

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**Identidad e Identificación en la letra de la Canción
Nacional de Chile: un tránsito hacia el vacío**

Informe Final de Seminario de Grado **(Post)Modernidades Latinoamericanas**,
para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana.

Alumno:

Martín M. Centeno Rogers

Profesores Guía:

David Wallace C.

Sergio Caruman J.

Santiago, 2004

*Dedico este trabajo a Don Eusebio Lillo Robles...por hacer lo que (según él)
no quería hacer... **in memoriam***

*“La voz de la responsabilidad es el llanto de nacimiento
del individuo humano. (...) Quienes tienen el poder,
actual e in spe, no reconocen más que una forma
de responsabilidad de sus súbditos: ser responsable,
en el lenguaje del poder, es seguir las órdenes, mientras
que ‘tener poder’ significa, en esencia, quitar a los demás el derecho
o a cualquier otra responsabilidad, es decir, su libertad”*

(Zigmunt Bauman, de **La posmodernidad y sus descontentos**, p. 246).

Agradecimientos

A mi Familia, por todo; a David Wallace, Sergio Caruman y Bernarda Urrejola; y en especial a mi otra familia.....ustedes saben.

1. Introducción

“Es un poco como si pensara en despertarlos para decirles: “Escuchen, atención, ya basta con eso, hay que levantarse y partir, si no caerá sobre ustedes la desdicha o, lo que en parte viene a ser lo mismo, no les pasará absolutamente nada. Salvo la muerte. Su lengua materna, la que ustedes llaman así, algún día –lo verán- ya ni siquiera les contestará. Escuchen... no crean tan pronto, créanme, que son un pueblo, dejen de escuchar sin protestar a quienes les dicen ‘escuchen’””

(Jacques Derrida, **El monolingüismo del otro** p.52)

La pregunta por lo nacional y la identidad se me aparece desde la experiencia, pues soy un chileno nacido en Brasil y medio argentino (Madre Chilena/Padre Argentino). Una especie de síntesis del cono Sur.

Ante esta tripartición, y con familia en iguales condiciones, llega un punto en que la pregunta hecha por (el) otro ¿Qué eres? (o ¿Qué sos?), pone de manifiesto la posibilidad –legal- de la elección, que me lleva a la consecuente pregunta: ¿Qué quiero ser?, pues tengo ese extraño derecho a elegir dónde votar, hacer el servicio militar o pagar contribuciones, entre múltiples beneficios implicados, eso sí, de manera excluyente, pues sólo una nacionalidad a la vez... Con esto no quiero decir que me sienta expatriado, apátrida ni mucho menos; tampoco tengo trastornos de identidad -como diría Jacques Derrida en el lúcido libro en **El monologismo del otro-**, ni soy un chauvinista acérrimo; sino que me hace cuestionar lo propio de ser o pertenecer a un lugar u otro, si es que se puede lograr esto en su plenitud (más bien parece ser una transacción en la que se aceptan algunas cosas a cambio de otras).

El interés por hurgar en estos espacios me lleva a trabajar la Letra Canción Nacional, pues resulta tremendamente atractivo ver cómo ante diversos hechos se entona en un gesto de patria, una forma de izar la bandera por un par de minutos, logrando exaltar pasiones y generar nacionalismos furiosos: con un logro deportivo, los lunes por la mañana, en un funeral, en un acto cívico o militar (o “cívico-militar”); los mismos sujetos cantan la misma canción, pero en cada espacio adquiere connotaciones diferentes; de la desidia escolar a la euforia deportiva (sin mencionar que pueden llegar pugnas nacionalistas).

Este informe está enmarcado en la discusión realizada en el Seminario de Grado **(Pots)Modernidades Latinoamericanas**, donde se revisó en un primer momento la discusión modernidad/posmodernidad, para luego ver cómo esta se aplica y sucede en Latinoamérica. De cada una de estas temáticas surge un trabajo, los cuales están adjuntos al final del trabajo en forma de apéndices. Ahí se discute y profundiza acerca de los temas mencionados, siendo este el marco en que se desarrollará la discusión, por lo que constantemente referiré a ellos para optimizar el espacio, y poder dedicarlo exclusivamente al desarrollo del tema central.

En función de esto, y como breve sinopsis del tema, cabe mencionar que abordaré centralmente el trabajo desde la modernidad ilustrada en adelante, en tanto momento en que se estructura, define y realiza el programa moderno desde su cuestionamiento teórico, filosófico y social, estableciendo las bases para la discusión que por más de dos siglos se desarrollará sobre la razón y el hombre: centro y eje del (des)orden del proyecto. Además incorporaré y trabajaré con categorías más actuales -llámese posmodernas, posestructurales, sobremodernas, o como se quiera-, no desde una revisión historiográfica solamente, sino que como herramientas y consideraciones que (le) permiten revisar(se) (a) la modernidad; aplicándolas a elementos no necesariamente contemporáneos a ellas, para así poder proponer operatorias y mecanismos de funcionamientos opacados por la luz de la razón: intentar volverlos explícitos.

Ante la necesidad de definir intuitivamente una hipótesis -dado que siempre resulta azaroso sin haber investigado en profundidad un tema-, propongo que **los mecanismos de institución identitaria vacían la letra de la Canción Nacional de Chile, perviviendo esta en/desde la performatividad particularizada de la identificación**. Para esto, revisaré en primer lugar el concepto de nación y su historia, sobre todo desde la discusión iniciada en la Ilustración, vinculándola a la necesidad moderna del museo y la construcción de monumentos y una historia monumentalizada. Veré en el fondo los elementos constructivos que permiten mantener en pie una nación(alidad) desde distintos enfoques, pasando luego a discutir brevemente los conceptos de identidad e identificación desde lo planteado anteriormente. Este capítulo termina con un acápite en que lo visto se lleva a Hispanoamérica, viendo su aplicabilidad, dadas las condiciones propias del continente. Luego, en una segunda parte, aplicaré los conceptos de monumentalización, museo y construcción histórica a la figura de Pedro de Valdivia, rastreando elementos que den cuenta de esta re-invenición de un pasado para generar una tradición sobre la cual erigir una nación. Revisaré los monumentos públicos,

las cartas del conquistador y por último distintas versiones históricas en torno a un hecho en particular, intentando mostrar cómo operan los mecanismos constructivos en función de una identidad deseada, estableciéndose desde sus diferencias una u otra según el grado de institucionalización que se dé en determinado caso. Por último, analizaré la letra completa de la Canción Nacional de Chile tras un breve contexto epocal de la misma, centrándome en los lineamientos y directrices identitarios que se desean reflejar en ese momento de estabilización decimonónica. En las conclusiones revisaré brevemente las proyecciones del análisis y tomaré las palabras Puro Chile, que operan como unidad fragmentaria desprendida del texto central. Revisaré los distintos modos de reapropiación y utilización que se han hecho, con diversos fines. Así, desde la directrices y bases instaladas en el análisis de la letra, realizaré un tránsito y rastreo por tópicos (pos)modernos, presentes en el marco de una nación sudamericana, desde el uso que se le da a una selección de una estrofa, para terminar con la instalación artística del texto realizada hace poco en Santiago.

La idea de revisar las bases de la nacionalidad y sus mecanismos de institucionalización desde una de sus manifestaciones emblemáticas, como es el caso del himno, teniendo en cuenta siempre la rearticulación teórica propia y su aplicación en América Latina, requiere de un trabajo de investigación que, por el espacio e instancia, se ve reducido a un esbozo, acotado en una sola dirección. Las líneas que de aquí se perfilan quedan para un trabajo posterior, una continuación de la investigación, por lo que pido desde ya las disculpas por lo inevitablemente incompleto del resultado.

De todos modos siempre quedará algo intocado, que sólo será bordeado desde su mecánica y evidencia efectiva; rodeado desde lo clasificable y razonable en el espacio común, pues algo se escapa y tiene que ver con sensaciones y relaciones desde lo personal, que ocurre individualmente y no es medible ni cuantificable, y cuando se intenta medir y clasificar pierde vitalidad, energía y fuerza: muere. Es el espacio de apropiación e identificación en la relación individual con y en lo colectivo, es el sustento de lo masivo. Este misterio que precisamente me motiva a trabajar, y aunque nunca se podrá explicar sin matarlo en alguna medida, sin apagarlo un poco, se impone como desafío, pues lo rodearé e intentaré establecer desde su exterioridad y mecánica, su construcción y artificio, mas ese algo continuará intacto como reacción adoptada culturalmente, cuando alguien escuche las primeras notas del himno y se emocione sin entenderlo demasiado. Es una espontaneidad que por más que uno denuncie mecanismos para ejercer el poder, seguirá alimentándolos.

Esto no es un llamado por que no hay llamado. Es un intento por conocer y desafiar lo obvio. Fomentar la discusión y abrir el debate. Remover las mansas aguas de la estabilidad, para vernos un poco mejor, situar y entender procesos que nos devienen de mucho antes y que “afloran” como novedad. Vernos en un pasado a (muchos) ratos hostil y violento, que con esa misma fuerza (se) aturde y oculta. Es gritar escuchen para que nadie escuche, para evidenciar la sordera sin exigir la atención, pues no hay nada que exigir, ni nada que escuchar.

2. Nación, museo, monumento

En los siglos XVI y XVII se suceden múltiples y profundas transformaciones que cimientan el camino para el sistema cultural, y social, que más tarde se establecerá y formalizará en/con la Ilustración en tanto programa filosófico-político de la modernidad. Estamos ante “*un mundo que se hace, más grande, que adquiere conciencia y conocimiento de sí mismo*” (Romano y Teneti, 1971: 257), es lo que Marshall Berman (1989) denomina *primera modernidad*. La ampliación y quiebre de horizontes que occidente vive en este par de siglos como crisis epistémica, filosófica, social, económica, geográfica y política, hace que el mundo se reconfigure, tomando una dirección que marcará los siglos venideros.

La reestructuración del espacio social y geopolítico, después del “descubrimiento” de América y la expansión colonial hacia África y Asia, obligó a replantear el sistema feudal, pues comenzó a ser inoperante tal y como estaba. Por ejemplo era necesario un aparato administrativo que se hiciera cargo de las diversas áreas en la nueva disposición territorial. De esta manera comenzó a fortalecerse la idea de Estado, ensombreciéndose paulatinamente la figura del rey y sus plenipotenciarios derechos. No sería él ya quien tomara ni ejecutara las decisiones, con lo que de a poco se estableció como el aparataje burocrático y su cada vez mayor autonomía. Figuras como la del banquero comenzaron a hacerse más usuales y necesarias, adquiriendo un rol central para el buen funcionamiento del sistema, debido a la necesidad de fortalecer y optimizar la economía en un imperio como el de Carlos V, por ejemplo, para poder mantener funcionando esta amplia red imperial.

Si a esto sumamos las diferencias religiosas y políticas que conllevó el cisma de la Iglesia Católica, con la pugna entre Reforma y Contrarreforma; la formalización y estabilización de las diferencias lingüísticas a través de las gramáticas –fortaleciendo la idea de propiedad y pertenencia cultural-; junto a un funcionamiento mucho más orgánico del mundo, en el cual fuerzas feudales y burguesas se enfrentan (pues la sociedad ya había comenzado a activarse y desarrollarse), la reestructuración geopolítica es inevitable: guerras y disputas encarnarían las tensiones sostenidas y justificadas en y por distintos factores: económicos, lingüísticos, étnicos, etc.

Estos elementos sentaron las bases del Estado moderno, lo que permitió su posterior conceptualización, formalización y discusión ilustrada. Romano y Teneti (1971) proponen cuatro requisitos para que se conformen estas unidades: “*a) una cierta entidad territorial; b) el establecimiento de un poder central suficientemente fuerte; c) supresión o al menos drástica reducción del antiguo poder feudal; d) la creación de una infraestructura suficientemente sólida: burocracia, finanzas, ejército, diplomacia*” (270). La redistribución del poder, las riquezas y su respectiva administración se volvió una necesidad, por lo que el orden monárquico imperial, antes o después, comenzaría a cuajarse naturalmente en torno a estados, cuyos rasgos protonacionales diferenciadores fueron dando fuerza a las diversas pugnas que se gestaron, sobre todo, en relación a lo territorial. Más tarde, estos diversos elementos se problematizaron y establecieron en torno a la discusión por la nación y lo nacional, vital a la hora de mover los sentimientos de las masas y defender –argumental y legítimamente- las unidades conformadas en los siglos posteriores.

De esta manera, la nación –como concepto- le adeuda a la modernidad ante todo el espacio político-cultural donde ella se gesta: estableciendo también, su necesidad. Ante el movimiento de racionalización y *ascensión* de la burguesía moderna, en la Ilustración, surgió el dilema en torno a la instauración del modo de organización de los hombres desde su condición de iguales, pues ni el poder divino ni sus herederos representaban ya formas válidas. Europa se constituyó en estados independientes y autónomos, con lo que se volvió fundamental lograr un sentimiento de identificación y pertenencia, para así poder controlar y administrar la *libertad, igualdad y fraternidad* del hombre universal en espacios claramente delimitados. Para lograr esto último se canalizó la soberanía a través de sistemas de representación, pero ante la urgencia de legitimarse y organizarse geográfica, política y socialmente desde la razón ilustrada, la nación sería el tejido identitario invisible por medio del cual se pretenderían aunar y a-firmar los criterios estatales. Esta necesidad llevó a encontrar las más diversas justificaciones y anclajes, en lugares y espacios rescatados con fines pretendidamente colectivos, (des)haciéndose en borrosos criterios aglutinantes que no quedan claros sino a *posteriori* (Hobsbawm, 2000), pues la nebulosa del establecimiento político de una nación se va disipando lentamente: sólo con el tiempo se puede ver bajo qué criterios opera (o se desea que lo haga) en cada caso, pudiendo enfatizarse y superponerse uno sobre otro de manera muy maleable y dúctil, amparado lo nacional en la legalidad del discurso del poder (oficial).

Ernest Renán en *¿Qué es una nación?*¹ (1990), intenta establecer el moderno e ilustrado concepto de ella. De manera lúcida y esclarecedora, revisa los principales rasgos y criterios esgrimidos como base de esta comunidad-límite; a saber: lingüístico, étnico, religioso, geográfico y de intereses, en torno a los cuales se generaría y desarrollaría una sociedad en las proximidades de la nación. Ninguno de estos elementos es descartado, sino más bien cada uno es subordinado a otros criterios mayores, puesto que no bastan por sí solos para conformar una unidad política y cultural de estas características. Todo esto es comentado en relación a Europa, desmantelando así los supuestos de unidad, pureza racial o geográficos, con que se han proclamado y legitimado diversas pugnas y hegemonías -sobre estos se desarrollarían más tarde las dos guerras mundiales-. Por ejemplo, plantea la imposibilidad de encontrar una pureza racial en la historia de estos pueblos por los disímiles substratos que poseen, invalidando de inmediato dicho criterio de “corte” como rasgo hegemónico de/para una nación y un origen, quedando ambos destinados a la reconstrucción realizada con posterioridad.

En realidad, resulta muy difícil asir y trazar una nación desde elementos empíricos tangibles o rastreables de manera excluyente, pues no hay esferas que engloben y permitan establecer comunidades políticas férreas e incuestionables, llevándonos a un plano de construcción eminentemente político y cultural: *“Una nación es un alma, un principio espiritual”* (Renán, 1990: 310), constituido por dos elementos centrales: una tradición con un pasado común, y *“(…) el consentimiento actual (...) la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa.”* (1990: 310). Si bien esto hace más voluble el término, es la única manera de permitir que los criterios de unidad elegidos –cuales sean estos- permanezcan vinculados, aglomerados en torno a otro superior, de tono político e institucional, el cual se realiza -o aspira a esto- colectivamente desde una proposición cautelada, emanada, desde los administradores del poder.

La nación se perfila así, como un constructo que depende únicamente de la voluntad política, teñida de algunos elementos como los antes mencionados que le otorgan cierta coherencia, los cuales pueden también funcionar como motor de arranque o excusa argumental para la autolegitimación nacional.

¹ Conferencia pronunciada en 1882 en la Universidad de La Sorbona.

La manera de establecer un presente es considerando un futuro en constante proyección, una continua autoafirmación hacia algo², sustentada en un pasado común. En palabras de Renán esto sería“(...) (*perdonadme esta metáfora*) un plebiscito cotidiano (...)” (1990: 311). La voluntad como fuerza y unidad convocante que actúa cohesivamente, predomina sobre los otros elementos, similitudes y diferencias propias, que pasan a ocupar un papel secundario. Llega incluso a decir que “*Hay en el hombre algo superior a la lengua: es la voluntad.*”³ (Renán. 1990: 307).

La inestabilidad de la nación tanto como concepto, y en su relación con el Estado, exige una violencia institucionalizada que lo vuelva o mantenga estable, que lo ratifique en su voluntad, para generar el con-sentimiento y sometimiento necesarios, donde “*Consentir sería, entonces,*

² Este mecanismo de desplazamiento que difiere *ad infinitum* la meta, es propio del Iluminismo, y se puede palpar en la idea del progreso, donde tenemos un significante que espera continuamente su significado por-venir; mito del no-mito de la Ilustración y la burguesía. Entre un pasado deseado e idealizado, y un futuro en camino, pareciera no quedar otra opción que subsumirse en la añoranza nostálgica de tiempos míticos, remotos y venideros, siendo presente de una autoafirmación melancólica, una soledad insalvable. Para profundizar en esto, ver apéndice N°1, en especial lo planteado por Adorno y Horkheimer.

³ Antes de seguir con el desarrollo del tema, me parece pertinente -considerando esta aseveración-, introducir y comentar la concepción acerca de la lengua que tiene Barthes, pues, en tanto discurso, estará presente en los distintos niveles socioculturales como herramienta del poder:“(...) llamo discurso de poder a todo discurso que engendra la falta, y por ende la culpabilidad del que lo recibe (...) Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua.” (Barthes, 2003: 118). De este modo, el discurso nacional –que siempre será lenguaje-, opera desde este elemento general de la humanidad para dominar y ser dominada, pues“ (..) la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.” (Barthes, 2003: 120). Las consideraciones de Renán, que apuntan a las diferencias dialectales, se podría decir que marcan las diferencias, existiendo la lengua como herramienta de la institución para borrarlas, estando así ante un discurso que se impone desde su doble violencia.

abrigar el deseo común de olvidar el pasado. O sea, adherir por un lado, romper por el otro” (Déotte, 1998: 27). En este punto el otro elemento destacado -la herencia o pasado común- se vuelve una pieza clave en la construcción nacional: necesidad de instituir una memoria colectiva a la cual apelar, imponiéndose “(...) *la idea de un patrimonio común, de un culto cuasi-romano de los ancestros, de un pasado heroico de glorias comunes*” (Déotte: 1998: 23). Se establece una política de la memoria, una institución del recuerdo, dado que “(...) *la esencia de una nación consiste en que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también en que todos hayan olvidado muchas cosas*” (Renán, 1990:301). Es el recuerdo forzado que desplaza la duda e instala un pasado que genera, por medio de la representación de sí mismo, una precaria tranquilidad relativa.

Jean- Louis Déotte, en **Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el museo**, va más allá en esta reflexión, instalando en/para la nación “(...) un deber de olvido. De un olvido activo del origen y del pasado (...) desde ese momento la política nacional tendrá que ser una política del olvido, con el riesgo de enfrentarse a un pasado que desea permanecer” (1998: 18). Para lograr y establecer este tipo de políticas es necesario institucionalizar y administrar espacios en los cuales se establezca, firmemente, una memoria oficial: teatros de la memoria. El museo –institución moderna por antonomasia- es uno de estos espacios, pero también hay que considerarlo como mecanismo que permite resumir y reunir diversos hechos y objetos subordinados a una idea o discurso de tipo curatorial. Este espacio es de arruinamiento⁴, en

⁴ **ruina.** (Del lat. *ruina, de ruere, de caer*). f. *Acción de caer o destruirse algo.* // 2. *Pérdida grande de los bienes de fortuna.* // 3. *Destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia comunidad o Estado.* // 4. *Causa de esta caída, decadencia o perdición, así en lo físico como en lo moral.* // 5. *pl. restos de uno o más edificios arruinados.* (D.R.A.E.) La noción de ruina tiene que ver con el fragmento, con la pérdida de una totalidad y un origen, con los restos de algo que no volverá a ser más que en su reconstrucción ilusoria y mimética, que pretende ser (el) original. De este modo, la cultura está constantemente arruinada, perviviendo en ella restos y vestigios de un pasado incompleto, del cual le es imposible escapar, pero que a su vez le es imposible reconstruir fuera del simulacro. De manera consciente o inconsciente reaparecen fragmentariamente una y otra vez trozos de un pasado que se supone olvidado, aun cuando se pretenda la novedad como bastión social, como es el caso de la modernidad. Podemos vincular el arruinamiento, por ejemplo, con la categoría de intertexto, en tanto hay una reescritura de textos y tópicos de la cual no se puede escapar, con

tanto superficie de inscripción de los (disímiles) fragmentos de hechos recordables, en pos de determinados intereses. Esto permite darle un sentido a elementos y conjuntos que no lo tienen, creando lazos y conexiones que establecen nuevas lógicas. Con esta misma operación museal funciona la historiografía, las escuelas, los escudos, y cualquier elemento que se vincule con políticas oficiales –y verticales- del recuerdo; que exhiba no sólo los gloriosos pasajes históricos seleccionados, sino también aquello que no se quiere ver, que destaca y justifica la nación por oposición, mostrando, exhibiendo lo que esta dejó de ser. La construcción historiográfica, por ejemplo, recobra ciertos episodios coherentes y consecuentes con la construcción deseada, de las cuales no se tiene más que archivos, huellas y acontecimientos que son ruinas y fragmentos desde donde reconstruirán los sucesos, logrando finalmente sólo un a-parecido, pues el original ya está perdido.

Para poder inscribir en alguna superficie los acontecimientos se hace necesario el tribunal y sus procedimientos: “(...) trabajo de pesquisa, identificación de objetos testimoniales, autenticación crítica, el registro, la comparecencia de las partes, la decisión, la ejecución, etc.” (Déotte, 1998: 25), pero antes que todo esto, por sobre los procedimientos se halla la determinante figura del Juez. Esto debido a que no se cuenta con el acontecimiento, ni con la huella, hay una “(...) ruina de acontecimiento” (Déotte, 1998: 25), vestigio de algo que está cayendo, de algo que fue pero del cual no tenemos más que sus restos. La labor del Juez y de la cultura sancionadora será, a través de los procedimientos antes mencionados, reconstruir y reunir elementos en el museo y la historiografía. El juez es el artífice que sanciona y determina lo que será verdad en el marco de la legalidad institucional, generando y validando los documentos necesarios para atestiguar la tradición. De este modo es que se hace imposible escapar al arruinamiento, a los restos en caída, “(...) habría que reconocer que si el museo es el lugar del arte que se hace, entonces la ruina es la condición de posibilidad de creación. (...) El arte imita a la ruina, siempre en progreso.” (Déotte, 1998: 75).

En relación con las consideraciones sobre el documento, resulta útil rescatar la noción de Le Goff (1994) para el caso. Proviene del latín *documentum* derivado de *docere*, que quiere decir ‘enseñar’. Es testimonio de algo, utilizado con fines pedagógicos, pero en ese sentido se puede considerar para mostrar o para adoctrinar, in-formar desde el pasado que remite. Se

lo que se niega el origen y la originalidad. Es una reconstrucción desde los fragmentos, desde la ruina.

rescata luego en un sentido judicial como ‘prueba’ (adelante me referiré con mayor detención al tema). También define monumento, del latín *monumentum*, vinculado al verbo *monere*, que significa ‘hacer recordar’, siendo un *signo del pasado* (Le Goff, 1994: 227-228). Este último concepto, y todo lo que implica, es fundamental en relación a los mecanismos museográficos, pues la relación y dependencia de la modernidad con ambos (museo y monumento) se vincula al olvido (colectivo) y sus dos formas: activo y pasivo. El primero es el que propugna la lógica del museo, imponiendo desde la institución y las/sus ruinas una cultura hegemónica. El segundo es “natural”, producto de un *desconocimiento mantenido* (Déotte, 1998) que va sedimentando y seleccionando episodios. Mientras el primero es necesario, contra el segundo se lucha, y una forma de combatirlo es mediante los monumentos, constituidos desde las huellas del fantasmagórico pasado añorado. Su iteración es la medida contra el olvido pasivo, re-memorando y restituyendo lo oficial desde un valor histórico desreferencializado de cualquier origen, no remitiendo a otra cosa más que a sí mismo: imposibilidad de cualquier reposición primera, sólo queda el parecido especular que se replica y rebate desde copias, archivos y documentos monumentalizados.

El monumento, desde su concepción más antigua, se considera como una obra humana de carácter intencional y teleológico, que plasma e inmortaliza hechos y personajes que se aprecien como importantes, para así imponerse en las conciencias colectivas venideras (Riegl, 1987), todo esto a través de la re-presentación de un pasado inalcanzable. Es importante señalar que “*Puede tratarse de un monumento artístico o escrito(...)*” (Riegl, 1987: 23), pues lo que opera es más bien un mecanismo institucionalizante petrificador y glorificante de episodios reunidos más tarde en su disimilitud gracias a la lógica museal, la cual le sienta tremendamente bien a la modernidad.

El rescate e invención de glorias pretéritas se vincula a una concepción evolutiva ilustrada que busca profundizar y conocer el pasado, en tanto cada detalle de esta totalidad fragmentaria resulta prioritario para entender el presente, pero es imposible acercarse a un atisbo de ella. Riegl conmina a establecer criterios de selección que tomen aquellos testimonios relevantes para la historia, lo que implica un corte con un claro sesgo ideológico-cultural en directa consonancia con las políticas de memoria oficial de la nación. La argumentación acerca de la valoración y los méritos históricos de estos hechos en las lecturas posteriores resulta, ante la (supuesta) objetividad, discutible y arbitraria debido a la implícita o explícita (pero irrenunciable), subjetividad de la construcción y selección histórica y la contingencia política,

cuyo sustento está en un elemento que viene de la mano con el culto: la legalidad creada alrededor, que fomenta y enmarca los monumentos y su restauración, estableciendo mecanismos de poder que centralizan los criterios con el fin de que adquieran cada vez una mayor estabilidad. El “nosotros” que determina el valor conmemorativo, sería en realidad un *nos-otros, los otros*, que (se) impone amparado en la legalidad identitaria que preserva y fomenta el patrimonio cultural de la nación. Es la mirada desde la elite ilustrada que obra por/para el bien común⁵, el cual más tarde se transformará en una defensa por el sentido común.

Según Riegl existen tres tipos de monumento: los intencionados, los históricos y los antiguos. Los primeros tienen, en su creación, la intención de conmemoración; los segundos, dependen del valor que se le asigne en determinado momento por jugar un rol importante dentro de la cadena histórica: ruina de un pasado del que nos llega el eco fragmentario; y la valoración del último tipo está dada en su exterioridad: debe reflejar los signos del tiempo, aparecerse y experimentarse como un pasado vivo que se muestra de manera trascendente, una especie de documento monumentalizado en su ruina. Me parece importante destacar el criterio de intencionalidad, pues nos instala ante una (poderosa) mirada que congela, suspende, evalúa y avalúa desde la institución, transformando el documento *no intencional* en monumento, frente a una construcción que tiene como fin *intencional* conmemorar. Resulta de este modo imposible escapar a la intención. Pese a que Riegl no lo mencione, queda clara la violencia con que se borran y eliminan trozos de un pasado, cooperando simultáneamente con los dos tipos de olvido mencionados, pues, si bien se lucha contra el pasivo, este resulta en parte tremendamente importante y funcional, permaneciendo intacto desde la política del olvido activo institucional al quedar fuera de los espacios oficiales de memoria, difuminándose de una forma “natural”.

El que Renán ya haya asumido el error histórico como elemento constitutivo de la nación, da cuenta de las políticas patrimoniales de una cultura deseada, una identidad impuesta, en que los cadáveres del pasado rondan fantasmagóricamente los teatros de la memoria, volviéndose a su vez este espacio el del borramiento, del apareamiento que desaparece, re(a)signando

⁵ La existencia de una institución como el Archivo Nacional preserva y salvaguarda esos elementos comunes que re-presentan el pasado. Guardado en esta especie de arca, es fuente de inagotables elementos y lecturas para trabajar y volver sobre este bien colectivo.

cualquier hecho a una ilógica relación nueva de monumento a monumento, una supra-intención museal que los re-úne y pone a dialogar. Sería el cuadro para Foucault: “*De aquí en adelante el problema será constituir series: definir para cada uno de sus elementos, fijar sus límites, poner al día el tipo de relaciones que le es específico y formular su ley, y como fin ulterior, describir las relaciones entre las distintas series, para constituir de este modo series de series, o ‘cuadros’*” (Foucault, 2004: 11 - 12). Entre los distintos elementos que se encuentran dispuestos conjuntamente, existen hiatos que deben ser llenados desde un discurso que los justifique, el cual a su vez posee claramente un corte ideológico, un movimiento “télico” que está predispuesto en su fabricación⁶. Esta selección posee como principio general que “*Mnemosina es la madre de la patria, pero esta memoria debe promover un culto previo al olvido.*” (Déotte, 1998: 27). Entre esta doble tensión se construye el pasado que sostendrá la cultura nacional(ista), generándose disputas ideológico-políticas de/por los monumentos en relación con el, reinterpretación y validez que se le otorga a tal o cual construcción, variando por ejemplo de gobierno en gobierno por medio de su eliminación o su resemantización (esto sin considerar las pugnas con sectores opositores o disidentes⁷).

⁶ Resulta útil a este respecto la Tesis N° 7 de Grinor Rojo planteada en su libro **Diez Tesis Sobre la Crítica**: “*Todo discurso es la representación semiótica de una ideología, entendida ésta a la manera althusseriana, como la experiencia misma como lo <<vivido>>. (...)Tampoco resulta improbable y no tendría que producir en nosotros un rechazo fulminante el que, como predica Foucault, a la experiencia (o sea, a la ideología) nosotros no podamos vivirla si no es en la efectividad de sus discursos.*” (2001: 99). De esta manera el monumento en tanto texto atravesado por diversos discursos, por más que se plantee desde una objetividad y transparencia colectiva, no puede escapar a la ideología.

⁷ Por estos días se puede observar la disputa y reclamo de ciertos sectores en relación a un monumento en construcción dedicado a Jaime Guzmán, llevándose incluso al terreno y *amparo* de lo legal. Un hecho similar ocurrió el año pasado con las manifestaciones contrarias a que existiera una estatua de Salvador Allende en la Plaza de Armas. Finalmente ambas conviven estatutariamente en el museo-ciudad, junto a otras estatuas como la de Condorito inaugurada el año pasado, y cuya polémica tampoco fue menor por parte de los vecinos, pues “depreciaba” y “devaluaba” el sector, mientras que para otros rescataba y representaba parte de lo nacional.

2.1 La desacralizada religiosidad de la nación

“La religión es un método antiguo y probado *de establecer comunión por medio de práctica común y una especie de hermandad entre personas que, de no ser por ella, no tienen nada en común*”

(Hobsbawm, 2000)

Ante este panorama pareciera resultar muy complejo crear una conciencia o identidad nacional, pues si bien hay elementos protonacionales, la voluntad política de pertenencia y permanencia debe justificarse y defenderse. Sin embargo los mecanismos para fomentar la participación y crear una conciencia y sentimiento de identificación, son muy similares a los usados por la religión, estableciéndose de este modo un culto a la iglesia-nación, pues deviene en templo “desacralizadamente sacro”. (Re)crea sus propios mártires desde una lógica sacrificial, rescatando héroes y elementos que lleva a una galería monumentalizada para rendir tributo. Son extensiones del *altar de la patria*⁸, donde desde la vigilancia legal, se fiscaliza el culto y respeto para así evitar cualquier profanación. Se establece así el acto de Fe –necesario- en la historia y su teatro de la memoria, pues los espectros que se a-parecen arruinadamente existen gracias al contrato asumido por los feligreses con esta religión cívica. En este sentido, “(...) *los iconos santos son un componente importantísimo de ella, como lo son del nacionalismo moderno. Representan los símbolos y los rituales o prácticas colectivas comunes que por sí solas dan una realidad a una comunidad*” (Hobsbawm, 200: 80). La comparación con la religión se vuelve muy pertinente como modo de ejemplificar los principios propuestos por Renán, pues aquella opera como una institución aglutinante en torno a la voluntad de *querer creer*. La nación aspirará a ser, eso sí, totalizante, abarcando una

⁸ Patria proviene del latín *pater –tris*, que significa padre. Patrimonio tiene la misma raíz. Sería relativo al padre, los antepasados, a un autor. Establecimiento en una filiación dependiente desde un linaje en que uno se ampara, una paternidad para enmarcar y establecer los mecanismos y espacios de pertenencia y descendencia, generando todo un aparataje de elementos, hechos, circunstancias, derechos y deberes heredados, generando una especie de tradición la cual respetar y seguir. Ver apéndice N° 2 en relación a esto y la orfandad moderna respecto a la carencia de un padre en la modernidad (un burgués fundante que se torna puro mito), y luego en América latina desde su rechazo a la “Madre Patria”.

aceptación global, en tanto desde los aparatos de estado se supone representa soberanamente a la sociedad, siendo las leyes representativas y “naturales” de esta soberanía (Gramsci).

Existe entonces una sacralización de emblemas⁹: a la entrada del templo está la bandera - “(...) sencillos retazos de tejido coloreado (...)” (Hobsbawm, 2000: 80)-, y alrededor todos los mecanismo **cultu(r)ales** que genera, exacerbando, a largo plazo, redes identificatorias desde un pasado glorioso restituido cada vez que se iza. Son mecanismos modernos de sacralización profana que se sustentan en los principios de *libertad, igualdad y fraternidad*, donde el prójimo y el libre albedrío operan de modo similar al discurso judeocristiano dentro de la comunidad, existiendo un corpus de normas que establecen los pecados cívicos si se llegase a mancillar este museo-templo. Es la sacralización de lo profano, en un movimiento completamente moderno, que en Hispanoamérica se puede ver por ejemplo en la poesía modernista.

Dentro de esta amplia y variada gama de momentos, gestos, actos, figuras y variados emblemas; las canciones o himnos nacionales poseen un rasgo y rol fundamental, pues cristalizan y actualizan lo nacional en un acto performativo, fijando y estableciendo el ya mencionado *plebiscito cotidiano*, que resulta tan necesario. A la vez, este acto de compromiso realiza una promesa en donde “*expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni hacer aquello que diría que hago al expresarme así, o*

⁹ Definido de manera básica como una “*Cosa que es representación simbólica de otra*” (D.R.A.E.), Chevalier dirá que “*El emblema es una figura visible adoptada convencionalmente para representar una idea, un ser físico o moral: la bandera es el emblema de la patria; el laurel de la gloria*” (Introducción, 1988).

enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo. (...)” (Austin, 1982: 46)¹⁰. A través de su ejecución se acepta la nación y todo lo que ella implica. Es un momento, instante, evento, aglutinante de identificación que sobrepasa y difiere cualquier diferencia, en un gesto eminentemente moderno, sometido al control homogeneizante que re-presenta valores asumidos en un contrato a corto plazo, que debe ser suscrito periódicamente. Trae a la memoria y (pr)esencializa, en su performatividad, las distintas aristas de la identidad nacional, por medio de un proceso de identificación en su performance. Ocurre algo similar a lo mencionado por Déotte en relación a la proclamación de los *Derechos del hombre*. El doble mecanismo museográfico de descontextualización y recontextualización opera desde y hacia un criterio de universalidad fundante de (auto)proclamación. El gesto es igualmente abstracto, pues se pretende anónimo: es la voz de la razón que resuena e inunda todo como valor divino, es el *poder del hombre abstracto, sin cualidad, por sobre los límites, hombre universal, existencia sin lugar, fuera de límite, poder de lo que no es, poder del museo universal* (Déotte: 1998). Pretensión himnica de ser el eco nacional desde la institución re-a-firmada en y por la performatividad litúrgica. El sujeto de la enunciación se ausenta para ser totalizante. Borramiento autorial y sumisión ratificada en un nosotros que entona la salmodia y realiza la nación: *“Cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica: la ficción es ese grado de consistencia en donde se alcanza un lenguaje cuando se ha cristalizado excepcionalmente y encuentra una clase sacerdotal (oficiantes, intelectuales, artistas) para hablarlo comúnmente y difundirlo. (...) estamos todos capturados en la verdad de los lenguajes”* (Barthes, 2003: 46). Se logra que una voz resuene para y por los demás, que se entone en un gesto de afirmación colectiva, un espacio común en que *“El <<nosotros>> es el elemento no-presente, no-personal, imperfecto, ilimitado, en el cual el presente personal, la propiedad de las personas, vosotros, yo él, recortamos, se recortan. El*

¹⁰Considerando esta noción de Performatividad, podríamos decir que nos encontramos ante un acto ilocucionario: *“Esto es, llevar a cabo un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo.(...) la ocasión en la que se emite tiene gran importancia; y que las palabras usadas tienen que ser ‘explicadas’, en alguna medida, por el ‘contexto’.”* (Austin, 1982: 144). El acto de entonar la canción dice algo, re-presenta la nación, y se reactualiza pragmáticamente desde el contexto. Las interpretaciones pragmáticas están normadas legalmente, existiendo dentro de estos parámetros pecados cívicos al “mancillar” los emblemas.

<<nosotros>> no es más que el lugar de la permutación de las personas. (...) <<Por nosotros>> y <<a través nuestras>>. La función del agente personal, en el <<nosotros>> está abierta, atravesada por la fuerza anónima, por el imperfecto laborador y proliferante del *enjambre*” (Derrida, 1997*: 465-466). Esta cita es refleja el espacio particular que se genera ante esta colectividad nacional, especie de zumbido en que el *enjambre* sale de los espacios y tiempos del momento para fundar y establecer otro espacio y tiempo, uno común y *no-presente* en el cual se funda una y otra vez la patria, en el cual se establece la colectividad y se reúne dentro de su dispersión.

Estos cantos nacionales tomarán los monumentos del pasado, y exaltarán diversos episodios que se tornan simbólicos; geografía y personajes resucitan en representaciones de una (supuesta) esencia tomada en un gesto identificación. Serían una construcción monumental realizada por lo demás, desde una mirada monumentalizante, para transformarse en una escultura inmaterial de carácter intencional, realizada, construida y erigida en el performativo evento sacro de este credo cívico.

El telón de fondo está dado por la legalidad. La ley moderna fija desde y para, la legitimidad: derechos y deberes culturales. Rito cívico periódico, que en ciertas ocasiones se celebra dentro de esta gran iglesia nacional que inunda los espacios sociales, despertando dos sentimientos claves en lo que respecta a un culto: veneración y temor. Esto en directa relación con los sentimientos ya comentados del fascismo como un *obligar a decir* que menciona Barthes en relación a la lengua.

2.2 Identidad e identificación

“Nuestra cuestión es siempre la identidad. ¿Qué es la identidad, ese concepto cuya transparente identidad consigo misma siempre se presupone dogmáticamente en tantos debates sobre el monoculturalismo o el multiculturalismo, sobre la nacionalidad, la ciudadanía, la pertenencia en general?”

(Derrida, **El Monolingüismo del otro**, p. 27)

La búsqueda identitaria y de una pertenencia subyace en los distintos procesos de construcción que una cultura hace de y para sí, dentro de los cuales su discusión y tratamiento es normalmente elidido, quedando en un difuso terreno de presuposiciones culturales. Van Dijk señala al respecto que: “La identidad de grupo también puede definirse, al menos

parcialmente, en términos de las prácticas sociales características de los miembros de un grupo, incluyendo acciones colectivas. (...) Estos mecanismos muy conocidos sugieren, otra vez, que la identidad de grupo no parece estar limitada a representaciones mentales compartidas, sino que incluye una colección de prácticas típicas o rutinarias, acciones colectivas, vestimenta, objetos (...) monumentos, acontecimientos históricos prominentes, héroes y heroínas y otros símbolos” (Van Dijk, 1999:158-159). Este autor vincula una identidad individual y una colectiva, pero para la segunda establece la necesidad de elementos que la pongan en práctica, pues la pertenencia es compartida. Aquí estarían los elementos de carácter religioso vistos, que la nación utiliza para tales efectos. Además los elementos propios se encuentran reunidos de manera absolutamente arbitraria, pudiendo decirse entonces, según lo visto hasta aquí, que el principio de identidad (nacional) se encuentra arruinado desde un principio en cuanto esencialmente igual a sí mismo (Déotte, 1998), no siendo más que una ilusoria y violenta reconstrucción histórico-cultural desde donde se generarán los lazos comunes en tensión. Esta colección de prácticas emblemáticas y simbólicas, y su “imposición pedagógica”, existe sólo bajo un criterio de museo, expuestos en/desde su reflejo, apariencia, en tensión. Logran cohabitar en el museo de la nación como un refugio que ampara y legitima lo disímil. Esto reafirma su necesidad como mecanismo e institución, pues el museo le permite a la modernidad ser disfuncional y dispersa bajo políticas curatoriales que permiten mantener todo en una misma unidad.

Desde esta perspectiva, “La identidad, entonces, se convierte en un proceso en el cual dicha colectividad está comprometida, antes que en una propiedad, por esta razón el término identificación probablemente sería más satisfactorio que el término más estático de “identidad”. Al igual que las personas, los grupos pueden estar permanentemente ocupados en la “búsqueda” de su identidad (...)” (Van Dijk, 1999: 156). La idea de una identidad como una esencia, como un contenido propio del estado, inmoviliza el concepto, quedándose por esto mismo en una indefinición que además le resulta muy propia, pues se constituye en rasgos y elementos reunidos en esta galería patria como un discurso mítico que se reactualiza en sus ritos conmemorativos. De este modo es que la identidad es identificación: relación personal con este sustrato patrio que permanece en una supuesta inmovilidad. Este vínculo de pertenencia es muy fuerte y a la vez vital al considerar que es el mecanismo como opera la identidad, pues: “Una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantástico de la identificación” (Derrida, 1997: 45),

de apropiación y reapropiación individual de elementos comunes que están dispuestos a la colectividad, pero que tampoco se pueden asir, pues son espectros expuestos y representándose en los teatros de la memoria.

La nación se ha planteado entonces como narración (Bhabha, 2000), espacio mítico que desde una amplitud y ambigüedad difumina sus objetivos, instalándose como una presencia indiscutible. *“Entonces tal vez el sujeto reaparece pero no ya como ilusión, sino como ficción. Es posible obtener un cierto placer de una manera de imaginarse como individuo, de inventar una de las más raras y últimas ficciones: lo ficticio de la identidad. Esta ficción no es ya la ilusión de una unidad, es por el contrario el teatro de sociedad donde hacemos comparecer a nuestro plural: nuestro placer es individual, pero no personal”* (Barthes, 2003: 101, 102). La idea de ficción identitaria, de espacio social donde aparece nuestro plural, resume muy bien esta movilidad que se da, o genera entre la identidad e identificación, las tensiones propias en un movimiento de pertenencia y no pertenencia, aprensión y desaprensión.

En síntesis, todos estos elementos dan cuenta de la endémica autorreflexividad moderna ilustrada, y del constante movimiento de justificación y espectacularización de la (insegura) razón que se pretende hegemónica que debe crear sus propios fantasmas para que la rondan, establecer nuevas relaciones ocultando las tensiones, o mejor dicho, volviéndolas naturales. En este movimiento es fundamental la identificación, puse hace una selección de la selección, desde la cual se vincula el colectivo con la colección de manera concreta.

2.3 Emergencia de la nación Hispanoamericana

Los criterios tradicionales revisados para fijar el concepto de nación adquieren rasgos peculiares en Hispanoamérica, quedando al borde de la inutilidad, implicando esto a su vez un cuestionamiento práctico en relación a la identidad e identificación. Por esto, la violencia institucional será tremendamente fuerte a la hora de establecer los elementos que conforman y permiten la eclosión de lo nacional.

La argumentación desarrollada por Renán adquiere matices sustantivos al tratar el tema en Hispanoamérica, pues atañe y se vincula con otra discusión de larga data: la de la identidad¹¹.

En primer lugar, encontramos que la ascendencia étnica se invalida inmediatamente para cualquier reunión o criterio de división que se quiera afirmar, pues el mestizaje como común denominador sería un rasgo que aúna al continente en su totalidad, resultando improductivo a la hora de delimitar o comprender la división nacional del continente¹². Si se hiciera valer como criterio de corte, tendríamos subnaciones funcionando transversalmente, obligando a una readecuación geográfica de estas. Aquí las diferencias se viven, no están ocultas u homogeneizadas -como ocurre en gran medida en Europa, donde las capas de tierra han sepultado las divergencias pasadas-, la diferencia es un elemento de la convivencia. Se asume y establece esta homogénea heterogeneidad continental¹³.

Lo mismo ocurre en relación con las consideraciones lingüísticas o religiosas, pues se puede establecer una zona hispano-católica relativamente homogénea, pero que resulta muy amplia para cualquier delimitación nacional, a menos que se reconsiderara en términos bolivarianos, formando un gran bloque político.¹⁴ A esto se suma el hecho de que la Iglesia Católica, según Hobsbawm, es una de esas *“(…) religiones mundiales que se inventaron en diversos momentos entre el siglo VI a.c. y VII d.c.. Son universales por definición y, por consiguiente, fueron pensadas para ocultar las diferencias étnicas, lingüísticas, políticas y de otro tipo. Los españoles y los indios en el imperio, los paraguayos, los brasileños y los argentinos desde la independencia, todos ellos eran hijos igualmente fieles de Roma, y no podían distinguirse*

¹¹ Ver Apéndice N° 2, lo relacionado con Larraín y las posturas acerca de la identidad resumidas por este, y vincular al acápite anterior en relación a la identidad e identificación.

¹² Ver Apéndice N° 2

¹³ De todos modos hay grupos que exaltan lo étnico y racial como rasgo diferenciador, pero esto responde a otros elementos culturales que no viene al caso analizar aquí.

¹⁴ Si bien hay diferencias en la reapropiación de la Lengua, que sirven a largo plazo como seña de una identidad, no es un elemento suficientemente poderoso en el siglo XIX para demarcar divisiones político-territoriales; siglo donde por lo demás quedan conformados en gran medida las divisiones territoriales que perdurarán hasta el día de hoy.

como comunidades por su religión” (Hobsbawm, 200: 77). Es innegable la influencia religiosa y su reapropiación contaminada, lo que genera diversas imágenes y espacios que serán utilizados como emblemas patrios, con lo que se da una mixtura entre los sistemas culturales rituales indígena, laico y católico que pesa hasta nuestros días. La religión aquí es un constituyente esencial y transversal de cualquier identidad. Ejemplo de esto lo constituyen las vírgenes como la de Guadalupe en México, o del Carmen en Chile, que se van entremezclando con diversos factores culturales inicialmente externos a la religión. En el caso de la Virgen del Carmen, por ejemplo, hay una fuerte vinculación con el ejército, de hecho sus fiestas se celebran junto a las glorias cívicas. Las filiaciones entre religiosidad y ejército son rescatadas por varios autores chilenos como la base de la identidad chilena¹⁵.

Los tres rasgos vistos –mestizaje como unidad, lengua y religión- se encuentran de igual manera presentes en la realidad hispanoamericana a diferencia de la europea –si lo consideramos como bloque o “comunidad”-. Quedan entonces inmediatamente invalidados desde las consideraciones de Renán, y desde su aplicabilidad continental, tornándose elementos sobre los cuales resulta casi imposible justificar o delinear social, territorial o étnicamente alguna división¹⁶, siendo, eso sí, fundamentales a la hora de definir rasgos culturales comunes, pues nación e identidad no irán completamente de la mano, lo que vuelve aún más violentas las divisiones políticas y el establecimiento institucional de la nación en América Latina, y su posterior defensa nacionalista.

En relación con los límites geográficos encontramos que estos, si bien funcionan como barrera, no han sido un impedimento para las ambiciones de caudillos y representantes políticos y militares¹⁷. Pese a esto, sí influye en muchos casos para la distribución o asentamiento social.

¹⁵ Ver lo mencionado por Larraín, en apéndice N° 2.

¹⁶ Habría además una inconsciencia en Europa en relación a un origen contaminado e impuro, dada la distancia temporal, a diferencia de lo ocurrido en América Latina, que se ha constituido como parte de la historiografía de occidente.

¹⁷ Basta ver algún mapa anterior a la guerra del Pacífico, donde Chile, cordillera mediante, poseía gran parte del territorio sur de lo que actualmente es Argentina.

Por otra parte, la comunidad de intereses es también un factor que hoy se podría dejar a un lado en vistas de este “tercer mundo” que (supuestamente) opera como bloque, cuya construcción discursiva pretende homogeneizar los deseos y necesidades, sin considerar que estos se dan y vinculan tanto con elementos geográficos como económicos y mercantiles. Estas necesidades, se repitan o no, quedan fuera de la discusión, al menos en lo que respecta al intercambio e interrelación entre naciones, pues los intereses políticos operan en otro plano que sí adquiere una mayor importancia a la hora de determinar y encauzar una voluntad política nacional desde los intereses, pero eso estaría y correspondería más bien a la voluntad renana.

De este modo, los elementos vistos se ven invalidados para marcar diferencia alguna, siendo insubordinables, al menos en la etapa de conformación nacional sudamericana. Los dos últimos sí pueden tener una resonancia mayor, operando como cortes en la constitución de estados nacionales en Latinoamérica, pero aún así no los explica por sí solos.

En relación con la tradición y la gloriosa herencia de los antepasados, nos enfrentamos a otro problema: la creación de un tiempo pretérito es muy reciente. Los monumentos se generan tempranamente, permitiendo por ejemplo una exaltación épica que marcará los futuros nacionales desde este culto a las glorias y sacrificios patrios. Hay una exaltación constante y sacralización inmediata desde una necesidad de autoafirmación y reconocimiento ante un espejo, es la voluntad y necesidad de identificación que toma diversos elementos en la emergencia de la nación: diferenciación y creación de y con otro imaginario cultural. En el proceso independentista, por ejemplo, se ve claramente la negación criolla de cualquier vínculo explícito con un pasado inmediato, rescatándose los elementos pertinentes que estén coherentemente vinculados con la estructura política que se busca estabilizar. Esto remarca el carácter arbitrario, y hay una disputa de generaciones por la propiedad del monumento histórico, generándose varias vertientes que retoman elementos releídos y reinterpretados ideológicamente. Resulta imposible escapar a la ruina, al fragmento, que pervive en un (cercano) pasado común que se hace presente.

La emergencia de la nación será un elemento que en Hispanoamérica funcionará seleccionando, creándose, desde el imaginario cultural. Un pasado histórico común que se subdivide y desarrolla más tarde en guerras internas. Los emblemas y símbolos patrióticos serán vitales, puesto que generarán y perpetuarán las diferencias políticas y territoriales

establecidas en su constitución. Un ejemplo es el continuo contrato performativo en el momento de cantar el himno, instituido como un rito litúrgico desacralizado y secularizante que revive los momentos míticos de un pasado y una tradición.

En conclusión, en Chile, la Canción Nacional será una construcción monumental realizada desde una perspectiva monumentalizadora del pasado historiográfico. Hay una imposibilidad de huir a la construcción, al artificio, al mismo tiempo que hay una necesidad de creer en este y toda la tra(di)ción historiográfica que se construye por la vía del oficialismo, un pacto de fe que permite identificación inmediata sin mayores complejidades.

3. Tra(d)ición Patrimonial, Historiográfica y Monumental en Chile

Dentro de las humanidades, el discurso histórico posee un poder cuya validación argumental se pretende científica y objetiva. Barthes (1994) distingue en este tipo de discurso rasgos particulares que lo caracterizan con respecto a los otros. Este autor lo contrapone directamente al “*imaginario*”, teniendo con relación a este una especie de *garantía de realidad*, la cual está dada por su racionalidad: se preocupará por dar la impresión de mantener la menor distancia con su referente, intentando -tras el estatuto que se confiere a sí mismo-, ser su referente: significar la realidad. Esta moderna concepción argumental, posee un fuerte desarrollo en el siglo XIX, donde el positivismo propicia los documentos, en tanto testimonios, como parte de la realidad asible, objetivable y razonable desde el logocentrismo, y que es parte de la necesidad del proyecto ilustrado de no negarse en sus fundamentos metodológicos, filosóficos y epistémicos. Esto queda descartado de inmediato, pues “*como se puede ver, y sin tener necesidad de invocar la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o para ser más precisos, imaginación*” (Barthes, 1994. 174), debido a que, como construcción argumental, opera según criterios de selección y vinculación museal, promoviendo a la vez la institucionalización de la memoria y el olvido (activo), borrando lentamente por omisión, dejando en penumbras aquello que no le es útil para su propia enunciación y fines, por más científicos que estos se pretendan. De todos modos, aunque exista cierto grado de conciencia del manejo realizado, este discurso anhela ser representativo operando en sus tres niveles: enunciación, enunciado y significación (Barthes, 1994), derivándose de aquí distintos modos, formas y tonos desde donde se ansía la legitimación veritativa.

Así, el trabajo del historiador, vinculado básicamente con una aspiración científica de memoria colectiva, se desarrolla principalmente con dos tipos de *materiales de la memoria* -a decir de Le Goff (1994)-, ya mencionados: documentos y monumentos. En estos planos, la labor del historiador es básicamente “*hacer hablar las cosas*” (Le Goff), suplir los silencios de documentos –no necesariamente escritos-, que sean testimonio plausible desde una pretendida autenticidad sobre la cual se lee e interpreta, siendo finalmente “*(...) el resultado*

ante todo de un montaje, consciente o inconsciente de la historia (...) no existe un documento-verdad (...) Todo documento es mentira (...) es al mismo tiempo verdadero y falso.” (Le Goff, 1994: 238), pues la valoración realizada desde un carácter de verdad, y su respectiva monumentalización, está asociada directamente al poder y la utilización que haga este de los materiales a disposición. Vemos que, según la posición y distancia que se tenga con respecto a una institución hegemónica o contrahegemónica, para extremar los casos, se encontrarán versiones distintas de los mismos hechos: mártires que son a la vez villanos, dos causas para un mismo efecto, etc., dependiendo mucho también del aparatage teórico y herramientas con que se trabaje y moldee el material. En relación con esto, un claro ejemplo resultan dentro de las distintas interpretaciones de la historia existente, las marxistas, que desde su exposición teórica permiten ser leídas a priori desde un conocimiento que puede resultar incluso más “objetivo” que una historia “pura”, pues exhibe por dónde traicionará aquella verdad inalcanzable e irreconstruible en su compleja totalidad. La labor monumentalizadora prolifera y parasita en torno a la institución, sea de una manera patrimonial positiva, aspirando a esta, o de manera negativa, denostando y generando pequeños espacios de memoria paralelos (o de “resistencia”), lo que se ve reafirmado y justificado desde ópticas posmodernas que anulan y sepultan los grandes relatos, inaugurando las políticas y poéticas de autolegitimación. Pese a esto, hay que ver que en el marco de la legalidad se generan espacios oficiales de recuerdo que le permiten a una nación s/cimentarse y funcionar.

Se percibe de esta manera, en su ilusoria apariencia, un doble movimiento en el cual la realidad, su espejismo, se ve forzada desde la ideología: imposibilidad de salir del campo en disputa que supone la cultura. No queda más que escribir y leer desde la sospecha, pues tenemos una tradición que se traiciona, en primer lugar, a sí misma desde el falso rigor científico y su estatuto de verdad (cuando a veces ni siquiera alcanza el de verosimilitud, superando con creces cualquier discurso o narración *imaginaria* o ficcional), dentro de sus propias normas. De esta manera, lo que queda es la traición como escritura y lectura, *modus operandi*, modo de *verdad* que se construye y reconstruye sobre sí mismo, amparándose en la rigidez de su propio hábitat, que es finalmente pura ruina: discurso que se plagia y trabaja a sí mismo desde los fragmentos de un original perdido que nos habla desde su lateralidad documental. Monumento arruinado en su ilusoria tradición, linaje sin fundamento que se recrea en la ruina de una totalidad simulada y aceptada dentro del juego, estipulado en el – ilustrado- contrato firmado de antemano.

En el caso de Chile, las bases de la tradición histórica que fundamenta la nación están dadas por ejemplo en una verticalidad oficial desde/en la figura de Pedro de Valdivia. Es considerado el fundador de la nación(alidad), apareciéndose como mítica figura por entre la galería de personajes que se disputan el lugar, como O'higgins –padre de la patria-, quien a su vez es refutado por los Carreristas, etc., formándose una cadena de persona(je)s manipulados/as a destajo, develando la “referencial” y directa verdad histórica, apareciendo y desapareciendo desde su lógica museográfica variaciones e ilusiones de los mismos sujetos.

A continuación, me centraré en este proceso monumentalizador operando en la figura de Pedro de Valdivia, partiendo de su instalación y articulación escultórica y patrimonial en la ciudad, revisando luego sus cartas en tanto documento testimonial, para ver finalmente su desarrollo historiográfico desde un suceso puntual. Intentaré mostrar las tensiones e intenciones manifestadas por los criterios de selección y de corte usados para diversas versiones posteriores, a partir de la cual trataré de comprender el antecedente cultural sobre el que se establece y cristaliza ceremonialmente la nación en el himno.

3.1 Monumento(s) valdiviano(s)

“Petrificación de un pueblo en cada una de sus plazas públicas”

(Déotte, 1998: 27)

El trabajo de reunión que intenta monumentalizar y transformar en una especie de esencia a figuras y hechos de un pasado glorioso, tiene su encarnación más clara en el trabajo escultórico conmemorativo que se inserta en plazas y espacios públicos. Este grandilocuente gesto moderno se posesiona y apropia de la calle, en una exhibición legitimadora que busca imponerse hegemónica e institucionalmente como recuerdo de algo común desde el espacio público.

Dentro de las múltiples esculturas/monumento que re-memoran a Valdivia en la ciudad de Santiago, me centraré en tres, las cuales dan cuenta de distintos aspectos en el proceso de selección institucional de la mirada monumentalizadora: tres sujetos desprendidos desde un supuesto origen común, erigiéndose en tanto verdad monolítica desde sus diferencias. Todos pertenecen a la categoría de *Monumentos Públicos*¹⁸, colectivos, que operan y se justifican

¹⁸ En este caso corresponden a Monumentos Públicos, los cuales según la LEY N° 17.288 SOBRE MONUMENTOS NACIONALES Artículo 17° establece que: “*Son Monumentos*

dentro de políticas estatales de conservación y producción, amparado en una entidad que desde un comité, vela por estos elementos de recuerdo nacional.

La Primera escultura¹⁹ se ubica al interior del Cerro Santa Lucía, y está cercana a la cumbre, en una plaza dedicada al conquistador. Resulta interesante contraponerla a la estatua de la Plaza de Armas, pues ambas arrojan visones distintas en su construcción. La disposición en que se encuentra la primera, el rictus que posee, rescata la figura del gobernador y estadista: rostro sereno y contemplativo que observa cabizbajamente la ciudad desde aquel lugar fundante. En su mano derecha sostiene unos papeles que, si bien pueden ser tanto los planos de la ciudad como la carta II que se encuentra a la entrada del recinto (tercer monumento a analizar), rescatan una labor intelectual desprendida de su figura. El yelmo descansa a un lado, y su pierna flectada muestra cansancio o reposo. Resulta curioso un detalle que funciona de manera alegórica desde la ausencia y la fractura. Muy acorde con la imagen que se quiere rescatar, la estatua está incompleta: le falta el filo de la espada, solamente aparece la cache de esta. Pese a no estar restaurada su carencia no incomoda, opera como una especie de latencia

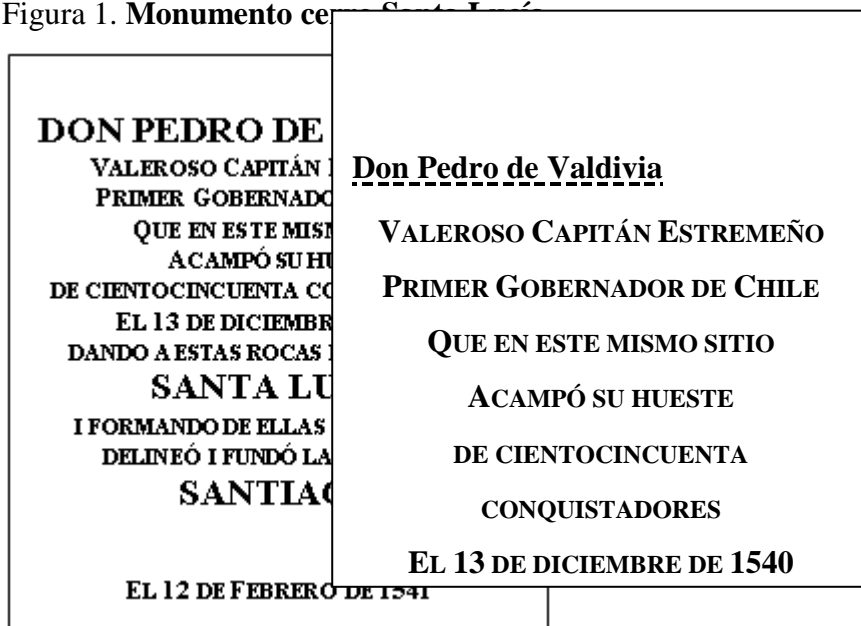
Públicas y quedan bajo la tuición del Consejo de Monumentos Nacionales, las estatuas, columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, inscripciones y, en general, todos los objetos que estuvieren colocados o se colocaren para perpetuar memoria en campos, calles, plazas y paseos o lugares públicos.” (<http://www.monumentos.cl/>).

¹⁹ Edwards Bello comenta con respecto a esta que : “*Se trata de una estatua fantástica, como todas las estatuas y los retratos que se hagan de un hombre que nunca vimos. En efecto, nadie podría decirnos cómo era y cómo vestía el conquistador extremeño. Ponderle gorguera en el cuello, como han hecho hasta ahora todos su retratistas, es absurdo. La gorguera, cuello de lienzo, plegado y alechugado, era un adorno caro y difícil para lechuguinos perezosos de la corte. Mediten pintores y escultores. Durante la conquista no hubo almidón ni lavanderas de fino*” (1973: 51). Este sentimiento ajeno en relación con el monumento y el carácter fantástico que se otorga de manera irónica da cuenta de un proceso de “des-identificación” en relación a este elemento que se supone parte de la identidad, de un pasado común. Establece además la lejanía propia de los monumentos desde su construcción o reconstrucción desde el vacío, la cual se anula en el pacto “ficcional”, podríamos decir, en que aceptamos esas diferencias, manifestándose el contrato asumido con los ritos de identificación.

imposible, vestigio del otro conquistador ubicado a unas cuadras: la imagen ha expulsado de sí el excedente, como si no pudieran convivir en tensión. Toda la (im)potencia de esta *no-espada* se recoge en la estatua ubicada en la Plaza de Armas: sobre su caballo, la altivez con que se (re)presenta sobre nosotros, aspira y proyecta la imagen del héroe gallardo, que en su caballo va aplastando y marcando territorio. La marcada musculatura del caballo, y la prestancia del jinete muestran e imponen la idealizada imagen guerrera desde una violenta lejanía: nueva conquista sobre el paseante, vigilando y dominando los movimientos del centro cívico de Santiago como una institución más. De un tiempo a esta parte hay una reja que protege la base de la escultura, impidiendo cualquier proximidad y contacto.

Las placas que explican, sitúan, resumen y presentan las dos últimas esculturas desde sus plintos, ilustran y complementan las imágenes proyectadas y sus mecanismos de construcción, orientando las lecturas. En la base de la primera existen tres textos. El frontal dice:

Figura 1. Monumento central de Santiago



Vemos que se hace hincapié en la figura del gobernador que en un acto bautismal se apropia de este cerro como primer paso para delinear y fundar la ciudad. Aparece la idea de una naturaleza bélica y protectora que será motivo recurrente. La reducción del cerro a rocas, contrasta con su condición de baluarte –presente también en la Canción Nacional-, elemento protector en una situación confrontacional. En las otras caras del plinto aparece la primera constitución ejecutiva completa, rememorando y estableciéndola como primer paso de una

**AL FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD CHILENA
GRAN CAPITÁN
DON PEDRO DE VALDIVIA
OBSEQUIO A CHILE DE LA COLECTIVIDAD ESPAÑOLA
EN HOMENAJE
AL 150 ANIVERSARIO DE SU INDEPENDENCIA**

continuidad cívico-institucional. La otra placa resulta tremendamente paradójica ya desde su origen, pues es ofrendada por la comunidad española en los 150 años de la independencia:

Figura 2. **Placa del monumento a Pedro de Valdivia en la plaza de Armas**

**AL FUNDADOR DE LA NACIONALIDAD CHILENA
GRAN CAPITÁN
DON PEDRO DE VALDIVIA
OBSEQUIO A CHILE DE LA COLECTIVIDAD ESPAÑOLA
EN HOMENAJE
AL 150 ANIVERSARIO DE SU INDEPENDENCIA**

**DÍA DE SANTIAGO APÓSTOL
25 de Julio de 1963**

Esta altiva e impositiva estatua rememora, en tanto se supone fundador de la nacionalidad chilena, a su creador. Reconquista escultórica desde el recuerdo de un origen que materializa la nacionalidad fundante con la conquista, es el recuerdo de paternidad de los españoles situado en el centro neurálgico de la ciudad. Es la invención de la nación como elemento previo al estado, pues sería en ese instante cuando se conforma este rasgo definitorio propio. Cohabitan el espacio público musealmente la imagen del conquistador ejecutivo frente al guerrero.

El tercer monumento, muestra y petrifica al documento como elemento que legaliza y legitima todo trabajo institucional de construcción de la memoria desde el testimonio. En las

afueras del cerro Santa Lucía mirando hacia la Alameda se ubica una piedra que, cual tabla de mandamientos, se instaure como una pseudo-piedra fundacional. Opera como superficie de inscripción para un fragmento de la carta segunda -enviada a Carlos V el 4 de Septiembre de 1545-. El trozo elegido habla sobre el paisaje del país y sus bondades²⁰.

La monolítica piedra expone lo que queremos ver de nosotros en el otro, lo que queremos oír de él. Es el engañoso corte del fracasado y desesperado discurso de conquista, selección de la imagen institucional especular en que deseamos reflejarnos. La docilidad y disposición de la naturaleza -mencionada además con un fin cuasi-turístico de presentación para “(...)los mercaderes y gentes que se quisieran venir a avecindar (...)” (1978: 44)- está en directo contraste con la hostilidad de la recepción indígena relatado en el corpus documental. Este fragmento, único en la carta y escaso en el discurso en general, aspira a ser la esencia de nosotros plasmada por el otro (que a su vez somos nosotros). Es la reducción materialista y utilitaria del documento en su total complejidad, monumentalizada desde una complacencia que evade, elide, y pretende borrar cualquier hostilidad. El mensaje se nos entrega sobre la base de una división tácita entre un nosotros colectivo y el conquistador, en un discurso que nos versa desde el beneplácito mercantil y que pretende reforzarse: es el recurso del convencimiento que ahora se vuelve necesario institucionalizar y torcer desde la ausencia de otras voces, acallando la ingrata agresividad con que son recibidos los conquistadores.

²⁰ El fragmento que aparece es el siguiente: “Y para que haga saber a los mercaderes y gentes que se quisieran venir a avecindar, que vengan, porque esta tierra es tal que para poder vivir en ella y perpetuarse no hay mejor en el mundo, dígoles porque es muy llana, sanísima, de mucho contento; tiene cuatro meses de invierno no más, que en ellos, si no es cuando hace cuarto de luna, que llueve un día o dos, todos los demás hacen tan lindo soles, que ni hay para qué llegar al fuego. El verano es tan templado y corren tan deliciosos aires que todo el día se puede el hombre andar al sol, que no le es importuno. Es el más abundante de pastos y sementeras, y para darse todo género de ganado y plantas que se puede pintar; mucha y muy linda madera para hacer casas; infinidad otra de leña para el servicio dellas, y las minas, riquísimas oro, toda la tierra está lleno dello, y donde quiera que quisieren sacarlo, allí hallarán en qué sembrar y con qué edificar, y agua, leña y yerba para sus ganados; que parece la crió Dios Aposta para poderlo tener todo a la mano” (1978: 44).

El hecho de que se encuentre fuera del recinto, dándonos la bienvenida al cerro como espacio fundacional de la ciudad -que por lo demás se encuentra cercado y vigilado en sus distintos accesos- la hace aparecer como prueba de una -pétreo- verdad irrefutable, que antecede a este espacio, que se constituye en un museo de la identidad nacional, albergando hitos y lugares dedicados a diversas personalidades que conviven en una homogénea tensión mueográfica de sus diferencias: Vicuña Mackenna, Caupolicán, Pedro de Valdivia, entre otros.

Monumentalización del valor documental, prueba irrefutable del carácter veritativo de lo que se puede ver en este museo de la tra(d)ición histórica, muestra la necesidad del documento, y a su vez del violento criterio de selección implicado, pues pretende conmemorar la empresa de conquista desde la apacible mirada del otro para nosotros mismos. Somos los mercaderes que compramos y consumimos nuestra propia historia, nuevos destinatarios de este paisaje ofrecido, reafirmados en esta complacencia²¹.

3.2 Documento valdiviano

Las construcciones recién vistas, se establecen desde un referente que muchas veces no es considerado más que como antecedente para lo que se quiere decir, quedando en muchas ocasiones relegado sin importar para la reapropiación ideológica, que hace uso de aquellos extractos que le son útiles, perviviendo arruinadamente en su pétreo indiferencia, desde fragmentos que dan pie para su reinención, traicionando una verdad que de todos modos resulta inalcanzable, pero que es utilizada para estatuir una totalidad pública puesta en escena desde su propia verdad, portador de su propio referente, establecido desde el fragmento, sin incorporar mayores elementos aledaños que puedan desestabilizar la construcción.

²¹ Joaquín Edwards Bello, en relación a esta piedra comenta: *“La carta de don Pedro de Valdivia, la del pie del Santa lucía, ni la escribió Valdivia, ni la leyó don Carlos V. Fue escrita por el “secretario de cartas”. Según don Germán Riesco, junior, la calefacción en los antiguos inviernos consistía en leer la carta de don Pedro de Valdivia; donde dice que en Chile nunca hace frío”* (1973:47). Este fragmento pone en tensión y cuestión desde la sátira lo representativa de la carta con su propio referente: el clima. Ya ni siquiera con nosotros. Además hace mención al contexto de producción epistolar, aludiendo a todo lo que queda oculto del monumento, desmantelando en cierta medida este olvido.

Desde esta perspectiva, resulta interesante revisar uno de los documentos, formas en que Pedro de Valdivia se configura y proyecta como personaje: desde sus cartas, sobre todo considerando la escenificación que se realiza de estas (de un fragmento de una) en la tercera escultura revisada. Estos escritos que dan cuenta de la magnitud de la empresa desde una inmediatez testimonial con respecto a los hechos. Su valor documental es inmenso, no sólo por una proximidad cotidiana, sino porque además se constituyen en el testimonio y referente de la situación propia de la época. Mignolo plantea las cartas como textos de gran riqueza cultural, las cuales *pueden* ser usadas como documento. En este sentido, es necesario considerar que **son** documentos, pues están amparados bajo el alero de la institución histórica, transformándose, orientándose y constituyéndose como pruebas fidedignas, referente directo, palpable y vivo de aquél entonces.

Estas cartas se inscriben tanto en un género de conquista como de descubrimiento, según la diferenciación hecha por Mignolo, pues, las primeras se hayan desfasadas de la empresa que relatan, contándose la historia desde el principio, para luego dar cuenta de los territorios en que se va adentrando poco a poco y las dificultades que surgen. Mignolo plantea que estas cartas “(...) reemplazan la inevitable falta de copresencia entre el destinador y el destinatario (...) tanto las cartas como las relaciones se escriben con la obligación de informar a la Corona(...)” (***, 59). Con respecto a la primera aseveración, hay que decir que esta distancia en las cartas de relación testimonia una crisis del sistema occidental, manifiesta de manera más explícita en un abismo lingüístico donde los modelos europeos no pueden ser aplicados, teniendo que, desde diversas inadecuaciones, sufrir reappropriaciones. Esto se ve claramente en las cartas de Colón, y los giros que debe dar para poder intentar reproducir esta nueva realidad, teniendo que serle fiel al objeto y su receptor, deviniendo sujeto en tensión. El descubrimiento de América fractura y disloca la razón occidental, abre un abismo epistémico, que será uno de los hechos que gatilla el proceso moderno²². Esta crisis no se manifiesta de manera tan clara en las cartas valdivianas, pues -en relación a la segunda afirmación citada de Mignolo- habría que decir que estas cartas, de conquista y descubrimiento, más que por una obligación de informar, lo hacen por una **necesidad** de informar. Este discurso que narra la hazaña de la conquista de Chile se puede leer desde varias perspectivas, por una parte como

²² El establecimiento y duración de la modernidad variará según el autor. Ver Apéndice N°1.

trabajos de la guerra, pero al mismo tiempo *trabajos del hambre*²³. A la par de ambos, surge un tercer elemento, que es el *trabajo de nuestras manos*, alejándose del canon heroico tradicional, pues el héroe debe desempeñarse en todos los oficios. Estos elementos, se irán difuminando, llegando incluso a quedar fuera de los diversos discursos históricos, o siendo al menos subordinado y reinterpretado en pos de un perfil deseado, quedando en la sombra oficial de la institución.

Visto esto, se entiende la necesidad y finalidad de la carta más que su obligación. La relación epistolar surge, se construye y constituye más bien como un petitorio, en el cual los elementos confluyen en torno a la súplica: “(...) *aunque vuestra alteza no tenga entera relación de mis servicios, le serán tan acetos que terná por bien de me hacer mercedes; porque, aunque no hubiera gastado trescientos mil pesos en sustentar y poblar y descubrir aquella tierra, sólo por la haber sustentado estando tan mal infamada, como quedó después que della dio la vuelta adelando Almagro, y por voluntad y deseo con que tomé la jornada y me ofrecí a gastar lo que tenía en servicio de vuestra alteza, es cosa razonable vuestra alteza me mande hacer todas mercedes (...) suplico mande verlas mercedes que en la capitulación pido y me las mande conceder*”. (Valdivia, 1978: 79). Podríamos decir que son las cartas de la súplica o el suplicio, en el cual Valdivia debe espectacularizarse, recrearse discursivamente, llevan siempre a sí mismo los hechos y sucesos. En el tono de las cartas, existen varios elementos interesantes de considerar, pues esta constante súplica que se reitera -solicitándole a las autoridades ayuda y apoyo, sobre todo económico-material, para poder continuar con la empresa- se centra en un yo que se va configurando autorreferencialmente desde el mérito, el merecimiento y el sufrimiento. Su padecimiento está escenificado en un suplicio constante, en que la figura del abnegado mártir esta siempre presente, pero de manera solapada. La petición

²³ En la carta II aparecen ambos elementos: “*los trabajos de la guerra, invictísimo César, puédenlos pasar los hombres, porque loor es al soldado morir peleando; pero los de el hambre concurriendo con ellos, para los sufrir más que hombres han de ser (...) a muchos de los cristianos les era forzado ir un día a cabar cebolletas (...)*” (Valdivia, 1978: 33). En relación estos temas, ver. Invernizzi, Lucía: 1990, *Los trabajos de la guerra y los trabajos del hambre. Dos ejes del discurso narrativo de la conquista de Chile*, en **Revista chilena de Literatura N° 36**, Edición de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago.

no es explícita, se encuentra dada desde un discurso que aspira a ser enaltecedor y objetivo, configurándose retórica y protocolarmente. Así entre la persuasión y el convencimiento, transitará este discurso valdiviano, dando cuenta de distintas situaciones, articuladas desde la petición y justificación.

Cartas de la súplica cuya coherencia interna, a nivel del contenido, transita por ese mismo eje del suplicio, pues si en un momento se describe lo infame de la tierra desde los hechos acaecidos en la empresa, luego hace una descripción de lo maravilloso y óptimo que resulta el lugar; o tras pedir ayuda debido a las precarias condiciones, relata la grandeza aurífera de las minas en Chile: pasa del hambre a la prosperidad, dejando así un mensaje ambiguo, pudiendo desprenderse de él un paraíso o un infierno.

A decir de Cornejo Polar (1982), nos encontramos ante un texto heterogéneo, perteneciente a esta riquísima corriente que está inaugurando, pues se encuentra en un campo culturalmente heterogéneo, donde confluyen centrífuga y centrípetamente actores y elementos dispares. Sobre todo que el discurso apela a no dejar descubierta una posibilidad de ayuda, proponiéndose diversos receptores, sin cerrar puerta alguna, quedando un espacio de contrastes y tensiones, que permite y facilita la labor reconstructiva e interpretaciones variadas, dado que el trabajo de selección tiene material muy disímil desde donde cortar.

Paralelo a esto, Valdivia manifiesta constantemente su condición de conquistador y descubridor insistiendo constantemente en la necesidad de que quede memoria de él y su actuar, para su descendencia. En un momento bajo las ofrendas reales, él mismo comenta que estaban las suyas, pues así queda registro de su labor. En este sentido su deseo de quedar en la memoria colectiva se realiza en varios aspectos. A decir de Riegl se transforma, o nos encontramos, con monumentos de dos tipos que lo fijan y establecen: *intencionados*, contruidos para el recuerdo, y *antiguos*: las cartas en tanto exhiben el paso del tiempo, dejan de ser documentos y se transforman en monumentos de esta índole.

3.3 Construcción Histórica

La imagen proyectada y creada en los monumentos requiere de algún asidero que la sustente. Un marco legal e institucional a través del cual se puedan reafirmar sus cimientos, en que su base se vuelva infranqueable. A esto contribuye en gran medida la narración histórica por lo antes expuesto, pues se transforma en material que elabora un trabajo desde los documentos,

entregando distintas versiones que adquieren, según su posición en relación al poder, distintos grados de oficialismo.

En el prólogo a las Cartas de Valdivia se lee: “Cada mañana el nuevo sol asistía a la refundación de su rango de jefe por el capitán, en virtud de su sola presencia irradiante: podemos estar seguros de que el ejercicio premioso de su jerarquía promovía una metamorfosis física en la estampa del capitán, cuyos miembros iban adquiriendo la envergadura del hombre grande y poderoso” (Valdivia, 1978: 10). Esta idea de cómo se posesionaba Valdivia sobre los otros, esta transformación que sufría ante los ojos del resto -en una especie de revalidación diaria desde una supremacía física heroica, muy similar a la de la Plaza de Armas-, muestra la lógica que se sigue en la construcción de un perfecto desconocido, como menciona Edwards Bello en relación a los próceres (ver nota 19), la cual perdura y se proyecta de diversas maneras en la historia, adquiriendo diversos matices. Así se vuelve mítica la figura del personaje (o mejor dicho, deviene en personaje). En el mismo prólogo se menciona un hecho de gran importancia en la vida del conquistador para su imaginario futuro en el colectivo: “La muerte de Pedro de Valdivia ilumina su vida entera: murió en la demanda; esto es, luchando contra indios insumisos en lo más adentro de la tierra.” (1978: 16). A continuación revisaré esa imagen proyectada en el relato de diversos historiadores, confrontando la construcción que se hace del hecho al respecto.

Alonso de Góngora y Marmolejo muestra a Valdivia en esta lucha final acorralado por la muerte. Tras haber dado todo lo que podía decide huir: “*Viendo que le iba peor, acordó retirarse dejándoles el bagaje en las manos: entendiéndolo por respeto de roballo, ocupados cada uno por su parte, se podría él salvar sin que le siguiesen los enemigos*” (1999: 114). Encina al respecto dice y recalca el hecho que pese a estar todo perdido, sigue en la lucha y se entrega, para cuando finalmente los pocos sobrevivientes se reúnen y deciden en conjunto huir ordenadamente, recién ahí hacerlo él también. De cualquier modo la escapada se ve frustrada: “*(...) tras una corta resistencia, empezó la carnicería y el sálvese quien pueda*” (Encina, 1984: 221).

En Encina la huida es un acto colectivo, reposa en una decisión conjunta, cuya responsabilidad es compartida frente a la huida individual de Góngora, donde decide como capitán salvarse ante lo inevitable. En ambos casos se puede defender y justificar el hecho desde la imagen del héroe que subyazca: ya sea porque lo hizo para salvarse y así asegurar la

continuación de la empresa, o, tras intentar ganar, no le queda más que huir con el resto. Dependiendo de las lecturas que se hagan se puede establecer cualquiera de los dos relatos, denostando o enalteciendo; permitiendo y propiciando simultáneamente la lecturas inversas, iconoclastas, satíricas e irónicas. Ambos historiadores coinciden en que tras escapar logra sacar ventaja gracias a su caballo, pero que prontamente se queda empantanado, siendo ahí donde es atrapado.

Por otra parte, Alonso de Ovalle relata que “(...) hallándose ya el gobernador Valdivia casi solo y del todo vencido, trató de reparar lo principal, y así se retiró con su capellán, para co[n]fesar y ajustarse con el común acreedor de nuestras culpas, haciendo la final penitencia de ellas”²⁴ (2003: 289). Valdivia aquí no huye, como tampoco lo hace ninguno de los españoles: resisten firmes en la lucha. Ante la muerte va a purificarse, a recibir la absolución, elevándolo espiritualmente. La diferencia es bastante importante, pues en la huida individual o grupal, hay un intento por salvarse. Ovalle además establece esta última batalla como equilibrada, estando incluso en un momento los españoles en ventaja frente las otras versiones que señalan la derrota desde el principio, pues numéricamente los araucanos los superaban con creces. Además Ovalle habla de una confrontación prevista, mientras que los otros autores la relatan como un ataque sorpresa, no programado.

Jaime Eyzaguirre ni siquiera le da la posibilidad de lavar sus culpas, pues menciona solamente que “morirá” en medio de la batalla: *“Ya se le va apagando la vida, que sin descanso ha estado puesta al servicio de la ambición nunca aquietada. En pocos momentos más los indios que lo acorralan caerán sobre él para cebarse en el goce de la venganza. Todo ha andado tan ligero y tan a medias en esta existencia que ahora termina. Nunca pudo gustar la gloria en su plenitud, porque una continua fatalidad buscaba modo de reducirla o empañarla”* (1963: 199). Esta es la única mención de la muerte, introducida en una especie de recuento de su –fatídica y abnegada- Vida. El libro cierra un párrafo más adelante con el lema de su escudo familiar: *“La muerte menos temida da mas vida”*. Sin más, Eyzaguirre termina su *Ventura*, a través de la cual ha relatado desde que el *prócer* está en España. El abrupto término obvia una posible huida y el mítico momento de su muerte de manera grosera. Ha detallado, retratado y configurado en doscientas páginas la personalidad y entorno del

²⁴ La figura del Padre Pozo está también presente en los otros dos relatos, pero como acompañante, e interviene cuando, ya preso, le da la extrema unción.

conquistador, dejándolo finalmente morir en (silenciosa) Paz, esto a pesar de, o por eso mismo, la gran variedad de variaciones que hay de la muerte. Tanto Encina como Ovalle mencionan los mitos que hay en torno a esta, y las distintas versiones que han circulado: lo hicieron tragar oro derretido por su codicia, lo torturaron por tres días hasta la muerte, murió de un mazazo (Ovalle); que *“con una cáscara de almeja de mar, que ellos llaman pello en su lengua, le cortaron los lagartos de los brazos desde el codo a la muñeca; teniendo dagas y cuchillos con que podello hacer, no quisieron por dalle mayor martirio, y los comieron asados en su presencia.”* (Góngora y Marmolejo, 1999: 115-116:), o que tras un golpe de macana fue decapitado, y luego su cabeza llevada clavada en una pica donde finalmente *“Su corazón, dividido en pequeños trozos, fue devorado por los caciques vencedores”* (Encina, 1984:221-222), entre otras. La muerte es un elemento muy importante a considerar en la galería de exposición nacional, pues las figuras heroicas martiroológicas son fundamentales, su carácter sacrificial apela y desafía al colectivo, le recuerda y enrostra lo recibido.

De estas distintas muertes también se configura al araucano, constituyéndose como un salvaje o un sujeto pensante y en distintos grados de “civilización” (o “barbarie”). Las ejecuciones, que van desde el canibalismo sádico hasta el silencio horroroso, poseen diferencias además en cómo se decidió la ejecución. Interesante resulta contrastar la versión de Góngora con la de Ovalle. El primero describe el tránsito desde que es capturado hasta el lugar sacrificial de la siguiente manera: *“(…) lo llevaron a pie casi media legua sin quitalle la celada borgoñona que llevaba, que aunque o probaron muchas veces no acertaron a quitársela; y como era hombre y no podía andar tanto como querían, llevánbanlo algunas veces arrastrando, diciéndole muchos vituperios y burlando de él hasta un bebedero (...)”* (1999: 115). Más allá de la –gorda- figura de Valdivia -otra forma interesante de contrastar, pues ¿dónde quedaron los músculos referidos en aquel prólogo, o acaso era tan grande la imaginación de sus soldados y el poder de su presencia, como para influenciarlos hasta tal punto?-, está manifiesto el maltrato generalizado al que es sometido y la tortura con que es asesinado, llegándose casi a una configuración de canibalismo y salvajismo araucana, muy presente en las poblaciones indígenas, rasgo caracterizador del imaginario europeo desde la conquista de

América.²⁵ Además, según Góngora, les ofreció a cambio de la vida sacar a los cristianos de su reino, dejándoles las ciudades libres, y sumándole a esto dos mil ovejas. Esta súplica-canje aparece de distinta manera en Ovalle: de partida, antes de morir comparece frente a una pequeña corte donde están Caupolicán y Lautaro a cargo. Por su cara no corren lágrimas –las cuales según el autor eran merecidas- sino que sangre de las heridas, como un santo o animita milagrosa. También les solicita que lo dejen a cambio de retirar a su gente y aquí es escuchado: le solicita a Lautaro sea su intercesor. Caupolicán lo oye y medita el tema. Esta diferencia marca y establece un vínculo entre ambos bandos, no es tan sesgado como el descrito con anterioridad, y a los mapuches se les otorga un rol más activo, intelectual y moderado, pues no actúan con esa irracionalidad desbocada, operando incluso como un tribunal. La imagen de la decisión final asemeja a Caupolicán a un Pilatos, el cual no sabe qué hacer ante el ofrecimiento que le han hecho, pero que debe escuchar al *vulgo* que pide su muerte. Esta gloriosa muerte, libre de pecados es tremendamente funcional para el trabajo posterior hecho por la religión y en particular por los jesuitas. Hay una construcción de imagen que purifica y enaltece la figura de Valdivia sin opacar la de los caudillos mapuche.

La tradición historiográfica desde se vuelve referente de sí mismo. Encina cita a Góngora pero lo traiciona, pues oculta partes del relato, abusando de la cita de autoridad. Eyzaguirre calla la muerte y Ovalle la santifica. En todo caso, resulta imposible no traicionar, pues más allá de los documentos o variantes testimoniales, la construcción del monumento histórico establece su propia realidad, su propio marco desde donde hablar y vincularse con el otro.

Todos estos monumentos conforman en su disparidad uno solo, son lo que queda del conquistador, es el establecimiento en sus tensiones de un *cuadro* que desde la identificación se rearticula, desde la re-selección hecha, construida sobre estas ruinas en su doble dimensión, pues sobre las primeras (que en realidad se establecen sobre otras) se comienza a construir una segunda, que fragmenta y disloca esta totalidad estatuaría o institucional que transforma el documento, o narrativa histórica en monumentos que finalmente constituyen uno indescriptible y repartido entre las distintas tensiones y partículas del conquistador sobre libros, papeles, imágenes y plazas.

²⁵ Es preponderante la imagen del caníbal llevada por Colón, que después será trabajada y devuelta a América, retratada en **Ariel** de Rodó, retomada luego en **Calibán** de Fernández Retamar, ambas desde la alusión e inclusión anagramática en **La Tempestad** de Shakespeare.

4. Cristalización ceremonial (ritual) de la nación (s XIX)

4.1 Contexto

La conformación nacional es gradual y generalmente un proceso que se estabilizó tras la conformación del Estado, donde un marco legal e institucional permitió ir definiendo y fijando los rasgos y elementos propios de y para cada pueblo, cristalizando elementos definitorios y definitivos que representarían y constituirían una nación, en una relación dialéctica entre lo que se deseaba imponer, y lo que se suponía constituía una cierta esencia de ese pueblo.

La necesidad de un aparato o espacio establecido y legalizado, para trazar las directrices socioculturales que conformarían una identidad y propiciarían su desarrollo, tuvo en el caso latinoamericano una vital importancia. Como ya se vio, el trabajo constructivo fue muy complejo e intuitivo: hubo selección de una tradición deseada, donde el pasado aún dividía a esta mestiza masa ciudadana, incluso a la elite intelectual que es la que generó estas políticas: Criollos y Españoles eran la población civil que participó en la conformación de los estados.

Los emblemas patrios resultaron fundamentales a la hora de generar un vínculo entre ciertos rasgos propios e ideas y matrices anheladas. Por ejemplo, Canales Toro dirá en su “*crítica*” edición crítica de la Canción Nacional, que su “*Letra (...) es el escudo del espíritu de Chile, en cuyos versos la bandera se haya desplegada*” (1960: 20). La *prosa del poder* (Bhabhba, 2000) instituyó desde su verticalidad los elementos a conmemorar: lugares comunes de encuentro oficial, donde el cerco legal los protegía.

En principio cualquier modificación o cambio en los emblemas provocó molestia en un grupo y simpatía en otro, sobre todo considerando las marcadas diferencias existentes desde lo cotidiano, donde lo que se estaba modificando o estableciendo era la representación de una colectividad. Aun así existió el suficiente espíritu nacionalista como para permitir aceptar y consentir los elementos simbólico-representativos e ideales propuestos y plasmados, en miras

a un futuro en construcción desde un pasado conflictivo, marcado por las diferencias entre conquistador y conquistado, o colonizador y colonizado.

En el caso de nuestro continente y de Chile, es durante la república que se desarrolló la configuración simbólico-ritual de la nacionalidad: son menos de cuarenta años en los que se definieron motivos, colores, elementos y figuras que signarían y representarían el ideario simbólico y cultural de la nacionalidad. Tras la emancipación y los años sucesivos de guerra - hasta 1818, cuando se firmó el acta de la Independencia-, se comenzó a pensar en los elementos laudatorios que representarían oficialmente a la República, para establecer una identificación entre el estado y sus representados, y paralelamente una diferenciación en relación con los otros países (diferencia que con el tiempo se desarrollará con los otros países del continente, pues en principio el deseo y necesidad de distanciamiento efectivo era con los españoles).

Dichos años fueron de una importante influencia europea a nivel latinoamericano. Dentro de las múltiples corrientes y culturas que irrumpirían en la oligarquía intelectual de aquella época -sobre todo liberal-, las ideas francesas ilustradas tuvieron un peso significativo, ya fuera por libros traídos directamente, fragmentos del **Contrato social** publicados en la prensa e incluso por los sujetos que viajaban a Francia invitados por dicho gobierno (denominados *afrancesados*), entre otras causas (Gazmuri, 1999). Este ideario influiría a nivel político-cultural, sobre todo considerando que el proyecto republicano estaba en conformación y discusión. La injerencia de este pensamiento se encontraba circunscrita en principio al sector liberal -al cual Lillo pertenecía²⁶-, quienes estaban dispuestos a adoptar ideas foráneas de modelos y procesos previamente realizados, donde “*A la larga impulso liberal resultó irresistible*” (Collier y Satier, 1999: 102).

²⁶ Formaba parte de la Sociedad Literaria de 1842 junto a Lastarria y Bilbao entre otros. Más tarde fue redactor del periódico *El amigo del pueblo* y tuvo una agitada vida política como parte de esa minoría oligárquica con “(...) *una cosmovisión más racional y moderna (...)*” (Gazmuri, 1999: 24). Su afinidad política no le impidió formar parte de los gobiernos conservadores, como tampoco fue barrera para muchos de sus compañeros, siendo una práctica muy usual, más todavía considerando que Bulnes fue, según Collier y Sater, un presidente “conciliador” (1999).

A esta admiración e influencia intelectual hay que agregar la inglesa y española (que tras el reconocimiento de nuestra independencia por parte de la Corona, y la llegada de Bello, adquirieron una preponderancia mayor). A esto se suma una fuerte inmigración, pero no sólo de europeos, sino también de otros intelectuales, estudiosos, y científicos latinoamericanos, debido a que Chile ofreció asilo a los expulsados de sus países, debido a la inestabilidad política propia del período que generó múltiples dictaduras y golpes de timón. Chile pasó a ser un “(...) país de refugio de los naufragos de las revoluciones y de la anarquía que se desencadenaron en los demás países de América”(Encina, 1984, v.24: 137-138), los cuales “(...) poseían por lo general una cultura superior al medio santiaguino” (Gazmuri, 1999: 28). Más allá de la visión que se tenga (Encina repudia el hecho, considerándolos unos ingratos y abusivos; mientras Gazmuri lo destaca como fundamental para este crisol intelectual), es innegable la influencia que tuvieron. Argentinos y rioplatenses tenían un contacto mucho mayor con las ideas europeas. Al menos más actualizado que el que se poseía en Chile.

Sin embargo hay que considerar que, si bien las ideas de la modernidad ilustrada de corte emancipatorio comenzaron a infundir cierta visión de la política, de todas maneras adecuaciones sufrieron transformaciones y malas interpretaciones, generando en muchos casos resultados y fusiones inesperadas²⁷ propias del continente.

El primer Himno nacional Chileno data de 1819. El texto fue escrito por Bernardo Vera y Pintado, y encontró una composición musical definitiva sólo diez años más tarde, la cual quedó de manera definitiva hasta hoy.

Sobre esta base musical en 1847 se cambió definitivamente el texto. Fue encargada su realización al funcionario del Ministerio del Interior Eusebio Lillo Robles, poeta de apenas 21 años. Las razones para esta variación de contenido fueron básicamente políticas y de tipo internacional. A pocos años de que España aceptara la independencia se reestablecieron de manera más periódica los lazos diplomáticos y comerciales. Además siempre hubo una considerable población hispana vecindada en Chile, a los cuales les molestaba (hasta la

²⁷ Por ejemplo, en relación a la –“*indiscutible*”- influencia de Montesquieu, Gazmuri -citando a Collier- dice: “(...) tomaron de él lo que necesitaban y pasaron por alto elementos contradictorios de su teoría”(1999: 27). Para complementar la idea, ver apéndice N°2.

protesta) la letra, por tener un marcado tono antiespañol²⁸. Todo esto pone en una situación incomoda a los gobiernos pelucones, pues afecta las relaciones diplomáticas, de la cual además se desprende una relación económica que le era favorable, junto a otras implicancias de carácter interno en la convivencia de la población. Debido a esto, cuando los residentes españoles solicitaron el cambio, se aceptó y designó un funcionario para su elaboración²⁹. La nueva letra también encontró resistencia, pero en los sectores de criollos antiespañoles que resaltaban la independencia.

Podríamos vincular esta filiación con España en la variación política de la letra, con el monumento a Pedro de Valdivia de la Plaza de Armas, pues en ambos casos está presente en cierta medida la tensión que responde a la lógica conquistador-conquistado en una especie de reactualización del contrato. Se acepta este monumento y se le concede el espacio de fundador de la nacionalidad dentro de la galería ciudadana, y por otra se acepta el cambio de letra a petición. se reestablece en ambos casos un nexo que, ya sea como recuerdo que intenta perdurar pétreamente en la conciencia de la colectividad, o como gesto condescendiente gesto diplomático en el cual España nos recuerda la dependencia colonial que va evolucionando y reactualizándose.

La letra de la canción cambia completamente salvo su coro, el cual pervive hasta hoy, pues Lillo siente no poder hacer uno mejor, y tras aconsejarse con Bello, deciden mantener el primero.

²⁸ La Letra sigue siendo violenta en su imposición y distanciamiento con respecto a otro, desde una independencia ganada y amparada en un aparato legal. Hay que recordar que ya existía la Constitución de 1833, escrita por Bello.

²⁹ Resulta interesante comentar como contrapunto, que en México, por los mismo años, el himno que tienen hasta hoy, se estableció después de un concurso público de textos. Una especie de licitación emblemática. También resulta llamativo que hoy se discuta públicamente la vigencia del texto, y sea tema y debate noticioso su posible cambio.

4.2 Texto

4.2.1 Análisis

A continuación analizaré el texto de la Canción Nacional de Chile. Revisaré el coro y las seis estrofas –a pesar de que hoy cantamos sólo la quinta-, rastreando elementos tópicos y directrices propositivas acerca de la identidad que se deseaba construir.

En relación a lo mencionado en el contexto, me parece importante mencionar, con respecto al lenguaje propio de las ideas emancipadoras y modernizantes importadas, que nos llegaron desfasada y por oleadas³⁰ -sobre todo en relación a la ilustración Francesa-, un comentario citado por Gazmuri, perteneciente originalmente a Tocqueville, en el cual se señala que en esa época (de las revoluciones)“ (...)se forjó un vocabulario revolucionario y romántico donde palabras como pueblo, fraternidad, república, igualdad, parecieron cobrar una nueva resonancia y enriquecerse en su contenido intelectual y moral” (Gazmuri, 1999:). Ideario y discurso que es masticado, digerido y luego proyectado desde estas elites oligárquicas sudamericanas a través de los distintos emblemas y espacios de instrucción pública, volviéndose elementos cotidianos que se reapropian de las más diversas e insospechadas maneras, perviviendo estas ideas modernas en un discurso que se pretende siempre-nuevo³¹ desde su –moderna- autorreferencialidad, y que están presente en el himno patrio de manera manifiesta.

Con-jurando la nación

La importancia dentro de los diversos emblemas nacionales que tienen los himnos, en tanto modo performativo de realizar aquél necesario *plebiscito continuo* señalado por Renán; parece en este caso estar reafirmado y prefijado desde sus comienzos, con una vocación patriótica, ritual y ceremonial manifiesta ya desde su definición primera al optarse por “canción” antes que himno. José Zapiola, en sus **Recuerdos de treinta años**, comenta al respecto, citando a Amunátegui, lo siguiente: “*El Presidente del Senado, don Francisco Antonio Pérez, comunicó por oficio de 20 de septiembre del año citado al director Supremo don Bernardo*

³⁰ Canclini hablará de “olas de modernización”. Ver apéndice N°2.

³¹ Ver apéndice N°1.

O'Higgins que aquella corporación había visto con placer la canción que este le había acompañado, y que ella merecía justamente el nombre de 'Canción Nacional', con que el Senado la titulaba" (54). La opción sería entonces institucional y no del poeta³².

"Canción", del latín *cantio -nis*, significa en esta lengua canción³³, conjuro³⁴, abriéndose nos de esta manera los sentidos en dirección a reafirmar y enfatizar la particularidad y necesidad del himno,³⁵ pero como acto, evento. Por un lado se ratifica su condición naturalmente performativa, la necesidad de ser ejecutada, pues adquiere su valor pleno al realizarse, cantarse³⁶, y por otra parte "conjuro" da cuenta, en relación a lo anterior, de una palabra poderosa, mágica, casi onomatésica y ritual, capaz de actualizar el mito que ella misma porta, generando la identificación necesaria. Es la petición de la nacionalidad. Este último término derivado de *con-iuro*, significa 'jurar a la bandera'; 'juramentarse', instalándonos plenamente

³² Entre sus poesías nos encontramos con Himnos, como por ejemplo el *Himno a San Martín*. En **Obras Poéticas** de Eusebio Lillo (1948)

³³ **Canción:** *composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.* (D.R.A.E.)

³⁴ **Conjuro:** *2. Fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea. // 3. Ruego enardecido* (D.R.A.E.)

³⁵ En tanto **5.** *Composición musical emblemática de una colectividad, que la identifica y que une entre sí a quienes la interpretan* (D.R.A.E.)

³⁶ Zapiola comenta en sus **Recuerdos de treinta años** la importancia del canto, y su personal preocupación por la enseñanza de este (a partir de las dificultades de entonación del himno). Cabe mencionar también que su fuente/cita de autoridad es un informe del Consejo Municipal de París de 1835, en el cuál aparece mencionado Herder, evidenciándose así la influencia foránea antes mencionada, que había entre los liberales. Por último cabe mencionar que este texto, según lo dicho por él, circula en Chile entre 1847 y 1848 -años de composición de la letra encargada a Lillo-: "*Bajo cualquier aspecto, pues, que se mire: moral, normal, económico o nacional, la enseñanza del canto es útil... El celebre filósofo Herder decía: 'una reunión de cantores es una reunión de hermanos'*" (Zapiola: 58). Esta idea de colectividad y fuerza de reunión sirve para instalar ya la potencia performativa del canto patrio.

en el marco legal de este rito contractual en que se asume la promesa -propiamente moderna-: el después, la concreción diferida para un momento posterior, pero que se realiza y actualiza en el decir, desplazando su significado para un futuro por-venir amparado por la fe en el progreso.

El hecho de que sea nacional, muestra una particularidad dada en la letra, pues se construye el contenido mítico del rito que se actualizará con su interpretación. Se proyecta desde el texto, fijando y esclareciendo un patrón identitario desde un pasado artificial construido en la misma interpretación republicana. Podríamos decir que se canta y pone en escena a sí mismo, desde los límites que establece para la nacion(alidad).

Coro

Dulce Patria, recibe los votos
Con que Chile en tus aras juró
Que o la tumba –serás- de los libres
O el asilo contra la opresión.

El coro, única parte que se conservó de la versión original de Vera y Pintado, opera primero como una petición, ruego o súplica, y luego pasa a ser una declaración de principios que inaugura esta oración cívica. El sujeto de la enunciación (o hablante lírico habría que decir), es absolutamente impersonalizado y anónimo, imponiéndose desde una colectividad que apela al nosotros. Esto fue comentado en el acápite 2.1 La desacralizada religiosidad de la nación (en la página 16) como particularidad de los himnos y en relación a la Declaración de los Derechos del Hombre, que aspira a un sujeto universal. El destinatario es la patria, a quién nos dirigimos cada vez que interpretamos la salmodia, ante esta idea superior nos comprometemos nuevamente, (con)juramos ante ella. En este sentido, el yo enunciante está recreando aquél momento, es una súplica, un petición a ser aceptados que se repite en el coro entre cada estrofa.

La patria, este origen patriarcal, ya no es la *madre patria*, pero de todos modos hay un vínculo arruinado con esta: al igual que en las cartas Valdivianas hay una súplica, una petición de aceptación a una mesiánica fuerza, sólo que ya no está encarnada en el rey, sino que opera como esencia de los valores republicanos a encarnar. La *dulzura* de esta abstracción, se relaciona con lo visto en la carta segunda y su selección, es el lado acogedor que se rescata de

la tierra, de la nación. La petición a que reciba los votos, que acepte el juramento y el pacto realizado en estos altares de la patria, itera la idea de promesa.

En el coro ocurre algo bastante particular, pues mientras tenemos a la Patria como una divinidad que debe acoger nuestra súplica contractual, por otra parte está Chile, que es quien suscribe y anhela. Este preámbulo es necesario, introduce el rito performativo y abisma la violencia de la dialéctica de pertenencia y no pertenencia identitaria, pues Chile y la patria no son uno, hay una distancia entre este padre-madre vigilante y Chile como masa (dentro de las cuales el *yosotros* de la enunciación actúa aquí de modo omnisciente y ajeno). En este sentido hay un proceso doble donde Chile es sujeto y objeto de sí, subordinado en esta instancia introductoria a la patria, en un vínculo de dependencia con esta, donde se prefigura de manera casi divina: Chile jura a/por Chile, es objeto y sujeto del proceso. Esto se puede vincular con lo planteado por Marshal Berman en tanto “*Quienes están en el centro del remolino tienen derecho de sentir que son los primeros, y quizá los únicos, que pasan por él (...)*” (1989: 67), donde los procesos modernizadores “*provocan una variedad sorprendente de visiones e ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos*” (Berman, 1989: 68), viviendo en la necesaria ilusión vital de las reglas del juego aceptadas y firmadas.

Los otros dos versos se abren desde una exclamación, y junto a la disyunción que inicial del último, marcan la binaria distancia que estará presente desde la declaración de independencia. Le plantea a la Patria la forma en que se administrará su poder desde los arruinados tópicos modernos de la Revolución Francesa, apareciendo desde la relación opresor-oprimido como el salvador de los principios republicanos. El tópico de la libertad, se instala como un cementerio de esta, lugar de reposo para el cadáver revolucionario, constituyéndose alegóricamente en museo de ideales reapropiados: construcción de un refugio moderno que, desde los ideales franceses³⁷, asegura una *dulzura* política desde una libertad determinada por exigencias y requisitos que se irán desarrollando a lo largo de las otras estrofas. La tumba es asimismo el espacio del recuerdo, de la memoria y trascendencia romántica. Superficie de inscripción de lo terreno, testimonio existencial desde la muerte.

³⁷ Ariel ap. 2

Estrofa I

Ha cesado la lucha sangrienta;
ya es hermano el que ayer invasor;
De tres siglos lavamos la afrenta
combatiendo en el campo de honor.
El que ayer doblegábase esclavo
libre al fin y triunfante se ve;
Libertad es la herencia del bravo,
la Victoria se humilla a sus pies.

Esta primera estrofa es considerada por su autor como forzada, pues “Yo no quería escribirla –dijo-. Pensaba que el himno Nacional no se debe cambiar. La de Vera era hermosa y representaba el período heroico de nuestra historia. Comencé por esto a escribirla sin ganas y esto se nota en la primera estrofa que es forzada, no tiene ni soltura ni movimiento (...) es la peor de todas.”³⁸ En todo caso, esta estrofa nos sitúa ya en un proceso histórico constructivo, proponiéndose desde el texto un pasado que se ha de celebrar desde su performatividad haciendo lectura de los términos contractuales.

El tiempo pretérito con que se abre, de ecos mítico, pretende clausurar un período, concluir con un pasado para que así no siga estando presente, lo que permite allanar y preparar el camino para un fraternal encuentro, apareciendo así uno a uno los tópicos de la revolución francesa arruinadamente. Es la fraternidad, la igualdad, el reconocimiento, pero desde el interés y la necesidad, pues la “reconciliación” simbólica tendrá sus normas, es volver a incorporar a los españoles, el reencuentro y la vuelta a establecer lazos “bilaterales” (comerciales, políticos, administrativos), desde la nueva lectura histórica que implica la reescritura de la canción. En todo caso lo que se hace es remarcar la diferencia cívica y no ya agredir al otro, es hablar desde el amparo y autonomía legal, pero amenazando al otro, aún con cierto temor. La elección de *invasor* en vez de conquistador en relación al verso siguiente donde se habla de la afrenta realizada, recuerda esta distancia que los ha separado. Podemos ver aquí un elemento muy presente en general en estos procesos: se trata de rescatar una

³⁸ En entrevista realizada el 17 de Septiembre de 1905. Ver apéndice N° 3, donde se encuentra la entrevista completa.

esencia preexistente, un Chile en estadio puro anterior a la conquista, el cual habría sido maculado por estos foráneos., sin considerar la importancia de la pugna para la realidad criolla republicana desde la cual están situados. La idea de lavar la afrenta reafirma esto: blanquear la historia, construyéndola desde una institucionalidad republicana (in)dependiente, aspirando a partir desde cero, ocultando las ruinas sobre las cuales se erige culturalmente. El cuarto verso sitúa este lavado en el *campo de honor*, espacio glorioso, guerrero y honrado: asegurando esto tanto en la raigambre española que hay de esta tradición desde el Cid, como de la gallardía propia mapuche presente ya desde la Araucana. El deseo de cerrar institucionalmente un pasado y establecer un presente deseado en su propio mérito, emancipado e independiente, lo hace a través de un espejeo que encandila, ensombreciendo lo anterior, decretándose un –solipsista- origen republicano desde el cual hay que partir³⁹.

Las últimas cuatro estrofas parten desde el artículo que se encuentra ahí como una especie de sujeto plural martiroológico: ha sufrido y ha sido doblegado, pero ahora se encuentra libre, se ha ganado su tumba en este espacio. Al igual que la mención de los primeros cuatro versos, temporalmente se establece en un ayer la diferencia, se recalca lo que fuimos en pos de la afirmación de un presente constante. Esta novedad o cercanía otorga, por un lado, cierto grado de inestabilidad y por otro, una necesidad de defensa a aceptar junto a la nación. Forma de contraponer, o más bien dicho, de decir la oposición desde el progreso que significa el hoy, el ahora. Otra forma museográfica de operar es exhibir lo no deseado para resaltar el presente como bien anhelado y superior (Deotte).

Luego, el triunfo y la libertad son reivindicados en este ahora, en este cementerio del desmembrado cadáver de la libertad; la cual es además objetualizada, reificada, cosificada: la recibimos como *herencia del bravo*, apelando a una tradición heroica que nos asienta y compromete a defender de igual manera. El último verso subordina y subyuga una antropomorfizada Victoria ante una igual Patria. Es la humillación, el sometimiento ahora a

³⁹ Hace poco el Presidente de la República comenta en el prólogo del reciente informe Valech que Chile está próximo a celebrar su “bicentenario historia”, lo que remarca esa conciencia de construcción histórica post-independentista, que llega separar e incluso elidir los doscientos años anteriores. (Referencia extraída de las conclusiones del Informe Final de Seminario de Grado de Vicente Bernaschina: **Tejas Verdes de Hernán Valdés, Testimonio, Tortura, Aniquilación. La insinuación de la indeci(di)bilidad en lo testimonial**)

cargo del sometido. La Victoria no como fin, como algo a obtener, sino que mancillada y humillada a los pies de ese bravo sujeto. Los pies son simbólicamente la cimiento, es la noción de poder, realeza (Chevalier), a la vez que contienen el andar, la suciedad de un camino (por esos el lavado es una purificación). La humillación ante los pies es el reconocimiento de las bases de esta Patria y su trayectoria, es una legalización y legitimación desde el sometimiento.

La enunciación/entonación va y viene entre un nosotros y un siempre otro: aspira desde su enunciación a ratos a mantener la lejanía del historiador que considera tener un objeto en sus manos, donde siempre el sujeto del enunciado es/son otro/s, cual propietario de la verdad que narra los hechos. En contraposición a esto, pasa a incorporarse activamente en el lavar la afrenta de manera activa, como constructor de esta historia, haciendo que participen en este sentido todos los que interpretan la estrofa, una manera de participar en esta promesa. De cualquier forma, siempre subyace una identificación desde el pacto realizado, sea personal o impersonal es el acto de cantar el que vincula y establece la identificación con esta identidad propuesta.

Estrofa II

Alza, Chile, sin mancha la frente;
conquistaste tu nombre en la lid;
Siempre noble, constante y valiente
te encontraron los hijos del Cid.
Que tus libres tranquilos coronen
a las artes, la industria y la paz,
y de triunfos cantares entonen
que amedrenten al déspota audaz.

El gesto altivo y orgulloso que se conmina a Chile a tomar, está en relación a una conquista realizada en buena *lid*, es la vuelta de mano, donde este es el que finalmente conquista en oposición al invasor antes mencionado. Conquistador conquistado, acusado y enjuiciado discursiva y culturalmente en el altar patrio que constituye el himno, en tanto acto (forma) y contenido de celebración. Chile es ahora sujeto de la enunciación sin estar subordinado a la patria. En cierta medida ya es patria, después de la petición, revisión y sanción histórica, puede alzarse inmaculadamente. Nuevamente aparece el tema de la pureza, pues no tiene

mancha: al igual que el lavado realizado, no hay culpa, se ha limpiado o borrado, hay una entereza esencial, sólo una limpia condición ganada violentamente. La necesidad de transparencia y blancura se vuelve motivo recurrente. A continuación se da un salto al antecedente de esta nueva historia que se escribe, instalando los valores deseados (*Siempre noble, constante y valiente*) en un estadio anterior a la conquista: se vuelve a la idea de un Chile puro en estado “natural”, invadido y que ahora se puede retomar. Espacio pasivo que fue encontrado por estos *hijos el Cid* (instalación de la raigambre española de tradición épico-heroica).

Los siguientes cuatro versos se inician nuevamente con la idea de libertad, sólo que ahora divinizada en poderes plenipotenciarios soberanos: los libres coronan con derecho, hay una naturalidad de la masa representada en la sociedad civil (Gramsci). Estos ciudadanos libres (una minoría si consideramos por ejemplo, sólo a los con derecho a voto) coronan las artes, la industria y la paz. Esta última aparece siempre como un fin, desplazada modernamente, justificando lo violentos medios por lo cuales se desea constantemente establecer, desde esta sed de triunfo sobre el otro despótico, reprimido desde el canto, conjurando su huida y temor, exorcizando a su vez los propios fantasmas. La industria es y será con los siglos venideros el eje que diferenciará los procesos de modernidad y modernización⁴⁰; pero a su vez la industria y el arte son la construcción urdida, el artificio realizado por el hombre que se es coronado. Es la corona puesta a sí mismo en este proceso de construcción, de artificio nacional que se está erigiendo estrofa a estrofa, es la autolegitimación dicha y aseverada desde una condición de libre.

Estrofa III

Vuestros nombres valientes soldados,
Que habéis sido de Chile el sostén,
nuestros pechos los llevan grabados...
Los sabrán nuestros hijos también.
Sean ellos el grito de muerte
que lancemos marchando a lidiar,

⁴⁰ Ver García Canlini, *Modernismo sin Modernización*. Referencias en Apéndice N°2.

y, sonando en la boca del fuerte
hagan siempre al tirano temblar.

Para reafirmar la tradición heroica, brava, se establecerá e institucionalizará aquí un pasado militar⁴¹. Es a los soldados a quienes se les reconoce y adjudica entonces la mantención de Chile, el haberlo preservado en este estado pseudo esencial, puro. Es el brazo armado asumido como parte fundamental de la defensa y construcción del estado moderno, pues reafirmar la nación es marcar la diferencia, es distanciarse del otro estableciendo un cerco geográfico y legal, que siempre hiere susceptibilidades y legitimidades. Pero lo que aquí está y ha permitido la defensa y victoria son los **nombres** de aquellos: poder de la palabra que es memoria, recuerdo nominalizado, registrado, y cuya superficie inscripción es el pecho⁴² colectivo que funciona emblemáticamente, asegurando el recuerdo de cada uno, su pervivencia e inmortalización en los altares de la patria, pues no son ni sus esfuerzos ni sus actos, sino sus nombres los que operan como pilar en este memorial humano encriptado en la piel de manera individual como una carga, pues es el peso del pasado que obliga a tenerlo siempre presente. Se asegura de inmediato la trascendencia en una historia de la cual ellos serán –son- protagonistas, donde se les recordará y signará, instalándose una tradición de/en la violencia y la lucha que se heredará de manera innegable.

En el quinto verso, el *ellos* alude a los nombres, los cuales en el canto, con la exposición proferida en un grito, nuevamente se dotan de condiciones que conjuran en la marcha del *fuerte*. Cierra igual que en la estrofa (escena) anterior: el otro, el *tirano*, el *déspota*, tiembla, amedrentado por un nosotros adscrito a la naciente “tradición” militar (en) que nos ampara(mos), del cual en esta ocasión el hablante sí participa (o mejor dicho, hace participar).

⁴¹ Esta estrofa posee connotaciones ideológico-políticas a una reapropiación hecha por parte de la dictadura. Pareciera ser que se asume el violento, sangriento y militar futuro en un presente con el golpe de estado de 1973, reactualizándose y resemantizándose. A este tema me referiré en las conclusiones.

⁴² Pecho simbólicamente es la protección e irascibilidad pero en un sentido de valor. Recalca la idea de una defensa colectiva que orgullosa se muestra e inscribe en la piel, que funciona como una especie de memorial.

Estrofa IV

Si pretende el cañón extranjero
nuestros pueblos osado invadir;
desnudemos al punto, el acero
y sepamos vencer o morir.

Con su sangre el altivo araucano
nos legó, por herencia, el valor;
y no tiembla la espada en la mano
defendiendo de Chile el honor

Esta estrofa reitera la advertencia a este ayer sangriento, echándole otra palada de tierra. Se toma por primera vez la colectividad y unión continental, pues apela a la oleada emancipadora y las repúblicas nacientes como bloque: el extranjero es ahora ya claramente el Español con que se están volviendo a sentar a la mesa, el cual debe atender y entender estas razones, pues el lema dicho desde el plural- ahora incluyente-, es *vencer o morir*, compromiso en el grito ceremonial a deponerse por el otro (que es el uno, en tanto colectividad reunida conjurándose).

El tema de la herencia reaparece desde este lema: a la tradición soldadesca se incorpora la originaria, “propia”, araucana. Lautaro en **La Araucana** dirá llamando a su gente para que peleen contra Valdivia: *“Fijad esto que os digo en la memoria, / que el ciego y torpe miedo os va turbando; / dejad de vos al mundo eterna historia, / vuestra sujeta patria libertando: / volved, no rehuséis tan gran victoria, / que os está el hado próspero llamando: / a lo menos firmad el pie ligero, / veréis cómo en defensa vuestra muero”* (50). Este texto de Ercilla instala desde la visión española la realidad indígena, pues los ideales son absolutamente tomados de la tradición hispánica (qué decir de los gestos y modos). Esta pervivencia y conocimiento de orgullo español está también mediada arruinada-, por el imaginario europeo. En el último verso vemos el vencer o morir en el grito de lucha lautarino, herencia que en esta estrofa del himno está también manifestada en la *sangre*: es el legado genealógico derramado, es el reconocimiento de esta otra paternidad que finalmente es ninguna, pues este hijo republicano quiere ser desde la nada. Hay filiaciones selectas de un pasado que se supone olvidado, borrado. La sangre, como símbolo de nobleza y belleza, de alma; y a la vez de muerte, vida y herencia establece diversos nexos, pues en la muerte trasciende una

esencialidad original y “brava” que opera como latencia y amenaza en esta advertencia. Se exhiben estos tres siglos de pugnas como cerco imaginario para –intentar- asegurar las distancias. Se utiliza, rememora y actualizan los trescientos años en función de el aviso, se apela a la estirpe como escudo provisional.

Estrofa V

Puro, Chile, es tu cielo azulado,
puras brisas te cruzan también,
y tu campo de flores bordado
es la copia feliz del Edén.

Majestuosa es la blanca montaña
que te dio por baluarte el Señor,
y ese mar que tranquilo te baña
te promete futuro esplendor.

Esta estrofa, la más emblemática por ser la única que se canta hasta nuestros días, establece una diferencia con las otras, pues hay una ausentación humana explícita, optándose por una descripción de la naturaleza. Parte rescatando la pureza, limpieza del *cielo* y el *aire*, y de la naturaleza, que cual hoja en blanco dispuesta como espacio a construir, se manifiesta acogedora ante la hostilidad humana⁴³. Pero esta naturaleza adquiere rasgos defensivos y bélicos que son entregados desde una superioridad celestial. La montaña está a nuestro servicio, opera como muro de contención y defensa que desde su gran *majestuosidad* se impone a los vecinos y nos aísla. Esto como ofrenda de Dios, herencia cuasi monárquica de un destino por proteger. Este elemento es un claro ejemplo de los procesos de reapropiación del pensamiento e ideas extranjeras y cómo se transforman, pues el estado laico siempre se vincula a Dios, siempre se establece en sus contornos. La modernidad latinoamericana además de estar desfasada, es tremendamente religiosa, sobretodo considerando que nuestros

⁴³Como ya vimos y mencionamos en el fragmento de La carta II de Valdivia del cerro Santa Lucía.

conquistadores fueron los españoles, bastión de la Reforma, y la gran influencia jesuítica existente, con toda la carga de imágenes simbólico-religiosas que portan⁴⁴.

El tratamiento (u)tópico que se hace de esta tierra, instala a Chile como fin, como puerto de llegada, al ser una copia del edén –‘lugar del deleite’ desde el étimo -. Es la felicidad donde aspira a llegar la modernidad, sólo que en su aspecto religioso, pues es paradisíaca. Esto se vincula también con la conquista de América, especulación de que en realidad es la tierra prometida. Pero este lugar, cuyo *campo de flores* está bordado, se propone como un no-original, simulacro, copia, estableciéndose la idea de artificio y artificialidad, constructo cultural -posible gracias a la pureza y blanqueamiento realizado-, que a-parece como condición innata del medioambiente. Todo esto finalmente es vuelto a desplazar, a diferir y se retoma la promesa. El *tranquilo mar* opera como un futuro porvenir, anulando cualquier estado tópico ideal, reforzando su carácter de copia, de reproducción, no-origen, espacio intermedio, cuya abundancia se reafirma en la propia exuberancia y libertad paradisíaca. Pero todo esto remite a una esencia, a una condición –subordinada a un origen inalcanzable-esencial, pura, a un Chile que se desea y constituye así. ‘Puro’, que del latín *purus –um* significa en esta lengua: puro, limpio, límpido; claro, brillante; sin hierro; sin emblema, entre otras acepciones; es la piedra lista para ser cincelada e inscribir todos estos elementos. Es la posibilidad de actualizar y reapropiarse de las construcciones, de sobrecribir y tachar en este espacio artificial abierto para nuevas memorias.

Estrofa VI

Esas galas, ¡oh, Patria!, esas flores
que tapizan tu suelo feraz,
no las pisen jamás invasores;
con tu sombra las cubra la paz.
Nuestros pechos serán tu baluarte,
con tu nombre sabremos vencer,
o tu noble, glorioso estandarte,
nos verá combatiendo caer.

⁴⁴ Ver apéndice N° 2

La última estrofa, retoma en parte la anterior y la vincula con lo tratado en las primeras. Las galas que exhibe y (de)muestra la patria, estas joyas, condecoraciones ostentadas que, junto a las *flores* bordadas, forman parte de este fértil *tapiz* que se desea puro, son la forma de legitimarse y validarse desde los brillos de un mérito construido. En caso de que se contamine el tapizado, la imagen que se utiliza resulta singular, pues la patria proyectará su sombra para cubrirla con la *paz*. Esta oscuridad, como poder protector, es la contraparte del iluminismo, la violencia con que protege su parcela en el bajo el manto de una legalidad funcional. Finalmente se restablece el pacto de entrega en que se ofrecen los *pechos* –de los nombres tatuados- para *vencer*, y en caso contrario, morir ante su estandarte, ante su representación simbólica emblemática, pues la patria finalmente no se encuentra, más que en sus representaciones.

5. Conclusiones

“por la razón o la fuerza”

(Lema del Escudo Nacional)

El lema que del escudo se impone violentamente ante el receptor del mensaje, amenaza (de)muestra y exhibe la arbitrariedad de la razón moderna. Es el camino sin salida de un raciocinio que se asume no único, y que tiene nombre, apellido, códigos civiles, leyes y penas. No es “natural” y nunca lo ha sido, sólo que aquí lo acepta y exhibe. Emblema que aspira a mantener su propio orden, apelando a la fuerza como forma de corregir cualquier desvío conductual que sea distinto de lo que él quiere. Con esto se exaltan y exacerbaban los variados nacionalismos que ante el más mínimo desborde sienten que transgreden sus soberanía (que se transforman en personales desde una identificación de propietario), ante lo cual se apela a leyes, penas e incluso armas. El problema es que la identificación con estos elementos que “simbolizan” un sustrato identitario, generan un diálogo de sordos, donde -y en el contexto de una discusión modernidad/posmodernidad- los microrrelatos han proliferado, y la autolegitimación enmarcada en este lema lleva a un callejón sin salida. A la aporía de la razón, al espacio de discusión interminable, donde los grandes consensos siguen operando en lo que denominamos “democracia”, pero cuya rigidez simbólica se mantiene incólume.

Del análisis recién realizado se pueden extraer ciertas directrices que trazarán, o al menos propondrán, elementos constitutivos de la nación que perviven desde la propuesta decimonónica. Por una parte está la intención y deseo de una pureza en esta construcción identitaria, que trata de no reconocer filiaciones nominales y concretas, sino más bien valóricas y morales. Este blanqueamiento que se realizaría cada vez que se entona, permitiría re-crear la historia y vernos como los primeros. Una nación, nacimiento republicano, que se instaure como origen ante los otros, un principio donde la libertad y fraternidad serán promulgados, en una con-fusión entre preceptos católicos y revolucionarios. La pureza evidentemente resulta imposible, viéndose claramente arruinada en su imposibilidad ab-origen, pues tanto la contaminación intelectual, donde perviven ideas ilustradas

emancipadoras e ideas mesiánico-divinas sin problemas⁴⁵, como los mismos sujetos portadores de este pensamiento, cuyas ascendencias son el resultado del crisol que fueron los siglos anteriores, imposibilitan cualquier pureza a menos que sea artificial. El desarraigo se vuelve nada más que un gesto, pues al intentar blanquear y borrar la evidencia, la marca, se exhibe la huella en esta violenta blancura, inevitablemente arruinada.

Otro elemento presente de manera constante es el de la violencia, la amenaza militar que “protege”(/impone) esta libertad, reafirmando el discurso de la violencia ya mencionado, adquiriendo una triple dimensión: lenguaje como fascismo desde Barthes en un primer nivel, el cual resulta reforzado desde su verticalidad institucional, protegido además por el marco legal. Todo esto enfocado a la transmisión del discurso de la violencia como protección, siendo la afirmación nacional más que nada un pacto en el cual se rescata un pasado guerrero, valiente y noble, institucionalizado en la milicia y exhibido en sus emblemas.

Las cimientos rituales de la nación son entonces fundada por el estado, casi a la par que su contenido, portando esa doble dimensión en el caso de la Canción Nacional. Es a su vez el mito (su instalación y cristalización) que se actualiza en el rito.

Dentro de esta idea de nación propuesta simbólica y emblemáticamente en la Canción Nacional, no es menor la selección realizada al cantar sólo la quinta estrofa. La presencia del paisaje como contenido institucional identitario, y su pervivencia, parece mostrar cierto temor, recelo, a la historia humana, prefiriendo una espacialización en el paisaje que, como ya vimos, está a nuestro servicio, cuya calma debemos suponer se mantiene exclusivamente para los *libres*, que funciona según la ocasión, y es reaprovechado en tanto nos impone cierta condición de isla. No sólo el corte, sino que la omisión de las otras estrofas, no hace más que cumplir y encarnar lo (pe)escrito por el mismo himno, guardando esos siglos de historia en el cajón del olvido activo y pasivo a la vez, pues la selección es la que lo hace activo, pero no elimina, sino que empuja a un lado.

La violencia en todo caso opera en distintos sentidos, y esto prolifera, pues desde la asignación de sentido propia en tanto el rito implica el proceso de identificación de esta identidad abstracta, el texto se encuentra vaciado. Pasa a tener otras connotaciones, no las

⁴⁵Ver apéndice N°2, y las diversas filiaciones y propuestas identitarias expuestas por Larraín.

semánticas explícitas, o se ve resemantizado. Así, un ejemplo que resulta muy claro es la apropiación dictatorial de la tercera estrofa, la cual se reactualiza encarnando un agradecimiento por el golpe de estado a los soldados, legitimándose en este contrato, conjurando el consentimiento de manera ceremonial, desempolvando una estrofa escrita hacía ya más de 120 años. De la misma manera, la entonación de la quinta estrofa como mecanismo de resistencia a la dictadura en su simple ejecución, donde poco importa la letra, queda retratada en la novela de Fernando Jerez **El himno nacional**, que relata la historia de un grupo de manifestantes que los días miércoles a mediados de los ochenta, a las 12:00 del día, entre el cañonazo y el repicar de las campanas de la catedral, entonan la Canción Nacional. Nunca alcanzan a terminar, siempre es disuelta la manifestación violentamente. Más allá de la historia misma y los tenebrosos y propios hechos que se suceden, resulta interesante ver cómo desde un contexto determinado, el himno, en su performatividad, pierde cualquier significado posible y pasa a ser otra cosa. El discurso de la violencia opera de manera tan potente que ni siquiera es posible de encauzar dentro de la legalidad que aún mantiene. Se constituye en una especie de resquicio ante el cual la represión es la forma de acallar sus notas y palabras, es la institución incomodada desde sí misma., violencia autoejercida, flagelo de la difusa memoria, resucitando a los libres muertos de las tumbas, que se aparecen como fantasmas desde la identificación individual que se vuelve culpa colectiva.

5.1 Puro Chile: de la (moderna) identidad partidista a la (neoliberal) identidad embotellada

Este vacío y reapropiación de los emblemas prolifera con la llamada posmodernidad, que en nuestro caso se asimila y establece con la posdictadura y el advenimiento de la religión neoliberal⁴⁶. El tránsito identitario se hace manifiesto de múltiples maneras en sus diversos usos. Una forma de re-usarla es fragmentar, particularizar los versos del himno. Me centraré entonces a continuación en diversos ejemplos de esto a través de la selección hecha de las dos primeras palabras del verso inicial de la quinta estrofa: Puro Chile, que ha sido utilizado en variadas superficies de inscripción con distintos fines.

⁴⁶ Ver apéndice N° 2

Este fragmento opera desde su performatividad: es tomado desde la fonía y no de la grafía, la coma no tiene importancia. Funciona como una totalidad: la pureza ya no es del cielo, ahora se persigue establecer la pureza de Chile en las más diversas superficies de inscripción. La obsesión con la pureza parece pervivir a través de los años, siendo la pregunta y la búsqueda los rasgos propios de la identidad latinoamericana aprovechada hasta la mercantilización.

Un primer elemento que se puede establecer temporalmente es el periódico de filiación comunista *Puro Chile*, que circulaba en la Unidad Popular. Este uso podríamos decir es propiamente moderno, en tanto encarna un proyecto, cuyo carácter político-social pretende vincular a Chile en su “pureza” con el proyecto colectivo, teniendo una amplia circulación que se establece en términos de exhibición ideológica en pugna por la hegemonía, y esto no solamente ante la oposición, sino también con respecto a la misma Unidad Popular y los diversos partidos y movimientos que la constituyen y apoyan, deseando su propio espacio. Este medio existe hasta el 11 de Septiembre de 1973 cuando “(...) *los torturadores y exterminadores pretendieron extirpar de tierra chilena la presencia física de Puro Chile. Redujeron a escombros nuestras oficinas (...) no nuestro sueño de justicia social y de un mejor entorno para el género humano*” (de *Razón de Ser*, en www.purochile.org). Así el fragmento encarna y representa un proyecto destruido, pero que pervive incluso hoy de manera virtual, desde al año 2000, y cuyo gestor es el único sobreviviente del proyecto original. En esta versión electrónica, **Puro Chile, la memoria del pueblo** (www.purochile.org), se hayan los prontuarios de *Pinochet*, *Reagan* y el *Imperialismo Yanky*, junto a reportajes de los últimos sucesos ocurridos en relación a los años de la dictadura (sobre todo avances en materia de justicia y Derechos humanos); más artículos de los años de la unidad Popular y *antiimperialistas*, entre muchos otros. El pilar central en todo caso esta en la UP y la dictadura: realizar un trabajo rememorativo, conmemorativo y reivindicatorio desde una mirada monumentalizante o, podríamos decir para ponernos a tono: kontramonumentalizante. Esto queda plasmado en el único editorial de la revista: *Razón de Ser*, del año 2000, en el cual la pregunta “¿por qué estamos aquí?” genera una serie de explicaciones: “(...) *queremos impedir que la deshonestidad, la brutalidad y la ignorancia borren de la mente de nuestro pueblo la historia, nuestra historia (...) queremos ser la memoria de nuestro pueblo (...) queremos facilitar a todo nuestro pueblo el poder entender lo que pasa a su alrededor (...)*”. Revista de informaciones y *kontrainformaciones* que aspira a institucionalizarse en el borde, en un afuera que el mismo mercado se encarga de incluir. Lugar desde el cual se quiere hacer

y recuperar la memoria. Reaparece la idea de borrar, de olvidar el pleito pero con las razones (o las fuerzas) de quien tacha, de quien escribe la historia con mayúscula, pero desde la misma altivez, pues también aspira a enseñar, a difundir de manera más bien paternalista, como ventana al duopolio mediático existente, pero mermado por estas mismas reglas de mercado ante las cuales pervive como relato, pero se transforma (o se ve reducido) a un microrrelato, fuera de los espacios públicos y oficiales de opinión pública.

Diamela Eltit, en su novela **Mano de Obra**, titula la segunda parte de esta *Puro Chile* [Santiago, 1970], en referencia al periódico, pues todos sus capítulos llevan nombres de diarios de izquierda que reivindican la labor del trabajador (“*Verba Roja*”, “*Luz y Vida*”, “*El Proletario*”, “*Nueva Era*”, etc.). Esto opera como correlato a la historia: los periódicos reivindicativos marcan hitos a lo largo de la novela como contrapunto de un presente ya acabado, cuya última esperanza estaría en *Puro Chile*, título no de un acápite como los otros, sino de la segunda parte: fin de cualquier intento de lucha por parte de los trabajadores, afirmación de la posmodernidad tras la dictadura, con todo lo que ella implica. Hace entrada por la puerta ancha, apropiándose de manera aparentemente natural de los distintos espacios sociales, culturales, económicos y políticos. Esto además es puesto en tensión y ejemplificado a lo largo de la novela, pues si bien la alusión desde los títulos marca una historia de lucha, la novela transcurre en un presente que muestra la vida de un grupo de sujetos alienados por su labor en un supermercado, donde el trabajo inseguro y la explotación los llevan hasta la traición, viviendo este grupo en un delirio constante, funcionando como un colectivo desintegrado desde la sospecha (cuando a uno de ellos se le ocurre intentar armar un sindicato, se queda solo hasta la expulsión, pues el trabajo/vida de los demás corre peligro). Eltit marca un recorrido por los hitos de una historia que ya está sepultada desde la historia relatada en su novela, cuenta titularmente un Chile espectral, tensando desde el quiebre de cualquier esperanza estos momentos -como- opuestos. Tras la dictadura no quedarían más que partículas desintegradas de los proyectos anteriores, como lo es la versión digital del Puro Chile, viéndose mermado en fuerzas y posibilidades de entrar a un mercado masivo debido a que los “libres” mercados se encuentran saturados y “autorregulados”.

La comida es un elemento mencionado por Collier y Sater como rasgo de una identidad nacional transversal, que viene desde la colonia en el caso de Chile: “(...) *sus principales componentes ya estaban presentes en el siglo XVI*” (1994: 34), esto no sólo por que pervive en el tiempo, sino que también debido a que aún los diversos estratos al no haber demasiada

diferencia entre la comida de patronos y peones, teniendo una base común. Esto parece estar presente en el Pub-Bar ‘Puro Chile’, donde desde una implícita jactancia por lo culinario nacional se ofrece esta identidad pura, pues más allá de los detalles del local (más bien sofisticado que tradicional, con música electrónica, aspirando a ser “glamouroso”), se apela a la identificación y se usa este elemento como gancho comercial, pues apela a una colectividad en la que no se hace diferencia y resulta tan abstracta que permite todo, en tanto la identificación es individual.

Algunos otros casos de negocios relacionados con el mismo nombre son: un negocio de computación, cuyas tipografías coloreadas con los colores patrios, ubicado en el Portal Lyon en Providencia (local que quebró, me ahorraré las especulaciones), como a su vez un “portal electrónico” magazinesco, donde se encuentran payas, chilenismos, comida, puzzles típicos, postales y un “rotómetro” entre otras secciones (las cuales representarían o aspirarían a ser parte de esta identidad, exhibiéndose como una puerta de entrada al país); o una agencia de turismo, rememorando los elementos que vuelven a aflorar, conocidos y vistos a lo largo del trabajo, en que la geografía es el plato fuerte, ofreciéndose desde sus “contrastes”.

Por último me interesa señalar la nueva apropiación del *Puro Chile*, realizada por la compañía de pisco Capel. Con el lema *Puro Chile Capel*, existen una serie de elementos de difusión y mercantilización⁴⁷ para fomentar el consumo de pisco (chileno). Este tema no es menor si se considera el nacionalismo que despierta la disputa por la propiedad de la bebida con Perú, existiendo incluso un día del pisco en ambos países, y una región que lleva este nombre también en ambos países⁴⁸. De esta manera se rescata la idea de un contrato de defensa y propiedad a través de la identidad mercantilizada y seriada, que pretende despertar y señalar un cierto espíritu patriótico-nacionalista. Esto, hay que decir, considerando que la idea vende,

⁴⁷ Véase en el Apéndice N° 4, de imágenes, un posavasos de la campaña. Paralelo a esto, hay poleras, gorros y todo el “merchandising” usual para estas ocasiones.

⁴⁸ Existen dataciones hechas por historiadores sobre la nominalización chilena, la cual sería posterior, otorgándole al hecho un carácter netamente comercial. Más allá de esto, la disputa está contaminada de todas maneras por fines de lucro.

pues lo primero que se establece como requisito publicitario es su nivel de mercantilización potencial. De esta manera, la identidad se transforma finalmente en objeto de uso, se contaminan los espacios y hay una reapropiación de la supuesta colectividad que es devuelta envasada. Esto es propio de la Postmodernidad y su instalación capitalista tardía posdictatorial⁴⁹, donde el consumo⁵⁰ es la consigna, y se vende, transforma y enmascaran espacios como el identitario, exacerbando nacionalismos generándose nuevos espacios, y a la vez utilizándolos, como el “día del pisco”, celebrado en ambos países desde hace ya un par de años.

5.2 En torno a la Hipótesis

El discurso del poder al mismo tiempo que le imprime un sentido a la Canción Nacional lo vacía. En el mismo movimiento la letra va perdiendo su sentido primero, quedando su reposición al arbitrio de la violencia textual y performativa, siendo esto un arma de doble filo, pues se ejerce en ambos sentidos, desde la institución a lo que se establece colectivamente, como desde su identificación particular. Así se va haciendo maleable y este vacío no es tal, *vacío no vacío*, pues siempre es llenado desde su identificación y uso o desde una concepción general institucional. Ambos en todo caso poseen rasgos similares en torno a lo que significa, existiendo un sustrato, una tradición recibida por medio de los diversos mecanismos de enseñanza y difusión desde la oficialidad.

La institución, su discurso y disposición desde el poder, hacen que se vaya vaciando, perdiendo su asidero, siendo pura forma, estableciéndose y manteniéndose desde su performatividad en partículas como el Puro Chile, donde ese ideario simbólico cultural que es la identidad, su tejido se va deshilachando poco a poco, apareciendo hebras de manera paulatina, proliferando en lecturas y usos.

Podemos ver que no hay identidad sino identificación, en tanto la primera -los supuestos caracteres propios de un colectivo-, está ya mediada por los mecanismos y elementos de identificación que representan lo anterior: forma de presentizar una ausencia, una abstracción.

⁴⁹ Temas profundizados y referidos en apéndices 1 y 2.

⁵⁰ Ver en relación al consumo y sus políticas apéndice N°2.

Identidad no como esencia sino como movimiento, cuya única forma posible es práctica. Identidad como identificación e identificación como identidad, unión simbiótica de retroalimentación que mantiene el sistema funcionando, su ilusión, su simulacro. Por ejemplo, en el caso del *Puro Chile* hay en cierta medida una disputa por la partícula, desdibujándose ya los fines e intereses, vaciándose en lo individual pero desde una raíz colectiva. Proliferación de la identificación que ha existido siempre, sólo que manifiesta y expresada en el *libre mercado*, desperfilándose una definición pues, como dice Baudrillard, “*Nada (ni siquiera Dios) desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación, transferencia a la existencia secundaria de la simulación. Ya no un modo fatal de desaparición, sino un modo fractal de dispersión*” (1995: 10).

Esta constatación de la dispersión, diseminación que se hace presente en manifestaciones diversas, es una prolongación de la modernidad, un vacío desde el principio, sólo que hegemonizado por la oficialidad, por la razón, que se va cayendo a pedazos. En este sentido, la hipótesis si bien se afirma, por otro lado queda en evidencia como un mecanismo que ha operado siempre, siendo la institución, en tanto **es** su discurso, la que ha variado, pues no puede controlar la identificación nacional. En la *posmodernidad*, con una primacía del evento⁵¹, la reapropiación desde su carácter performativo se ve fomentada en el caso de la Canción Nacional, esto permite y genera además ver cómo hay elementos que viven gracias a una tradición en esta entonación en que se dice la nación.

5.3 (Re)acciones artísticas

Desde el arte se trabajan y cuestionan los emblemas patrios con una mayor libertad. Podemos mencionar la inversión de la Bandera en **La Nueva Novela** de Juan Luis Martínez, o la utilización en distintas performances, o un poema de Parra que habla del “azulado” cielo de Santiago, etc.

Este año hubo dos exposiciones en relación a la Canción Nacional: una fue una muestra que desde el verso “*y tu campo de flores bordado*” lo realiza y materializa presentando una serie de bordados con flores, haciendo manifiesto un significado que en muchas ocasiones se

⁵¹ Ver apéndice N°1, referencia a Lyotard.

encuentra solapado, obviado y asumido sin poner en tensión su contenido: habla desde la artificialidad del paisaje exhibido desde el artificio, parodiando sin parodiar, sino más bien parodiando en la materialización “real”, obedeciendo el mandato patrio hasta la ironía.

El otro, que me interesa comentar más, fue realizado por el colectivo de arte ArtFactory. El pie forzado era la sangre, rescatando que desde su anfibología une y separa. Pero la sangre como material de trabajo, o al menos desde su simulación (pues no queda claro tampoco en la propia propuesta curatorial si es o no sangre). De los tres trabajos me interesa comentar uno en particular: en un muro de 9 metros de largo por 4 de ancho está escrita la quinta estrofa de la Canción Nacional con sangre, cuyas letras se encuentran al revés. Abajo hay un tarro con sangre y un pincel, y frente al muro un televisor donde se proyecta un mar que está siempre con oleaje, pero el agua es de color rojo⁵². La subversión de la letra y su sangramiento hasta la suciedad, metaforiza una nación sangrienta, es el discurso de la violencia que se pretende eliminar con las otras estrofas, pero que permanece como sustancia de la identidad. Es la letra con sangre, desde la violencia y que es la violencia. Una historia de la sangre en Chile, como lo plantea Droguett. Es la apropiación y escenificación de un texto colectivo, es el trabajo y reinscripción sanguinolenta, cuyo espejeo lo realiza desde el rumor de un mar de sangre: su ir y venir está constantemente acompañando el muro que se recorre y lee esta inversión.

Si bien es una violencia ejercida sobre la violencia –al parecer única forma de relacionarse de y con los emblemas-, más que interpretar, me interesan distintas reacciones que suscitó dicha instalación o mural en el público asistente⁵³: una persona amenazó con querellarse en contra del artista y la sala; otra pateó el tarro que supuestamente contiene sangre, sin importarle mayormente si era o no; y el día de la inauguración, un hombre lanzó una copa de vino sobre el mural, todo esto a dos días de abierta al público la muestra. De distinta manera, existe una sanción social hacia esto, pues hay una mirada moral que hace que se sientan agredidos. Hay una respuesta ante un elemento que está entre lo colectivo e individual, que no tiene límites claros, sino más bien difusos. Mientras por un lado se apela a la legalidad como protectora de los emblemas en tanto colectividad, los otros optan por una defensa personal del pabellón patrio, se sienten atacados, ante lo cual reaccionan: se encolerizan desde su euforia. Es la

⁵² Fotos de la exposición-instalación en el apéndice N°4.

⁵³ Publicado en una nota de un diario.

reacción de la violencia sobre la violencia ante un elemento asumen propios, es la apropiación de la Canción como objeto, que incomoda desde un trabajo provocativo, más no explícito, pues es en la recepción donde la lectura y vinculación de la nación con la sangre que crea conflictos. La sanción social la comenta Van Dijk en relación a un sentido de pertenencia desde la identificación, en que por ejemplo cuando alguien deja el colectivo es denostado, y ojalá públicamente.

De esta manera, la reacción es la esperada por el artista, desea provocar en ese espacio de lo público y privado, de la pertenencia colectiva encarnada en lo individual, entre una propiedad pública reapropiada por él y exhibida en este uso performativo de la sangre. Estamos no ya en el museo, sino que en la galería, permitiendo la autolegitimación individual desde una responsabilidad asumida en los márgenes del oficialismo.

Esta libertad asumida en el arte está dada en el juego, en su conciencia de reglas y normas que establecen su propio referente. Esta conciencia del juego, del pacto de la ilusión es lo que la modernidad ha ido teniendo de sí con el tiempo, son grados de conciencia y autorreflexión, donde se conoce y sabe desde dónde transgredirse, proliferando las normas y reglas, estableciéndose lugares paralelos y alternativos que permiten la dispersión. el emblema es puesto en juego, lo que evidentemente molesta desde ciertas perspectivas, pues ya no se canta se lee y al revés, es la sangre de Chile enrostrada, es Chile no protagonizado, sino exhibido.

Apéndice N°1

Modernidad/Postmodernidad. Semejanzas y Diferencias

Introducción

Resulta complejo establecer vínculos de semejanza y diferencia entre procesos, épocas, momentos o movimientos cuando su principal rasgo es la indefinición, su constante estado de ebullición teórica. Hablar de la modernidad suscita desavenencias bibliográfico-cronológicas (tales como definir la vigencia, la data de origen, etc)⁵⁴, mencionar la posmodernidad genera toda una discusión, siendo catalogada incluso como una “ (...) corriente emocional de nuestra

⁵⁴ “(...) la modernidad (...) en el curso de cinco siglos, desarrolló una historia fértil y una tradición propia” (Berman, 1989: 67) v/s “(...) lo que aconteció en estos últimos doscientos cincuenta años de historia capitalista burguesa moderna (...)” (Casullo, 1999: 9)

época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual” (Habermas, 1989:131). Relacionar ambos procesos implica intentar asirlos y dar cuenta de un debate cuyos diversos enfoques lo hacen particularmente rico, actual y complejo, cuya reflexión permanece aún vigente.

Un primer elemento que relaciona ambos conceptos es la prefijación moderna a través del “post”, desde donde se suscitan múltiples interrogantes: ¿La relación es una superación positiva o negativa de la modernidad?, ¿Es el fracaso moderno o su evolución?, ¿Qué es lo que muere o progresa?

Para ahondar en este tema revisaré primero la modernidad ilustrada en sus orígenes, fundamentos y rasgos distintivos, y de inmediato, al unísono o posteriormente lo contrastaré con la posmodernidad⁵⁵, para finalmente en la conclusión desarrollar los vínculos de (in)diferencia o (des) semejanza. El desarrollo de las ideas vendrá tanto desde puntos de vista teóricos, como a través de ejemplos.

Contrastes

“El iluminismo, en el sentido más amplio del pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos (...) liberar al mundo de la magia (...) mediante la ciencia, disolver los mitos y confutar la imaginación” (Adorno, 1987:15) Esta concepción resulta básica para comprender la modernidad y sus procesos. El período de la lustración, sobre todo desde su sistematización filosófica y política, con pensamientos como el de Rousseau por ejemplo, lleva en ciernes esta carga secularizante, que pretende la revolución para lograr la emancipación y liberación del hombre por medio del saber y la razón. Un primer hito en su desarrollo es la Revolución Francesa en 1789, resultado del ímpetu emancipador que movilizaba al hombre desde hacía ya algún tiempo, por medio del cual intentaba liberarse de la religión y la iglesia: eliminar las supersticiones (siguiendo a Adorno). Resulta esencial tras este trascendental hecho la declaración de principios del novel proyecto: libertad, Igualdad y Fraternidad⁵⁶, los tres

⁵⁵ Puede este orden parecer “posmoderno”, “apastichado”, pero intentaré ser lo más moderno que pueda.

⁵⁶ Estos principios se transforman en una especie de escudo universal ante cualquier situación “injusta”. Si uno se detiene brevemente en ellos observa lo elástico de su (in)consistencia,

elementos que inician, mueven y sustentan el proceso emancipatorio que pronto se expandirá sacudiendo al resto del mundo, modificando la vida, el entorno y el desarrollo de la humanidad.

Se instaura la soberanía popular; el poder ya no es un designio divino. Al sacar este sacro poder del centro, e instalar el racionalismo antropocéntrico como eje del progreso, se vuelve urgente reg(u)lar la sociedad, gestándose así los Derechos del Hombre, proclamados por esta elite dirigente apoyada en el pueblo para decretarlos, basándose en la “*ley de los hermanos*” (Touraine, 2000: 22), alimentándose de la sociedad como manantial de fundamentos y principios: desde el “santo” bien común se castigará lo perjudicial y se premiará lo útil (funcional) según esta abstracción que resulta ser “el hombre” y sus derechos universales⁵⁷. La declaración, hecha en 1791 y 1792, no basta como única fuente de legitimación de esta burguesía asentada en el poder; requiere discursos e instituciones de base que funcionen especularmente de acuerdo a sus propósitos. Un ejemplo lo constituye el museo, como señala Deotte (1998), pues aquí se incrusta el pasado como objeto de contemplación, bajo un

pues permiten realizar prácticamente cualquier cosa en su nombre. Han sido defendidos y utilizados por derechas e izquierdas para justificar diversos proyectos (y crímenes). Más que llamativa resulta en realidad su flexibilidad y la relación que se establece entre ellos, particularmente entre la igualdad (justicia) y libertad, pues sobre esta ambigüedad anfibológica se cimienta el proyecto moderno ilustrado. Adorno comenta en parte la relación entre justicia y libertad: “*Antes los fetiches se hallaban por debajo de la ley de igualdad. Ahora la igualdad se convierte en un fetiche. La venda sobre los ojos de la justicia no significa únicamente que es preciso no interferir en su curso, sino también que el derecho no nace de la libertad*” (1987: 31). Esta relación entre justicia y libertad será contrapuesta a lo largo de los siglos como cualidades excluyentes llevadas al extremo, dependiendo del uso que hagan los pontífices de las luces de estos tres mandamientos.

⁵⁷ Deotte menciona que en la ambigüedad “(...) *yace en el corazón mismo de la Declaración de los derechos del hombre. (...) posee un carácter universal, sin embargo es un pueblo soberano el que la firma: el pueblo francés. Es una comunidad política singular dotada de un nombre propio que garantiza lo universal.*” (1998: 100) Aquí está la ambigüedad y contradicción moderna instalada en el discurso celebratorio de la emancipación, en el ofertorio moderno, prefigurándose ya el porvenir.

discurso hegemónico y legitimatorio que hace (a)parecer el arte según criterios que relacionan las distintas piezas; ruinas y fragmentos evocan un orden otro que (de)muestra las leyes abolidas, lo que no fue, y es destinado al olvido por medio de la borradura. El museo juega un rol fundamental en el afán monumentalizador deseado: permite fijar, construir una memoria lo que implica necesariamente olvido. Aparecen suspendidas en el tiempo las ruinas y vestigios de un pasado finito, cuyo espacio en este nuevo proceso eminentemente contemplativo y reconstructivo (desde el discurso hegemónico), es opuesto a un presente que ofrece un vertiginoso progreso encaminado hacia la felicidad. La práctica museal se vuelve recurrente, los fragmentos y su (re)construcción se estatuyen como pilar de la nueva sociedad⁵⁸.

En este período programático, y como un sino que acompañará a la modernidad, el discurso resulta muy poderoso, legitima el saber que se convierte en poder, la bendición es del hombre por el hombre, las unciones son institucionales (como la Universidad y la academia ungen hasta hoy); nuevas jerarquías se van tejiendo en torno al conocimiento. EL logocentrismo se instala junto a la ciencia, el avance científico y su carácter epistemológico⁵⁹ convertirá a esta modernidad en un asunto eminentemente argumental, donde el (discurso del) hombre reemplaza a Dios y deviene sujeto, cuyo *“surgimiento (...) se paga con el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones.”* La modernidad instaaura el distanciamiento

⁵⁸ Me refiero puntualmente a Francia y la instauración del Louvre como epicentro de legitimación revolucionaria, pues existen diversas maneras de establecer el museo, que da cuenta de los distintos procesos sociales pretendidos por las naciones. Así en Inglaterra responde a un carácter de reagrupación de piezas de arte, y no tanto a una política pública con fines predeterminados. De igual manera es distinta la relación en Roma, ciudad-museo (Deotte, 1998: primera parte).

⁵⁹ Es precisamente en este punto donde Lyotard se centra en **La Condición Posmoderna**, su primera sistematización del tema. Lyotard ve no sólo el fracaso de los grandes relatos de la humanidad, sino también el de los criterios vericondicionales, sustancia de la ciencia, y donde se apoya su discurso, por estar inmersa en la crisis de legitimidad. Para esto establece la paralogía, “un razonamiento contradictorio, creado errónea o deliberadamente para cambiar y transformar las estructuras de la propia razón” (Connor, 1996) con lo que pretende desestabilizar los binarismos y hacer que la ciencia abandone los relatos centralizadores. Reemplaza el argumento por el evento, la performatividad.

con respecto a los objetos, deben mirarse desde afuera, desde la razón: el sujeto se vuelve necesariamente argumental y unitario, debe ser consistente al igual que El proyecto.

De esta manera se configura un proyecto moderno, ilustrado, que posee en su centro el discurso ilustrado emancipador, el deseo de escapar de la ignorancia e instalar a la razón y al hombre en el centro de la humanidad por medio de la ilustración.

Se hacen frecuentes términos como transparencia, unidad, desarrollo, progreso, etc. El siglo XVIII es el de la instauración de los Grandes Relatos de la humanidad, pero esta diáfana hegemonía en realidad es sólo superficial, pues a poco andar se comienza a ver la turbiedad estancada donde se genera un clima contradictorio, en que Berman define (paradójicamente) la modernidad como la unión de la desunión, donde *“Quienes están en el centro del remolino tienen derecho de sentir que son los primeros, y quizá los únicos, que pasan por él (...)”* (1989: 67), y los procesos modernizadores *“provocan una variedad sorprendente de visiones e ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos”* (Berman, 1989: 68). Esta cita se complementa con la que Adorno define al Iluminismo más arriba. Se ve la Idea original del proceso ilustrado, su fin, y Berman muestra las segundas intenciones (o sus defectos, daños colaterales, etc.), en lo que se transforma este culto al presente que corre tras el progreso infinito (Habermas, 1989), tras esa promesa de felicidad (Adorno, 1987: 50): la distancia que media entre encanto y desencanto es el tránsito moderno, donde *“(...) el iluminismo al servicio del presente se transforma en el engaño total de las masas”* (Adorno, 1987: 59).

Fundamental en todo esto es la autorreflexión, génesis de un constante discurso crítico y en muchas ocasiones contrahegemónico, que decretará finalmente el fracaso, cuando la fe en el progreso se diluya. Este carácter abismado se ve en la noción de espectáculo que tiene de sí el proceso, capaz de verse a sí mismo como objeto generando incluso discursos metacríticos. Se comienza a poner en cuestión el proyecto moderno ya en el siglo XIX. Un primer movimiento que manifiesta esta relación paradójica con la modernidad es el romanticismo y posteriormente el simbolismo, que llevan esta contradicción como una carga vital, es la tensión que produce la época. Berman describe esta tensión como propia de la época, esa ambigüedad que destaca en Nietzsche y Marx, quienes aún tienen esperanzas en que llegará un nuevo hombre a rescatar el proyecto.

La modernidad se (a)sienta en la razón, su luz despeja incertidumbres, elimina el mito y sus mecanismos, aleja el arte y el placer, pero no se da cuenta que se transforma en mito, se vuelve el sostén de sí misma⁶⁰; estos metarrelatos e Ideas se proyectan en un espejo cada vez más empañado: *“Mientras más se enseñoorea el aparato teórico de todo lo que existe, tanto más ciegamente se limita a reproducirlo. De tal manera el iluminismo recae en la mitología de la que nunca ha sabido liberarse”* (Adorno, 1987: 42). Las luces de la razón provocan nuevas sombras, encandilan con el primer destello, e impide observar otra cosa que la claridad, para luego mostrar la pesada inercia de su trayectoria que topa fondo con las guerras mundiales, provocando el desenmascaramiento del engaño y la pérdida de los valores y discursos universales, vaciando las instituciones. Habermas, motivado por la idea inicial ve el proyecto como incompleto (o inacabado), e incita a retomarlo y completarlo. Lyotard se levanta ante esto y sostiene que la posmodernidad nace producto de la crisis de los grandes relatos de la humanidad, que se han perdido; se inicia un proceso en que la dispersión e individualidad son el motor de la de la sociedad. Esta enorme diferencia marcada por Lyotard (2003), posee un carácter anfibológico, pues a la vez que diferencia los períodos, instala un nuevo metarrelato, vacío: establece la ausencia de sustento como el metarrelato que ampara las diversas manifestaciones socioculturales posmodernas, el de la deslegitimización. Lyotard señala la muerte del proyecto moderno y establece la Segunda Guerra Mundial, particularmente Auschwitz, como uno de los hitos que marcan la crisis de fundamentos y claudicación del proyecto.

Si bien podemos establecer la Segunda Guerra como último estertor moderno, con la Primera las vanguardias ponen ya de manifiesto la crisis moderna, produciendo un quiebre cultural, que pretende subvertir y destruir la moral e institución burguesa por medio de la acción y la unión entre vida y arte con una estética del shock, cuyo principal mandamiento es provocar. Nicolás Casullo reconoce dos movimientos vanguardistas de principios del siglo XX: artísticos y políticos (Casullo, 1999: 10); ambos antiburgueses. El primero se puede fechar

⁶⁰ Lyotard señala: *“Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas(...) Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar”* (2003: 29-30)

entre 1909 y los años treinta: del Futurismo al Surrealismo. Incorpora a las vanguardias dentro de este proceso de autorreflexión crítica en constante pugna con la tradición y sus representaciones (se puede afirmar que la burguesía y todo su aparataje se había anquilosado en el sistema y era ahora lo viejo) desde la esfera del arte y la política. Reconoce Casullo un aceleramiento en el ritmo de vida de finales del siglo XIX y comienzos del XX producto de los avances científico-tecnológicos. La vanguardia estética será un ataque a la burguesía y sus valores, un intento por excentrizar el arte y la sociedad, “(...) *iluminar lo que estaba oscuro(...)*”⁶¹ (Casullo1999: 71), lo que está a la sombra. Esta actitud se aguza con la primera Guerra, que instala al hombre en el vacío. Las vanguardias extreman su crítica, al contrario de los movimientos del siglo XIX que mantenían una pugna interna producto de los restos de fe depositados en el proyecto.⁶²

Cuando la vanguardia entra por la puerta ancha al museo, la institución lo incluye y adapta, se pierde toda la fuerza y deseo provocador, se mercantiliza y se vuelve objeto de contemplación, muere (Burgüer, 1987). Las vanguardias políticas las considera como un asalto al poder que busca derrocar a la burguesía. En ambos casos son los adelantados, abren camino desde la destrucción, pretenden guiar en política, y arrasar con el arte y su institución.

Casullo sólo contempla factores de ruptura y autocrítica en las vanguardias. Es más, las considera como el momento moderno por antonomasia, pero deja fuera un elemento en que no profundiza: la reproducción técnica de la representación, golpe duro tanto para la pintura como para la literatura, crisis en los modelos de representación mimética y función del arte. La pintura, como la narración, no podrán volver a ser más lo que eran desde que observaron la primera fotografía y la primera secuencia de movimiento cinematográfico. Esto provoca lo que Benjamin denomina la pérdida del Aura en la obra de arte (Benjamin, 1989), desaparece el aquí y el ahora del original, el cual “*constituye el concepto de su autenticidad*” (Benjamin,

⁶¹ Las nuevas oscuridades.

⁶² Berman reconoce en el siglo XX una extrapolación que lleva a los extremos la crítica a la modernidad, dejándola sin esperanzas, a diferencia de los intelectuales del siglo XIX que aún esperan que llegue el hombre que los salvará. Para Berman la modernidad se divide en tres etapas, él no reconoce un período “posmoderno”, sino una tercera etapa que atraviesa el siglo XX.

1989: 21), emancipándose de su ritual. La crisis a la que se ve enfrentado el arte, hace que se re programe, que tome nuevos rumbos, y más tarde (re)produzca desde ahí (como con la incorporación del montaje), desde los adelantos tecnológicos. Es importante este dato que Casullo prácticamente omite, pues junto a la incorporación de las vanguardias al museo (y la apertura de sus puertas a formas de representación ilimitadas), serán dos elementos fundamentales en las representaciones artísticas posmodernas. Esta crisis influirá tremendamente en el tema del lenguaje y la expresión artística. Presente como autorreflexión, este cuestionamiento atraviesa todo el siglo XX, ingresa como contenido, puesta en abismo del arte y sus operativas.

Las primeras manifestaciones posmodernas se dan en el arte, el cual se hace dependiente e indisoluble del discurso crítico, es discurso crítico: se han contaminado mutuamente los espacios. La textualidad, el discurso que justifica las obras de arte en un principio -como institución de la nación-, ahora se convierte en la obra. “(...) *el arte se condena al arte (...)*” (Deotte, 1998: 38), se ve obligado a referir a sí mismo, legitimarse y (re)pensarse, polucionándose finalmente los espacios. La apertura del museo, hace que desde la Segunda Guerra, no haya límites. Este arte arruinado, está hoy contaminado, manifiesta la copia (mecanismo vanguardista).

Al hablar de Posmodernidad, y si seguimos a Anderson (2000) desde un criterio cronológico, habría que fijar el origen en Hispanoamérica con Onís, y tomarlo en tanto respuesta al modernismo. Esta coincidencia terminológica es superada rápidamente al considerar que es en la arquitectura donde se comienzas a distinguir los primeras cambios relacionados con este proceso posmoderno, tanto en el ámbito práctico como teórico a un nivel de significado. Estas innovaciones son híbridas, eclécticas, interdisciplinarias, los elementos en juegos van a dialogar contaminándose, tanto los materiales como la técnica. La crisis o ausencia de fundamentos se comienza a experimentar rápidamente en el arte, los elementos vanguardistas abren camino y a partir de los años sesenta no hay carácter programático, es la búsqueda en medio de la nada, es el vacío de posguerra que ha evolucionado por donde ha podido, tomando lo que ha encontrado, deseoso de liberarse de las formas fijas, particularmente en el caso de la arquitectura, como señala Connor. Esta promiscuidad artística busca nuevos rumbos, nuevos lenguajes para expresarse, el horror ha sido tal con la catástrofe que el pasmo deja en el mutismo absoluto; “*La post-modernidad es el nombre (provisorio) de esta época que ha nacido de un crimen. Porque la superficie de inscripción está sometida a la estética*

del choque, las características del crimen, su ininscriptividad, resume en una sola decisión el quiebre de la 'experiencia' en el derrumbe masivo de la humanidad (...)" (Deotte, 1998: 253). La búsqueda de superficie de inscripción que llegará a plantear Deotte es el vidrio, inscripciones cenicientas, efímeras, que alcanzan a ser un gesto ante el horror de lo indecible, de este museo de "los tachados". La ruina de que se alimentaba Europa ahora es ella misma de manera manifiesta, es parte del derrumbamiento del proyecto de civilización. Europa es un museo, pero no sólo en su concepción originaria, sino que del horror, del silencio y del olvido, de lo que nunca existió porque nunca se registró, o quiso registrar.

Con la ausencia de relatos proliferan los focos de poder, se esparce el sujeto, se fragmenta hasta la partícula la unidad ilustrada, se encuentran sólo microrelatos, en muchas ocasiones autolegitimatorios⁶³. Ya no es la Utopía, sino la heterotopía. La posmodernidad es ante todo un modo, la "cristalización" teórica llega después, en los años setenta.

La televisión es un elemento central para entender el proceso: genera una recepción masiva nunca antes vista. Es un elemento unificador, homogeneizador, se vincula con los medios masivos de comunicación. La relación ya no es saber-poder, sino información-poder, el conocimiento es secundario, se hace fundamental la información por la información, los "mass-media", popularizan cierta cultura, "bajándola de su esfera". La TV se constituye en la mejor arma del capitalismo, capaz de llevar todo hasta la mercantilización, alienando al público ante el espectáculo, es una modernidad abismada, que se encuentra hipnotizada en su mejor expresión del control ejercido para poder ejercer-se.

En la moderna relación poder-saber surge una figura que será fundamental: el autor, quien acompañará en su recorrido a la modernidad, erigiéndose a su vez en el piso del omitido y callado gran valor burgués de la triada francesa fundante: el derecho a la propiedad. En la posmodernidad el autor también entrará en crisis, se difuminará, perderá unidad, coherencia y cohesión interna, volviéndose más "esquizoide" (Connor). El saber es desplazado por la información, el poder del autor está ahora en manos de los medios de comunicación, es el "cuarto poder", los periodistas portarán la verdad, entregándola como objeto sin la supuesta

⁶³ *"Asistimos (...) al paso de la amortiguada majestad de los Grandes relatos a la autonomía dispersa de las micronarraciones"*. (Connor, 1996: 29)

mediación del sujeto (basta ver cómo los medios marcan pauta en gobiernos y programas sociales).

La sociedad se complejiza, los límites entre las distintas áreas y especializaciones se encuentra cada vez más imbricada. Cuando económicamente se pasa del valor de cambio a un valor-signo determinado culturalmente (Baudrillard, 1995: 11), se vuelve imposible separar economía y cultura, es una relación que se va contaminando mutuamente y cuyas relaciones se vuelven ambiguas, no hay límites claros, se generan interdependencias entre las distintas áreas, y de estas con la institución, y a su vez con la economía. Jameson plantea la imposibilidad de separar lo cultural y lo social.

Un ejemplo de la contaminación de géneros por ejemplo en los relatos, es la película **El Quinto Infierno**, donde se entrecruzan géneros de novelas y películas: la mafia, detectives, el Western, las películas de acción, policiales; manipulando la figura del héroe y antihéroe, junto a los arquetipos Hollywoodenses, estableciendo además la corrupción de la tradicional relación entre “el bien y el mal”⁶⁴: está sucia, graficado perfectamente al final, cuando por medio de la entrevista se muestra el debate suscitado por estos hermanos, es la anfibiología (post)moderna. Además está presente la puesta en abismo, en que los protagonistas tienen como referente los mass-media y Hollywood, las figuras y pistas de relatos de televisión. Es la cultura de la televisión la que impera especularmente en la película, metaforizando la TV por escenario moderno. Estos son elementos de la fusión y contaminación posmoderna presente en las diversas arte y espacios de inscripción contemporáneos⁶⁵.

La ciudad se transforma durante la modernidad en Metrópolis, pasa a ser el centro de la actividad artística, científica y social. Aquí se desenvuelven los sujetos entre la masa. Es

⁶⁴ Esto no es un descubrimiento sino más bien podríamos decir una reapropiación, pues el héroe trágico griego se funda en esta dualidad de inocencia y culpabilidad, no es ni bueno ni malo, porta ambas dimensiones desde una sanción moral realizada pro el espectador. Es usual que estas reapropiaciones aparezcan como novedosas, dado el carácter novedoso propio de la modernidad, continuado hasta su exaltación en el hipnotismo posmoderno.

⁶⁵ Sin mencionar la forma narrativa en que la trama es dividida de la historia, tan usual hoy en día.

lugar de encuentro y de profundas soledades. Es el espacio donde se desarrolla la alienación, es el escenario por excelencia de las contradicciones subyacentes. Resulta tremendamente explícita la pintura de Otto Dix **Metrópolis** (1927-1928), donde se ve la ciudad dividida y exhibida en sus contradicciones (generadoras del proyecto burgués). Se hace espectáculo en sus fisuras el sujeto desposeído, la prostituta y el burgués en un mismo lugar. En este punto podemos establecer una semejanza con la posmodernidad, pues la metrópolis no se librará nunca de su condición de centro cultural, es el escenario donde se desenvuelve la sociedad, donde se establecen las normas hegemónicas. La fotografía de Gabriel Orozco: **Isla Dentro de la Isla** (1996) muestra, la ciudad abismada, los desechos se relacionan metonímicamente con los edificios contemporáneos, los simulan. Es una ciudad arruinada, escombrada, derruida, pero no en su forma, es la relación que establece a este discurso que ha tratado o aspirado al menos, de mantener impoluto, pero que sigue plantando(se) contradicciones, donde las fisuras, las coyunturas dejan escapar lo que pretende ocultar. En la perfección de esos edificios de espejo, irrumpe esta miniatura arruinada, donde se proyectan los escombros, la basura de lo que intentó ser el proyecto moderno. En ambos casos en la ciudad se hacen patentes las fisuras de esas penumbras que la luz de la razón, o del capital, no alcanzan a iluminar, o mejor dicho ensombrecen y destierran a la penumbra..

Conclusiones

Al tomar el prefijo post-, y relacionarlo con la modernidad, queda claro que la relación es analítica, progresiva, suponiendo una evolución, pero que puede implicar el retroceso en sí misma. Las bases de la posmodernidad están en la modernidad (la avala al cuestionarla). La interrogante entonces es intentar definir el proceso, si es una muerte de la modernidad, un fracaso, o sólo una nueva etapa.

¿Postiluminismo?, ¿Post-autorreflexión?

El espíritu autorreflexivo que inspira y motiva a la modernidad pervive en la posmodernidad. Es lo que genera el discurso teórico en la mayoría de los casos, observarse a sí mismo con un espíritu crítico e incluso metacrítico. Esta es una constante que se inicia en el humanismo renacentista cuando el hombre se observa para reemplazar el poder divino. Esto se ve reforzado por el ideal del iluminismo con que Adorno inicia su texto “Concepto de Iluminismo”, pues se hace necesario constantemente vigilar los espacios de superstición; por lo que la posmodernidad habría obrado en consecuencia a este principio, al combatir, y

declarar muerta a la modernidad, (auto)mitologizada desde hacía mucho; era superstición, puro acto de fe en el progreso. La posmodernidad estaba ya en la modernidad, sería su continuidad, “(...) el surgimiento de otra época todavía largamente desconocida, inaudita” (Deotte, :133).

¿Post-unidad?

Cuando Lyotard denuncia el fracaso de la modernidad, y establece que sólo existen microrelatos, plantea una diferencia entre ambos períodos, los divide, pero instaaura el gran relato vacío, del fracaso: imposibilidad de colectividad, de unidad como elemento aglutinador, salvo desde una lógica de exposición museal que también se ha transformado: ahora hay galerías, espacios de interrelación privados que no responden a ningún orden institucional, proliferando las relaciones museográficas desde su proliferación individual.

La denuncia se realiza por medio de mecanismos que Lyotard declara inexistentes, y es tan amplia su categorización que es capaz de incluir e incorporar cualquier relato, aunque sea el de la propia modernidad revitalizada por Habermas, permitiendo discursos y hegemonía paralelas. Pero como plantea Baudrillard, son sólo simulaciones, es acelerar en el vacío, “Es el estado de simulación, aquél en que sólo podemos reestrenar todos los libretos porque ya han sido presentados –real o virtualmente-. Es el estado de la utopía realizada, de todas las utopías realizadas, en el que paradójicamente hay que seguir viviendo como si no lo hubieran sido” (Baudrillard,1995: 10), y sólo nos resta hiperrealizarlas. Baudrillard se plantea en un momento post-orgiástico, en que todas las libertades se han ya realizado y estamos esclavizados a una individualidad e indiferencia absoluta, donde hay que simular (para) sobrevivir.

Lo que si queda claro, es que el discurso teórico posmoderno es eminentemente moderno, declara el fracaso de las verdades, pero se apoya en ellas. Su análisis es eminentemente argumental. El carácter del discurso teórico y autocrítico posmoderno es la gran semejanza con la modernidad, sustentado en su gran diferencia.

Ante esto uno puede plantearse la pregunta ¿Y ahora qué?. Esta incertidumbre nos lleva primero a analizar el debate moderno y posmoderno después de los setenta cuya dispersión y proliferación es tal, que pareciera que lo único que sustenta el debate es el mismo debate, se ha vuelto rito, pura idea (con minúscula) negativa que se tiene como único referente y subsiste

gracias a su cuerpo teórico. Ante tal gama de posibilidades pareciera ser que la única posibilidad es simular un libreto que nos acomode, y dependerá de nosotros cuán moderno o posmoderno sea.

Podríamos decir que la posmodernidad es un poco todas las cosas, un poco posiluminismo, post-orgía, postindustria, etc., y que responde también a la linealidad temporal que rechaza.

La posmodernidad es hija de la modernidad, es la perpetuación iconoclasta que puede pasar de ser el hijo bastardo al hijo pre-dilecto, cuya anfibología lo caracteriza como asexuado, de límites poroso, como diría Baudrillard.

Es todo y es nada, la posmodernidad es netamente posmoderna, “el posmodernismo escapa de lo que considera una espesa forma de transcendentalismo para aterrizar en otra” (Eagleton, 1998: 63)

Apéndice N°2

DE-SEMEJANZAS E IN-DIFERENCIAS en la/s (pos)modernidad/es Latinoamericana/s.

Introducción

“Muy justo –me respondía un abogado de levita, chapado a la antigua, que parecía aceptar los acontecimientos con su sorprendente calma-; piense que nosotros, por tradición, estamos acostumbrados a ver convivir Rousseau con el Santo Oficio, y los pendones al emblema de la Virgen con El Capital...”

(de **Los Pasos Perdidos** de Alejo Carpentier)

“Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España.”

(José Martí, **Nuestra América**)

Definir, encasillar o sistematizar implica una violencia que, mientras califica y clasifica, destruye arbitrariamente rasgos y matices que son opacados. (Re)tomar entonces tópicos de/desde una discusión modernidad/postmodernidad en Latinoamérica, se vuelve todavía más complejo, debido a las características *ab-origen(es)* que marcan una senda altamente compleja, cuyo sino parece ser la irresolución autoreflexiva que desorientada por la

sobreexcitación sensorial, no sabe a que estímulo responder, pues la multiplicidad de discursos, tiempos y espacios que convergen y conviven, como se muestra en los epígrafes, provocan quiebres a la razón. Esto es patente ya en las cartas de relación de los conquistadores, abismados ante la imposibilidad del lenguaje. Hoy, todavía ese lenguaje parece agotarse en sí mismo, pues la indefinición teórica –propia de las “ciencias” humanas o *blandas*- se agota ante la riqueza de esta ecléctica realidad; Siempre queda algo de lo que no se habló, que se ocultó, algo que rebatir.

Según el enfoque, se puede considerar el nacimiento de Latinoamérica (entendido como el “encuentro” intercultural) un suceso moderno e inaugural de un periodo opuesto al teocentrismo medieval, pues rompe toda la (falsa) estabilidad racional presupuestada hasta ese entonces, caducan los sistemas lógicos, y provoca una crisis epistémica, donde se debe volver a revisar el conocimiento humano por medio de este/sí mismo (instalación de la razón (autorreflexiva)). Latinoamérica no produce una respuesta inmediata de ese cambio en las estructuras socio-culturales, pues en el escenario europeo España está en plena contrarreforma, por lo que se encuentra exenta de esta incipiente primera modernidad. Si afirmamos que la premodernidad Latinoamericana sobre la que se instala la modernidad eurocéntrica es la precolombina, tenemos una consecución de hechos que se condicen con el proceso secularizante de la modernidad, que la toma como un elemento posterior a la etapa teocéntrica. El problema es que la de nuestros conquistadores es nominal⁶⁶, puesto que no es más que el último intento de salvaguardar la integridad de la iglesia católica.

No es sino hasta el siglo XIX que se importan y desarrollan las ideas europeas ilustradas, adquiriendo una enorme fuerza discursiva en el contexto de la conformación republicana post-oleada independentista; es el momento de seleccionar y fijar qué y cómo se quiere ser en el escenario ilustrado con las adecuaciones pertinentes, como se *cuadrará* finalmente el círculo.

Todo esto hace que desde un principio la categorización y presentación terminológica se vuelva altamente compleja. De este modo a continuación trataré –desde una bibliografía determinada- la instalación y desarrollo del conflicto modernidad y postmodernidad desde sus interrelaciones, sólo que ahora no solamente como comparación entre sí, sino en tanto

⁶⁶Podríamos decir, de todos modos, que España y Portugal son metonímicamente modernos.

elementos que se revinculan y cruzan temporalmente en espacios y realidades distintas a las del viejo mundo, estableciéndose la necesidad de adecuaciones biobibliogeográficas.

La variación del título con respecto al antecedente (“semejanzas y diferencias”) establece múltiples opciones para las instalaciones tópicas de la modernidad y la posmodernidad, pues hay adecuaciones desemejantes, indiferentes, diferentes, etc., por lo que se relativizan los límites y se abren las lecturas. Por último, cabe señalar que el desarrollo del tema será cronológico (en la medida de lo posible) a través de ambos procesos y su “desarrollo” en Latinoamérica.

Situación(es)

Si consideramos lo propuesto por Marshall Berman; desde su descubrimiento, América va, cronológicamente, a la par del proceso secularizador renacentista, que pretende cortar abruptamente con la edad media. Incluso se le considera como uno de los elementos o causas que provoca el fin de esta última en pos de una incipiente modernidad. Lo paradójico del asunto está en que esta cultura precolombina es conquistada en el hemisferio sur por el último bastión de una premodernidad decadente, que se cae a pedazos, cuyo espíritu se siente completamente antimoderno, por lo que el choque resulta tremendamente particular, viéndonos imposibilitados para hablar de una modernidad latinoamericana instalada en el siglo XVI, pues lo que realmente hay es un sincretismo religioso-cultural cuyo proceso de contaminación está recién comenzando. De este encuentro nace –según Morandé- la mestiza religiosidad popular.⁶⁷

Fijar la modernidad latinoamericana dentro de esta primera etapa secularizadora resulta imposible, por lo que hay que dirigirse obligadamente a la encarnación y clímax del antropocentrismo racional: el proyecto moderno ilustrado. La instauración en América latina

⁶⁷ Los autores que sitúan el origen e identidad del continente en este choque intercultural, Larraín los vincula y propone como “esencialistas”, quienes en los años setenta, ochenta y noventa, tras el sentimiento de un constante fracaso provocado por la instauración dictatorial, revisan los modelos sociales, económicos y culturales importados, e intentan encontrar uno propiamente latinoamericano, volviendo la mirada hacia una etapa pre-ilustrada. Para Morandé el *ethos* se encontrará en la religiosidad popular. De esta base Cousiño plantea al ejército y la hacienda como instituciones claves de la identidad chilena.

de esta modernidad iluminista se vincula directamente con un proceso fundamental y fundacional: el independentista-emancipador -con la fresca imagen en la retina de la revolución francesa y la independencia norteamericana-, y la posterior formación republicana.⁶⁸

La orfandad como móvil inconsciente

Antes de revisar la instalación del discurso y proyecto europeo en nuestro continente, se hace necesario revisar algunos elementos y consideraciones importantes sobre la modernidad: proceso-proyecto autorreflexivo que llega a la automitificación, en tanto progreso y desarrollo sin fin (Adorno).

Casullo(1998) distingue una figura central en la modernidad: la del burgués, eje de este tránsito racional a vapor, a quien toma y difumina (de)mostrándolo como un sujeto extraviado en el avatar moderno, el cual aparece como telón de fondo de las diversas instancias, cuyo valor y configuración inicial se diluye con/en el tiempo, transformándose finalmente sólo en una idealización ausente y perdida que genera una nostalgia perenne que atraviesa el proyecto a lo largo y ancho de su trayectoria, desde una carencia en el espacio autorreflexivo, instalándose “(...) *la figura del burgués en el subsuelo de las argumentaciones*” (Casullo, 1998: 70).

Esto resulta tremendamente interesante para las consideraciones posteriores, pues si consideramos a este sujeto desperfilado, borroneado, como el gran desaparecido⁶⁹, nos encontramos en tanto conquistados ante una doble orfandad, pues no sólo somos adoptados por la cultura europea, sino que el padre-pilar de esta resulta ser un espejismo, una ilusión,

⁶⁸ Herlinghaus al respecto comenta: “*La modernidad nació como discurso de una modernidad precaria, no como una autoafirmación emancipatoria.*” (2000: 98) Al respecto se puede acotar que el primer movimiento que se establece como independentista es ante el rechazo y no reconocimiento del reinado de Francia a cargo de “Pepe Botella”, y el discurso posterior, veremos que se establece desvinculado del proceso modernizador.

⁶⁹ Esta desaparición inicial configurada en un recuerdo vago, la podemos vincular con el proceso dictatorial y la política de la desaparición, donde el proceso del duelo, también, se intenta silenciar, tachar y olvidar.

una narración mitológica que se apoya discursivamente en un lenguaje de resonancias míticas que lo re-presenta y escenifica constantemente, abismando(se) para solventar el fundamento perdido, que es “*Relato entonces que seguiría resguardando hoy calladamente nuestro saber, desde una primigenia fortaleza del lenguaje que remite al misterio, pero a condición de que ese saber científico consienta que dicho resguardo implica no indagar en demasía sobre aquel sustento oculto, inicial, puramente narrativo*” (Casullo, 1998: 68).

Esta *época del burgués de oro* que nos instala un padre impostor permite encauzar todas las barbaridades y atrocidades cometidas en tiempos de la razón, justificando el *sinsentido del sentido* y la *sinrazón de la razón* (o viceversa). El acuerdo tácito de ocultar este burgués adánico expatriado/extraviado, planteado por Casullo, da cuenta de la contradicción vital moderna, en que según el autor, ni su carácter autorreflexivo nos salva, puesto que se ha tapiado binariamente el tema, callando o planteándose desde esta nostalgia huérfana incapaz de cuestionar los cimientos del edificio de la modernidad que hasta hoy mantiene; atacando sólo a los nuevos prototipos burgueses posteriores, bastardeos apócrifos de un origen develado; distractores y degeneraciones de un hombre primero que se añora para que se haga cargo del proyecto (Casullo, 1998: 69).

Implementaciones: modernidad ¿v/s? Modernización

“Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano”

(José Martí, **Nuestra América**)

“Ese modo de adoptar ideas extrañas con un sentido impropio está en la base de gran parte de nuestra literatura y nuestro arte”

(García Canclini, 2001: 75).

Como ya se vio, para Casullo nuestro proceso latinoamericano surge y crece al amparo del burgués homicida, por lo que “*Modernización y sujeto se implementarían con la ausencia de aquel duelo previo*” (1998: 83)⁷⁰.

Hay que diferenciar primero entre modernidad y modernización, pues a simple vista (a)parecen inseparables. La primera la podemos definir en el plano valórico, discursivo y

⁷⁰ Cabe preguntarse si es que alguna vez existió esa edad del burgués de oro, y no es solo la proyección de una carencia, lo que nos instalaría en una constante premodernidad, donde cambia el eje, añorándose a este sujeto extraviado, nuevo Dios.

cultural como el sustento intelectual del proyecto, donde la secularización y posterior ilustración deposita en el hombre⁷¹ la Fe y esperanza del futuro. La modernización es el proceso científico, técnico-tecnológico y económico-material que podemos vincular desde una primera revolución industrial inicial y la aplicación de la hegemonía racional que lleva hasta el capitalismo (tardío) y la postindustria. Podemos decir entonces que respectivamente son la teoría y praxis; el espíritu y la carne del proyecto moderno⁷². Ambos procesos aparentemente tan afiatados y lógicamente interdependientes en su proceder, se desarrollan por separado en Latinoamérica⁷³.

Para García Canclini hay olas de modernización en el continente, que comienzan a desarrollarse con la independencia, una vez librados de esta modernidad inicialmente antimoderna y contrarreformista; donde “(...) *hemos tenido una modernidad exuberante con una modernización deficiente*” (García Canclini, 2001: 65). De este modo establece una diferencia entre el proceso europeo y latinoamericano, donde este último parece no poder independizarse completamente, pues mantiene nexos en un plano intelectual, pues la primera ola (a)trae sólo idea(le)s y valores, para una configuración ético-moral.

Las ideas ilustradas son traídas al por mayor en el siglo XIX, donde se transforman radicalmente; influyendo en el pensamiento y las costumbres, en el nacimiento de las instituciones políticas y culturales; es el momento de reestructuración que permitirá la independencia. Un ejemplo claro lo vemos en **Ariel**, de Rodó, quien consciente del período de (con)formación que vive el continente se apropia de los planteamientos Schillerianos -con casi un siglo de diferencia-, para proponer que desde con una educación estética y un ideal de belleza se llegarán a formar repúblicas independientes, vinculadas con ese ideal humanista que podemos relacionar con el equilibrio entre materia y espíritu del perdido burgués

⁷¹ Me parece que el burgués añorado se puede situar como ese hombre que encarna los elevados espíritus del proyecto primero.

⁷² Consciente siempre de lo arbitrario que resultan estas clasificaciones.

⁷³ A decir verdad, estos procesos se comienzan a distanciar desde un principio incluso en Europa, donde encontramos a Francia e Inglaterra encarnando respectivamente a uno y otro; pero lo que ocurre en Latinoamérica es particular, ya que se adopta uno sólo en principio.

dorado⁷⁴. Esta importación intelectual es transformada y reapropiada, pues se tiene conciencia de que la aplicación debe responder a los intereses de las “nacientes naciones” (valga la redundancia).

En el mismo texto de Rodó se ve la diferencia entre esta modernidad espiritual y el proceso modernizador, dando cuenta de las diferencias preexistente a nivel Americano. En el norte se aplica el segundo proceso: funcionalista, utilitario, material, que es “*encarnación del verbo utilitario*” (Rodó), dejando de lado el Latinoamericano que busca la espiritualidad y el sentimiento noble, que guiará hacia la justicia por medio de la belleza, encarnada en la juventud. Este es el camino para llegar a una moral propia, que impedirá la instauración del utilitarismo gratuito, orientado a los sentimientos “bajos” y no al espíritu.

Esta diferencia podemos verla ya presente en Europa, estos dos movimientos que ponen en tensión lo “elevado” con lo material, ya es la preocupación de Schiller antes del XIX.⁷⁵ Los textos comentados por Larraín en torno a la identidad, que se retraen hasta un momento preinstrumental, no consideran que es en las repúblicas donde se sientan las bases institucionales y culturales. Son ideales impuestos pensando en el bien común, los discursos tienden a cargarse de sentidos orientados hacia la formación de identidad; en un proceso que elimina muchos elementos, que forman parte de un olvido activo: es la construcción de la memoria nacional que se desea republicana, ilustrada; por lo que no resulta tan fácil volver a un estado previo -como retomar esta premodernidad híbrida que los “esencialistas” consideran “la” solución⁷⁶-, puesto que los mecanismos de la memoria operan cargando culturalmente los

⁷⁴ ¿O debería escribir Burgués con mayúscula?

⁷⁵ “(...) *el hombre se educa como mera partícula; llena sus oídos del monótono rumor de la rueda que empuja, nunca desenvuelve la armonía de su esencia y, lejos de imprimir a su trabajo el sello de lo humano, tórnase él mismo un reflejo de su labor o de su ciencia*” (Schiller, 1991: 114).

⁷⁶ Esto, junto a la evidente crítica que se les puede hacer al pretender una férrea e inamovible esencia latinoamericana, puesto que su riqueza en sí misma es inabarcable. Además, por mucho que la religiosidad popular goce de muy buena salud, sus vínculos con la sociedad no son los mismos que hace cuatro, tres, ni un siglo atrás, desprendiéndose de su discurso la identidad como algo estable, respecto a lo cual uno está más cerca o más lejos.

discursos, y durante el siglo XIX precisamente se buscó instaurar el espíritu moderno europeo. A nivel social estas decisiones son altamente elitistas, pues dejan fuera a gran parte de la población, en gran medida por un tema educacional, pero también dada la condición de “intelectuales” que van y vienen de Europa con la misión de pensar la nación, construyéndola de manera vertical desde lo público.

El epígrafe de Martí de este capítulo da cuenta de otra mirada de aquel entonces, donde hay plena conciencia de la necesidad del discurso propio pues la independencia aún no se ha completado: falta la independencia intelectual: *“A adivinar salen los jóvenes al mundo, con antiparras yanquis o francesas, y aspiran a dirigir un pueblo que no conocen. En la carrera de la política habría de negarse la entrada a los que desconocen los rudimentos de la política. El premio de los certámenes no ha de ser para la mejor oda, sino para el mejor estudio de los factores del país en que se vive.”*, clamando por la recuperación de lo propio, *“Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra.”* (Martí). Esta última cita es un claro ejemplo de otra postura con respecto al saber en Latinoamérica, es un reconocimiento y llamado al conocimiento propio, a crearlo y buscarlo, no aplastarlo con conocimientos foráneos; es la negación de Europa y el ideal helénico romántico que se establece a ultranza, eliminando lo propio (sólo en algunos casos).

El desface entre modernidad y modernización genera y reafirma la particular realidad Latinoamericana, pues hay una reapropiación del discurso y una búsqueda de su aplicabilidad sociocultural⁷⁷. La consideración moderna inicial se ve entonces transformada continuamente por una relación de dependencia. Esta hibridación la podemos ver encarnada con una gran voz propia en el modernismo, pues a través de reapropiación e influencias de los más diversos tipos se generan discursos nuevos, donde el sello queda claramente puesto en el carácter

⁷⁷ Néstor García Canclini comenta que para abordar el conflicto modernidad y modernización en este caso, *“(…) se precisa una teoría liberada de la ideología del reflejo y de cualquier suposición acerca de correspondencias mecánicas directas entre base material y representaciones simbólicas”* (73), lo que resulta fundamental para evitar una subvaloración a la hora del análisis. Esto es, por lo demás en muchos casos una falacia, pues cabe recordar que uno de los principales motores creativos y simbólicos en Europa es el descontento, la contradicción interna y vital moderna, donde la comparación se hace también con un proyecto ideal que se plantea como espejismo.

híbrido y diverso, en la imposibilidad de univocidad, donde el factor común es la heterogeneidad: imágenes nórdicas que se fusionan con Cristo en una selva; figuras helénicas como motivo; elementos y giros simbolistas; imágenes románticas, e incluso propuestas políticas sociales, con un lenguaje propio que se desarrolla desde la contaminación cultural. Podríamos establecer al modernismo como el final de esa primera avanzada en la modernidad que se inicia con la conformación institucional republicana, pues muchos de sus integrantes vienen de Europa y desde ahí reconstruyen sentido(s).

En las vanguardias encontramos una respuesta a una crisis occidental que es reinterpretada y releída desde la fusión. Hay una alusión en muchos de los movimientos vanguardistas a esta tradición de la traducción y la copia -un devorar caníbal en el caso de los antropófagos-, una nominalidad arraigada en este conflicto, donde se trata el tema desde lo social, desde el conflicto del origen y la (in)dependencia creativa. Vidal comenta que *“el espacio latinoamericano queda lleno de ‘copias’, ‘reproducciones’ y ‘simulacros’ que generan una tensión de nostalgia obsesiva por los ‘originales’”*(...) *“La negación histórica indica al latinoamericano como un ser monstruoso que, en su incapacidad creativa, sólo tiene la opción de un ‘juego’ infinito de ‘modificación’ y de distorsión de los originales”* (1998: 18). Esta reapropiación constante lo remarca como sujeto aún dependiente.

Desde los años treinta se comienza a desarrollar un cambio cultural importante: se comienzan a generar redes y mercados culturales, es un periodo en el cual las vanguardias tanto artísticas como políticas realizan una labor de difusión cultural. Hay un interés por deselitizar el arte y la cultura, lo que genera un aumento, por ejemplo, de los periódicos y del debate intelectual. Pero no es hasta los años cincuenta en que se ve un importante desarrollo en materia de modernización socioeconómica, reflejada en: un crecimiento de las industrias con avances tecnológicos que provoca grandes beneficios productivos; un crecimiento y expansión de la urbe; ampliación del mercado de bienes culturales, donde influye fuertemente la escolarización y alfabetización; incorporación de nuevas tecnologías comunicacionales (televisión); y un avance de los partidos políticos radicales (García Canclini 2001: 81-82). Estos avances guardan relación para Larraín con la influencia de la sociología Norteamericana de posguerra en los años 50, en que se considera que hay que suplir este atraso por medio de la industrialización.

En la década siguiente las ideas se radicalizan y hay un “*resurgimiento del marxismo y las esperanzas del socialismo*” (Larraín 2001:168), que adquieren un eco tremendamente profundo, pues con la revolución cubana y la tradición cultural dependiente, se lee esto como una nueva emancipación cultural, la liberación final de este yugo colonial, un avance en que no habrá más trabas gracias a la revolución.

Paralelo a esto, se genera el fenómeno literario, mediático y comercial denominado *boom*, en que la literatura y el espacio simbólico-mimético latinoamericano deja de ser visto con una mirada paternalista, para adoptar un rol protagónico a nivel mundial: es el triunfo de las letras, la -aparente- emancipación desde una victoria intelectual de este grupo de escritores que se coronan con las leyes de los otros, las leyes del mercado. Avelar comenta que este triunfo se plantea como fundacional, adánico, que hace prácticamente tabla rasa al oponerse a una tradición anterior; que implica una victoria sobre el atraso y subdesarrollo, es una victoria que engaña y desvía la atención de la condición desfasada y de subdesarrollo socioeconómico, que pasa a un segundo plano, pues el reconocimiento mundial, medido en cifras comerciales, es una victoria que dentro de las “tretas del débil” sirve como cortina de humo que oculta el atraso, lo posterga por este reconocimiento mundial hacia el continente, donde se mata al padre europeo que ha establecido vínculos de superioridad intelectual; proclamándose la independencia letrada. Este proceso establecido como una autocanonización, en la medida en que se plantea como una superación de un estado premoderno aurático, paradójicamente se reauratiza con estos trajes fundacionales; muerte de la mitología tradicional e instalación de la mitología del mercado, del pasado mítico y epopéyico narrado vendido al mejor postor, configuración adánico-fundacional “*con una voluntad edípica*” (Avelar, 2000: 41).

Esta imposibilidad de desmitificación la plantea Casullo cuando propone al burgués primigenio como la figura ancestral que recorre la modernidad, encarnado en los valores de una especie de superhéroe del proyecto; o Adorno cuando establece los mecanismo mitológicos con que se legitima este a sí mismo. Se genera así un discurso identitario continental que revisa su premodernidad mágica de manera moderna.

Resulta curiosos –por decirlo menos- cómo esta coronación letrada se realiza frente al espejo que proyecta el reflejo europeo, es su revancha, su superioridad ante una ausencia que requiere, es la dependencia constante que no deja espacio sin su sombra, es la necesidad del modelo paterno para superarlo, no es una independencia total (no sólo por que

económicamente siga siendo todo un desastre), sino una dependencia negativa, donde “*Latinoamérica ha introyectado un ‘super-yo europeo’*” (Vidal, 1998: 20).

De este modo se establece y define una *vocación compensatoria* del boom, cuyo fin ocurre con las dictaduras latinoamericanas, que establecen un afán modernizador vinculado con el capitalismo tardío neoliberal. Esto es un golpe de timón en las políticas de estado, en que se genera la apertura que nos vincula como socios minoritarios; pasamos de una “*transición de época del estado al mercado*” (Avelar, 2000: 23).

Las dictaduras son un quiebre profundo en la consistencia latinoamericana, en su diversidad, son la homogeneización violenta que intenta imponer una estructura exógena, un molde preestablecido. La tortura y desaparición de personas se vuelve entonces un sucio mecanismo por medio del cual los siglos de hibridación y diversidad que han tomado su propio cause intentan ser domados. Es la eliminación de la maleza para que el libre mercado no encuentre trabas ni resistencias en su germinación. Trabajo preciso que se calcifica rápidamente en compañía de una massmediatización que va generando discursos ilusorios, una entretención fugaz, y cuyo resultado lo vemos en el zapping como forma de control que finalmente nos domina, son las imágenes idiotizantes que distraen del dolor, entreteniendo con risas macabras que espantan las torturas.⁷⁸

El camino cimentado en los 60’s y 70’s de un proyecto socialista en que el estado volvía a tener una marcada presencia, un rol similar al republicano, donde el aparato estatal con un profundo sentido moderno vela por el país, se ve en diez años abruptamente interrumpido por lo que se ha denominado “*transición conservadora*” impuesta por medio del autoritarismo. Avelar comenta que Brunner “*(...) mostró la imbricación (...) entre las Fuerzas armadas y la burguesía internacionalizada (...) entre el autoritarismo político y el interés de la clase capitalista*” (Avelar, 2000: 78-79). Se implanta la orgánica del libre mercado por medio del aparato represivo, y se transa y vigila la posterior transición a la “democracia”. Las dictaduras

⁷⁸ El texto de Beatriz Sarlo **El sueño insomne**, muestra como hoy la televisión establece vínculos absolutamente hiperquinéticos con el espectador a través del zapping. Esto lo podemos leer como una herencia del encierro dictatorial televisado, que en este contexto se da a través del autoritarismo, pero en otros países el mismo fenómeno es producto del libre mercado aceptado transitoriamente.

trabajan borrando, eliminando y haciendo desaparecer corporalidades, huellas y signos de oposición, reinventan(se) discursivamente, escenifican una realidad distinta (aquí está presente lo recientemente dicho de la televisión, entre otras cosas). Esto es lo que les permite vigilar la democracia postdictatorial, cual representación: montando sobre el escenario el espectáculo de su legalidad. Esta utilización mercantil de la represión se da particularmente en Brasil y Chile, pues en Argentina no se implanta sino hasta el gobierno de Menem.

Conjuntamente encontramos un arte alegórico producto no sólo de la censura y represión, sino también como una manera de poder decir lo indecible, retomar la letra tras la catástrofe. Paralelamente a esto se genera el mecanismo inverso, se realizan lecturas alegóricas, donde se sobredeterminan semánticamente elementos, presa del miedo y el terror.

Post(mod)er(n)idad latinoamericana: tránsito postdictatorial

García Canclini observa que “Al llegar a la década del noventa, es innegable que América Latina sí se ha modernizado. Como sociedad y como cultura: el modernismo simbólico y la modernización socioeconómica no están ya divorciados” (García Canclini, 92); hecho que atribuye principalmente a la iniciativa privada como propulsor de los cambios, frente a un estado preservante. Si bien esta generalización no está errada, pues es innegable la impecable aplicación del capitalismo tardío a nivel latinoamericano, sí elide la forma represiva en que se logró implantar esta modernización, ya sea dictatorialmente o económicamente por medio de mercados internacionales y extorsiones por dependencias económicas. Modernismo y modernización no están divorciados porque ambos aún sangran por la herida, el cambio institucional y cultural ha trastocado toda la sociedad, el proceso del duelo “transicional” resulta intransitivo, el estatuto del arte y las reproducciones simbólicas están relegadas al caprichoso azar mercantil massmediático, perdiendo cualquier privilegio moderno que alguna vez alcanzó a tener, salvo por movimientos independientes o “underground” que se mantienen aparentemente fuera del sistema⁷⁹. La dictadura deja a los países subsumidos en medio de la posmodernidad “(...) en su sentido más riguroso, jamesoniano (...) momento de colonización completa del planeta por el capital transnacional, de tal modo que incluso aquellos puntos

⁷⁹ Pues finalmente el sistema los contempla y necesita para obtener un contrapunto controlado.

arquimedianos no reificados –la naturaleza o el inconsciente- han sido ahora tragados por la máquina del capital.” (Avelar, 2000: 314).

La (des)memoria postdictatorial está intrínsecamente vinculada con el libre mercado y sus políticas autocomplacientes e individualistas que generan espacios de memoria vigilados. En el caso chileno esta transición pactada le teme al pasado y se oculta en aras de una aparente estabilidad. Es a su vez el deseo de provocar un sentimiento de eternidad, generar la idea de que el sistema es el mismo de siempre, una falsa cotidianeidad que pretende perdurar en el tiempo mediante la tranquilidad aparente que propone, por ausencia, el olvido activo: *“Pareciera, entonces, que el consenso político es sólo capaz de “referirse a” la memoria (de evocarla como tema, de procesarla como evocación), pero no de practicarla ni tampoco de expresar sus tormentos”* (Richard, 1998: 30). Se transforma eufemísticamente entonces el nombre prohibido, el recuerdo se vacía en torno a una palabra, el (ab)uso de ciertos elementos se vuelve común y pierde profundidad, desplazamiento (in)significante. Nelly Richard señala el dilema en términos de asimilación y expulsión, cuando la ausencia pervive en la memoria personal que a falta de corporeidad desea ser borrada, desaparecer definitivamente. Por esto plantea la autora que se vuelven fundamentales las actividades de los familiares de detenidos desaparecidos, es el ejercer la *“(…) voluntad de actualización de la memoria contra la desmemoria de la actualidad (...)”* (Richard, 1998: 42). Ante esto deben surgir nuevos lenguajes, nuevos modos de decir para plasmar en las superficies de reinscripción artística, lejos de la institución que se apropia del discurso.

Un contraste importante entre esta modernidad y postmodernidad, que cobra fuerza a su vez en Latinoamérica, es la universidad, conformadora de la república, máquina de intelectuales que se ve reducida a un utilitarismo funcional donde la producción mercantil hegemoniza los diversos niveles de la sociedad, dentro de los cuales el arte y la cultura pasan a un estado de emergencia. Avelar establece un *“fin de la universidad como ascenso social”* (2000: 113), lo que se plasma en Chile en la desvalorización profesional producto de la proliferación de la educación superior privada sustentada en un desmedro cualitativo, que genera un alto índice de sujetos que no ejercen su profesión.

El tránsito que realiza la universidad es desde una institución de elite, formadora de ideólogos, a una prestamista de servicios educacionales. Esto desperfila a su vez al intelectual y al arte, formándose pseudosectas, grupúsculos encargados de mantener vivo un saber, o

prácticas artísticas universitarias, rupturistas, donde la política del concurso prima por sobre el trabajo, como la política de la solidaridad intenta paliar los desequilibrios socioeconómicos. La venta de conocimiento se da dentro de los parámetros de consumo cultural, donde “*el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica*” (García Canclini, 1999: 42), permitiendo la venta del arte, la cultura, etc., cuyo valor simbólico es a su vez predeterminado por el mercado o la institución que lo acoge en una relación estrecha con su “público”, el cual se ha vuelto neurálgico en esta posmodernidad que tiene todo a la venta. Un buen ejemplo de la nueva relación entre público y proveedor es el que nos da Beatriz Sarlo con la televisión, en que finalmente no se sabe quien está al principio de la relación, volviéndose simbiótica, viciosa. Finalmente, tampoco importa.

En esta contemporaneidad Latinoamericana se habla ya de aldea global y multiculturalidad, donde la apertura de los mercados y la integración regional, en conjunto con la disposición de la información a nivel mundial, genera, se supone, un vínculo general. Esto es un arma de doble filo, pues si bien puede traer grandes ventajas, el riesgo de ser absorbido y provocar crisis identitarias ante un bombardeo mediático que establece elementos de deseo en una ola expansiva; donde, por ejemplo, la comida y la ropa se comienzan a hacer comunes en el panorama global⁸⁰. Es la inmediatez televisiva y virtual, que permite enlaces y transacciones en tiempo real aunque medie un océano. Es la sociedad de mercado, que establece vínculos de dependencia entre sí, son tratados simultáneos que acercan otras culturas, pero que también invaden espacios propios, generalizándose en el consumo en tanto satisfacción de deseo, que se tiene a sí mismo como fin, donde las reglas las pone el mercado, en lo que implica cada vez mayor borradura del aparato estatal. Es la dependencia de otras economías, formándose

⁸⁰ Una visión al respecto es la propuesta por Suberacaseaux: “*Ahora bien, las diferencias de espesor cultural y del grado de interculturalidad que se dan en las distintas naciones son factores que inciden en las repercusiones de las dinámicas homogeneizadoras que acarrea la globalización. Es muy distinto lo que ocurre con esas dinámicas en un país que tiene un fuerte espesor cultural –como México, Paraguay, o Brasil- frente a lo que acontece en uno que lo tiene débil como Chile*” (2002: 36) Para el hay diversos espesores culturales que funcionan como coraza ante la pluralidad de discursos globales.

jerarquías donde siempre es uno el que tiene el poder. Esta cultura se presenta como la cultura de la indiferencia, en que “(...) *el teleadicto es un cosmopolita (...)*” (Barbero, :23), en que las diversidades se achatan y se crean mecanismos de deseo ilusorio, donde el consumo no satisface ninguna necesidad más que la de consumir, como manera también de posicionamiento e interacción social, que en la medida en que se ve fomentado, hecha a andar la maquinaria productiva y alimenta al sistema, se convierte en rito, momento sacro de satisfacción de autoconsumo vicioso (Ver García Canclini, 1999: 35-40). La globalización es la última metamorfosis del proyecto moderno inicial que deriva en el capitalismo posindustrial. Podemos verlo como una manera de establecer vínculos a nivel mundial (por ejemplo hay bancos y fondos internacionales que funcionan como prestamistas) para asegurar una larga duración al libre mercado, a través de un consumo ilimitado que secreta las endorfinas necesarias para ocultar los conflictos y contradicciones.

In-conclusiones

A continuación tocaré algunos puntos que pueden ser conclusiones o ideas finales, pues resulta difícil cerrar un tema si lo que se ha hecho es más una revisión bibliográfica de diversas teorías y postulados que una interpretación global.

Un primer paso para finalizar este paneo por elementos característicos latinoamericano es afirmar que *latinoamérica es profundamente latinoamericana, antes que moderna o posmoderna*. Podemos decir que estas dos últimas categorías están contenidas dentro de este lugar de entrecruces espacio-temporales y discursivos irresolutos, que pueden ser leídos desde distintas perspectivas: modernamente, posmodernamente⁸¹, desde los estudios culturales, interdisciplinariamente, literariamente, socioeconómicas, dramático-simbólicamente, barrocamente, neobarrocamente, sociológicamente, etcétera.

Dada su particularidad como espacio en constante adopción de discursos y culturas, que se mezclan con sustratos precolombinos, se hace imposible no encontrar gérmenes de las más diversas propuestas occidentales de todos los tiempos: desde el buen salvaje hasta el sujeto diseminado (incluso al primero lo podemos encontrar hoy en día y al segundo en pleno siglo

⁸¹ Podemos ver la contradicción como elemento moderno, y la diversidad cronotópica que existe desde los conquistadores, perdidos en los límites de la razón, o su diseminación como elementos posmodernos. Etcétera.

XVII). De este modo la indefinición tautológica propuesta recién, da cuenta de un recorrido por diversas perspectivas, aristas del problema, lo que explica esta aseveración a primera vista tan sencilla, pues ¿se puede definir lo latinoamericano?

Gran parte de los conflictos de independencia con respecto a Europa, son más bien contra espectros, imágenes que se tienen de ellos y que rondan, persiguen a Latinoamérica, porque en parte es una de las imagen que el espejo le muestra al continente, uno de los reflejos de su proyección.

El carácter seudoprofético de Rodó y Martí, entre otros, no puede dejar de llamar la atención; pues el fracaso de las ideas del sur, fracaso del proyecto ilustrado, y triunfo material del utilitarismo Norteamericano que destronó a Europa, no puede ser más que la comprobación de la inexistencia del burgués de oro, dejándonos con un nuevo vacío, ya ocupado por los sistemas de información y tecnológicos en esta gran aldea.

Lo que si se puede afirmar es que dentro de las posibilidades de lectura que ofrece el título nos encontramos con: semejanzas (espíritu contradictorio), desemejanzas (la ausencia de modernización), diferencias (el sincretismo premoderno) e indiferencias (El período postdictatorial como encarnación de los valores posmodernos y neoliberales).

El esfuerzo fue en todo caso el de-velar las diferencias estructurales y teóricas entre el viejo y el nuevo mundo, cómo hay siempre inadecuaciones terminológicas al tratar de amarrar este espíritu tan complejamente contradictorio.

Apéndice N° 3

Entrevista a Eusebio Lillo

Con don Eusebio Lillo. Zig-Zag, 17 de septiembre de 1905⁸²

El autor de la Canción Nacional reconoció que no quería escribir el himno patrio, porque pensaba que no se debía cambiar. "Comencé por esto a escribirla sin ganas y esto se nota en la primera estrofa, que es la peor de todas" manifestó Lillo.

⁸² Mantengo la ortografía original de la entrevista.

Salimos al jardín enmarañado, donde los jazmines se enredan en el tronco de los naranjos cargados de frutos, donde los magnolios y otros árboles que recuerdan los antiguos patios santiaguinos, hacen sombra y permiten que brote el musgo en los senderos, donde una fuente de mármol está allí medio oculta entre el follaje, donde hai ese misterio.

Una entrevista con el respetable anciano; político, periodista y poeta, autor de la Cancion Nacional en su retiro de la Calle de Chacabuco, con fotografías y bocetos tomados del natural.

Tocamos con temor el timbre eléctrico de la puerta. a lo lejos sonó la campanilla como en un convento vacio, y ningun eco respondió durante largo rato. Hasta nosotros llegaban apagados por la distancia los gorjeos de algunos pájaros, y mirando al traves de la mampara con vidrios de colores, se veia el follaje de los viejos naranjos y las secas enredaderas.

De pronto una cerradura sonó cerca de nosotros, y un señor de caballeroso aspecto, algo así como un veterano de la guerra en traje civil, se adelantó llevando en una mano sus anteojos y levantando la otra con amistoso saludo:

- Supongo que ustedes me buscan a mí -dijo con una voz musical y entera- en esta casa no vivo sino yo...

Era don Eusebio Lillo. Un caballero que bien podia vestir el frac de los románticos, alto de cuerpo, de cabeza llena de vigor, echada atras en ademan de algo altivo; pero con la más franca y amable mirada de anciano.

Fuimos introducidos a un amplio salon, al cual se colaba por la abierta ventana un rayo de sol en cuya faja luminosa bailaban su sarabande las pelusas y el polvo levantado en la alfombra. Un viejo salon de esos que hemos visto visitando a los abuelos los domingos en la tarde.

Ningun mueble frágil, ningun bibelot moderno, ningun candelero con contorsiones enfermizas, ninguna estátua de celuloide o de papel maché...Algunos grandes cuadros antiguos de escuela italiana, varios sillones mullidos con los brazos abiertos en hospitalaria actitud y un silencio de abadia, mejor dicho de sacristia.

Alargamos una carta de introduccion. El señor Lillo la llevó a sus ojos, con un lijero temblor en el pulso, y despues de leerla, nos quedó interrogando con la mirada. Seguramente registraba sus recuerdos y torturaba la memoria para tratar de saber qué podia llevarnos a su asilo.

La explicación fue larga. Se trataba de entrevistarlo. Se hizo repetir la palabra. Apenas abarcó nuestro proyecto estendió la mano para detener un peligro inmediato.

- Caballeros, nos dijo, mi casa toda entera es de ustedes. Mis libros, mis cuadros, mis papeles son para ustedes. Alejen mi persona, si no hubiera pasado los setenta años no sería una curiosidad como pareciera ser ahora para ustedes. Yo he muerto, entiéndanlo bien, he muerto. Deseo que todos me olviden y no deseo poner gran esfuerzo en esto, porque realmente me han olvidado...Deseo que me olviden ... hasta las mujeres caballeros!. Mi casa está sola, yo sólo vivo en ella, y mis pasos suenan sin eco en el jardín. Pueden venir a toda hora, en todo momento; pero no a ocuparse de mí".

Y tomando calor prosiguió:

- ¿Por qué no hablan de Diego Barros, cuya personalidad se impone como un astro de primera magnitud?. Aun ahora escribe con vigor, aun hoy día trabaja como hace cuarenta años...¿Por qué no van al modesto retiro de ... (aquí nombró a un respetable anciano) que ha educado tantas generaciones, que ha hecho el bien, que ha escrito libros, sería un rayo de luz en una tarde triste. Nadie lo recuerda, nadie lo rodea, nadie repite su nombre. ¿Por qué no ven a ... (otro anciano distinguido) poeta inspirado, servidor público, hombre de corazón y de espíritu!. Está hoy día pobre y vive solitario... Esa sería buena obra, santa obra! Pero yo! Me hablan de la Canción Nacional... Antigua historia! Son los setenta años los que los trae hasta aquí caballeros. Y en calidad de viejo no soy el único.

Pero ustedes me hablan además de mis cuadros. Eso es otra cosa: son mis amigos.

Y poniéndose de pie nos guió a través de aquella sala y de otras y otras, en todas las cuales había cuadros al óleo, acuarelas, pasteles, un verdadero museo formado por un amateur de un gusto exquisito, por un viajero refinado, por un artista con un sentimiento profundo del arte, de lo bello, de las plácidas emociones que causan aquellas obras.

Donde la casa hace esquina, hay una salita contigua al dormitorio y en un rincón, junto a una ventana que mira al poniente, hay una mesa de palo, sin pretensiones de escritorio, cubierta por un tapete semejante a los que se veían en las viejas escribanías y toda llena de papeles, de libros, con las huellas del trabajo. En otro lado hay un amplio diván... el de las siestas pensamos nosotros.

Como le preguntáramos si aquel era su rincón favorito, el señor Lillo temeroso en todo momento de hacer pose, y sinceramente perturbado por aquella intrusión en su vida dijo:

- Yo no tengo rincón favorito, trabajo a veces aquí y otras en la biblioteca. pero no miren ustedes esta mesa porque está toda revuelta. es una vergüenza, pero cuando dejo un papel sobre la mesa ya nunca más vuelvo a saber donde está. parece que los papeles se esconden solos. Jamás he podido curarme de este mal hábito del desorden.

- Vean este libro que es curioso - añadió cambiando de conversación y resuelto a no hablar de su persona - es una obra sobre San Martín que acaba de publicar en Buenos Aires, Carranza, el director del Museo. Es una colección de cuanto grabado u objeto de cualquiera naturaleza hay por ahí sobre el general San Martín. A mí me interesan, porque la personalidad de San Martín me entusiasma. Siempre le he encontrado una superioridad moral e intelectual muy grande entre los Padres de la Patria.

Por la ventana entraba el sol llenando de alegría la salita y los átomos de la luz vibraban en torno de la noble cabeza echada atrás en el sillón de mimbre. El señor Lillo hablaba con entusiasmo de joven, refería sus últimos estudios, sus lecturas de historia nacional. Aque espíritu vigoroso y en plena actividad vive siempre enamorado de su país, de su historia, de sus glorias pasadas y de sus progresos presentes.

- Véanlo todo, siguió diciendo cuando por los viejos jardines que el jardinero no profana a cada rato con la tijera. sino que crecen exuberantes como la naturaleza misma.

- En la primavera esto es bonito, hay muchas flores y algunos árboles frutales. Ahora no hay nada que ver. Allí está mi gallinero. es toda mi familia y por cierto que cumple bien sus deberes y proporciona elementos para la mesa... añadió riendo.

Tomando el sol en el jardín hablamos de la Canción Nacional, tratando de llevar al poeta a los temas que nos interesaban, aun cuando con muchísima cortesía y habilidad se nos escapaba de lo que tenía relación con su persona.

- Yo no quería escribirla - dijo - pensaba que un Himno Nacional no se debe cambiar. La de Vera era hermosa y representaba el período heroico de nuestra historia. Comencé por esto a escribirla sin ganas y esto se nota en la primera estrofa que es forzada, que no tiene soltura ni movimiento... y buscó en su memoria la estrofa para repetírnosla, como titubeando...

- Ha cesado la lucha sangrienta ... dijimos nosotros.

- Sí, eso es. Yo tengo ya olvidado eso. Conservé el coro de Vera, por supuesto. Y después de la primera estrofa sentí que la cosa iba más fácil y más espontánea. Esto se nota muy bien leyendo la canción. La primera estrofa es la peor de todas.

- Indudablemente, usted escribe poesías todavía.

- No hace mucho tiempo tuve otra vez esa fiebre y escribí algo. Durante quince años creí que la fiebre no volvería, que había pasado para siempre, pero volvió. Yo sentía que aquello no volvería, porque me entretiene, pero por otra parte es lo propio de la edad que eso pase.

Y como siempre que llevábamos la conversación a su persona el amable poeta nos hizo movernos y cambiar la conversación.

- Ustedes me hablan de retratos míos, dijo deteniéndose ante un bote sobre el cual había un gran álbum. Aquí hay uno del año 52.

Era una antigua fotografía del señor Lillo con el frac, el cuello alto y el corbatín de la época. La hermosa cabeza romántica se habría podido tomar por la de alguno de los hombres de la revolución de Julio, por alguno de los amigos de Lamartine. Los entusiasmos políticos y literarios de aquellos días parecían haber impreso en la fisonomía viril, soñadora, aristocrática, un sello peculiar.

- Esta fotografía fue hecha en el primer establecimiento de esta clase que hubo en Santiago. Estaba en la calle de la Compañía, en una casa de la familia Iñiguez que fue derribada para hacer la plazuela donde ahora está el monumento Montt-Varas, en la esquina de Morandé. Era de un francés.

Hojeamos el álbum lleno de fotografías de aquella misma época y desfilaron los hombres ilustres compañeros y amigos de Lillo. El poeta nos decía sus nombres, nos refería anécdotas, sacaba del fondo de su memoria, frescos, vivos, animados, llenos de color y de intención, los recuerdos de sus mocedades. Pasaron así Lastarria, los hermanos Amunátegui, Santa María, Taforó, Bilbao, don Andrés Bello, doña Mercedes Marín del Solar, y otros y otros, mezclados con personalidades menos célebres, que obtuvieron su boga un día y cuyos nombres no han llegado hasta nosotros.

- Este - decía el señor Lillo señalándonos el retrato de un elegante de ese tiempo - era de los que se dice que tienen el cachito de queltehue. Es una vieja expresión con que designábamos a los que se creen irresistibles. reconocen ustedes a este ... a ver ... mírenlo bien. es Diego Barros. Ha sido siempre el mismo, estudioso, encorvado antes de tiempo por el trabajo incesante, muy alto y delgado. Recuerdo que cuando éramos muchachos nos paseábamos en la Alameda y solíamos verlo pasar, tan alto, tan serio, tan lleno de sus estudios y de su labor. Y le gritábamos: ¡Apéate, Diego! ¡Qué obra la que ha hecho este hombre! Es una honra para el país. Aquí están los Amunátegui y el del medio es Domingo Santa María. Fíjese en la diferencia entre lo atildado, lo rebuscado para vestirse que era Santa María cuando joven, y el aire de los Amunátegui, sencillos, prematuramente graves...

A medida que los recuerdos acudían a sus labios, la fisonomía del señor Lillo se iluminaba, la blanca cabellera se nos aparecía como iluminada por el crepúsculo de sus recuerdos.

Recorrimos todavía otras salas, todas llenas de telas valiosas, cuadros de escuela holandesa, italianos de la escuela de Típolo, franceses modernos, españoles discípulos de Fortuny y algunos chilenos, entre los cuales recordamos "La Perla del Mercado", obra maestra de Valenzuela Puelma.

- Aquí tengo muchas colecciones de diarios antiguos - dijo el señor Lillo, señalando los estantes de su biblioteca. - Si les puede servir de algo, están a sus órdenes. es siempre curioso registrar esas colecciones.

- Recorriendo al pasar la biblioteca, pudimos cerciorarnos de que el ilustre poeta sigue el movimiento literario contemporáneo y tiene entre sus libros lo mejor entre lo más bueno de nuestros días.

Al fin de la serie de salones que abren unos sobre otros, está el comedor con sus muebles oscuros y en el centro una mesa donde el amable dueño de casa nos invitaba a servirnos dulces y una copa de vino generoso.

Allí charlamos todavía deliciosamente con el señor Lillo.

- Tal vez estamos quitándole su tiempo...

- ¿Quitarme el tiempo? ¡no, señor! yo soi un ocioso clásico, no tengo nada que hacer y nunca he tenido mucha afición al trabajo.

- Sí, eso será ahora, pero su juventud fué bastante ajitada por la política.

- ¡Oh! es cierto que durante unos pocos años me ví mezclado en esa clase de emociones. pero fué mui poco y, sobre todo, nunca he sufrido nada, nadie me ha hecho daño, ni me ha molestado.

- Pero a usted los desterraron el año 50...

- Sí, en el mes de noviembre de ese año el gobierno me relegó a Chiloé, es decir que me mandaron a veranear a esa isla donde habia entonces una temperatura deliciosa. me ordenaron residir en castro, donde me trataron mui bien y pasé mui agradablemente. recuerdo que tomé una casa en la plaza de Castro, pagando cuatro pesos al mes por el arriendo. Imagínense ustedes lo que era el costo de la vida entonces en aquella ciudad: despues me dijeron los vecinos que me habian hecho lesa, que esa casa sólo valia veinte reales. Los chilotes eran entonces jente mui buena, hospitalaria y aun los pobres tenian ciertos hábitos de limpieza y de órden en el arreglo de sus habitaciones. volví a Santiago a principios de abril del 51, precisamente a tiempo para verme mezclado en el movimiento revolucionario del 20 de ese mes. Entonces la cosa se puso un poco mas séria y como supe que el Gobierno tenia intenciones de echarme la mano encima, anduve por ahí a salto de mata y logré embarcarme para el Perú en un bergantín donde hice una navegacion malísima, sufriendo mucho a bordo. Fuí condenado a muerte y esto me obligó a permanecer algun tiempo fuera del pais. Despues puede decirse que no me he mezclado en la política.

- ¿Y el Ministerio Lillo de Balmaceda?

- Ah! eso fué una salida que hice obligado por el Presidente a quien yo debia amistad y que me pidió con mucha insistencia que lo acompañara en aquel momento. pero yo no iba allí a hacer política, como que no tenia ninguna significacion en ese campo. se trataba de servir al pais y a un amigo por unos pocos meses.

Llegaba el momento de despedirnos. Las horas habian pasado sin sentir las bajo el encanto de la conversacion de aquel hombre lleno de los recuerdos del que ha vivido mucho, y que no ha perdido la frescura de los que comienzan a vivir.

Era una conversacion imposible de reproducir, nerviosa, variada, salpicada de chistes, con la voz musical y el jesto ámplio, elegante, oratorio del señor Lillo.

Con esa hospitalidad llana y verdaderamente señorial que recuerda otros tiempos, todavia al salir y despues de habernos abrumado con sus atenciones, nos pedia excusas y nos hablaba de la soledad de su hogar.

- Tienen mucho que disculpar. en esta casa no hai mujer y hace mucha falta. Se necesita una mujer para que pase su mano sobre todos los detalles y haga agradable el hogar. Pero ya saben ustedes que esta casa les pertenece. Vuelvan cuando quieran, me darán un verdadero placer. Les repito que a mí no se me quita el tiempo. Tengo un gusto mui grande....

Y en el mismo zaguan donde nos habia recibido, allí nos despidió; y alejándonos por la calle solitaria, donde la primavera está haciendo crecer la hierba entre las piedras, veíamos todavia la silueta del ilustre escritor, de pié en su puerta, conversando con un viejo amigo que en esos momentos lo visitaba, con su espléndida cabeza bañada de sol y en la cual bajo las canas hai tanta juventud y tanta bondad.

* Hasta 1847 la Canción Nacional se cantó con los versos de Vera y Pintado, ese año sin embargo, la colonia española residente en Chile nombró una comisión para que se acercara al Ministro del Interior y le suplicara el cambio de aquellos versos demasiado ultrajantes para España. Al Ministro le pareció justo el reclamo y accediendo a la solicitud encargó a don Eusebio Lillo, oficial auxiliar a la sason en ese mismo ministerio, que escribiera otras estrofas que correspondieran a la situación tan deferente en que nos encontrabamos respecto de la Madre Patria.

Apéndice N°4

Imágenes

Figura 3. Campaña “Puro Chile” de Pisco Capel



Posavasos

Figura 4. Exposición del Colectivo ArtFactory cuyo tema-material es la sangre. *Muro con la letra de la canción Nacional Pintado con sangre y al revés.*



Figura 5



Figura 6. Detalles



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10. Tarro donde está la –supuesta- sangre-pintura.



Figura 11. Imágenes de la pantalla de televisión colocada frente al mural con la Letra de la Canción Nacional, que muestra un mar rojo.



Figura 12



Figura 13. Tumba –familiar- de Eusebio Lillo



Figura 14. *Detalle placa*



Bibliografía

ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M.1987. “*Concepto del iluminismo*” y “*Odiseo o mito e iluminismo*”, en: **Dialéctica del Iluminismo**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, pp. 15-59; pp. 60-101.

ANDERSON, PERRY. 2000. **Los orígenes de la posmodernidad**, Editorial Anagrama, Barcelona, España.

- AUSTIN, JOHN. 1982. *Conferencia I y VIII*, en **Cómo hacer cosas con palabras**, Editorial Paidós, Barcelona.
- AVELAR, Idelber. 2000. *Introducción; Capítulos 1 y 2; Epílogo* en: **Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile.
- BHABHA, HOMI. 2000. *Narrando la Nación*, en **La invención de la nación** (Álvaro Fernández Bravo comp.), Editorial Manantial, Buenos Aires.
- BARTHES, ROLAND. 1994. *El discurso de la historia*, en: **El Susurro del lenguaje**, Ed. Paidós, Barcelona.
- BARTHES, ROLAND. 2003. **El placer del texto y Lección inaugural**, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1995. **La transparencia del mal**, Editorial Anagrama, Barcelona, España.
- BAUMAN, ZIGMUNT. 2001. **La posmodernidad y sus descontentos**, Editorial Akal, Madrid, España.
- BERMAN, MARSHALL. 1989. “*Brindis por la Modernidad*”, en: Nicolás Casullo (ed.), **El Debate Modernidad Posmodernidad**, Editorial Punto Sur, Buenos Aires, Argentina, pp. 67-91.
- BENJAMIN, WALTER. 1989. “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad Técnica*”, en **Discursos Interrumpidos I**, Taurus, Buenos Aires, Argentina, pp. 16-57
- BÜRGER, PETER. 1987. **Teoría de la Vanguardia**, Editorial Península, Barcelona, España.
- CANALES TORO, CLEMENTE. 1960. **Canción Nacional de Chile. Edición crítica de la letra**, Editorial Andrés Bello, Santiago.
- CASULLO, NICOLÁS. 1999. “*La Modernidad como Autorreflexión*”, “*El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas*”, “*El lenguaje de la Ilustración*”, en Casullo, Nicolás et al.: **Itinerarios de la Modernidad**, Eudeba, Buenos Aires, Argentina, pp. 9-22; pp. 65-93.
- CASULLO, Nicolás. 1998. *La modernización como figura trágico-teórica y Las herencias* en: **Modernidad y cultura crítica**, Editorial Paidós, Bs. Aires, Argentina, pp.67-127.
- COLLIER, SIMON Y SATER, WILLIAM. 1999. **Historia de Chile, 1808-1994**, Cambridge University Press.
- CONNOR, STEVEN. 1996. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Ediciones Akal, Madrid, España.

- CORNEJO POLAR, ANTONIO. 1982. *El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto sociocultural*, en **Sobre literatura y crítica latinoamericanas**, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- COROMINAS, JOAN Y PASCAL, JOSE A.. 2000. **Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico**, Ed. Gredos, Madrid.
- CHEVALIER, JEAN. 1988. **Diccionario de Símbolos**, Ed. Herder, Barcelona.
- DÉOTTE, JEAN LOUIS. 1998. **Catástrofe y olvido**, Editorial Cuarto Propio Santiago, Chile.
- DERRIDA, JACQUES. 1997. **El monolingüismo del otro. O la prótesis del origen**, Editorial Manantial, Buenos Aires.
- DERRIDA, JACQUES. 1997*. **La Diseminación**, Ed. Fundamentos, Madrid.
- Diccionario básico Latino – Español, Español – Latino Vox, Ed. SPES, Barcelona.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Vigésima segunda edición, 2001.
- EAGLETON, TERRY. 1998. **Las ilusiones del postmodernismo**, Editorial Paidós, Bs. Aires, Argentina.
- ELTIT, DIAMELA. 2002. **Mano de Obra**, Editorial seix barral, Santiago.
- ENCINA, FRANCISCO. 1984. **Historia de Chile**, Volúmenes 1, 22, 23 y 24, editorial Ercilla, Santiago.
- ERCILLA, ALONSO DE. **La Araucana**, Editorial Sopena, España.
- EYZAGUIRRE, JAIME. 1963. **Ventura de Pedro de Valdivia**, Editorial Zig-Zag, Santiago.
- FOSTER, RICARDO. 1999. “*El lenguaje de la Ilustración*”, en Casullo, Nicolás *et al.*: **Itinerarios de la Modernidad**, Eudeba, Buenos Aires, Argentina, pp. 241-253.
- FOUCAULT, MICHEL. 2004. **La arqueología del saber**, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- GARCÍA Canclini, Néstor. 1999. *El consumo cultural: una propuesta teórica*, en: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**, Editorial Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 1999, pp. 26-47.
- GARCÍA Canclini, Néstor. 2000. *La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad*, en: Mabel Moraña (ed.): **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, pp. 31-41.
- GARCÍA Canclini, Néstor. 2001. *Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?* En **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**, Editorial Paidós, Bs. Aires, Argentina. pp. 81-105.

- GAZMURI, CRISTIAN. 1999. El “48”chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos. Editorial Universitaria, Santiago.
- GEERTZ, CLIFORD. 2000. *Cuatro Fases del nacionalismo*, en **La invención de la nación** (Álvaro Fernández Bravo comp.), Editorial Manantial, Buenos Aires.
- GRAMSCI, ANTONIO. 2004. **Antología**, Editorial Siglo XXI argentina, Buenos Aires.
- GONGORA Y MARMOLEJO, ALONSO DE. 1990. *Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado (1536-1575)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- HABERMAS, JÜRGEN. 1989. “*Modernidad, un proyecto incompleto*”, en: Nicolás Casullo (ed.), **El Debate modernidad Posmodernidad**. Editorial Punto Sur, Buenos Aires, Argentina, pp. 131-144.
- HERLINGHAUS, Hermann. 2000. *Descenramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir* en: Mabel Moraña (ed.): **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile. pp.97-105.
- HOBBSAWM, ERICK. 1999. “*La muerte de la vanguardia*”, en **Historia del siglo XX**, Editorial Crítica, Buenos Aires, Argentina, pp. 495-515.
- HOBBSAWM, ERIC. 2000. **Naciones y nacionalismo desde1780**, Ed. Crítica, Barcelona.
- INVERNIZZI, LUCIA. 1990. *Los trabajos de la guerra y los trabajos del hambre. Dos ejes del discurso narrativo de la conquista de Chile*, en **Revista chilena de Literatura N° 36**, Edición de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la universidad de Chile, Santiago.
- JEREZ, FERNANDO. 2001. **El himno nacional**, Lom ediciones, Santiago.
- LARRAÍN, Jorge. 2000. *Capítulos 5 y 6 de: Modernidad, razón e identidad en América Latina* Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile.
- LE GOFF, JACQUES. 1994. *Documento/Monumento*, en **El Orden de la Memoria**.
- LILLO, EUSEBIO. 1948. **Obras poéticas**, Ediciones de la sociedad de Escritores de Chile, Santiago.
- LUHMANN, NIKLAS. 1997. “*La modernidad de la sociedad moderna*”, en **Observaciones de la modernidad**, Paidós, Barcelona, España, pp. 13-47.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. 2003. **La Posmodernidad (Explicada a los niños)**, Editorial Gedisa, Barcelona, España.
- MARTÍ, José. 2000. *Nuestra América*, en **José Martí y el equilibrio del mundo**, FCE, México D.F., México.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 1999. *Recepción de medios y consumo cultural Travesías*, en: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**. Editorial Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, Colombia, pp. 2-25.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2000. Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación, en: Mabel Moraña (ed.): **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, pp.17-29.
- MIGNOLO, WALTER. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista (imposible de consultar la edición).
- OVALLE, ALONSO DE. 2003. **Histórica Relación del Reino de Chile**, Pehuén Editores, Santiago.
- RENAN, ERNEST. 1990. *¿Qué es una Nación?*, Revista del Centro de Estudios Públicos número 38, Santiago.
- RICHARD, Nelly. 1998. *Políticas de la memoria y técnicas del olvido*, en: **Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)**, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, pp. 27-50.
- RIEGL, ALÖIS. 1987. El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen, Ed. Visor, Madrid.
- RODÓ, José Enrique. 1996. **Ariel**, Editorial Ayacucho, Bogotá, Colombia.
- ROMANO, RUGGIERO Y TENETI, ALBERTO. 1971. *Imperios y Primera unidad del mundo (1480-1560)*, en **Los Fundamentos del mundo moderno**, Editorial siglo XXI, Madrid.
- SARLO, Beatriz. 1997. **Capítulos II y IV** en Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina, **Editorial Ariel, Buenos Aires, Argentina**.
- SCHILLER, J. F. CH. 1991. “*Cartas sobre la educación estética del hombre*” y “*Sobre lo Sublime*”, en **Escritos sobre Estética**, Tecnos, Madrid, España.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. 2002. Nación y Cultura en América latina. Diversidad cultural y globalización. Lom ediciones, Santiago, Chile.
- TOURAINÉ, ALAIN. 2000. “Las luces de la razón”, en **Crítica de la modernidad**, FCE, Buenos Aires, Argentina, pp. 17-38.
- VALDÉS, Adriana. 1996. *Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro; Las licencias del entremedio, Aquello que todavía llamamos cultura*, en: **Composición de lugar. Escritos sobre cultura**, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, pp.81-89, pp. 101-109, 114-118).

VALDIVIA, PEDRO DE. 1978. **Cartas de Relación de la conquista de Chile**, Editorial Universitaria, Santiago.

VAN DIJK, TEUN A. 1999. 2. Creencias sociales, 10. Sentido Común, 12. Identidad, 13. Cognición Social, 14. Ideología y Sociedad en: **Ideología. Una aproximación multidisciplinaria**, Editorial Gedisa, Barcelona.

VIDAL, Hernán. 1998. **Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile**, Editorial Mosquito, Santiago, Chile, pp. 11-54.

WILLIAMS, RAYMOND. 1997. **La Política del Modernismo**, Editorial Manantial, Bs. Aires, Argentina

ZAPIOLA, JOSE. **Recuerdos de treinta años**, Editorial Zig-Zag, Santiago.

Entrevista: 1905, *Con don Eusebio Lillo*, entrevista realizada por la Revista Zig-Zag el martes 17 de septiembre de 1905

<http://www.monumentos.cl/>

www.purochile.org

www.purochile.com

www.purochileturismo.cl

www.purochilecapel.cl