content with a short petticoat made of strips of bark.” Puede identificarse en <http://www.accessgenealogy.com> sobre el aspecto de Indian Tribal Records.

²²² VEGA Solís, Cristina. *Op.Cit.; [En línea]*.

Dicha exposición de la sexualidad pudo haberse mostrado como la ilustración 2.2.5, con objetividad. En ésta dos indias yuma son fotografiados con el torso desnudo.



Ilustración 2.2.5

En una pose de estudio se percibe en ellas cierto orgullo y fortaleza. Están en pleno confianza sobre lo que están haciendo y, aunque muestran una seriedad de hierro, hay solidez en sus gestos. Quizás es así por que dicho desnudo no es impuesto, o sencillamente porque estaban participando (como muchos otros indígenas norteamericanos) en un proceso bastante recurrente: un proceso de “norteamericanización”, y por ende, de aculturación, interculturación y transculturación, en tanto lo que muchos de ellos se estaban haciendo eran “carte de visite”, una carta de presentación.

Se pueden observar innumerables de estas fotos a través de internet²²³ en donde los indígenas: chamanes, médicos brujos o curanderos, caciques, guerreros, entre otras figuras con sus roles en la sociedad se fotografiaban de la misma manera que los blancos. Esto no parecía ser sólo idea del fotógrafo, la intención de conservar una fotografía de presentación también debió provenir del indígena. Sobre todo porque se trataba de una representación familiar como parte de la memoria, bastante conflictiva y atentada si se habla de la represión en que se vieron envueltos múltiples razas. Las fotografías de Obder Heffer, por ejemplo, en Chile, respecto a los mapuches, tiene la misma estética de la típica fotografía de la época. Como extranjero, debió haber tomado la idea de la pose de la fotografía que se estaba dando en Norteamérica. Más aún, son extranjeros mayoritariamente quienes se encargan de fotografiar al indígena sudamericano, buscando lo exótico. El nacional todavía tiene al objeto cerca, pero en Europa, éstas serían un gran comercio. Lo que sí sería interesante añadir a esta discusión es que, sí es cierto que muchas de las tarjetas postales, y por ende, la fotografía étnica que se publicaba en ella, tenían una clara noción de lo que era hegemónico y lo que era subalterno, aún así la producción de la fotografía podía tener variaciones o evolucionar a una estética claramente más artística. Y esto pudo haberse dado, tanto por la evolución de las técnicas y las estéticas, como del país en donde se daba

²²³ En <http://www.flickr.com/photos/kammermann> se publican una serie de fotografías de indígenas del siglo XIX donde la estética fue tomada en consideración; con dignidad y arte. No se menciona el fotógrafo.

dicha evolución tecnológica, añadiéndole a esto, la cercanía o distancia exótica que podía aplicarle el nacional blanco a ese nacional "Otro". La etnología trazó esa demarcación entre los países, las etnias, su historia en conflicto constante y su manera de verse y entenderse. El colonialismo se concreta en convertir al primitivo en un espectáculo. Y esto lo ha hecho en gran parte esa fascinación por el cuerpo, sobre todo el femenino, porque en éste se observa, y atrae, las fuerzas de la naturaleza. De esta manera, los estudios etnográficos lograron, por una parte, y con propósitos diversos, captar para la historia estas imágenes, esta forma de mirarse que tenían las sociedades fundadoras de la sociedad actual. En cierta manera es cómo se verá siguiente:

“los blancos invocaban las ciencias sociales mientras que los indios confiaban más en las ciencias naturales; y en tanto que los blancos proclamaban que los indios eran bestias, éstos se conformaban con sospechar que los primeros eran dioses. A ignorancia igual, el último procedimiento era ciertamente más digno de hombres.”²²⁴

Las nuevas ciencias al servicio de la hegemonía

El concepto del espacio es fundamental para la mentalidad y psicología del hombre moderno, y por ende, para esta clase de mirada hegemónica. Es éste el que unifica y homogeniza el poder. La sociedad moderna le da importancia al espacio: en la arquitectura, en los espacios íntimos, en la ambigüedad entre la separación de lo público y lo privado, siempre privilegiando la intimidad aunque sea progresista, en las comunicaciones que construyen e invaden la intelectualidad y lo virtual, en fin, en la misma postal que muestra toda una sociedad en cambio. Dicho espacio está proporcionado, está dentro de la perspectiva de las formas, está compuesto en la base de lo artístico y lo científico. Por ello, es tan conflictiva la aceptación de la otredad porque es vista fuera de la perfección que la sociedad quiere construir. El poder decimonónico radicaba en el control de dicho espacio. Se construía la consolidación de un espacio marcado, pero que poseía muchas fuerzas heterogéneas, entre confundidas, curiosas, desoladas, poderosas que emergían desde el mismo centro. Voces dedicadas a las inquietudes respecto al reconocimiento de dicho espacio. De allí surgen nuevas perspectivas metodológicas sobre cómo acercarse a las ciencias desde la postura del "centrismo". Dicho centro sería la mirada europea y lo que ésta había preestablecido para su proyecto de consolidación nacional. Esta forma de mirar sería eurocentrista. Así, la ciencia seguiría el método científico que utilizaba el empirismo o la comparación entre seres y sus diferentes determinaciones espaciales o temporales. En este caso la etnografía sería una ciencia en la que se estudiaba a los seres o individuos que durante el siglo XIX pasaron por un proceso de "tipificación", o sea, que se estudiaban aquellos individuos que podían mejor caracterizar la raza o etnia como "ejemplares" dentro de un espacio determinado, en el cual:

“(...) interesaban sus cuerpos, su modalidad animalesca, su capacidad de adaptarse a un medio natural hostil, su goce corporal de un entorno paradisíaco y sus rituales frenéticos y amenazadores. En definitiva, todo aquello que identificaba la expresividad corporal como más cercana a la naturaleza ingobernada y, por consiguiente, alejada de la sofisticación de las formas culturales de las gentes occidentales.”²²⁵

²²⁴ GONZÁLEZ-Alcantud, José. *Op.Cit.*; [En línea].

²²⁵ VEGA Solís, Cristina. *Op.Cit.*; [En línea].

Ese espacio natural del primitivo se encontraba en constante comparación con la “perfección” europea, lo que proporcionaba un método fácil de estudio de sus movimientos, lugares y visualizaciones culturales y le permitía al etnólogo hacer sus comparaciones. Como ya se ha mencionado en un principio son viajeros, quienes por medio de sus relatos informan al etnólogo. Posteriormente, se requerirá una labor de base con observación directa y con evidencia fotográfica o de cine. Así, el empirismo y el evolucionismo serán llevados al estudio de los indígenas mediante la antropología y la estética. Como dice González Alcantud:

“Acaso en el siglo XIX, cuando la estrategia disciplinar culmina la separación de los saberes, compartimentándolos y volviéndolos “científicos”, el exotismo se convierte en el factor unificador de la objetividad científica y de la subjetividad artística.”²²⁶

En otras palabras, al igual que con el erotismo, el espacio tuvo que mediar con lo étnico y la forma en que sería comprendido y analizado por las ciencias sin dejar de ser artísticamente viable su interpretación. Muestra de ello es el espacio conflictivo que se observa en la ilustración 2.3.1, una postal de origen guatemalteco. En esta una mujer vestida de tules blancos toca el arpa. Detrás de ella, muy cercano, se encuentra un indígena tocando el violín. Toda la escena está montada para recrear un ambiente sublime y comparativo. Muchas de las fotografías étnicas enmarcan dichos montajes con la misma estética. Como ejemplo tenemos en este estudio cuatro postales étnicas: la 2.1.1, la 2.1.2 y la 2.3.3. Esto es una técnica fotográfica etnográfica. La comparación entre cultura y humanidad se puede dar desde diferentes vertientes: desde la civilización antigua versus la modernidad, desde civilización versus barbarie, desde eurocentrismo versus periferia, o como en este caso, cultura artística versus cultura artesanal. En lo estético se abundará más adelante, por ahora es preciso recalcar en la comparación que se hace en la postal sobre la cultura indígena que genera la civilización europea y la construcción que hace ésta sobre la no-cultura o cultura menor, imitativa, artesanal del subalterno. Todos los elementos que presenta esta postal son producto de una representación de lo sublime. El único elemento claramente disímil es el indígena. Dice Cristina Vega Solís, sobre el indígena que se asimilaba, que se incorporaba al terreno del blanco, que: “El individuo que salía de su entorno se transforma en un híbrido, en algo abominable”.²²⁷ Casi puesto allí como fantasma, lo que hace es una imitación de algo que quizá no toca, que culturalmente no le pertenece.

²²⁶ Op.Cit.; [En línea].

²²⁷ Op.Cit.; [En línea].



Ilustración 2.3.1

La pregunta clave sería: si se está tratando de entablar una escena sublime de lo musical, ¿por qué no se utilizó un instrumento indígena? En un paralelismo que hubiera respetado las heterogeneidades se podría considerar la puesta en escena de este elemento disociador. Aunque pretende ser integrador, el indio no sólo es un mero adorno exótico, sino que cae bajo la categoría del que imita. Lo monstruoso del “Otro” es reducido a un fantoche de adorno exotista que lleva, no a la contemplación, sino a la comparación al ser comparado con la sublimidad y forma etérea, clásica, de la joven arpista.

Lo interesante es que, como postal guatemalteca, también vislumbra algo de la mentalidad de las clases dirigentes, un pequeño puñado de criollos blancos y en contraposición la magnitud de todo un pueblo indígena a su alrededor. Habrá que recordar este detalle, junto con uno adicional; la gran mayoría de las postales y fotografías de la época fueron tomadas por extranjeros que se las llevaron de regreso. No se sabe si el extranjero percibió dicha dicotomía y la plasmó como referencia artística, o por otra parte sólo representó su propia percepción del “Otro”. Fuera como fuese, el tema de Shakespeare en *La tempestad* siguió, luego de 400 años, tan intacto como el primer día.

La monstruosidad de ese “Otro” es sólo el comienzo de la fricción entre las sociedades. Ante la cercanía del “Otro” en sociedades en que el indígena era mayoría necesitaron reforzar ese distanciamiento. También está, como le sucede a Calibán, la aplicación de los vicios a su gusto y manera, tal como si fueran parte de la idiosincrasia del subalterno, de su naturaleza, esta inclinación a la anarquía, a los males sociales y a la barbarie. En la ilustración 2.3.2 se han fotografiado un grupo de indios ecuatorianos en medio de

una fiesta o celebración. Es un simulacro porque en realidad es una foto de estudio. Cada objeto se encuentra acomodado bajo la aplicación de un lema común en el sistema gubernamental de las sociedades latinoamericanas de la colonia hacia los vicios naturales del pueblo, de la masa popular: *baile, botella y baraja*. En éste, las dominaciones españolas establecieron que si se mantenía al pueblo alcoholizado, con diversiones que los distrajeran y al amparo del embrutecimiento no se sublevarían contra la oligarquía. El indio, quizá bajo la marginalidad y sobre exceso de trabajo, o quizá porque él mismo ya se había adaptado al consumo embriagante²²⁸, fue vinculado a la bebida alcohólica, a la vagancia (en detrimento de una anterior vida más holgada) y al desorden. De manera que siempre se le asoció más a los placeres y no al trabajo. Esta abulia para el trabajo los obligó a refugiarse en el alcohol porque el nuevo orden, quien no era muy distinto del anterior²²⁹, no podía comprender sino como vagancia la parsimonia y estilos de vida de éstos. Existían, incluso, leyes de código urbano que controlaban “la vagancia” en las calles. Dicho enmarcado postal reflejaba el prejuicio establecido por la normalidad; no tan sólo era un ser extraño el indígena, pese a que supera en creces el número de blancos en estas sociedades de razas india, mestiza, negra y blanca, o sea, multirraciales, sino que pertenecía a la peor ralea, la gente que poseía falta de carácter y de espíritu, y que como en esta postal: se embriaga, lleva a excesos sus vicios, comparte primitivamente de la misma botella el alcohol (cosa que aún se sigue haciendo en ciertos extractos sociales bajos sudamericanos y de extracción indígena) y que ni siquiera pueden comer ordenadamente frente a una mesa, todo esto, supuestamente como en cualquier diario vivir del hombre blanco.

²²⁸ El consumo de drogas alucinógenas estaba aceptado para el bohíque, médico brujo, chamán, etc. El indio común, naboria, pueblo, no se le permitía el uso de la droga. Desconocemos si alguna sociedad indígena fuera del Caribe y norte de Sudamérica se le hubiera permitido ese uso como diversión social. Con respecto al alcoholismo habría que considerar que las diversas manifestaciones religiosas favorecían el consumo de alcohol.

²²⁹ Dice Fernández Buey en *La Barbarie* que: “a veces fue visto (el blanco) como la sustitución de una dominación por otra (...) para algunas poblaciones amerindias no representó un gran cambio la sustitución del tributo pagado al inca por el tributo pagado al conquistador español”; *Op. Cit.*; p.95.



Ilustración 2.3.2

La cotidianidad se convertía, entonces, en un territorio en conflicto, donde la convivencia se diera mediante un intercambio que no necesariamente fuera justo. Incluso, hasta cuando se tratara que el bien en intercambio llegase hasta frente a la casa. Si antes se ha visto la extrañeza y el prejuicio, en la ilustración 2.3.3 se observa el trabajo de menor escala, el del sirviente. Una frutera recibe justo lo único que puede darle en recompensa la sociedad superior, un intercambio de monedas por sus frutas. Antes, mira complaciente el racimo de uvas que comprará. La señora indígena ha llegado hasta la puerta blanca y elegante de la casa. Obviamente, no es su casa. La señora blanca ofrecerá las monedas felizmente ante la oferta. Aporta el capital. La señora indígena se observa más dubitativa. Aporta el trueque, el bien de consumo. Ganará con ello un bien monetario. En la misma sociedad, la relación mercantil se da bajo desigualdades que ponderan sobre el beneficio de algunos pocos sobre el sacrificio de muchos. Dentro del espacio hegemónico, el indígena siempre será un ser desubicado, un ser prejuiciado, un ser minorizado.



Ilustración 2.3.3

Pero no en todas partes de América se dio así. Brasil, por ejemplo, para Baudrillard, es: “una gigantesca confusión de todo”²³⁰. Allí la diversidad fue tan caótica como seductora. Es una sociedad mezclada, autónoma, con características muy propias. Con sólo mencionar que Brasil tardíamente hasta 1888 abolió la esclavitud y que los indígenas poseían tribus primitivas, semi-nómadas, de escasa evidencia arqueológica no basta. Además hay que mencionar que pasó a ser el principal constituyente del Reino Unido de Portugal cuando se convirtió en el Reino del Brasil, y toda la corte se muda, escapando de Napoleón, a América, hecho histórico que no le sucedió a ninguna de las antiguas colonias en América. Habla portugués, el único en América, lo que forma un carácter centralista, nacional. También es el más vasto territorio, y el quinto más poblado en el mundo. Sin contar sus recursos naturales y la producción nacional de bienes de consumo. Por ello, sencillamente, Brasil posee otra mirada hacia el “Otro”, porque él en sí mismo es “Otro”, distinto y único. Como estas indígenas que se muestran orgullosas, serias y altivas en la ilustración 2.3.4 en donde tres niñas indígenas vestidas y peinadas, además, en forma occidentalizada mientras miran con fortaleza al horizonte,. Proviene de Conceição de Itahaem²³¹. En dicha mirada “aguerrida” se nombra los mitos fundacionales del país, tales como la antropofagia.

²³⁰ La nota dice sobre Brasil que: “El racismo no fue combatido frontalmente, mucho menos ideológicamente –de hecho, este país es una gigantesca confusión de todo-, sino a través del mestizaje, una solución pragmática, sexual, pero a partir de una fascinación extraordinaria de los blancos respecto de los negros; y es siempre una cultura sin polo económico verdaderamente dominante.” *Op. Cit.*; p.80.

²³¹ Antiguo nombre de la ciudad, en la provincia de Sao Paulo.

“La cultura brasileña nació bajo el signo de su devoramiento crítico e irreverente de una alteridad que ha sido desde siempre múltiple y variable. La idea de la antropofagia es una respuesta a la necesidad de afrontar no sólo la presencia impositiva de las culturas colonizadoras sino también --y sobre todo-- el proceso de hibridación cultural como parte de la experiencia vivida por el país a través de diferentes olas de inmigración que lo poblaron desde el comienzo de su existencia hasta hoy.”²³²

En dicha instalación cultural, el enfrentamiento de las múltiples partes raciales marca una disociación del pensamiento homogenizador.²³³ Lo múltiple es más aceptado porque el trabajo de unificación es sencillamente imposible. La seducción forma parte de este proceso. Ya lo dice Baudrillard respecto al mismo Brasil:

“(…) vivimos en la ilusión de poder conciliar las diferencias raciales, de poder integrarlas, de assimilarlas, es justamente la utopía racionalista de la que hablábamos. Nunca podremos resolver la cuestión, es evidente, porque cuanto más intentemos reducir las diferencias, tanto más se acentuará el fenómeno. Pero en Brasil las cosas son diferentes pues funcionan a base de seducción. Es decir, allá las razas se seducen unas a otras, no se combaten, aunque de una raza a otra, los efectos de seducción pueden llegar incluso al devoramiento, al canibalismo.”²³⁴

Estas tres niñas parecen saber lo que son; en su mirada se refuerza la etnia y la diferencia, sin embargo, mezclan lo occidental y no se han dejado assimilar.



Ilustración 2.3.4

²³² ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombie”; [En línea].

²³³ Como afirma el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro: “La colonización en Brasil funcionó como un esfuerzo persistente para implementar una europeidad adaptada a estos trópicos y encarnada en estos mestizajes. Pero siempre chocó con la porfía de la naturaleza y los caprichos de la historia, de modo que, a pesar de aquellas intenciones, nos tornamos lo que somos: lo contrario de la blanquitud y la civilitud, tan interiorizadamente deseuropeizados como desindianizados y desafricanizados”, (Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil* , San Pablo, Companhia das Letras, San Pablo, 1995.); *Ibidem*.

²³⁴ *Op.Cit.*; p.79.

“Santos, Indias de Conceição de Itahaem”

En ellas, lo que son dialoga con lo que no son; su cultura dialoga con la cultura del poder. Pero en ellas, y aquello es radicalmente distinto con muchas otras manifestaciones fotográficas examinadas, no hay subordinación. La amenaza de desaparecer no les infunden esa melancolía y resignación que muestran otras escenas indígenas sudamericanas. Con seguridad, ese diálogo cultural, que en ninguna manera ha sido sencillo, debió proporcionar una tolerancia distinta.

En su país vecino, Argentina, no se transitaba por las mismas ideas de hibridez y la tolerancia. En éste, por el contrario, tenemos las ideas de Sarmiento. Además, el tucumano Juan Bautista Alberdi hace popular su frase “Gobernar es poblar”. Incluso, éste, en su libro *Bases y Puntos de Partida para la Organización Política de la República Argentina* (1852) basa sus ideas en una traducción mal hecha de la Constitución de los Estados Unidos, donde dice que:

"Aunque pasen cien años, los rotos, los cholos o los gauchos no se convertirán en obreros ingleses... En vez de dejar esas tierras a los indios salvajes que hoy las poseen, ¿por qué no poblarlas de alemanes, ingleses y suizos?... ¿Quién conoce caballero entre nosotros que haga alarde de ser indio neto? ¿Quién casaría a su hermana o a su hija con un infanzón de la Araucanía y no mil veces con un zapatero inglés?"²³⁵

La ilustración 2.3.5 puede dar hecho y reafirmación de dicha conciencia en esta representación iconográfica de los indios *matacos*, quienes se sitúan en el Chaco Austral y Central, divididos entre Argentina y Paraguay. No mostraron actitudes belicosas y no se llegaron a transformar en pueblos ecuestres.



Ilustración 2.3.5

“Indios matacos en el cultivo de cañas de Azúcar. Ledesma (Jujuy). Par de trop vilains types! Comme vous voyez!

En la imagen se reconoce un grupo de indios reunidos en forma de medio círculo. En el fondo está el cultivo extraído de la caña. Algunos sonríen incluso a la cámara

²³⁵ Véase en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00360552199914939647857/index.htm>.

simpáticamente. Esta manifiesta su discurso manual en francés: “Par de trop vilains types, comme vous voyez”²³⁶ Aquí se encuentra una visión deformada hacia el “Otro”. Estos indios, a pesar de que posan en actitud familiar, haciendo su trabajo recolector en el cultivo de la caña, son llamados “*vilains*”, como se refiere el discurso impreso por el editor de la postal: “Indios *matacosen* un cultivo de cañas de azúcar. Ledesma (Jujuy)”. Nuevamente hay cierto carácter irónico en el discurso manual, que “suaviza” el tono hegemónico, lo que nos muestra el poder de la palabra dominante sobre la imagen. Pero el punto principal será transformar estos “vilains” en seres hostiles que hay que borrar de la nación.

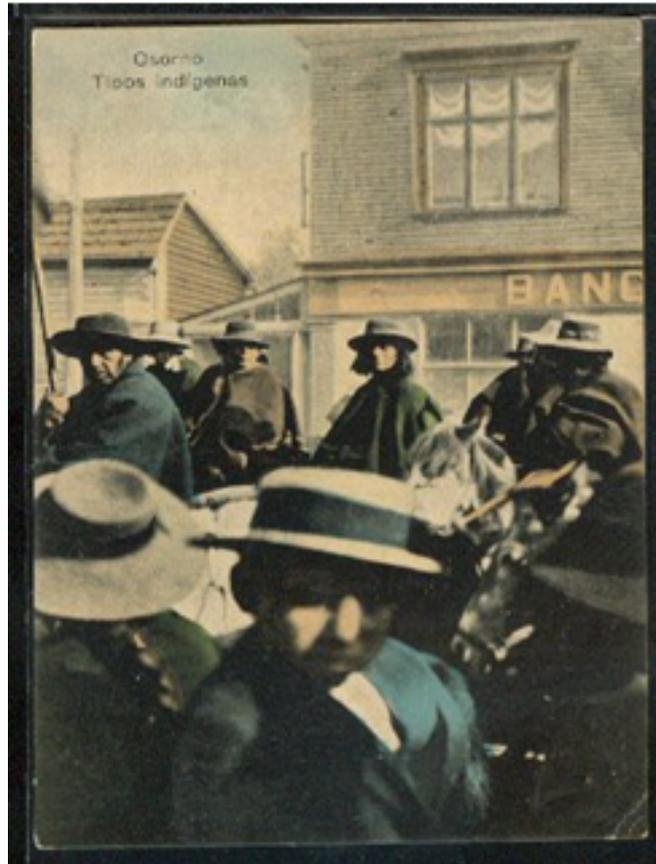
Sucede lo mismo con estas postales chilenas que reproducen una especie de caminata o marcha de mapuches en la ciudad de Osorno al sur de Chile. Las tarjetas permanecen como una secuencia de imágenes tomadas desde un punto oculto en la multitud, cuando por las calles de Osorno pasan a caballo los *huilliches*.



Ilustraciones 2.3.6 A

“Osorno. Caciques é indios”

²³⁶ (“Entre demasiados tipos feos como tú ves” se traduce.) Puede haber variantes, sobre todo por el concepto en francés de la palabra “vilains”. Aún en la mejor de las posturas, lo humorizante o el aspecto parodiante representa de por sí una visión deformada y minorizante del objeto visual.



Ilustraciones 2.3.6 B

“Osorno. Tipos indígenas”

El punto observador presencia un desfile. Ambas inscriben títulos impresos como: “Osorno. Caziques e indios” y “Osorno. Tipos indígenas.” Lo singular de estas postales 2.3.6. A y B²³⁷ es que sus fotografías muestran cierta atmósfera de tensión. Será necesario repetir que las tensiones, luego de la mal llamada “Pacificación de la Araucanía”, produjeron fricciones entre ambos pueblos, principalmente en términos territoriales. Dice José Bengoa, sobre este “desencuentro” entre huilliches y ciudadanos:

“(…) la colonización (alemana y chilena) se da entonces en un marco absolutamente desfavorable para los huilliches. Por un lado, no se aceptaba la presencia física del indígena en la zona; por otro, se negaban las características particulares de sus formas de vida y uso extensivo que este daba al territorio; por último, el indígena pasaba a representar la imagen de un pasado de estancamiento económico y cultural que le pretendía superar mediante el recambio de población”.²³⁸

²³⁷ “A diferencia de una fotografía familiar, la fotografía transformada en postal (fotografía postal) persigue no sólo dejar una imagen para la posteridad, “congelando” un momento determinado, sino que reproducir esa “realidad captada” en una cantidad significativa para difundirla entre sus contemporáneos. Ello implica la proyección intencionada de un discurso visual reforzado en la medida que esta fotografía- postal forma parte de una serie, esto es, un corpus fotográfico- postal que gira en torno a un tema”. FLORES, Jaime y AZÓCAR, Alonso. “Tarjetas postales de los capuchinos”, *Op.Cit.*; p. 86.

²³⁸ *Historia del pueblo mapuche Siglos XIX y XX. Santiago: LOM; 2000; p. 515.*

Los *huilliches* han notado al fotógrafo y no parece hacerles mucha gracia. Además que, en una de ellas, reside una imagen de *western*²³⁹, con la palabra “banco”, lo que produce la sensación de vincularlos con tipos bandoleros. Para el tiempo de la foto ya es conocida la imagen del viejo oeste norteamericano, por lo que suponemos cierta noción dramática en la formación de la imagen. También se le añade la coloración artificial lo que forma, no tan sólo la visión exótica, sino el dramatismo que genera su contexto. Ambas son más bien iconográficas desconociendo, como en casos anteriores, el reverso de la postal. Es significativo que no aparezcan elementos de la cultura indígena, aunque muchos de ellos, dentro de la imagen mapuche²⁴⁰ en realidad sean identificados con la platería correspondiente al ajuar femenino, lo cual no es este ejemplo. No hay pose, ni fotografía hecha en el exterior, tampoco es una foto de estudio. Los elementos que resaltan, de cada una, aparte de la tensión que se vislumbra, son en una la bandera blanca y verde, y en la otra, la motivación de la palabra “banco”, que nos reafirma en el proceso atmosférico que se confirma en la intención del enfoque fotográfico. La imagen está realizada como un *western*, esa es la estética del viejo oeste, la manipulación hábil para concebir un “Otro” que debe ser borrado, eliminado, controlado o asimilado en último caso. Lo observable de la postal va de acuerdo con esta cita de Carreño:

“El western implantó una imagen convencional del indígena en el cine, al incorporarle atributos específicos que permanecieron estables, convirtiéndose así en componentes nucleares de su representación cinematográfica. Esa estabilidad no implicó que fuesen representados de manera uniforme, ya que al igual que el género, las caracterizaciones de los pueblos originarios en el cine de Norteamérica mutaron en el tiempo (Casas 1994). Esta tensión permanencia-cambio permitió que el indígena construido visualmente en Hollywood se trasladara a otras producciones, conservando ciertos elementos pero adaptándose a otras particularidades. Es decir, el western terminó por convertirse en un referente visual de la imagen del indígena a nivel mundial, pero sobre todo latinoamericano.”²⁴¹

Esto se comprueba aún más cuando esta silencianción es capaz hasta de transformar a un blanco para que haga el papel del indígena. Según la mentalidad de la época, un estereotipo es capaz de ser imitado, por ello existe la minimalización del sujeto imitado en tanto puede reproducirse sin perder su esencia que es básicamente la misma, como en las especies y los animales. Así:

“Una vez que el western comienza a matizar su discurso racista, algunas historias comienzan a girar en torno al indígena, pero el actor que los representa sigue siendo un blanco. De acuerdo con esto, la selección de actores tiene un trasfondo político, ya que los pueblos originarios se convierten en otros

²³⁹ El *western* fue una manera de mirar, no tan sólo al indígena norteamericano, sino al latinoamericano. Ante la difusión que presentó el cine norteamericano, Hollywood, del “tipo” universal del indígena construido, salvaje, a su forma de verlo, lleno de vicios y de un carácter deleznable, ya las demás sociedades comenzaron a ver a las etnias de dicha manera también. Ver CARREÑO, Gastón. “Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales” *Boletín del museo chileno de arte precolombino* (2006) Vol. 11, N° 1.

²⁴⁰ Son mapuches pero geográficamente son denominados *huilliches* por el nombre de la zona. Muestran una variación con el *mapudungun*, que se llama *tsesungun* o “*veliche*”.

²⁴¹ *Op.Cit.; p.35.*

intercambiables, factibles de ser sustituidos por actores blancos, que estarían más allá de la etnicidad.²⁴²

Los indígenas fueguinos fueron también un triste ejemplo de la silenciancia que les hicieron la Sociedad Civil y Estado. Bajo la impronta de la colonización y civilización de la región magallánica, estos habitantes originales de la zona fueron mermando hasta ser reducidos o exterminados por completo.²⁴³ El Estado, consciente del problema, no hizo gesto alguno por los derechos de estos habitantes, dejando en manos de los comerciantes privados las reglamentaciones generadas en torno al uso y propiedad de la tierra. El discurso impreso en la postal 2.3.7 resulta contradictorio, basándonos en el hecho histórico de la exterminación. El concepto civilización para estos indios fue casi lo mismo que aniquilación. Dice: “Indios civilizados. Tierra del Fuego (Magallanes)”. La noción de civilización encara la realidad, aquí el civilizado es aquel que ha sido sometido. Están occidentalizados, pero el costo pagado por dicha noción hegemónica ha repercutido en su casi desaparición.



Ilustración 2.3.7

“Indios civilizados. Tierra del Fuego (Magallanes)”

Fueran estos sujetos fotografiados pertenecientes a las etnias: *aónikenk* (tehuelches), *selk´nam* (onas), *kawésqar* (alacalufes) o *yaganes* (yámanas), situándonos en que sean, como presumimos, del extremo sur chileno, los indios fueguinos pudieron contrarrestar el clima, el alimento, la ropa y la vivienda inhóspita de dicha zona, pero no pudieron frente al avance avasallador de la industria, el Estado y la modernidad tal como se presenta en esta vista postal. La visión sería basada en una tergiversación de sus costumbres y la construcción de una imagen que lograra subvertir la opinión del ciudadano hacia la negación del “Otro”. Como ejemplo un botón.

²⁴² *Ibidem.*; p.35-36.

²⁴³ Los tehuelches o *aónikenk* fueron exterminados en 50 años; la última *selk´nam* u onas, Angela Loij, murió en 1974; en la actualidad de los *kawésqar* o alacalufes quedan sólo 101; de los *yaganes* o yámanas quedaban en 1971 58 personas. Entendemos que la foto puede ser de *aónikenk* o tehuelches, por las descripciones que se hacen de ellos. (Cfr. José Bengoa, *La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile*. Santiago: Cuadernos del Bicentenario, Presidencia de la República; 2004).



Ilustración 2.3.8

“Niño indio “Alacalufe” Estrecho de Magallanes”

Observando a este niño kawésqar²⁴⁴, con ceño fruncido, vestido de pieles, con una banda en la cabeza como si estuviera herido (lo que presupone una situación de violencia), cargando una olla (donde habrá cocinado su alimento: foca, ballena, ave), entre varillitas donde construía su casa en forma de semicírculo, la impresión que se da a entender es la de una ferocidad salvaje. Nada más distinto a la realidad. Eran dóciles, usualmente bastante imitativos del blanco, no ingerían alcohol, se agrupaban en familias, no habían jefes, compartían la carne de ballena varada en una orilla con los restante grupos, se reunían al amparo de las bases, sobre todo en Puerto Edén, Puerto Natales y Punta Arenas, en fin, no tenían nada de amenazantes, dados más a la molicie y la tranquilidad. Eran, como dice Paz Errázuriz cuando los retrató²⁴⁵, “nómadas del mar”. No se puede olvidar que, además, estos “nómadas del mar” sencillamente se llamaban a sí mismo kawésqar, no “alacalufe”, término despectivo impuesto por el marino inglés Robert Fitz Roy, nombre que duró mucho tiempo, el mismo en que el gobierno chileno comenzó a emplear oficialmente la denominación kawésqar para referirse a esta etnia.

²⁴⁴ Información adicional puede ver en: <http://www.kawesqar.uchile.cl/>.

²⁴⁵ Pueden verse algunas de esas fotos y la entrevista a la fotógrafa chilena, además de ciertas historias sobre el carácter y descendientes en <http://www.kawesqar.uchile.cl/exposicion/paz/prensa/pautexto.htm>.

Este problema, en términos identitarios, del poco o ningún reconocimiento de la diferencia de las culturas y los nombres de las etnias es más común de lo que se cree. Por ejemplo, esta postal identificada como de la autoría de Odber Heffer Bissett.²⁴⁶

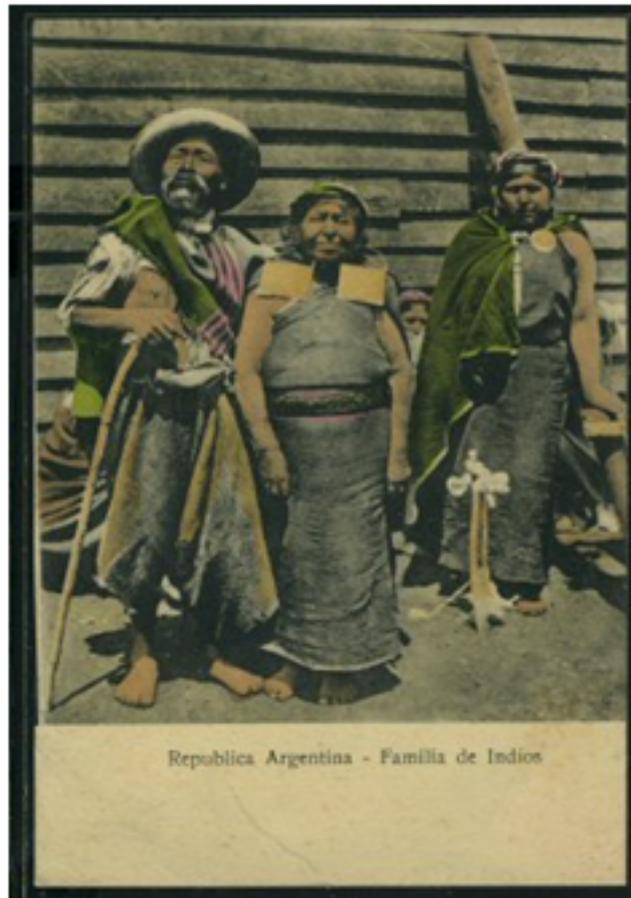


Ilustración 2.3.9

“República Argentina – Familia de Indios”

En ella nuevamente vemos la coloración artificial producto de la estética de la época, la errata del editor²⁴⁷ en ubicarla bajo “República Argentina – Familia de Indios”, ya común error de conocimiento, sin olvidar la pose del *longko*, que para los mapuches es una posición representativa de orgullo y para los occidentales se observe en forma bufonesca, inferior. Aunque los chaguay-chapel y el tupu se observan centrales en la foto, queremos referirnos a la ubicación que asumen los personajes: el *longko*, mostrándose firme, la madre, vinculada a la vejez y a la subordinación femenina y la joven mapuche, observando algo cansada y aburrida, el *ramaje* que posiblemente tejerá el blanco cuando acabe de tomar sus vistas, las revele y las enseñe, bajo la sorpresa de sus iguales. Pensando en la línea estética femenina que distingue a la cultura mapuche con sus ornamentos y prendas se observan

²⁴⁶ Documentada por el equipo de Margarita Alvarado, en el Instituto de Estética, bajo varios proyectos Fondecyt y en el libro de postales “*Visiones mapuche*” de la Editorial Pehuén.

²⁴⁷ Que no es la experiencia de Heffer, quien incluso compartió con los mapuches fotografiados en originales acercamientos y técnicas fotográficas difíciles para la época. Aunque a esto habrá que añadirle una extraña fotografía de una mapuche de torso desnudo adjudicada a Heffer (Véase en <http://www.antropologiavisual.cl>). “Entendemos entonces que el desconocimiento de la etnia y su lugar de referencia es un error del editor y no del fotógrafo.”

cuatro postales que interpretan esa construcción social por la cual se identifican las mujeres mapuches.

Ornamentos y otredad

Las mujeres, ya de por sí, representan una alteridad, sobre todos en los roles sociales que se le han aplicado a través de las épocas. Elementos como la vestimenta, su arreglo e higiene, su corporeidad y sus modales justifican su selección de pareja y sus oportunidades de empatar con el sexo opuesto. Obviamente, en la actualidad se añaden trabajo, conocimiento y destreza. De manera que la mirada femenina también es una forma de ver, distinta o influenciada por el código del sexo, una alteridad. Ella también ha sido tergiversada, sexualizada, oprimida y exotizada. ¿Existe entonces una manera de ver a la “Otra”, una mirada femenina sobre estas postales étnicas con representaciones de mujeres? Las cuatro postales siguientes dialogan sobre el tema.

En la ilustración 2.3.10 una madre mapuche amamanta a un niño mientras otra mapuche la observa a la madre lactante. El mensaje del(a) que envía la foto dice: “Date cuenta, y tomá el molde. Concepción”. Una solidaridad inaudita, pensando en la distancia entre la raza fotografiada y quizá, el(la) que ha usado la postal. Se premia la maternidad, la forma natural de ver el acto animal de amamantar, se motiva a que se imite. ¿Qué se quiere imitar? ¿La animalidad? No, lo que se quiere imitar es el acto mismo de ser mujer/madre. Se avala convertirse en madre porque se consolida la visión tradicional para lo que supuestamente está hecha la mujer: para parir. En dicha naturalidad se consolida la reproducción, la vida, la existencia entera, la perpetuación de la especie y la responsabilidad de la alimentación. De allí que sea imperativo que el(la) emisor(a) promueva en el(la) receptor(a) multiplicarse bajo la delicadeza de una escena femenina por demás: dar el pecho.



Ilustración 2.3.10

“Indias araucanas. ¡Date cuenta y tomáte el molde! Concepción”

La ilustración 2.3.11 da otra versión de dicho lenguaje femenino. En ésta, Ana se dirige a Amelia y le dice que: “Creo que no te disgustará tener en tu colección esta mapuche. Recuerdos. Valpo. V.-23 1903”. Hay dos formas de ver dicha otredad hacia la “Otra”. Por un lado, está “disfrazada”, de manera que está imitando. No parece estar en mofa. Por el contrario, está luciendo las galas de la vestimenta mapuche con bastante pulcritud, gusto y seriedad. Es divertido ser de momento como la “Otra”.

Por otra parte, el mismo discurso de Ana muestra una sospechosa duda sobre el posible enojo de Amelia. Y el discurso del poder, de lo masculino, de lo social se ha mezclado en sus palabras, porque en cierta manera gusta de la vestimenta, gusta de compartir una costumbre india sin que ello se vea como feo estéticamente hablando y, al mismo tiempo, se siente contaminada, y hasta avergonzada de tener la duda.



Ilustración 2.3.11

“Chilena en traje de Mapuche. Amelia: Creo que no te disgustará tener en tu colección a ésta mapuche. Recuerdos. Ana. Valpo V 23/ 1903”

Confirma que no le disgustará tener la representación de la “Otra” con la cual es poco probable que compartiera, pero se siente en la confianza de compartirla porque se identifica en dicho rol social de ser mujer y de ser también la “Otra” que se queda dentro de la casa. La imagen sonriente de la señora vestida de mapuche en la ilustración 2.3.12 lo confirma. El disfraz, la forma tan cómoda de usar el traje, el tomarse el tiempo de una fotografía posando con su vestimenta es también una prueba de esta identificación femenina con la “Otra”. Por un momento, también se podía ser “Otro”

Por último, como una clara representación de belleza y estética fotográfica, al estilo de Edward Weston, fotógrafo norteamericano, esta ilustración 2.1.13, de un carácter artístico inigualable en belleza, destaca un rostro artísticamente tomado, de producción alemana, donde el ojo estético y la visión etnológica logran lo que debieron ser las representaciones étnicas: un proceso de tolerancia, la búsqueda de aquellos aspectos que resaltaban y dignificaban la cultura del “Otro” mediante una estética artística pura.



Ilustración 2.3.12

“Señora en traje de mapuche. No. 16”

Quizá lo que podría expresar el exotismo puro del cual hablaba Baudrillard, aquel capaz de producir belleza y sorpresa.



Ilustración 2.3.11

“Chile: Araucansk Skonhed”

Capítulo Cuatro: Estética del discurso postal: aproximaciones



La búsqueda de la belleza

Lenguaje, paisaje y arte de masas

En las tarjetas postales de principios de siglo XX se articula frecuentemente un lenguaje que, si bien resulta de una cuestionable destreza literaria, se produce con una abundancia metafórica que motiva a penetrar en la mentalidad de la cultura de masas, y por ende, del hombre común que generó dicha exacerbación discursiva.²⁴⁸ Por ello, lo factible será comenzar examinando algunas aproximaciones pertinentes respecto a la visión estética del individuo moderno. Ya se ha estudiado, en el capítulo dos, dicha estética de lo moderno, pero vista desde el lenguaje que construye el periódico: su rapidez, su forma de adecuarse al progreso. La visión del hombre moderno con sus avances y sus complicaciones se muestra en esta tarjeta espectacular, llena de elementos artísticos y estrellas del teatro.

²⁴⁸ No por ello deben entenderse que el único lenguaje utilizado en las tarjetas postales sea el poético.

Luego, en el capítulo tres, se ha observado cómo la estética étnica logra manipular dicho lenguaje a favor de sus intereses como clase. Utiliza elementos étnicos para pseudocientíficos, para consolidar la visión hegemónica y desarticular los últimos vestigios de dignidad de dichas razas. Entonces, si primero se ha hablado de una tarjeta postal “vintage”, clásicamente vista como hermosa y artística, si segundo se ha hablado de otra tarjeta postal, documental, histórica, en esta última parte se analizará la estética del tercer tema más utilizado en las postales: el paisaje postal. Para esto se debe analizar el origen del discurso en términos estéticos, el arte de masas como fundacional de este gusto comercial hacia lo mecánico del hombre moderno hasta analizar su composición y recepción desde la perspectiva estética plenamente, o sea, desde la búsqueda de la belleza.

Será conveniente profundizar primero sobre el origen del discurso desde G.B. Vico, quien pensaba sobre la prioridad del sentido común y de la fantasía: que el hombre primario creaba y empleaba *géneros* y *universales*²⁴⁹ fantásticos, contrario a los conceptos racionales que entendían el alcance del conocimiento mediante lo definido. Esto es de particular significación para el estudio del lenguaje postal porque se estaría hablando del hombre que prioriza lo racional para enlazar “la especie particular en relación con imágenes, con universales fantásticos”.²⁵⁰ Según explica, las figuras poéticas pertenecientes al hombre originario no corresponderían a la lógica tradicional sino que, como pertenecientes éstas a lo fantástico, promulgaban lo múltiple en correspondencia con una imagen. El asunto es que no se recurre a la abstracción racional que diversifica al individuo para organizar las especies, sino que “la esencia se cristaliza mediante el acto ingenioso como una visión directa de un todo figurativo”.²⁵¹ Esta noción de totalidad responde a la lógica de la fantasía que Vico utiliza para aclarar la idea de sentido común. De esta manera el sentido común se relacionaría más con la estructura del trabajo, de la “*technai*” (técnica) que antecede a la interpretación filosófica de un proceso de humanización. Dicho de otro modo, son el ingenio y la fantasía los que desarrollan el dominio del trabajo y por ende, la capacidad de subordinar los sentidos en calidad de supervivencia. Esto significa que cuando el hombre común piensa primero en imágenes poéticas, lo hace en virtud de conferir un significado a la imagen y darle una utilidad, satisfaciendo con ello las necesidades humanas. Dicha concepción de mundo arrastra consigo una manera de expresar estas ideas. Se impone una metaforización que corresponda a la estructura mental y la esencia de la imagen. Comenta Grassi sobre esto que: “Por tanto, la metáfora es la forma originaria de elevar lo particular a lo universal mediante la representación figurativa, para alcanzar una revelación inmediata del conjunto.”²⁵² Esta metáfora actuaría como representativa del acto irracional; ya que el hombre primitivo no formulaba racionalmente la naturaleza de sus actos y su entorno. El lenguaje poético equivale a esta falta de raciocinio.

Suponer que en el lenguaje figurativo de la cultura de masas todavía permanece resistente esta lógica primaria bien puede sonar arriesgado; sin embargo, al igual que E. Grassi, se entiende que sería un error comprender esta noción en forma cronológica. La naturaleza humana porta intrínsecamente fantasía e ingenio. Por ello, el planteamiento

²⁴⁹ “Los términos *géneros* y *universales* forman parte de los instrumentos de la lógica tradicional, la cual tiene como objetivo clasificar y subdividir los objetos en especies y géneros mediante un proceso de abstracción (revelador de propiedades comunes) para captar la esencia o el factor común que existe dentro de elementos diferentes y que constituye el requisito previo a su definición”. Grassi, E. *Vico y el humanismo*. Barcelona: Antropos; 1999; p.30.

²⁵⁰ *Ibid.*; p.27.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

elaborado es que, dicho lenguaje poético, dicho como discurso remitente de la tarjeta postal conserva rasgos mentales de ese primer discurso en tanto responde a la agudeza del ingenio, entendiendo éste como “la habilidad para revelar la similitud como un elemento común en las cosas, y en tanto que tal alcanza la universalidad”²⁵³ y, que conserva, “esa manera fantástica de hablar” de la que comenta Grassi.

Por tanto, se puede afirmar que la tarjeta postal puede inscribir un mensaje metafórico como parte de la mentalidad de la cultura de masas. La pregunta a hacerse ahora es ¿por qué elegir una poesía para un mensaje postal? De acuerdo a lo que se analiza anteriormente, entendemos que es porque dicho lenguaje también es visto como original, por lo cual puede expresar más intrínsecamente o esencialmente lo articulado. Ante la brevedad del espacio de la postal, el lenguaje poético intenta otorgar mayor universalidad a lo expresado; se conforma así en la manera de sintetizar lo dicho, sin menoscabo a la disyuntiva espacial o temporal. Le es más natural en tanto objeto pequeño con ansias de abarcar lo inabarcable.

La tarjeta postal 3.1.1 está enviada por un remitente que no se identifica a Ester Barboza en Vicuña Mackenna 12^a desde Quinta Normal. Le ha compuesto un texto poético. En él, el tema amoroso recrea y reproduce el proceso “sexual” de la seducción que antes se había abarcado en torno al tema de la postal étnica; esta forma de “atrapar la atracción” mediante la culpa que ha legado la religión. La penitencia del alma por el amor completo a una mujer hace al hombre sufrir, pero dicho sufrimiento viene provisto de culpa, de duda ante el pecado. Preocupación parecida tuvo JM de Artola (Véase las ilustraciones 1.3.1 a 1.3.5) ante una misma disyuntiva: establecer en cánones sociales una relación formal. Teniendo en cuenta que esto es un discurso postal hecho en verso desde ya, el mismo, cuando emplea este formato, se encuentra estableciendo que dicho lenguaje metafórico desea decir mucho más de lo que se le permite, en este caso la sociedad. Envía su texto poético en una postal, así, el texto lo remite a esta clase de “regreso” a la esencialidad de las cosas y las palabras. Provoca en él una libertad vetada porque la libertad del primitivo no puede sino ser vista de forma despreciada por la sociedad moderna con sus fines de progreso.

²⁵³ También se dice que B. Gracián lo define como “la facultad que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” y la opinión de L. Muratori quien lo define como “la facultad y la fuerza activa mediante la cual el intelecto recoge, une y descubre la similitud, la relación y el fundamento de las cosas”. *Ibid.*; p.25.



Ilustración 3.1.1

“¿Cómo es posible que el alma sufra sin tener siquiera un consuelo? ¿Será mui horrible mi culpa que me castiga tanto el cielo? No, jamás pecado podrá ser amar de corazón a una mujer!”

Y por el otro lado, se hace desde un espacio idóneo para dicha expresión sin levantar sospechas. No sería lo mismo si este texto estuviera en una carta. Y la prueba de ello es, precisamente, el paisaje.

La naturaleza ha servido de fuente de inspiración para muchas épocas. Se le ha otorgado carácter, sentido y sentimiento a aquellas vistas panorámicas del campo y lo natural. Por su hermosura, han sido transformadas por la razón en paisajes con un palpitante paralelismo entre lo sensible y lo suprasensible.²⁵⁴ Esta relación de significantes y significados logra transformar el mundo de la razón en “un paisaje de cosas, formas, colores y movimientos parecido a los paisajes naturales, donde el alma se movía con toda libertad y desembarazo, apoyada en la imaginación sensible.”²⁵⁵ Cuando el hombre moderno ha elegido una tarjeta postal con un paisaje grabado, sea figurativo o fotográfico, ha trazado una línea que lo une entre la metáfora, o sea, el lenguaje, y la naturaleza, o sea, lo representado. La representación pictórica o moderna del paisaje se acomoda perfectamente a la tarjeta postal porque, ambas, están limitadas; se hermanan y se solidarizan en su limitación espacial, cognoscitiva y valorativa. En su limitación espacial se encuentran enclaustradas en un espacio que la cerca, porque el tamaño postal es raramente alterado y en el paisaje se limita a la porción de la naturaleza que se alcanza a ver por la vista humana. Por su parte, en lo cognoscitivo, sólo el aspecto visual puede entenderse en la postal y en el paisaje. Aunque se imaginen olores, ruidos y táctiles, esto son parte de la percepción y no de lo observado en sí mismo. Y valorativo, porque todo

²⁵⁴ Dice José María Sánchez de Muniain que “La palabra *psyché*, aliento, pasó a significar alma; *pneuma*, aire o soplo de viento, devino espíritu; *eidos*, forma o contorno exterior, adquirió el sentido filosófico de forma, principio ordenador de las partes en el todo, y principio activo del ser (...) en todos estos casos, el significado traslaticio, conseguido por la cultura, fue tan poderoso que acabó ahogando el significado directo, y así quedó incorporado al acervo universal.” *Estética del paisaje natural*. Madrid: Católica; 1963; p.57.

²⁵⁵ *Ibid.*; p.59-60.

depende del valor que el ser humano les dé. Este paisaje enviado a Ester Barboza está enlazado en estos aspectos mencionados antes y representados en el paisaje postal. El representa el marco perfecto para hacer deambular sus dudas, deseos y expresiones. La postal, el paisaje y la poesía así se lo permiten. De la misma manera, aunque menos poética, lo vemos en esta siguiente postal.

Es esta una postal oscura, con un atardecer, un “crepúsculo” en el “Balneario Niebla” como la titula manualmente María Antonia, la mujer que la manda desde Valdivia el 6 de febrero de 1929 a Vicente Guzmán en San Fernando.

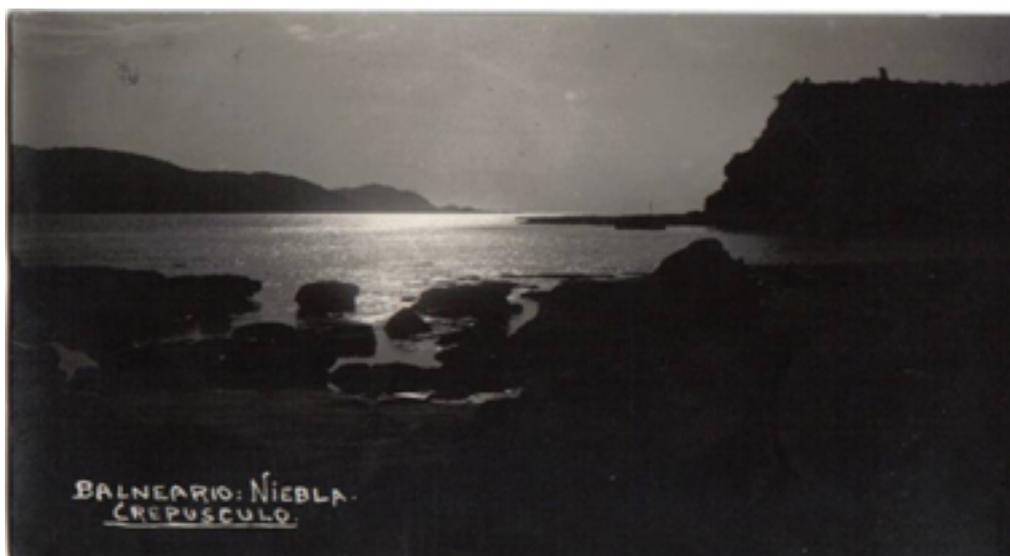


Ilustración 3.1.2.a

“Balneario: Niebla. Crepúsculo”

La ilustración 3.1.2.a nos muestra este traspaso entre paisaje y sentimiento en su completa expresión. Niebla está retratado en la tarde, tenebroso, con el morro casi a oscuras. Sólo la luz del sol se observa sobre el agua y ya casi se va extinguiendo. María Antonia, al reverso, explica claramente su selección postal: “Semejante á esta fotografía ha estado mi alma en estos días. Lo saluda cariñosamente su comadre que le desea salud y felicidad. Maria Antonia. Valdivia 6 de febrero de 1929.” Su alma es como el paisaje, y éste, según lo representado, podría mezclarse con lo melancólico, lo triste, pero es más aún, es una visión plenamente romántica del paisaje. Producto del siglo XIX existe una confusión respecto a la contemplación de la naturaleza que radica en “mezclar la contemplación estética con los más variados y confusos sentimientos.”²⁵⁶ Si en 1929 se siguen patrones estéticos del siglo XIX entonces que podemos decir de los códigos sociales que impuso la cultura chilena desde antes. Sin embargo, se cabría preguntarse sería: ¿Quiénes siguen estos patrones estéticos? Habría que tener en cuenta que el arte se mueve por las vanguardias, la experimentación, la industrialización y el socialismo como algunas de las ideas que van formando al artista de entonces. Indiscutiblemente, paralelo al arte, la cultura de masas también va formando su propia estética, su propia búsqueda de belleza.

²⁵⁶ *Ibid.*; p.124.



Ilustración 3.1.1.b

“Semejante a esta fotografía ha estado mi alma en estos días.” Lo saluda cariñosamente su comadre que le desea salud i felicidad. María Antonia. Valdivia 6 de febrero de 1929.”

El arte popular se sustenta en la masividad mientras que el arte cultivado es producto de la contemplación. Lo primero que se destaca es que la dicotomía que estratifica lo social deviene en la masificación en cualidad distinta a la que un producto artístico contemplativo produce. No se trata de un objeto de menor cualidad, sino de una cualidad distinta al objeto de arte tradicional. Sobre el arte popular a principios del siglo XX expresa Facundo Tomás que:

“Inevitablemente es preciso referirse a la sociedad de masas con la estética de los *mass media* que la define y la tajante oposición que le supone el deseo aristocratizante de minorías residuales.”²⁵⁷

Los *mass media* se definen como el lugar donde la estética de la sociedad de masas deposita el concepto de belleza en la cotidianidad mediante lo útil. El arte decorativo será gestado dentro de su responsabilidad con lo corpóreo. Para William Morris:

“La primera clase (arte intelectual) atañe enteramente a nuestras necesidades mentales; lo que elabora no cumple otro propósito más que alimentar la mente y debe carecer totalmente de necesidades materiales. La segunda clase (arte decorativo), aunque todo cuanto se incluya en ella y sea arte también apelará a la mente, no deja nunca de ser parte de objetos cuya intención primaria es la de estar al servicio del cuerpo.”²⁵⁸

Las tarjetas postales así se definen desde el arte decorativo, lo que explica su inserción dentro de los *mass media* e implica una pertenencia a las clases bajas. Sin embargo, esto último recrea una contradicción que no se puede pasar por alto: las tarjetas postales, en su mayoría, fueron instrumentos comunicativos de las clases altas y medias. ¿Qué implicaciones puede tener dicha premisa? Continuando con la cita, William Morris dice que:

²⁵⁷ “Dos estéticas opuestas”. *Formas artísticas y sociedad de masas*. Madrid: A. Machado Libros; 2001; p.68.

²⁵⁸ *Ibid.*; p.69.

(...)ha habido naciones y periodos históricos que han carecido del arte puramente intelectual, pero con toda certeza ninguno careció del arte decorativo (o al menos de algún simulacro de él) y, más aún, en todos los momentos en que el arte disfrutaba de buena salud hubo una relación íntima entre las dos clases de arte; y esta relación era tan estrecha que, en las épocas de mayor florecimiento del arte, no existían límites inflexibles que separaran la clase alta de la baja.²⁵⁹

Quizá habría que preguntarse si las tarjetas postales conllevan un tregua entre ambas oposiciones, o de manera más precisa, representan una “relación íntima “que homogeniza el lenguaje de los estratos sociales y definen una interacción “democrática” entre el arte popular y un público “des-estratificado”. Aunque el arte en el siglo XX haya polarizado la clasificación entre arte intelectual y arte decorativo, la postal demostró que el gusto moderno puede exhibir lo útil en un arte decorativo para las elites. Y prueba de ello fue el lenguaje metafórico inscrito como acto comunicativo de la cultura de masas. En cierta forma, el modo mental del hombre primitivo del cual hablaba G.B. Vico reaparece en dicho acto empleado en un género de discursividad híbrida. Arte y discurso se mezclan en un espacio breve y fundamentalmente moderno para elaborar nuevas estéticas en el modelo de ciudadano moderno. Es esta complejidad genérica la que la convierte en un objeto de arte masivo²⁶⁰, carente de temperamento estático. Al concretarse ambos campos dialógicos, la fusión recrea una ambigüedad territorial, incluso social. Esto de acuerdo a su situación mixta, producto de una época de rupturas, tanto en su cosmovisión, estética, especialidad y temporalidad.

La siguiente postal, dirigida por un remitente no identificado a Carmela Torrealba el 7 de diciembre de 1911 muestra un paisaje de Quinta Normal, específicamente La laguna de los cisnes. Escribe este anónimo un texto romántico que juega con la imagen postal. La Quinta Normal se llama así porque se hacía alusión a la Escuela Normal de París en tanto en la Quinta también se estudiaba las ciencias naturales. Empezó en 1838 con varias hectáreas destinadas a la experimentación en la agricultura por parte de la Sociedad Nacional de Agricultura. A estos fines permaneció, incluyéndole un Museo de Arte Contemporáneo (2005), Museo Ferroviario de Chile (1884), Museo Nacional de Historia Natural (1830), entre otros. Este paisaje muestra la laguna con varios cisnes y, al fondo, el Museo Nacional de Historia Natural. La mezcla del paisaje supone un lugar misterioso, “romántico”, donde los amantes pueden encontrarse para la pasión. Sin embargo, la Quinta es lugar de esparcimiento y conocimiento. Desde siempre se empleó para adquirir documentación y experimentación de la naturaleza vegetal y animal, no como parque pasivo para la recreación en familia o en pareja.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ Desde los años 70's se crean obras bajo la denominación “Mail Art”, aunque desde 1916 Marcel Duchamp las empleaba con el mismo propósito.



Ilustración 3.1.3.a

“Le gustaría si paseáramos aquí á la luz de la luna?”



Ilustración 3.1.3.b

“Si... Si supieras Carmela, cuánto sufro Al pensarme de tí pronto alejado; Si quisieras creermé que en el mundo Vivir ya no podré sino a tu lado. Si supieras que loca la conciencia Vuela a tí como luz, cual ella, ufana; Si supieras que sufro cruel tortura Cada vez que te digo “hasta mañana” (sigue)”

¿Arte popular aprovechando la intelectualidad y el saber? La cultura popular, como puede comprobarse aún en la actualidad, se sirve del parque también para el encuentro, para el respiro de la ciudad. Y esta tarjeta postal lo demuestra; romance, poesía, historia, museo y conocimiento se conjugan en un espacio urbano. Y ello lo une el paisaje. Esa estética de arte popular conjuga una universalidad respecto a la visión estética que debe estar provista de un ingenio capaz de relacionar los fundamentos expresados, en imagen y texto; por tal, la capacidad de representar lo particular en la unificación de la totalidad del mensaje. El giro de conexión lingüística del mensaje con aquel “sigue”, tanto como si dijera “continuará” refleja

plena organización y manejo del objeto postal. Es este un artefacto capaz de comprimir los fragmentos y formar el todo o viceversa. El mensaje ya lo ha dicho: el punto de encuentro es el tópico y lo demás sólo ha sido un mero pretexto de seducción para llevar a la dama al punto indicado. La pregunta indicada ahora sería ¿cómo abordar un discurso que no tiene entrada ni salida específica?

Su fragmentariedad espacial, temporal y estética, unida a la totalidad híbrida del contexto del discurso postal, merece más detenimiento, sobre todo en términos genéricos y estéticos. Como destaca Myrna Solotorewsky²⁶¹, al adentrarse en el discurso, sea este total o fragmentario, debe haber “la necesidad de una adecuación entre la pertenencia de un texto a una determinada estética y el método que se emplea para abordarla”.²⁶² Profundizando en esta afirmación, he tratado de auscultar sobre cuál(es) *determinada(s) estética(s)* y *método(s)* pueden utilizarse para abordar la configuración textual, semántica y simbólica de las tarjetas postales. Para ello veamos las nociones polares entre totalidad y fragmentación.

La noción de totalidad estética se vincula a la noción de lo perfecto. De allí que la configuración que se conforma en torno a éste recaiga en una estructura circular donde el regreso conlleva una vuelta al inicio. Esto comprende, no tan sólo el epicentro, como constituyente del principio y del absoluto, sino la operación circular o logocéntrica que éste ejerce sobre correspondencias entre símbolos, códigos e imágenes. La estética de lo fragmentario, por el contrario, expondrá un desplazamiento del centro; una ausencia y falta de fijación espacial y temporal²⁶³ que provocará se afecten los campos semánticos, espaciales y discursivos del texto. Con su juego de significantes, disoluciones y presencia de alegorías, ésta convoca, a una desestabilización y/o carencia de identidad provocadoras del desplazamiento del centro a una posible ausencia del mismo. Existe, a su vez, la posibilidad de una relación dialógica para ambos conceptos, por tanto, ésta se encuentra estructurada mediante una estética híbrida, en la cual un texto logra producir ambas nociones en formas de gradación; unas más cercanas y otras más distantes.

Refiriéndonos a la tarjeta postal en su estado de hibridez genérica, ésta ordena sus dos modalidades textuales, icono y palabra, con escalones que elaboran una bifocalización en términos de género. De manera que, forma y discurso producen relaciones de totalidad y fragmentación tanto en su producción como en su recepción.

Al producirse la tarjeta postal su interés es que se compre, se redacte, se envíe y sea contestada. En dicha totalidad se encuentra su carácter circular. Su producción además incorpora en forma de diálogo imagen y discurso que corrobora su corporeidad como un género. Sin embargo, es esta hibridación discursiva una desestabilización del eje motor. Esta movilidad provoca diferencias en la percepción, que concreta el objeto mediante la relación de sus modalidades. Se puede pensar, por ejemplo, que la tarjeta postal sin texto puede representar una fase de superioridad de la foto o bien puede haber estado de templanza en los nominativos de la totalidad del objeto. Esto es responsabilidad de la recepción, que decodifica los signos y reproduce el conocimiento. En todo caso, la tarjeta le debe mayor simpatía a la fragmentación por tres aspectos: que sea un cuerpo

²⁶¹ *Hispanamérica*, (1996) No.75.

²⁶² *Ibid.*; p.26.

²⁶³ Solotorewsky comenta que: “Derrida reacciona contra la idea de totalidad y de centro, y se entiende a la luz de lo expuesto que él defina su posición como antimetafísica, antiteológica y antilogocéntrica. El rechaza la idea de libro que remite a una totalidad natural y que, a su juicio, es profundamente extraña al sentido de la escritura; la destrucción del libro descubre, según Derrida, la superficie del texto”.

privado expedido por línea pública, por lo que su transporte significa un desfase perceptual; segundo, que primicie el discurso escrito en confrontación al discurso fotográfico en tanto el curso “vital” (sin dejar de ser por ello objeto en sí mismo) se deba a la utilización de sus dos modalidades y; tercero, que deslice el centro para valorizar los espacios, por lo que acomode bien se vea en forma logocéntrica, sólo su esqueleto, o bien como centro por su ubicación ante el espacio, centralizando la escritura y plasmando sólo el mismo epicentro.

Ante la recepción se recibe una totalidad del mensaje: pero compuesta. Tiene dos caras, lo que la lleva a la binariedad aunque sólo la fragmentación de sus elementos, digeridos subconscientemente, logra explotar lo que es su verdadero significado. De allí que, en el concepto de ausencia o de grietas en el mensaje, son elementos fragmentarios los que vivifican el significado y logran exponer lo total.

Olga le escribe a Violetita una tarjeta postal que se puede observar en la ilustración 3.1.4. En ésta, unas delicadas flores, figurativas, se reflejan en una incierta tonalidad gris, mientras resaltan sus tonos rosados. Poco precisas como un sueño, uno, por cierto, muy frágil y alegórico. Las flores han sido vistas como lo femenino y este diálogo entre estas damas muestra la fusión de su cariño.



Ilustración 3.1.4

“Violetita. Soñé que te miraba i que entre nubes te perdías que tu alma conmigo se quedaba i contigo se iba el alma mía. Estando ya despierta me dijo mi corazón enternecido que mi sueño era cierto porque tu alma era alma de mi vida. Olga”

No hay distinción entre sueño y realidad porque lo cierto es que ambas están unidas aunque una de ellas se perdiera, y a su vez, perdiera su alma dejándose a la otra. Así

también resulta la entrada y la salida de este objeto: en su fusión están presentes las partes indivisibles que forman un todo divisible. Esto, sin lugar a dudas, es ocasionado por los lugares de indeterminación.

Según Roman Ingarden nos encontramos con un lugar de indeterminación “cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo.”²⁶⁴ En este caso se llama “lugar de indeterminación” alguna parte o aspecto de lo representado que no se encuentra totalmente especificado. Esto surge porque existen cuatro estratos distintos que definen la estructura de la obra literaria de arte: el de los sonidos verbales y formaciones fonéticas, el de las unidades semánticas, el de los aspectos esquemáticos y el de las objetividades representadas.²⁶⁵ Dentro de estos dos últimos se suceden “lugares de indeterminación” que imposibilitan atribuir la concretización de la cuasi-realidad ²⁶⁶ que representan, producto de un defecto de composición no arbitrario, necesario en toda obra de arte. Estos “lugares de indeterminación” son relativamente completados por el lector, sean de acuerdo a la experiencia, actitud o situación en la cual se encuentran. Son estos “lugares” los que pueden moldear la percepción que se tenga del estilo artístico o literario que presente la obra. Además, proporcionan dos modos posibles de lectura: podemos incorporarlos en su propia indeterminación o llenar dicho espacio con determinaciones no defendidas por el texto. Este último proceso se da porque “los objetos representados en la obra literaria de arte poseen un carácter óptico de realidad, de manera que nos parece natural que sean clara y completamente determinados como objeto genuinos, reales e individuales.”²⁶⁷ El lector, entonces, leerá “entre líneas” con el propósito (muchas veces inconsciente) de perfeccionar diferentes aspectos ²⁶⁸ de las objetividades representadas logrando una comprensión, como llama Ingarden, “sobreexplícita”, en donde se logra la concretización con una acción co-creativa del mismo, rellenando dichos “lugares” con su fantasía e imaginación. Esto, lógicamente, hace que lo determinado se vuelque hacia el lector que recarga las indeterminaciones y produce las diferentes concreciones que existen respecto a una obra. Para esto es significativo que los aspectos de las objetividades representadas, los cuales aportan el valor estético a las concreciones, sean en mayor medida dependientes del lector. Dicha responsabilidad radica en que éste, al realizar la lectura (y en dicha acción actualizarla) deberá percibir los objetos en forma concreta, pero para ello, debe experimentarlos dentro de una apariencia representativa y mediante una presencia intuitiva. Dicho de otro modo, se debe hacer aparecer al objeto por medio de una representación viva, y dicho paso debe estar acompañado de una intuición generativa más que del razonamiento, provocando una percepción “en la fantasía” de “realidad” provocando una relación entre lector y objeto.

²⁶⁴ “Concreción y reconstrucción”, En: Warning, Rainer. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor; 1989; p.37.

²⁶⁵ *Ibid.*; p.35.

²⁶⁶ “(...) los enunciados declarativos de una obra literaria de arte no son juicios genuinos, sino tan solo cuasi-juicios, cuya función consiste en atribuir a los objetos representados en la obra un mero aspecto de realidad, sin marcarlos como auténticas realidades.”; *Ibidem*.

²⁶⁷ Recordemos lo expresado sobre los “juicios genuinos” y los “cuasi-juicios”. *Ibid.*; p.38.

²⁶⁸ “(...) los aspectos son aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado, y, en cuanto tales, exigen una percepción concreta, o, al menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo. Sólo cuando se da esa experiencia concreta cumplen su función, la de hacer aparecer un objeto determinado que se percibe en ese momento”. *Ibid.*; p.41:

En el caso de las tarjetas postales, dentro de la binariedad de espacio, llamémosles iconográfico y textual, los “lugares de indeterminación” deben observarse de dos modos: cierta determinación en el objeto iconográfico e indeterminación en el objeto textual y genérico. Esta enunciación nos remite, inmediatamente, a una especial receptoriedad.

Al observar la ilustración 3.1.5, por una parte, la fotografía muestra una percepción de la realidad, no aparenta, sino que construye una imagen del referente. En ésta se ha tomado una escena del paisaje marítimo de Valparaíso en medio de un pequeño temporal en el año 1932. Aún cuando se hable de un estado alterno a lo real, por su propia esencia de reproducción, cabe pensar que es más próxima a lo representativo que a lo intuitivo. Dado que la fotografía es un arte, su formación artística se basa, no en su esencia reproductora de la realidad, sino en el acoplamiento y estructuración de elementos percibidos y encuadrados por el lente. De allí, entonces, la indeterminación se produce cuando la representación se traduce en la intuición. Sin embargo, dado el caso de las tarjetas postales, y su carácter masivo, éstas enfocan sus imágenes más hacia la determinación, por lo que muchas de ellas necesitan de un texto como complementario al uso que posee la misma: la comunicación en la cultura de masas.

El texto de la tarjeta postal puede darse impreso o escrito por el remitente. Cuando se reproduce en la tarjeta postal el texto impreso, con regularidad es un breve enunciado explicativo del motivo fotográfico o editorial. Por la calidad de información merece mencionarse, porque es un lugar de determinación y porque es él el que inmediatamente nos remite a la imagen. Sin embargo, el discurso “manuscrito” se distancia del primero porque en su estructuración se destaca la brevedad (que comparte con el impreso) y la originalidad (creación del texto mismo).



Ilustración 3.1.5

“Valparaíso. Chile. Temporal. Año 1932”

Hablar de brevedad en el discurso postal es remitirse directamente a un lugar indeterminado desde su propia naturaleza. La falta de espacio, la inmediatez en el que el discurso transcurre y la síntesis y economía de palabras en el texto se perciben como ausencias en donde el receptor debe armar el mensaje. Por ello recurre el lector a lo que la postal le proporciona: una fotografía y un discurso breve que deben complementarse. A esto se le añade el carácter ingenioso del lenguaje que puede recurrir a la poesía, al acomodo

escultórico de la letra en el espacio y/o al concentrado de significantes y significados o sencillamente a una escena de un paisaje violento y agresivo como el de estas olas mientras varias personas se reúnen frente al mar a observarle en su furia. Por ello, hablamos de una receptoriedad especial. Lo que se traduce a una estética muy propia y única del género postal.

Conclusiones

Las tarjetas postales de principios de siglo XIX reflejaron en su discurso y en sus imágenes la manera cómo pensaban y se comunicaban los sujetos humanos dentro de esta transición histórica. Conocerlas significa comprender los importantes retos que provocó el cambio de siglo y con esto la forma en que las formas discursivas ampliaron sus horizontes. Ante el nuevo siglo está comprobado que la modernidad en las comunicaciones y en los espacios discursivos por donde ésta transitaba habían ya provocado transformaciones sustanciales en la mentalidad de la época. Prueba contundente de esto fueron los mecanismos discursivos masivos como los periódicos, las crónicas, los *magazines*, entre otros, quienes elaboraban con su labor las características de lo que significaba ser moderno en una sociedad tradicional como la latinoamericana. Significativo, también, fue la modernidad arquitectónica, donde se puede apreciar cómo los espacios reflejan el entorno histórico y la constancia del momento en forma material e identitaria. En otras palabras, dicho espacio arquitectónico es también producto de una sociedad que cambiaba totalmente sus cimientos por otros estilos de vida y pensamiento. El espacio, fuera éste el lugar en que se vive o el lugar en donde se escribe proporcionan herramientas suficientes para elaborar algunos planteamientos importantes sobre como el discurso del sujeto decimonónico se convertía en el discurso del nuevo ciudadano latinoamericano. Primero, que el nuevo ciudadano vio en el discurso postal una manera más libre de vivir la modernidad, de sentirse moderno, sin perder cierta tradicionalidad y convencionalismo por estar dicho discurso avalado por el estado; segundo, que la postal establecía una sincronía entre la rapidez y premura incipiente que empezaba a observarse en la sociedad y por ende, podía ser el objeto ideal para agilizar las comunicaciones personales y extenderlas sin perder el tiempo, y tercero, que ésta democratizaba al individuo y lograba hacerlo sentir parte de un todo revolucionario; el espíritu de una modernidad democrática y progresista que los drásticos cambios en las sociedades latinoamericanas impulsaron, como modo de vida civil y de gobierno. Sin embargo, algunas cosas no dejaron de ser cómo eran sólo porque cambiaran en apariencia. Si por una parte el ciudadano se sentía entusiasmado ante esta nueva realidad, por otra parte las estructuras decimonónicas, no tan sólo en sus reglamentos y estatutos sociales, sino, los peores, en las diferentes formas de manejar la política los acercaban más a ese pasado colonial. Sin lugar a dudas, muchas sociedades latinoamericanas instauraron gobiernos que, aunque se habían independizado, continuaban con los mismos formatos represivos por los cuales se habían liberado. Así, no había nada de distinto de la colonia, excepto por la forma en que se discursaban estos cambios.

Esto también lo demuestran las tarjetas postales étnicas, sobre todo por la manera en que fue visto el "Otro" en una sociedad que buscaba, aunque sólo fuera para convencerse a sí misma que había logrado verdaderamente un cambio de progreso ¿Existió un proceso de hegemonía y subalternidad en las imágenes de estos indígenas? ¿Acaeció en estas culturas representadas, en estas fotografías tomadas en las primeras tres décadas del siglo XX, un proceso de hegemonía y subalternidad? Dado el hecho en que sí se identifican procesos de asimilación, sumisión y marginalidad en algunas de las tomas, que la mirada exótica subordinó, que la represión sexualizada subyugó y que los estudios etnográficos, mientras evolucionaban se tornaron opresores, es incuestionable que se haya

obrado bajo dichos conceptos, concientes o inconscientes. Como hemos aclarado antes, el hecho de que se haya dado un proceso hegemónico es intrínseco a un proceso subalternizador. Sin embargo, observando no sólo el conglomerado de la toma sino la expresión de la mirada del subalternizado, el concepto nos parece aproximado. Tras dicha mirada coexisten adicionales reacciones de sorpresa, ingenuidad, tristeza, hambre, humor, rebeldía y humanidad, no previstas por el agente constructor de la imagen, y mucho menos por el remitente de las mismas. De allí que nuestra investigación se haya delineado hacia la construcción hecha por el hombre moderno destacando aquella visión de mundo, su forma dislocada de mirar al "Otro". Aquí lo que se ha pretendido es resaltar aquello que ha sido tergiversado, con el transcurrir de los años, de aquellas imágenes que tanto dicen de lo que somos, para darle a ese *idioma de la voz baja y el murmullo*, como dice uno de los versos de Drago Stâmbuk, un poeta croata, un altavoz para que se exprese y declare el injusto silencio en que las hemos sometido. Así, no tan sólo en su discurso sino en su imágenes se levantan dichos silencios y se expresan voces que demuestran un pasado, por sus características, bastante inmediato. De allí la seducción de dicho artefacto coleccionable no tan sólo en la actualidad sino en el tiempo en que comenzaron a distribuirse por primera vez dando cuenta que algo llamaba en ellas la atención como discurso, como comunicación, como estatus y, en definitiva, como belleza.

Las tarjetas son objetos comunicacionales de la cultura de masas. Reflejan un discurso originario de la cultura popular, una estética inclinada hacia la fragmentación sin perder su concepto de totalidad y, a su vez, se embarcan en los supuestos del arte decorativo. Sin embargo, dentro de un objeto simple encontramos diversas manifestaciones que aluden a un origen, lenguaje y recepción original que representa el pensamiento del hombre moderno, en donde texto e imagen generan formas artísticas de la época y repercuten en la actual recepción del objeto.

Al observarlas, se presenta el artificio y la exageración como elementos de su composición cultural. Su carácter efectista resta en perjuicio de su noción artística. Sin embargo, ubicada dentro de una época en donde el estilo se tronó cuestionable, su falta de naturalidad superpone una manifestación iconoclasta de la sensibilidad moderna. Recurrir al artificio como promoción de lo estético radica en el posicionamiento de un acto transversal al buen gusto tradicional. La tarjeta postal concretizaba los gustos de la nueva cultura de masas mediante un asentamiento en lo urbano, visto desde una ingenuidad pura, conforme con el acto de existir, un "bucolismo urbano".

Cuando se describe esta particular sensibilidad se debe recalcar qué representar lo bucólico dentro de la modernidad implica dos nociones: utopía e inocencia. De allí, ambos conceptos, de imposible realización, sean conjugados a través de lo urbano, como idea central dentro de la conglomeración de realidades producidas respecto a la época. De por sí la hibridez representa el estatuto conjugador de ambas nociones, porque en ellas la maquinaria obtiene un plano real: lo urbano, como campo de realización, ideal y real.

Esta conjugación sólo es posible en el terreno de la imaginación como hemos observado anteriormente en este estudio; conforma una doble personalidad, la real y la imaginaria, que despersonalizan el discurso, construyen los lugares de indeterminación y lo elevan a un carácter ideal mediante la democratización de sus elementos, en este caso toda la conglomeración de fragmentos discursivos que componen la hibridez de la tarjeta postal.

No sorprende, entonces, que en la tarjeta postal no haya enjuiciamiento estético. Su relajación artística recae en su modalidad plenamente estética, concentrando su fuerza en el estilo, de manera que, aunque resulte frívola en ocasiones, conlleve un mecanismo liberador, sin distinción entre objeto único y/o producto de masas. Se advierte que puede

superarse el obstáculo de culto, para trascender sobre una nueva visión del mundo con un espíritu modernamente democrático y burgués. Y es en este acto liberador donde radica la apertura de la sensibilidad hacia nuevas fronteras; la confortabilidad del disfrute sin insistir en la seriedad del buen (o mal) gusto.

Este estudio ha analizado tres formas de acercamiento a la tarjeta postal al interiorizar en su discurso y en su imagen. Estas tres formas: lo moderno, lo étnico y lo estético conllevarían mayores precisiones analíticas y mayor amplitud en el trabajo académico. En cierta manera lo que se ha pretendido es tratar de acercarnos, de primera mano, y no como final, a este discurso moderno para que éste nos pueda ayudar a un mayor entendimiento y conocimiento de nuestras culturas y la forma en que discursamos los momentos históricos que nos ha tocado vivir. Sin lugar a dudas, no sería la última vez que nos acercaríamos a ella, pero por el momento se ha tratado de ofrecer un panorama inicial, de base y responsablemente delimitado que puede ayudarnos a comprender nuestra modernidad.

Es interesante terminar este trabajo con la última postal en el último capítulo que se muestra nombrada como la ilustración 3.1.5 en el capítulo sobre la estética y el arte de masas. En 1932 hubo una tormenta en Valparaíso, pero no tan sólo era climática, sino histórica. El año anterior en Chile dimite Ibáñez y deja el gobierno en manos de Juan Esteban Montero, presidente del Senado. Hubo una serie de ataques golpistas de diversa extensión, aunque el más conocido fue el del 4 de junio de 1932 donde Marmaduke Grove y otros declaran a Chile una “República Socialista”, siendo contragolpeada. Ese mismo año Arturo Alessandri era electo Presidente de la República. A su vez, ese año regresa Neruda a Chile y publica *El hondero entusiasta* y un año después *Residencia en la Tierra*, su libro más complejo. En el ínterin, ha viajado como cónsul a Buenos Aires donde conoce a Delia del Carril, la que sería su segunda esposa. Sin olvidarnos, que por primera vez, se da el encuentro entre Federico García Lorca y Neruda. Tantos eventos más deben quizás mencionarse, pero como muestra un botón, destacando así que estos objetos son presencias y demarcaciones del trazo dejado por la historia en los seres que la vivieron. Chile tuvo que enfrentarse, sin lugar a dudas, a una nueva época, y mientras miraba con sorpresa la furia de los tiempos, escribía, en una postal, en la historia, en un poema, su modo de insertarse, de reconocerse, de sorprenderse, con su presencia discursiva, con su voz de puño y letra, en la memoria colectiva.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. 1^a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora; 2005.
- _____, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pretextos; 2000.
- AIELLO, Giorgio. "Symbolic capitals: Visual Discourse and Intercultural exchange in the European Capital of Culture Scheme", <[http://faculty.washington.edu/thurlow/papers/aiello&thurlow\(2006\).pdf](http://faculty.washington.edu/thurlow/papers/aiello&thurlow(2006).pdf)>
- ALVARADO P., Margarita. *Visiones mapuche*. Santiago: Pehuén Editores; 2005.
- _____, "La imagen de lo no vivido: memoria y fotografía de las salitreras del norte de Chile", *Aisthesis* 35, 2002. pp. 41 – 49.
- _____, "La Imagen Fotográfica como Artefacto: De la Carte de Visite a la Tarjeta Postal Étnica". <http://www.antropologiavisual.cl/Margarita_Alvarado.htm>
- _____, "Fotografía mapuche: Factor de configuración de la identidad étnica" <<http://www.puc.cl/proyectos/mapuches/>> En: Centro de documentación mapuche <<http://www.mapuche.info/docs/acultur00.html>>.
- _____, "Iconos de la identidad mapuche: representación y montaje de un imaginario" <www.uc.cl/sw_educ/icomapu/img/portada/mapuches.swf> o En: <http://www.puc.cl/sw_educ/icomapu/index.htm>.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México D.F.: Fondo de cultura económica; 1993.
- AWADALLA, Margot and VALASSOPOULOS, Anastasia. "The politics of Exposure and Concealment in Post-colonial Discourse". <<http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/awadalla.htm>>
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno editores, 1982.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad; 1995.
- BARRENECHEA, Ana María. "La epístola y su naturaleza genérica", *Dispositio*, Vol. XV, No. 39, pp. 51-65.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.; 1982.
- _____, [et al.]. *Análisis estructural del relato*. México: Universidad Nacional de México; 2004.
- _____, *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós; 1987.
- _____, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XIX Editores, 1982.

BAUDRILLARD, Jean, Guillaume, Marc. *Figuras de alteridad*. México: Aguilar, Taurus, Alfaguara, S.A.; 2000.

_____, *El sistema de los objetos*. 15^a Ed., México, Siglo XIX Editores, 1997.

_____, "El otro por sí mismo" <<http://www.temakel.com/textifilosimismo.htm>>

BELLO, Alvarado, Miguel. *Monografía de Tocopilla (Un intento de geografía urbana)*. Universidad de Chile. 1960. Santiago de Chile.

BENGOA, José. *Historia del pueblo mapuche Siglos XIX y XX*, Santiago: LOM; 2000.

_____, *La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile*. Santiago: Cuadernos del Bicentenario, Presidencia de la República; 2004.

BENOIST, Alain de. "Releer a Rousseau". <<http://es.geocities.com/sucellus25/3139.htm>>

BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", <<http://inicia.es/de/mcabot/laobra/artee.htm>>

_____, "Pequeña historia de la fotografía", <<http://fayl.uh.cu/intra/other/teoria.htm>>

BERMANN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 9^a ed. España: Siglo XXI editores; 1997.

BERIAIN, Josetxo. "Modernidades múltiples y encuentro de civilizaciones" <<http://www.bib.uab.es/pub/papers/02102862n68p31.pdf>>

BLUME, Regina. *Graffiti*. En Teun A. Van Dijk (edit). *Discourse and literature*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Company, 1985, pp. 139- 147.

BORDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. S/N: Montresor; 2002.

_____, "Un arte medio. Introducción (Extracto)". <<http://www.ggili.com/>>

_____, "Campo Intelectual y Proyecto Creativo"(trad. José Muñoz Delgado), <http://www.doooss.org/articulos/textos/Pierre_Bordieu.htm>

BORRI, Claudia. "La imagen del indígena en un texto de literatura popular italiana: "La estrella de la Araucanía", de Emilio Salgari, *Revista Chilena de Humanidades*, No. 16, 1995.

BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica; 2001

BURNS, Peter M. "Six postcards from Arabia: A visual discourse of colonial travels in the Orient" <<http://tou.sagepub.com/cgi/content/abstract/4/3/255>>

CAJA, Francisco. "Fotografía y modernidad" <<http://personal.redestb.es/fanfrio/fotoymod.htm>>

CANDIA, Baeza, Cristián. *Del relato unitario a la fragmentación de los discursos*. Tesis Universidad de Chile; 1999.

CARREÑO, Gastón. *Entre el ojo y el espejo: la imagen mapuche en cine y video*, Tesis Universidad de Chile, Santiago- 2002.

- CARREÑO, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Santiago de Chile: Editorial Centro Gráfico Limitada; 2003.
- _____, "Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales". Santiago de Chile: *Boletín del museo chileno de arte precolombino*; Vol. 11, N° 1, 2006; pp. 33-43. Puede localizarse en internet en <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/bol11-1/pueblos-originarios.pdf>>
- CASTRO, Flórez, Fernando. *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.; 1993
- CHEMAMA, Roland y VANDERMERSCH, Bernard. *Diccionario del Psicoanálisis*. 2^a Ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores; 2004.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 9^a Ed. Barcelona: Ediciones Siruela; 2005
- CLAVEL, Eliana. *Análisis del discurso fúnebre: versos de salón*. Tesis Universidad de Chile; 1974.
- CONCHA, Lagos, José Pablo. *Más allá del referente, fotografía: Del índice a la palabra*. Chile: Estética UC, Colección Aisthesis "30 años", N° 3; 2004.
- DEMATEI, Marcelo. "La forma contenida: lenguaje. Algunos conceptos básicos para el desarrollo formal de una historieta". <<http://www.farq.edu.uy/estructura/talleres/parodi/teorico/comic.htm>>
- DERRIDA, Jacques. *La tarjeta postal: de Freud a Lacan*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores, S.A.; 1986.
- _____, "Las artes del espacio: Entrevista de Peter Brunette y David Wills" realizada el 28 de abril de 1990, en Laguna Beach, California, publicada En: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32. <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artes_del_espacio.htm>
- DAL CO, Francesco. *Dilucidaciones: Modernidad y arquitectura*. Barcelona: Ediciones Paidós; 1982.
- DELGADO, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama; 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1^a Ed. Buenos Aires: Fábula, Editorial Lumen, Tusquets Editores; 2004.
- ENCINA, Francisco A. *Resumen de la historia de Chile*. Tomo III. 4^a Ed. Santiago de Chile: Editora Zig-zag, S.A.; 1961.
- EPPLE, Juan Armando. "Brevísima relación sobre el cuento brevísimo" <http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/brevissima_relacion_cuento_brevisimo_0062.htm>
- ESCRIBAR, Francisca, (y otros). *Fotografía de Chile a través del discurso de modernización*. Tesis Universidad de Chile, 1998.
- ELIZONDO, Garza, Fernando J. "Breve historia de las tarjetas postales" <<http://elizondo.fime.uanl.mx/postales/Breve%20historia%20de%20las%20tarjetas%20postales.PDF>>

- EYZAGUIRRE, Jaime. "Chile en el tiempo" Santiago de Chile: PUC, Instituto de Historia, Serie: Divulgación Histórica; 1961.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. *La barbarie: de ellos y de los nuestros*. Barcelona; 1995.
- FINKIELKRAUT, Alain. *Una voz viene de la otra orilla*. Buenos Aires: Paidós; 2002.
- FLORES, Jaime. "Tarjetas postales de los Capuchinos", *Aisthesis* 35, 2002. pp. 81- 87
- FRASER, Gloria (editor). *La tarjeta postal*. Libro Revista Artes de México, México, No. 48. 1999.
- FOLCH, María Soledad. *La imagen como elemento de un lenguaje*. Tesis Pontificia Universidad Católica de Chile. 1973. Santiago de Chile.
- FONT, Domènec. "Estética del relato audiovisual". <http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/fon_e.htm>
- FOUCALT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Fábula TusQuests Editores; 1^a ed., Octubre 1999.
- FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona 1982.
- GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* 2^a ed. Buenos Aires: Editorial Paidós; 2001.
- _____, *Culturas populares en el capitalismo*. México, D.F.: Ediciones Grijalbo, S.A.; 2002.
- GARCÍA Noblejas, Juan José. *Poética del texto audiovisual: introducción al discurso narrativo de la imagen*. Pamplona: Edic. Universidad de Navarra; 1982.
- GALLARDO, Viviana. "Héroes indómitos, bárbaros y ciudadanos chilenos: El discurso sobre el indio en la construcción de la identidad nacional", *Revista de Historia Indígena*, No. 5, 2001.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. "Sarmiento y el desarraigo iberoamericano: reflexiones sobre una actitud". <<http://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/sarmiento.htm>>
- GOICOVICH, Francis. "Asedios a Osvaldo Silva Galdames: Desentrenando los fundamentos del discurso (Aproximación al artículo "¿Detuvo la batalla del Maule la expansión inca hacia el sur de Chile?")", *Revista de Historia Indígena*, No. 6, 2002.
- GRASSI, Ernesto. *Vico y el humanismo: Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*. Barcelona: Antropos; 1^a ed.; 1999.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica; 2003.
- GONZÁLEZ Alcantud, José Antonio. "Teoría del exotismo". <http://www.ugr.es/~pwlac/G06_02JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.html>
- GONZÁLEZ, Beatriz, LASARTE, Javier, MONTALVO, Graciela y DAROQUI, María Julia (comp.). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores; 1994.
- GILLEN, Julie. "A revolutionary momento in informal, near-synchronous multimodal writings practices: the postcard" (abstract), <http://www.ncl.ac.uk/ss15/papers/paper_details>

- HALL, Roz. "Developing forms of democratic evaluation", <http://www.interrupt-symposia.org/articles/read.cgi?rh_educator_1>
- HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de cultura económica; 2^a ed. 1995.
- HOSTOS de, Eugenio María. *La educación científica de la mujer*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1995.
- HOZVEN, Roberto. "Convergencias y divergencias en torno al concepto de subalternidad", *Taller de letras*, No. 29, (Nov. 2001)
- IVEKIC, Milan. *Curso de estética general*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, S.A.; 1973.
- JURE, Cristian. "La construcción de la alteridad a través de las imágenes" <http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm>
- KNOBLER, Nathan. *El diálogo visual: introducción a la apreciación del arte* (trad. Por Juan García-Puente). Madrid: Aguilar; 1970.
- KOHAN, Néstor. "Gramsci y Marx: Hegemonía y poder en la teoría marxista" <http://www.geocities.com/catedragramsci/textos/S_Gramsci_y_marx.htm>
- KOOS, Leonard R. "Going Postal: On Colonial Algeria" <http://www.case.edu/affil/sce/Texts_2005/Koos%20MLA%202005.pdf#search=%22postcard%20discourse%22>
- KUHLKEN, Robert. "Postcards" St. James Encyclopedia of Pop Culture <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100980>
_____, "Postcards" <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100980/pg_2>
- KULKA, Tomas. *Kitsch and Art*. USA: The Pennsylvania State University Press; 1996.
- LAGMANOVICH, David. "Hacia una teoría del Microrrelato hispanoamericano" <http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/teoria_microrelato_hispanoamericano_0061.htm>
- LEGER, Marc James. "Memory into history: personal documents for an age of Franco-Ontarian enculturation", *Journal of Canadian Studies*, Fall 2001, <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3683/is_200110/ai_n8986336/pg_19>
- LEÓN, Leonardo. "Callejuelas, estaciones y burdeles: Los nuevos espacios de transgresión en la Araucanía, 1889-1900", *Revista de Historia Indígena*, No. 6, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. 7^a Ed. Barcelona: Editorial Anagrama; 2000.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Para decir al Otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana; 2005.
- LUNA ESCUDERO-ALIE, María Elvira. *La llama doble y Carta de creencia: Correspondencias*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/o_paz.html>
- MANNING, Erin. "A critical ellipsis: Spacing as an alternativa to criticism" *Film-Philosophy: Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Edited by

- Peter Brunette and David Wills Cambridge University Press, 1994 <<http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n17manning>>
- MARINELLO, Juan Domingo. "Metáfora y fotoperiodismo", *Aisthesis* 35, 2002. pp. 107 – 111.
- MARTEL, Daniel. "Aircraft Picture Postcards as a Tool for Influence Through Images", <<http://reconstruction.eserver.org/041/martel.htm>>
- MARTIN, Aurelia. *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2006.
- MARTINE, Joly. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós; 2003.
- MARTÍNEZ, José L. "Pública voz y fama": una aproximación a los espacios discursivos coloniales en el siglo XVI, *Revista Chilena de Humanidades*, No. 16, 1995; *Revista de Historia Indígena*, No. 8, 2004.
- MELROSE, Susan. "Postcards from outer space" <<http://www.lamoira.com/DOA/doasusan.html>>
- MILNE, Esther. "Email and epistolary technologies: presence, intimacy, disembodiment" <http://journal.fibreculture.org/issue2/issue2_milne.html>
- MONTOYA, Víctor. "Tarjeta postal china", <http://www.margencero.com/montoya/tarjeta_postal.htm>
- MORAGAS de, Miguel. "Olimpismo, comunicación y cultura". <http://olympicstudies.uab.es/pdf/wp095_spa.pdf>
- MORALES, Leonidas. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile: siglos XIX y XX*. Santiago, Chile: Cuarto Propio; 2003.
- _____, *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Chile: Cuarto Propio; 2001.
- NAVARRETE, José Antonio. "Las buenas maneras: fotografía y sujeto burgués en América Latina (siglo XIX)". *Aisthesis* 35, 2002. pp. 11 – 15.
- NUNES Lobo, Mauricio. *Imagens em Circulação: Os Cartões-Postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Agosto 2004, Brasil. <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000321075>>
- OSSANDÓN, Carlos. "Espacios públicos y sujetos discursivos en Chile". *Mapocho*, No.56 (2004).
- _____, *Entre las alas y el plomo: La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS/LOM Ediciones; 2001.
- _____, *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*. 1^a ed. Santiago de Chile: Universidad ARCIS/LOM Ediciones; 2005.
- _____, *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas.: Prensa y espacio público en Chile (siglo XIX)* 1^a ed. Santiago de Chile: Universidad ARCIS/LOM Ediciones; 1998.

- OSTMAN, Jan-Ola. "The postcard as media" <<http://www.eng.helsinki.fi/main/news/news/ESSE5-2000/jan-ola.ostman.htm>>
- PAYNE, Michael (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós; 2002.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad y otras obras*. New York: Penguin Books; 1997.
- PÉREZ V., Fernando. "Síntomas y gestos de la subalternidad", *Taller de letras*, No. 29, (Nov. 2001)
- PETRUSO, Karl M. "Deconstructing exquisitely bad popular art" <<http://www.uta.edu/anthropology/petruso/tackyintro.html>>
- PICÓ, Josep (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. 3^a Ed. Madrid: Alianza Editorial, S.A.; 1998.
- PINTO, Aníbal, ARANDA, Sergio, MARTÍNEZ, Alberto. *Chile, hoy*. México: XXI Editores, S.A.; 1970.
- PRITCHARD, Annete. "Mythic Geographies of representation and identity: contemporary postcards of Wales, <<http://www.multilingual-matters.net/jtc/001/0111/jtc0010111.pdf>>
- RAMON de, Armando. *Breve historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos; 2001.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. 9^a ed. México: Fondo de Cultura Económica; 1989.
- REYES, Román. "Lógica del silencio versus silencio del discurso - o la (anti)parafernalia de la última clase" <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/A/logicasilencio.pdf>>
- RIAÑO, Pablo. "Modernidad, espacios públicos e independencia en Cuba: otras propuestas reflexivas sobre un fin de siglo" <<http://www.fortunecity.es/imaginapoder/humanidades/587/modernidad.htm>>
- RODRÍGUEZ, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante" <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/rodriguez.htm>>
- ROGAN, Bjarne. "An entangled object: The picture postcard as souvenir and collectible, exchange and ritual communication", <http://ist-socrates.berkeley.edu/~caforum/volume4/pdf/rogan_150ppi.pdf>
- ROLNIK, Suely. "Antropofagia zombie"; <<http://brumaria.net/textos/Brumaria7/14suelyrolnik.htm>>
- ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ed. Letra Buena; 1992.
- RYAN, Chris. "Maori and Tourism: a relationship of history, constitutions and rites", <<http://www.multilingual-matters.net/jost/005/0257/jost0050257.pdf>>
- _____, "Dispositions to buy postcards with aboriginal designs at Uluru-Kata Tjuta National Park", <<http://www.multilingual-matters.net/jost/006/0254/jost0060254.pdf>>
- SAGREDO, Rafael; GAZMURRI, Cristián (edit.). *Historia de la vida privada en Chile: El Chile moderno. De 1840 a 1925*. Tomo 2. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A.; 2006.

- SALINAS, Maximiliano [et al.]. *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 2001.
- SALOMONE, Alicia, LUONGO, Gilda, CISTERNA, Natalia, DOLL, Darcie y QUEIROLO, Graciela. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas: 1920 - 1950*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; 2004.
- SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. Madrid: Católica; 1963.
- SANHUEZA, Cecilia. "En busca del gran mentiroso: Relatos orales, demarcaciones territoriales. El Camino del Inca en el despoblado de Atacama", *Revista de Historia Indígena*, No.6, 2002.
- SANTIAÑEZ, Nil. *Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica; 2002.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Barcelona: Editorial Vosgos, S.A.; 1979.
- SATO, Alberto. "Demolición y clausura". <<http://www.bazaramericano.com/arquitectura/debates/sato.htm>>
- SAVATER, Fernando. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Editorial Planeta; 1997.
- SEPÚLVEDA, Emma (editora). *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Chile: Asterión, tierras altas; 1995.
- SCHÁVELZON, Daniel. "Las postales como fuente documental para interpretar la formación de pisos arqueológicos (Mendoza, 1861)". <<http://members.tripod.com/guamini/abstracts/7.html>>
- SCHAEFFER, Jean- Marie. *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: ediciones Cátedra, S.A.; 1990.
- SILVA, Rocío. "Centro vs. Periferia: ¿formamos parte de una cultura subalterna?" <<http://www.demus.org.pe/fasciculo/fasciculo2/periferia.htm>>
- SILVA, Ismael. "La marginalidad indígena chilena: una visión antropológica" DESAL, Enero de 1968.
- SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura: ensayos de estética*. Barcelona: Ediciones Península; 2002.
- SANTIAÑEZ, Nil. *Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Editorial Crítica; 2002
- KITTREDGE, George Lyman (comp.). *The Complete Works of Shakespeare*. USA: Grolier, Inc; 1958.
- SOLOTOWSKY, Myrna. "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación". *Hispanamérica*, No. 75, 1996.
- SOMARRIVA, Marcelo. "Fotografía etnográfica: En torno al imaginario mapuche" <<http://www.mapuche.info/docs/merc011209.html>>.
- SON, Brigitte. "Postcards From the Dreyfus Affair", <http://www.myjewishlearning.com/history_community/Modern/ModernIntergroup/ModernAntisemitism/Dreyfus/DreyfusSion.htm>
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Biblioteca Breve- Ensayo Editorial Seix Barral, S.A.; 1969.

- _____, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa; 1981.
- S/A. “Dos hombres visionarios”. <<http://siglo20.tercera.cl/1920-29/1925/soc1c.htm> >
- S/A. *Diccionario Esencial Santillana de la Lengua Española*. 9^a Ed. Madrid: Santillana, S.A.; 1996.
- S/A. “Ado Kyrrou”. <<http://deja.vu.free.fr/gb/txt/historic.htm>>
- S/A. “Cultural Landscapes: Californian Postcards”, <<http://homepage.ntlworld.com/tfbrewer/california/postcards/postcards.htm>>
- S/A. “Postcards of Canadian Culture”, <<http://www.parl.gc.ca/information/about/people/poet/poems/week/davey.pdf>>
- S/A. “Project 3: Language, Communication and Tourism as a Global Cultural Industry” <http://www.global.cf.ac.uk/comp_projects/project03.html>
- S/A. “An Introduction to Old Picture Postcards” <<http://www.edwardian-delights.com/pc-intro.htm>>
- S/A. “Postcard exhibit history” <<http://www.si.umich.edu/umarch/exhibits/postcards/postexhib16.htm>>
- S/A. “The first postcards with Central Asian” <<http://www.photocentralasia.com/postcards.html>>
- S/A. “A discourse in love language” <<http://library.uws.edu.au/adt-NUWS/uploads/approved/adtNUWS20030805.160303/public/07Chapter5.pdf#search=%22postcard%20discourse%22>>
- VEGA SOLÍS, Cristina. “Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico”. <http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html>
- THIEBAUT, Carlos. *Historia de nombrar*. Madrid: Visor; 1990.
- THURLOW, Crispin. “Half- hearted tokens of transparent love”?” “Ethnic” postcard and the visual mediation of host- tourist communication” <[http://faculty.washington.edu/thurlow/papers/Thurlow-et-al\(2005\)-TCC.pdf](http://faculty.washington.edu/thurlow/papers/Thurlow-et-al(2005)-TCC.pdf)>
- THWAITES, Mabel. “La noción gramsciana de hegemonía en el convulsionado fin de siglo: Acerca de las bases materiales del consenso” <http://www.geocities.com/catedragramsci/textos/S_La_nocion_gramsciana_de_hegemonia.htm>
- TODOROV, Tzvetan. *El origen de los géneros*. En Garrido Gallardo, Miguel. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 31-48.
- TOMÁS, Facundo. *Formas artísticas y sociedad de masas: Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.; 2001.
- TOMEY Frost, Susan. “Images of a Mayan Land: Guatemalan Postcards Photographers”, <<http://www.oi.com/~reuter/GuatPCs.htm>>
- VAN DIJK, Teun A. *Racismo y discurso de las elites*. Barcelona: Gedisa; 2003.
- _____, “Análisis del discurso”. *Journal of Communication*, Vol. 33, No. 2 (1989).
- VÁZQUEZ, Montalbán, Manuel. “Prólogo de Cien años de deporte”. <<http://www.vespito.net/mvm/intdep.html> >

VILLALOBOS, Sergio. *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. 2^a ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria; 1988.

VEGA SOLÍS, Cristina. "Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico" <http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html>

VELLOSO, Pimenta, Verônica. "Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10)". <http://72.14.209.104/search?q=cache:H5xcO1DiigJ:www.scielo.br/scielo.php%3Fscript%3Dsci_arttext%26pid%3DS010459702001000100007%26lng%3Des%26nrm%3Diso+ado+kyrou+postcard&hl=es&ct=clnk&cd=11>

VERCELLONE, Federico. *Estética del siglo XIX*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.; 2004.

VIOLI, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", *Revista de Occidente*, Enero 1987, No. 68, pp. 87- 99.

_____, *Letters*. En Teun A. Van Dijk (edit). *Discourse and literature*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Company, 1985, pp. 149 – 167.

WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Dis.,S.A.; 1989.

WODAK, Ruth (comp.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa; 2003.

ZARONE, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad: encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-textos; 1993.