

LA CONSTRUCCIÓN MARGINAL DE SANTIAGO EN LAS CRÓNICAS DE JOSÉ DONOSO¹

THE MARGINAL CONSTRUCTION OF SANTIAGO IN JOSÉ DONOSO'S CHRONICLES

Andrés Ferrada Aguilar
Universidad de Playa Ancha
Facultad de Humanidades y Centro de Estudios Avanzados
aferrada@upla.cl

RESUMEN

Este trabajo aborda parte de la producción cronística de José Donoso en la década del sesenta, fundamental para comprender la aproximación del autor a la ciudad de Santiago y su modernización a la luz de la vida cotidiana. Las crónicas seleccionadas señalan relaciones entre tradición y modernidad desde diversos márgenes. Emergen sujetos y prácticas que, precaria e inadvertidamente, articulan una resistencia a una determinada forma de poder desde la excentricidad, es decir, desde un espacio otro escindido de las racionalidades modernas.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, crónicas urbanas, márgenes, excentricidad, modernidad.

ABSTRACT

This work examines part of José Donoso's chronicles written in the sixties, a fundamental corpus for an appreciation of his critique of every-day life in the city of Santiago. The chronicles evince the confluence of tradition and modernity from diverse margins. We can therefore observe subjectivities and practices

¹ Este estudio reformula algunas ideas de mi tesis doctoral "La ciudad y su espacio literario en las crónicas de José Donoso" (2013), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Agradezco las lúcidas indicaciones que Leonidas Morales, profesor guía de esta tesis, compartió conmigo.

that, precariously and most of the times inadvertently, articulate a resistance to power from an eccentric site in a trajectory contrary to modern rationalities.

KEY WORDS: *José Donoso, Urban chronicles, Margins, Eccentricity, Modernity.*

Recibido: 8 de abril de 2015.

Aceptado: 12 de agosto de 2015.

INTRODUCCIÓN

Las crónicas urbanas que José Donoso (1924-1996) produce en la década del sesenta desarrollan importantes zonas temáticas para apreciar la representación de la ciudad de Santiago en la escritura del autor². Un hecho que distingue las crónicas de Donoso en esta primera etapa es la enunciación de la ciudad a través de márgenes que oponen a la modernización urbana una serie de prácticas excéntricas, y en los que conviven sujetos enfrentados a normatividades que regulan la producción y habitación de los espacios. Conviene destacar aquí que Donoso no es un marginal. Su biografía social y cultural así lo confirma. En tanto escritor, posee a su disposición medios simbólicos de producción que le permiten no solo crear obras, sino además articular un discurso sobre ellas, y por extensión, sobre la literatura. No obstante, la enunciación de la ciudad desde un margen exige al autor una postura y una máscara³. La primera se asocia a una perspectiva desde la cual el cronista narra el evento urbano con la doble ventaja de una visión de conjunto y de una relativa libertad de desplazamiento⁴. La segunda sugiere una estrategia propia de “las prerrogativas del novelista” (Donoso, *Artículos* 204): enmascarado al interior de la escena urbana, el autor permite que el espacio “suscite fantasías” (204), imaginando los usos y hábitos de la marginalidad.

La enunciación de Santiago desde el margen involucra así la apropiación de la lengua por medio de la adopción discursiva de una máscara que corresponde al *artificio* del escritor, en tanto arte y oficio que le son propios. A través de esta perspectiva, la presencia de pueblos y provincias revela una crítica de la vida cotidiana con énfasis en

² Las crónicas que analizo en este trabajo se encuentran reunidas en la selección *José Donoso. El escritor intruso* (2004), introducida y editada por Cecilia García Huidobro.

³ Centrándose en la simulación y la pose, Leonidas Morales confiere a esta última un lugar preponderante para la “construcción de verdad” (*José Donoso: Diario 243*) en la producción narrativa del autor.

⁴ En un primer momento, esta visión de conjunto responde a la percepción sensible de los eventos y sujetos urbanos. Por lo tanto, da cuenta de aquello que los sentidos pueden abarcar y no aspira, como pudiese ocurrir en una instancia reminiscente o escritural posterior, reconstruir un absoluto o crear una ilusión de omnisciencia.

los desencuentros entre tradiciones comunitarias y una modernidad que disuelve dichos vínculos. La tradición en este sentido compromete prácticas y saberes que fortalecen una aspiración de comunidad, vale decir, aquello “que nos ocurre —pregunta, espera, acontecimiento, imperativo— a partir de la sociedad” (Nancy, *Comunidad* 22-3). Las tensiones entre el proyecto modernizador y las prácticas comunitarias se tornan más evidentes si se admite que en Latinoamérica “lo rural, lo industrial y lo urbano [se expresan] simultáneamente” (Lefebvre 32). En las áreas periféricas al centro de Santiago el culto a las animitas o la música de los organillos evocan, retomando a Nancy, la pervivencia de acontecimientos agobiados por el curso fragmentario de la urbanización. La comunidad inunda el recuerdo como un “fantasma ya perdido para siempre de la sociedad, que por definición es urbana o citadina” (Nancy, *Ciudad* 12).

La escritura que conforma una imagen de Santiago, entendida como construcción literaria, surge de coyunturas que problematizan el encuentro del tejido tradicional con el cuerpo lógico de la ciudad. En este caso, el “acto individual de apropiación de la lengua” (Benveniste 85) se realiza desde un habla o postura que da testimonio de la marginalidad. José Donoso promueve así una narración de la capital desde áreas que se anteponen a la modernización, es decir, a una lógica operativa que busca normativizar usos y prácticas. Bajo este signo, importa distinguir el matiz que adquiere esta narración en sus crónicas. La crítica concuerda que, desde sus inicios modernistas, la crónica se desenvuelve en un sitio discursivo complejo. Para Rotker, por ejemplo, esta heterogeneidad se manifiesta en una “hibridez insoluble” y en “una marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte” (203). Ramos, por su parte, problematiza la complicidad entre periodismo y literatura. Discutiendo la crónica modernista, señala que esta hibridez no debiese confundirse con una falta de jerarquía o una “heteronomía discursiva” (123). Responde, más bien, a “un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades, entre los cuales es enfática —a veces más enfática que en la poesía misma— la tendencia estetizante de la voluntad autonómica” (123). La crónica, por lo tanto, evoluciona como un discurso dinámico y complejo que tensiona las relaciones del sujeto con las coyunturas de su tiempo.

Las crónicas de José Donoso manifiestan, desde luego, una inclinación estética, pero de una índole distinta de la modernista. A diferencia del modernismo finisecular, la estética donosiana se desprende de la voluntad kantiana y, creemos todavía más radicalmente, de la figuración cartesiana del sujeto. Entra en escena una tensión inédita, una máscara que permite al autor crear una nueva autonomía al interior de sus crónicas. Entendida como prerrogativa del escritor, esta postura implica adoptar una “persona” marginal para dar testimonio de la ciudad desde un espacio ajeno al autor⁵.

⁵ García Huidobro, por su parte, destaca la relación entre escritura y biografía cuando señala que “este amigo de los disfraces, utilizó el de reportero como otra máscara más para escudriñar en sus propias obsesiones” (25).

Donoso elabora así una crónica urbana, y habilita al mismo tiempo una postura –perspectiva– para efectuar dicha creación. Sobresalen, en consecuencia, oficios periféricos y sujetos descentrados cuyas prácticas carecen de un “lugar propio” de expresión (De Certeau 50). Un siglo antes, estos sujetos constituyeron una “muchedumbre feroz”⁶ que las políticas higienistas intentaron domesticar al interior del espacio civilizatorio de una “ciudad propia”.

La primera parte de este estudio revisa artículos en los que la ciudad “se recorre” *ex situ* a través del contraste y la evocación. Estas crónicas abordan una imagen de Santiago en conflicto con un proceso de modernización que, desde fines del siglo XIX, destruye los “sistemas tradicionales de representación e identificación” (Ramos 161). Bajo esta perspectiva, este estudio se aproxima a la modernidad desde una crítica del modelo que, reconociendo su impronta iluminista, advierte al mismo tiempo su accidentada expresión en América Latina⁷. El recorrido por la ciudad genera registros que, como la textualización o la narrativización, instancian una percepción descentrada de los espacios. En efecto, planificada desde la urbanística y la arquitectura, la ciudad aporta un “sentido común” sobre el cual se yuxtaponen las desviaciones del “sentido figurado” (De Certeau 113). Más adelante veremos cómo las subjetividades y sus prácticas contradicen las normatividades que operan en los espacios modernizados.

Publicada en septiembre de 1960 en *Revista Ercilla*⁸, “Viaje a lomo de libro” es una crónica sobre el surgimiento de las ciudades en torno a paisajes poéticos propios

⁶ Sobre la actitud de los miembros de las “grandes ciudades” europeas hacia la policía de seguridad, Benjamín Vicuña Mackenna indica que esas “sociedades ya viejas han pasado por una serie de alternativas como nosotros, insultadas unas veces por la muchedumbre feroz, atormentadas otras por la tiranía de los partidos, de los caudillos, de los impostores, de robadores brutales” (4). En *La policía de seguridad en las grandes ciudades modernas*, 1875. De acuerdo a Sergio Grez, “el *ethos* civilizatorio de Vicuña Mackenna, propio de su clase social, lo llevó a concebir la transformación de Santiago incluyendo la reforma de los comportamientos del bajo pueblo” (93). El recelo hacia sujetos y prácticas descentradas, tales como la mendicidad y las chinganas, se constituyó en norma. Arraigado en las elites latinoamericanas del siglo XIX, este enfoque a la cuestión social “no solo puede ser objeto de una crítica desde nuestra perspectiva actual, sino que lo fue también en su propia época” (Grez).

⁷ Las discontinuidades de esta expresión se acentúan durante el período de modernización literaria en la región (1870-1910) y alcanzan relevancia discursiva en la crónica y el ensayo. Según Rama, este período se caracteriza por “la conquista de la especialización literaria y artística, por el momento solo atisbo de una futura profesionalización [...] y un reconocimiento, mejor informado y más real que antes, de la singularidad americana” (82-3). Con el tiempo esta singularidad instala una crítica que advierte el carácter distintivo de las modernidades latinoamericanas.

⁸ Los datos de publicación de estos trabajos están disponibles en “Bibliografía de artículos, crónicas y entrevistas”. En *José Donoso: diarios, ensayos, crónicas*, 2009.

e inconfundibles. Donoso advierte que su intención es “viajar por el país llevado por sus libros, para escuchar los ecos literarios que algunos lugares despiertan en mí” (*Escribidor* 217). Percibe uno de estos ecos en Valparaíso, que “posee una atmósfera esencialmente literaria. Tiene un estilo, una fuerza, una poesía que dominan inmediatamente al visitante” (219). Acentuando la poeticidad de Valparaíso, Donoso introduce la imagen del “espacio literario”, título de una crónica homónima de 1986 sobre la construcción novelística de las ciudades y las rúbricas que los escritores plasman en ellas. Este espacio se percibe con igual fuerza en las crónicas de Donoso cuando señala que “la ciudad imaginada vive y duele e invade el texto con su pasión e inexactitudes y limitaciones” (*Artículos* 116). En este caso, la ciudad de Santiago imaginada desde el margen.

El apartado que describe el carácter literario del puerto contrasta con Santiago. “Además de adolecer de un centralismo económico, Chile sufre un centralismo literario muy comprensible. Los escritores santiaguinos son innumerables. Sin embargo, no existe un escritor de la ciudad, en el sentido que lo es Edwards Bello de Valparaíso, o Eduardo Mallea de Buenos Aires” (220). Esta reflexión conlleva determinar el criterio que convierte a Edwards Bello en “un escritor de la ciudad”. ¿Piensa Donoso en *Valparaíso, la ciudad del viento* (1931) y las imágenes porteñas en *Crónicas. Valparaíso, Madrid* (1924), o en *Recuerdos de un cuarto de siglo* (1966)? ¿Qué función cumplirían novelas como *El roto* o *La chica del Crillón* en la articulación de una escritura citadina?⁹ La omisión a la narrativa de Edwards inspirada en Santiago indica el modo en que Donoso concibe a los escritores de ciudad. A saber, la obra de estos creadores es inseparable de una ciudad en particular, apelando y retornando a esa matriz repetidas veces¹⁰. Bajo este prisma, el escritor no solo habita los espacios citadinos, sino que también logra habilitarlos estética y poéticamente. Desde aquí se hace necesario indicar algunos antecedentes que sugieren la posibilidad de identificar a José Donoso con la figura de un escritor de ciudad.

⁹ *La chica del Crillón* introduce un ambiente urbano en el que “se vive de apariencias, y la pobreza va estrechamente unida al prestigio” (19). La ciudad ejerce, pese a todo, atracción. “Ningún santiaguino dejará de injuriar al centro, ni de ir dos veces al día”, recuerda la protagonista (19). Para Grínor Rojo esta novela descubre espacios inadvertidos: “La ciudad en las sombras, la que Orrego no percibió o percibió apenas en las páginas de *Casa grande*, la de los barrios malos en los que Ángel Heredia se pierde [...] ha salido a la luz y avanzado hasta ocupar el primer plano de la escena” (63).

¹⁰ Las crónicas que Edwards Bello dedica a Valparaíso debieron constituir parte del material con el que Donoso piensa al escritor de ciudad. En “Cerros y burritos” (1961), por ejemplo, Edwards recuerda los espacios afincados en la memoria: los “cerros de Valparaíso son la cristalización de un sentimiento antiguo, como el recuerdo de la mamá o la nodriza, en sueños. Son un tesoro creado por la fantasía” (80-1).

La crítica destaca la temática del poder como un hito en la escritura del autor. Arraigado en ideologías que han modelado la sociedad chilena desde la colonia (Morales, *Muertos y sobrevivientes* 96), este poder encuentra en el tránsito de la ciudad burguesa a la masificada (Romero, *Latinoamérica* 331-49) un sitio estratégico para su regeneración. Las demandas de patrones y sirvientes, por ejemplo, se exacerban a medida que la urbe se fragmenta y pierde contacto con la espesura tradicional del campo¹¹. Conflictos centrales en *Coronación* (1957) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) encuentran su genealogía en esta condición. Un segmento importante de las crónicas que Donoso publica en los sesenta, como asimismo *El lugar sin límites* (1965) y *Este domingo* (1966), también comprometen subjetividades asediadas por fuerzas racionalizadoras. Considerando el lugar saliente que ocupa el espacio urbano en su creación literaria, estas acotaciones recomiendan, preliminarmente al menos, vincular a Donoso con ese escritor y ese tipo de escritura que él mismo extraña en Santiago. Resta, entonces, destacar el sitio desde el cual se genera la enunciación de este espacio y la perspectiva que ésta instala¹².

En su acepción territorial más frecuente, el margen remite a un espacio que mantiene diversos grados de asociación –complementariedad, subordinación, asistencia– con un área adyacente, política o administrativamente relevante. En este estudio, dicha relación surge primeramente de los vínculos de interdependencia entre las zonas rurales y las modernizaciones de la ciudad de Santiago en los sesenta. Esta relación involucra, además, asomos de prácticas tradicionales en una urbe impactada por la “tercera mundialización” (Mongin 176) de corte económico. Ahora bien, la complicidad entre tradición y modernidad advierte sujetos que esbozan, desde un margen identificado con la excentricidad, la recuperación de una forma de estar en el mundo interrumpida por la semejanza y la homogeneidad. De acuerdo a Emmanuel Levinas,

¹¹ Quizás se deba a este distanciamiento que el campo sea objeto de evocación en la narrativa de José Donoso. Lo rural despierta en los personajes auténtica nostalgia, como el recuerdo de los paseos estivales en *Este domingo*. Esta sujeción al pasado rural puede vincularse con un poder fundante mercantil que se extiende desde el campo a la ciudad. Los patrones en *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* exhiben este afán de control apelando a dominios externos al ámbito urbano. Lo rural legitima así el poder de los oligarcas; de allí proviene en parte el asentamiento de sus nombres, y allí nacen los mitos con los que naturalizan sus orígenes.

¹² Para Benveniste la enunciación es el acto individual de apropiación de la lengua. Este acto remite a una subjetividad que, de acuerdo a Foucault, estará adscrita a las contingencias de la enunciación. Al interior de una arqueología que describe los discursos “en el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (*Arqueología* 171-73), el campo de la enunciación se define “como el lugar de acontecimientos, de regularidades, de entradas en relación, de modificaciones determinadas, de transformaciones sistemáticas” (160).

el “yo” no está nunca idealmente solo; hay otra persona cuyo rostro confrontamos y experimentamos. “Lo Otro es aquello que no soy. Lo Otro es esto no debido a su carácter, o fisonomía, o psicología, sino debido a la propia alteridad del Otro” (*Time* 83)¹³. Esta reflexión marca la distinción entre el “yo” y su otredad, al tiempo que reconoce una ineludible relación dialéctica. Ambos principios permiten una lectura de los espacios y subjetividades en las crónicas. El margen, en tanto otredad para la cultura urbana, promueve una percepción insólita de su descentramiento, como también de la ciudad de Santiago. A partir de este alcance, proponemos examinar la otredad de sujetos que experimentan la modernización urbana desde sitios excéntricos¹⁴.

Sobre la metodología que orienta la lectura de las crónicas, esta encuentra afinidad con aproximaciones periféricas que permiten a Walter Benjamin construir una narración de la modernidad. Al examinar la contribución de estos enfoques, tanto en la crítica de la cultura chilena como en los estudios literarios, Morales destaca las posibilidades inusitadas que ofrecen la discontinuidad y la fragmentación, desviaciones que no persiguen “abordar los textos de frente, sino de costado. No con la lógica del centro, sino con la de la periferia, la de los bordes” (*Escritura* 198). En este sentido, este estudio privilegia crónicas que ocupan un lugar más bien discreto en la crítica de la obra donosiana¹⁵. Proponemos, por lo tanto, abordar las subjetividades y sus prácticas a partir de una perspectiva marginal, es decir desde crónicas que instalan una imagen excéntrica de la ciudad de Santiago.

La narración de la ciudad en las crónicas genera una construcción literaria asociada a una imagen del espacio urbano fruto de la intervención artística sobre el referente. Este trabajo de traducción corresponde, en palabras de Donoso, a una de las prerrogativas del novelista que transforma la ciudad con el fin de crear “un espacio estético que contenga un nivel de crónica, pero que no se reduzca a ella, porque debe ser terreno fértil, sobre todo para esa ‘fantasía’ de la que los chilenos tanto desconfiarnos” (*Artículos* 210-11). La imagen, entendida así como figuración del carácter relacional entre el observador y la ciudad, también sugiere una variante pictórica, en especial cuando las subjetividades marginales comienzan a ser individualizadas bajo la forma del retrato. En este sentido, los sujetos carentes de discurso hablan a través de una imagen retratada. Con ello la mudez social de estas subjetividades encuentra

¹³ Las traducciones de los textos en inglés corresponden al autor de este artículo.

¹⁴ Este enfoque coincide con aproximaciones que plantean la necesidad de complejizar nuestra visión de la ciudad chilena, otorgando atención a “las subjetividades en tensión, las formas de consumo, las visiones religiosas, las identidades sexo-genéricas y los proyectos políticos históricos” (Sepúlveda 11).

¹⁵ Los trabajos de Cecilia García Huidobro y Patricia Rubio constituyen un aporte valioso para promover estudios sobre las crónicas del autor. Ver bibliografía.

un decurso literario en el espacio cronístico de José Donoso. En el contexto de este estudio, el margen no solo da cuenta de una desarticulación social,¹⁶ sino que constituye en sí mismo una técnica literaria, una perspectiva periférica que permite imaginar y, en consecuencia, escribir y retratar la ciudad a través de prerrogativas que desajustan la uniformidad de los referentes.

UNA APROXIMACIÓN A SANTIAGO DESDE LOS PUEBLOS

Durante la fiesta de San Sebastián en “Lo divino y profano en Yumbel” (1963), “el canto de los fieles se alza monocorde y desordenado [...]. Del otro lado de la plaza los altoparlantes transmiten rock, cha cha chas y mambos, instando a los que han pagado sus mandas a que beban, coman y bailen: ‘Amor, mucho, mucho amor...’” (*Escribidor* 287). El pueblo recibe una multitud variopinta de “huasos de poncho festivo, campesinas endomingadas, niños y ancianos, mapuches adornados de plata, empleados de las ciudades, comerciantes, inquilinos y patrones de fundo” (287). Con énfasis en el encuentro de lo rural y lo urbano, esta crónica revela la convivencia de espacios y tiempos en el marco de una tercera mundialización europea, que en Latinoamérica se manifiesta tardía y asimétricamente. Así, llama la atención del autor que “en Chile, en 1963, huasos, mapuches, gitanos y obreros lucen los colores del uniforme de los centuriones imperiales” (289), milicia a la que perteneció el mártir convertido al cristianismo en el siglo III en Roma.

Esta reunión de tiempos y culturas dispares se encarna en subjetividades caracterizadas por el nomadismo entre el campo y la ciudad, y aun así en constante desplazamiento en cada uno de estos espacios. Es importante recordar que estos sujetos ya han emigrado masivamente a las ciudades en la década del sesenta. Y también a la narrativa donosiana convertidos en personajes que legitiman, desde su condición de sirvientes, la continuidad de una forma de poder, como Maya en *Este domingo* o la Peta Ponce en *El obscuro pájaro de la noche*. Los trabajos cronísticos, en tanto, reiteran la imagen del obrero de provincia –y del paisaje natural que lo circunda– en “Blancas cosechas de Cáhul” (1963), con “hombres armados de palas y rastrillos, diminutos como ácaros” en “la industria de la sal costina” (*Escribidor* 259). Este sujeto también prevalece en “El duro mundo de Andacollo” (1962). El obrero de la construcción en Santiago, en cambio, no figura en la crónica de Donoso, a diferencia de otros sujetos y oficios a los que aludiremos más adelante.

¹⁶ García Huidobro señala que Donoso se ocupa de “fragmentos de algo desarticulado [...], como si para él la sociedad hubiera definitivamente naufragado” (23). Esta constatación adquiere un particular relieve en las crónicas reunidas bajo el título “Desde el margen”.

En momentos claves, la fiesta de Yumbel convoca un espectáculo barroco. Este barroquismo refleja el modo diferencial que marca la expresión de la modernidad en América Latina. Impuesta por la razón instrumental, esta consciencia racional no tarda en demostrar su “incapacidad para integrar lo ‘no occidental’ (indios, mestizos, negros, proletariado urbano, inmigrantes rurales, etc.) a un proyecto nacional de democracia consensual” (Chiampi 37). Por lo mismo, este barroquismo de tradiciones y orientaciones diversas puede leerse como una “estética reapropiada desde esta periferia [...] para revertir el canon historicista de lo moderno” (Chiampi 38). Siguiendo esta lectura, y dramatizando públicamente la interacción entre lo secular y lo espiritual, la celebración deviene evento comunitario, diferenciado de una modernidad de corte iluminista que insiste en la “separación y burocratización de los distintos saberes autonomizados” (Ramos 111).

La algarabía y el comercio espontáneos resaltan aún más la devoción del santo: desde “gredas de Quinchamalí hasta desodorantes norteamericanos, desde monturas hinchadas de pellones hasta radios de transistores, cambiaron de manos para el día de San Sebastián, bajo los toldos de la plaza” (292). La plaza conserva, todavía, los rasgos de solidez que Donoso advierte degradados en las periferias santiaguinas a fines de los ochenta. Este sitio transparenta cómo la modernidad económica, relacionada al fomento de la industria y más tarde a un modelo neoliberal, se instala en la sociedad chilena generando una crítica de la vida cotidiana en los trabajos del autor. “El metro, ahora, inunda la Plaza de Armas de gente venida de los barrios en busca, precisamente, y quizás sin saberlo, de ese ‘centro’ cívico que es la plaza fundacional” (*Artículos* 152-53), observa Donoso en 1989. De este modo, tanto la plaza de pueblo como la de Armas reúnen a estas verdaderas “prolongaciones del Foro Romano”, ansiosas de “remozar su sentido de identidad” (153). La fiesta en Yumbel permite a Donoso realizar un contrapunto con las fragmentaciones en la ciudad, en especial cuando se desdibujan las distinciones entre los signos cristianos y paganos.

Una orientación moderna prescriptiva y racionalista se revela en las “posiciones positivas de la Iglesia contemporánea” (*Escritidor* 290) que, de acuerdo al Arzobispo Coadjutor, buscan “desarraigar lo que hay de idólatra y supersticioso en estas devociones” (291). En el ámbito de la ciudad, este positivismo se traduce en la erradicación estratégica de la espontaneidad¹⁷. Se cuestiona, a fin de cuentas, una heterodoxia cuyo potencial creativo haría sucumbir la esencia cultural de la celebración. Donoso señala el

¹⁷ Romero discute estos rasgos en el capítulo “Las ciudades masificadas”, en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (341). Armando de Ramón, en cambio, ofrece datos sobre la planificación de la ciudad, índice de su modernización a inicios de los sesenta. Ver “El plan Brunner-Humeres” y “El plan intercomunal”, en *Santiago de Chile. Historia de una sociedad urbana* (222).

escaso efecto que estas sanciones tienen sobre la “idolatría [y] venta de indulgencias” (290). El autor vuelve a reflexionar sobre este tema con mayor énfasis crítico en “Las animitas: un culto del pueblo”.

Al comienzo planteamos que “Lo divino y lo profano en Yumbel” acentúa la excepción, es decir la ruptura cotidiana con un barroquismo que sugiere una experiencia moderna distinta del modelo iluminista occidental. Este modelo se inclina a asimilar las prácticas, aun las de la esfera religiosa, a una racionalidad que transforma metódicamente a los sujetos y los lugares que habitan. ¿Qué espacios de enunciación ofrecen, por ejemplo, la literatura y la ciudad contemporáneas para el peregrinaje de una “limosnera ciega que vive en Collipulli [y viaja] hasta Los Ángeles para buscar a su hermana, también limosnera, con el fin de mendigar junto a una larga fila de por-dioseros” (*Escritidor* 292)? Así, esta lectura de las crónicas de José Donoso destaca prácticas y sujetos que exhiben una postura excéntrica a las lógicas de la modernidad urbana. En los pueblos y en Santiago, los cruces entre la solidez de prácticas tradicionales y la modernidad líquida¹⁸ instalan una ambivalencia particularmente atrayente para Donoso. Como fenómeno que propicia una crítica de la vida cotidiana, y como escenario que ofrece la posibilidad de retratar estética y literariamente un espacio bifronte, susceptible de ser imaginado en tanto máscara y doblez.

La revisión de estos trabajos demuestra la importancia que Donoso confiere al retrato de los sujetos y su entorno. No solo el espacio y su devenir sobresalen en la narración del tiempo cotidiano, también los personajes asociados a un oficio, un gesto o una idiosincrasia. En otras palabras, estas subjetividades son retratadas/retraídas¹⁹ de la multitud y alcanzan una excepción que, si bien juega en favor de su individualidad, les permite renovar su pacto con la comunidad. La focalización de un rasgo, vinculado a una artesanía o a la forma de ejecutar un arte, permite al cronista observar con detención al sujeto, pero sin perder de vista el colectivo al que pertenece. En lugar de

¹⁸ Las referencias a las metáforas sólidas y líquidas provienen de Zygmunt Bauman. El autor subraya que, según Marx y Engels, el capitalismo moderno “fundió todos los sólidos”. Entre éstos se encuentran justamente las comunidades autárquicas tradicionales, que ocuparon “uno de los primeros lugares en la lista de elementos destinados a la licuefacción” (24).

¹⁹ Comparten estos términos una afinidad semántica interesante. *Retrato*, del latín *retrahere*, remite a la acción de “tirar hacia atrás, llevar hacia fuera; de *re*, muchas veces, y *trahere*, traer, sacar, hacer salir”. En este sentido, “*retrato* quiere decir *re-tracto*, muchas veces *traído*, puesto que el retrato se *trae* repetidamente del original”. *Retraído*, por su parte, sigue el mismo recorrido. En *Diccionario general etimológico de la lengua española* (696-97). Tanto la acepción de retrato como de retraído sugieren separación, desprendimiento. En las crónicas, las subjetividades se “sacan” de su hábitat social y alcanzan individuación estética en el plano de la escritura. Desde esta otra dimensión, un retrato recuerda con insistencia que el deleite que produce se debe, en parte, a su estado original “ob-sceno”, anterior a su arresto artístico.

fijar un rostro monocromático, la perspectiva en esta crónica revela el carácter bifronte de sus protagonistas. Vale decir, y como anticipamos en la Introducción, la confección de la crónica implica deliberadamente una postura. Opera en este enfoque, por cierto, un principio gestáltico de doble vía: en tanto punto de entrada a un fenómeno socio-religioso que exige contextualizar el encuentro de lo sagrado y lo profano, lo tradicional y lo moderno; y como artificio que incorpora el encuadre, técnica de raíz pictórica, a la narración de la escena. Mientras el ojo intenta articular coherentemente los objetos del campo de visión, la fantasía –prerrogativa del escritor– imaginará según sus propias reglas otros volúmenes y texturas para los referentes.

Los retratos de Donoso alcanzan un estatuto complejo. Los anima la exposición descriptiva de la escena, pero principalmente la creatividad rupturizante de las imágenes, tanto literarias como plásticas. Una de las funciones del retrato moderno es la celebración de la individualidad a través de la representación estética de la voluntad autónoma y de los rasgos fisionómicos del personaje, objetivo que el siglo XIX consolida con un arte pictórico tensionado por las técnicas fotográficas²⁰. Interviene así en la disposición “plástica” de estas crónicas y en su lectura un antecedente epistémico a todas luces moderno. No obstante, el autor desactiva este encuadre, dejando en descubierto subjetividades excepcionales y la condición que las vuelve visibles. Esta condición nos remite a un espacio des-esencializado, y por lo tanto desprovisto de los férreos rostros que proclaman el triunfo moderno de la voluntad individual. Recogiendo el juego conceptual de Levinas, cabría determinar hasta qué punto estos retratos dan cuenta de una inclinación hacia “otro modo que ser”, en lugar de afanarse en “ser de otro modo” (45). Ambas formas de tránsito implican, desde luego, una ruptura. Interesa destacar, sin embargo, que este pasar conlleva un distanciamiento en el que la otredad se distingue no solo de una esencia ontológica, sino también de un orden histórico²¹ que identificamos con la modernidad de un progreso instrumental y positivo, que rompe los sistemas tradicionales y desestabiliza el tejido comunal.

La figuración de estos individuos en el plano de la escritura genera un cambio de perspectiva: en vez de insistir en un registro objetivado, apreciamos la puesta en valor de la subjetividad de los personajes al interior de la escena. En el caso de Donoso, la capacidad para retratar la animación inesperada de un evento, o la fuga del rito cotidiano a un deslinde inefable, sugiere un juego estético que merece atención,

²⁰ Sobre las relaciones entre el retrato pictórico y el fotográfico en el contexto de su reproductibilidad técnica, ver “Breve historia de la fotografía” de Walter Benjamin, en diálogo con “El día del juicio” de Giorgio Agamben.

²¹ Levinas admite la historicidad de la subjetividad cuando señala que lo “*de otro modo que ser* no puede situarse en algún orden eterno substraído al tiempo y que dirige, sin que sepa cómo, la serie temporal” (52, énfasis del autor).

y que advertimos en estrecho vínculo con las transferencias entre los códigos del lenguaje cronístico y pictórico²². El autor concluye la crónica realzando el éxtasis pagano de la festividad. En su acepción mística, el éxtasis remite a una desviación, a un estar fuera de sí. Esta escisión encuentra así un grado de afinidad con el retrato: ambas experiencias se desprenden de un original o una esencia. Este deslizamiento, sin embargo, no equivale a una autonomía absoluta o abstraída. Tanto el ser extasiado como el retrato, aun en el apogeo de una plenitud mística y/o estética, mantendrán relaciones de sentido con sus esferas constitutivas. En lo que sigue veremos cómo estas relaciones acentúan un espacio-tiempo inédito, inscrito en la marginalidad que articula la enunciación de la ciudad.

En la parte final de la crónica, forma y contenido, bailarina y baile se fusionan, generando una instancia excéntrica:

Una gitanilla rubia, increíblemente bella, de unos diez años, entró al local a pedir limosna. Venía descalza y sucia, y su voz parecía la de una mujer, así como sus graciosos andares y sus maneras desenfadadas. En una pausa del baile, la muchacha salió a la pista, y cuando la orquesta comenzó a tocar música española, espontáneamente rompió a bailar antes de que las parejas salieran. Durante largo rato, con el pelo desmadejado, con ademanes de pasión y furia, con taconeos y castañuelas hechas con los dedos, bailó como una pequeña Chunga, o Carmen Amaya. Era la misma que, con su madre, unos momentos antes estaba rezando en el santuario. El público se electrizó. La concurrencia le tiró dinero, le rogó que repitiera, entusiasmada con esta pequeña gran flamenca, devota y pagana, llamada Alicia Arestide (293).

El diálogo entre referencialidad y arte, prosa cronística y narración literaria encuentra aquí una inflexión notable. Las prerrogativas del escritor se anteponen a las prescripciones modélicas del género en el ámbito de la enunciación periodística²³.

²² Un estudio más exhaustivo de la complementariedad entre estos lenguajes podría abrir, en otras instancias de investigación, lecturas viables para apreciar la enunciación de la ciudad en la escritura del autor. Donoso dedica varios trabajos a la pintura, la fotografía y el paisajismo en *Artículos de incierta necesidad* y *El escritor intruso*. Sobre las relaciones entre la ficción donosiana y la pintura de paisajes, ver “Efectos visuales en la obra de José Donoso”, en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* de Sebastián Shoennenbeck.

²³ Sobre estas licencias, Lenka Franulic habría dicho: “No sé qué hacer con Pepe... Escribe como un ángel pero no es periodista”. Esta forma literaria de encarar la realidad en la escritura periodística se vincula con un estilo, el “*Nuevo Periodismo* que empieza a realizarse en Estados Unidos en los primeros años de los sesenta” (24-5). Cecilia García Huidobro: “José Donoso y ese lugar con límites llamado periodismo”. En *El escritor intruso*.

Asimismo, los relieves poéticos nos recuerdan que el autor ya había publicado dos obras relevantes en el contexto de la narración contemporánea en Chile. Por un lado sobresale *Veraneo*, colección de cuentos que obtiene el Premio Municipal en 1956. Por otro, *Coronación*, que *Editorial Nascimento* celebra en la contraportada de su primera edición de 1957 como un trabajo “que pasará a ocupar un lugar en la primera fila de nuestra novelística urbana”. Al observar la escritura como flujo de imágenes y motivos interrelacionados, la gitanilla es retraída del anonimato y singularizada con un nombre propio, convirtiéndose así en antecedente de la Manuela en *El lugar sin límites* (1965). Ahora bien, si consideramos la belleza de la niña y la espontaneidad de su baile, Alicia constituye el doble opuesto del travestismo y los artificios que, con absoluta autonomía literaria, signan al personaje de la novela.

Ambas habitan espacios marginales transformados provisionalmente con un arte que reclama la donación de sus cuerpos. En el caso de la Manuela, el baile la introduce en un ámbito escindido del tutelaje del poder y del agobio cotidiano, remozando su subjetividad cada vez que escenifica su arte. En carta a Roque Esteban Escarpa de noviembre de 1966, Donoso admite que la “segunda novela [*Este domingo*] es siempre la más difícil. Por suerte en febrero aparecerá mi tercera novela, *El lugar sin límite* [sic] y me horroriza pensar lo que sucederá entonces porque el tema es espantoso... tiemblo”²⁴. Considerando los enfoques actuales a la obra de Donoso, no sería correcto atribuir este espanto exclusivamente al travestismo o al homoerotismo presentes en la narración. Desde luego, *ad portas* de su publicación, estos aspectos suscitaban inquietud sobre la recepción de la novela. Sin embargo, el horror que despierta *El lugar sin límites* se debe principalmente a que genera un resquicio de alteridad contrapuesto a las trayectorias del poder. En términos más amplios, este horror permite abordar las novelas y crónicas de José Donoso como crisis que narran el carácter excepcional y monstruoso de lugares sin límites. La suya es una escritura que apela, en sentido estricto y metafórico, a una poética de la *enormidad* donde la negación de la norma legítima recursos estilísticos y estetizantes, como la máscara o el des-encuadre.

En consecuencia, el baile diferencia a la Manuela, convirtiendo la “estructura mezquina” de su cuerpo y “sus huesos enclenques” (82) en agencia que amenaza la estabilidad de un orden naturalizado. En un momento clave surge una reflexión que explica la relación entre este arte –que para el resto de los personajes se reduce a “una función”– y la emergencia de una subjetividad que interroga inadvertidamente al poder. Después de ser arrojado al canal por don Alejo y sus empleados, y sin sopesar la ironía dramática de sus palabras, la Manuela se pregunta: “No sé por qué siempre me hacen esto o algo parecido cuando bailo, es como si me tuvieran miedo, no sé por qué,

²⁴ Carta a Roque Esteban Escarpa, Iowa City, 26 de noviembre de 1966. En “Colección Archivo de Escritores”, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.

siendo que saben que una es loca” (82). Es precisamente ese tipo de extravagancia, la locura de abrazar una fantasía y convertirla en arte, la que despierta el temor de esos “brutos” (82).

El espectáculo de la gitanilla, en tanto, la suspende de su fragilidad “con ademanes de pasión y furia”, escena que a su vez es hábilmente retratada por Donoso. Estos retratos ponen en relieve la singularidad de un sujeto en crisis, pero también particularizan el baile y la escritura donosiana como lenguajes que se desprenden de una norma, realzando una poética, una consciencia estética única e irreplicable. En el caso de la Manuela y la niña, la factura artesanal del baile las escinde de sí mismas, situándolas en un espacio-tiempo inédito²⁵. Sugerimos anteriormente que la postura y la desconstrucción del encuadre aportan técnicas que transforman el referente inicial en una inflexión estética insospechada, tanto para el cronista como para el lector. En este sentido percibimos la fiesta religiosa en Yumbel como quien observa un cuadro, y con el sesgo que ello implica. En lugar de examinar los matices sociológicos de la celebración, Donoso descubre la tesitura pictórica de la escena y la emergencia de las artesanías en el plano de la escritura. No observamos, en definitiva, un cuadro de costumbres supeditado a convenciones pintorescas, sino más bien una composición inesperada y excepcional.

(DES)ENCANTOS URBANOS: ARTISTAS CALLEJEROS, ARTESANOS, INVENTORES

A partir de los márgenes santiaguinos, Donoso interpreta las relaciones entre oficios tradicionales y el pragmatismo de un tiempo que tiende a desgastar el valor comunitario de estas expresiones. Al respecto, Henri Lefebvre se refiere al absolutismo de la experiencia urbana:

El proyecto de racionalidad generalizada literalmente genera un vacío. Destruye a nivel mental antes de destruir por su eficiencia. Crea un campo ciego debido a su vacuidad. ¿En qué consiste este proyecto de racionalidad universal? Extender a todas las actividades lo que comenzó como un experimento, es decir la división industrial del trabajo (34).

²⁵ Estos sujetos provocan una discontinuidad en el orden de la vida cotidiana que, en términos de una reacción al poder, puede equipararse con el suceso. Foucault establece que a fin de no hacer de este concepto lo que el estructuralismo hace de la estructura, no se debe “colocar todo en un cierto plano, sino considerar detenidamente que existe toda una estratificación de tipos de sucesos diferentes que no tienen ni la misma importancia, ni la misma amplitud cronológica, ni la misma capacidad para producir efectos” (*Microfísica* 179).

Esta racionalidad también impone una obsolescencia a las disposiciones materiales, perceptuales y anímicas que surgen alrededor de los espectáculos callejeros. En “Música condenada a morir” (1963), Donoso recuerda que antes “era frecuente encontrar organilleros en cualquier barrio de la ciudad [...]. En Santiago quedan solo veinticinco organillos [...]. Además hay solo una persona que sabe arreglar organillos [...]. Cuando desaparezca Enrique Venegas, artesano, músico, artista y bohemio, adiós para siempre a los organillos” (*Escribidor* 265). Cabe destacar la relación entre el barrio alto y Quinta Normal. En el primero “gustan más las melodías mexicanas”, en el otro “gustan de oír melodías más antiguas, pasadas de moda, vales vieneses sobre todo” (266). Se integra aquí un cúmulo de imágenes –populares y contemporáneas; tradicionales y nostálgicas– que identifica a las subjetividades con determinados objetos simbólicos. Mientras el barrio alto adopta un sello moderno, los barrios del poniente parecen más conservadores en cuanto a gustos musicales.

En ambos casos sobresale, sin embargo, un apego por lo importado, acusando la ausencia de un carácter musical propio en la ciudad. El organillo encarnó a principios de siglo XX un prodigio europeo que, con la llegada de la televisión, parece cada vez más incongruente en algunos sectores de Santiago. “Importar un organillo desde Alemania o Rusia cuesta más de cinco millones de pesos. Los viejos organillos, traídos al país a partir de 1895, se descomponen, quedan abandonados e inservibles bajo las goteras de alguna mediagua, y sus piezas en buen estado sirven solo para arreglar otro organillo, apenas menos decrépito” (265). La introducción de los primeros organillos en Chile coincide con la modernización de la vida social en los espacios públicos. Percibimos en esta crónica los efectos tardíos de este proceso que, fatigados en Europa, se trasladan a los cuerpos nómades de los organilleros. “A veces, los acompaña un hijo pequeño o un perro, pero el organillero es un individualista, un hombre solo e independiente, muchas veces sin casa ni familia” (267). ¿Se emparentan estos organilleros con los sujetos de Yumbel? ¿Es posible ver en estas subjetividades la exhortación colectiva, gesticulada por la presencia de sus cuerpos y afanes, de una habitación al margen del progreso de la Historia? “Todos los organilleros”, señala Donoso, “se conocen entre sí, como los miembros de cualquier profesión, y forman un mundo aparte. Explican que son organilleros porque les gusta la música, y tienen la dignidad y el orgullo de quienes han dedicado la vida a una vocación” (266).

Sorprende cómo Donoso deja en evidencia una versión centrada de la identidad en estos sujetos. En particular si consideramos las máscaras que el autor crea para sus personajes de ficción –labor que define, en parte, la estética donosiana– y su escepticismo frente a las esencias del sujeto. Estos músicos conservan una imagen integrada de sí mismos; esbozan una comunidad –un “mundo aparte”– confrontada a las normalizaciones urbanas. Según Lefebvre, la condición urbana no busca fragmentar las prácticas cotidianas por cuanto lo urbano es, en términos constitutivos, división e incertidumbre (39). Desde este enfoque los músicos aparecen como un cuerpo compacto que se mueve

entre fragmentos. Esta clase de modernidad urbana es dos veces eficiente. Instala novedades y dispone mecanismos para su uso; y acelera también la obsolescencia de prácticas y subjetividades. La dialéctica de esta eficiencia forma un eje sustantivo en la crítica de la vida cotidiana al interior de las crónicas: la desaparición de los hitos comunitarios obedece a una erradicación inducida prematura e ideológicamente por una modernidad urbana de corte capitalista. En este sentido, la música de los organillos se convierte, con toda precisión, en un arte “condenado a morir”:

Y con este lenguaje de púas y puentecillos minúsculos de metal [se escriben] las más bellas melodías que hoy se oyen por las calles de Santiago, que, aunque no puedan competir con las del Wurlitzer de luces que atraen a la juventud, hablan con su idioma propio, inconfundible. ¿Qué sucederá cuando desaparezca Venegas? Se irán rompiendo las púas de los rodillos, las melodías callejeras se irán haciendo más y más cascadas, hasta que por fin enmudezcan para siempre, y dentro de algunos años los niños ya no sabrán qué es correr para oír al organillero (268-69).

No solo las melodías de los organillos se detienen, también la convivencia que el espectáculo genera en las calles. Queda así suspendida una aventura que rompe la rutina doméstica y su realización se desplaza, en cambio, al ámbito del recuerdo. Más que vivencia auténtica de un tiempo extraordinario, la ciudad ofrece sustitutos espurios que llenan espectralmente el vacío de la desaparición. El pasaje recoge una idea que gravita en trabajos posteriores del autor, relevante para determinar una poética urbana en su escritura. Nos referimos al lenguaje con el que se expresa la ciudad de Santiago, y que el autor relaciona con la mudez y la música en artículos publicados en los ochenta. La elocuencia de este registro musical y su variante más emblemática, la literatura urbana, “se contraponen a las lógicas que ordenan la circulación y la percepción de los objetos en los espacios urbanos modernizados” (Ferrada 131).

El margen desde el que se relata Santiago aparece como circunstancia de enunciación en otras crónicas sobre los barrios del poniente y sus oficios, desconocidos para los habitantes del centro de la ciudad. En “Arte y magia del vidrio” (1963), un par de señoras admiran en “la vitrina de una tienda del centro [...] unas botellas color rubí con elegantes cuellos de jirafa [...]”. No pudieron ponerse de acuerdo, y entraron a preguntar: ¿son o no son de vidrio Murano?” (*Escribidor* 285). La dueña entrega una visión parcial de esas obras y de su creador, Guido Paván, complementada con la narración del cronista: “Paván vino a Chile hace tres años y se casó con chilena. Trabaja como técnico en una pequeña fábrica de vidrio de Carrascal, casi como las industrias familiares a las que estaba habituado en [Murano], su isla natal” (*Escribidor* 285). Esta parte de la historia –un capítulo biográfico oculto– permanece inasible a los clientes, hecho que apunta al desconocimiento entre habitantes de distintos barrios.

En esta crónica el foco de la mirada se inicia en lo público –pasando por la calle, la tienda y la fábrica– y se detiene en la intimidad de una escena semi-privada. “[E]n un rincón de la fábrica, Paván vive con su esposa chilena y su hijita, diciendo en forma casi medieval que prefiere dormir allí mismo, porque pueden ocurrir cosas y siempre es preferible estar a la mano... Es sentido de la ‘bottega’ italiana, la convivencia íntima del hombre con el material que elabora” (285). La esfera doméstica al interior de este cuadro se integra a un plano de existencia “casi medieval” donde el trabajo y la creación artística se informan mutuamente. La evocación de un orden encantado por la solidez artesanal del taller-dormitorio contrasta así con un exterior urbano fragmentado.

Similar a la imagen que proyectan los organilleros, Paván se percibe al interior de relaciones unificadas, afin con la mirada del taller por parte del autor. Recordando el aura que entrelaza los cuerpos con su oficio, el lugar asombra como “una de las escasas fábricas de objetos de vidrio que trabajan este material en forma de artesanía, no como gran industria de producción en serie” (285). “Los objetos que bajo la dirección de Paván se fabrican en Chile”, continúa el autor, “son muchos, pero, ciertamente, ninguno contiene el misterio de las largas botellas color rubí, que con sus cuellos de jirafa, evocan las celdas de los sabios medievales” (286). Apreciamos que la enunciación de “Murano en Carrascal” ofrece una arista sólida, en sintonía con el baile de la gitanita o el gremio de los organilleros.

En las crónicas de Donoso la convergencia de lo rural, lo industrial y lo urbano genera un imaginario²⁶ poblado de objetos y oficios que confían en la sencillez de los espectadores. En “El circo: mundo triste bajo la carpa” (1960) sus artistas “hacen giras por los balnearios o van en busca de plazas en los pueblos del norte o sur [...] donde las mentalidades menos sofisticadas de los habitantes no opondrán a las proezas del malabarista y a los chistes del tony, el escepticismo ciudadano adquirido en cines y radios” (*Escribidor* 271). La ciudad no tarda en normativizar las prácticas que disienten de su proyecto modernizador. Al ojo del cronista, por el contrario, la irrupción de esos eventos suscita deleite estético y escritura.

“Inventores: la piedra filosofal moderna”, de 1963, entrega la versión criolla del progreso tecnológico:

²⁶ En los trabajos que abordamos, los objetos y sus estéticas sugieren una acomodación o desajuste con la trayectoria de la modernización. Organillos y botellas de vidrio color rubí constituyen índices que remiten a un imaginario, un orden simbólico que entraña una percepción subjetivada del entorno. Esta mirada permite al cronista crear una imagen acústica y visual de los espacios que recorre. Para García Canclini, los imaginarios urbanos instalan, además, rutas de lectura para asimilar la fragmentación y desmesura de las ciudades (*Imaginarios urbanos*).

En los cerros de Valparaíso, en un burgués departamento de la calle Santo Domingo, en una espaciosa casa del barrio alto o en un modesto hogar del barrio Avenida Matta, hay luces que permanecen encendidas hasta muy tarde, sobre tableros de dibujo o intrincadas maquetas a escala: un invento, un perfeccionamiento técnico, una innovación original que logra obtener patente de invención es la piedra filosofal de esta sociedad técnica e industrial contemporánea y son muchos los que la buscan desesperadamente (*Escribidor* 279).

Social y geográficamente transversal, esta reserva creativa buscará un lugar para su aplicación en el mecanismo urbano. Algunas innovaciones temporizan el trabajo, como el calendario perpetuo, que según su creador, dueño de una fábrica de tejidos, “es útil para los comerciantes, que gracias a él ya no tendrán que guardar los calendarios de los años anteriores para cerciorarse de que, cuando venga un inspector, no haya entrado en los libros de cuenta una venta en un día domingo” (283). Este dispositivo revela la sustitución de un tiempo constantemente renovado –como el que rige la devoción o el oficio del artesano– por una planificación eficiente de la producción. La ilusión de perpetuidad ofrece así una cuota de orden a las rutinas fabriles y su administración.

Estas anotaciones revelan que los pueblos y barrios santiaguinos integran un margen que incide en la construcción de espacios y subjetividades, es decir, en la postura que se adopta para retratar el paisaje urbano. La noción de margen se erige, además, como un espacio diferencial que ofrece diversos grados de resistencia a la modernización. Los oficios muestran, por ejemplo, cómo los entornos públicos y privados se reformulan con las improntas de los artistas callejeros: sus cuerpos señalan una expresión paralela a la modernidad de corte técnico-industrial y las políticas que buscan su implementación. Por otro lado, el margen remite al espacio de la desaparición, en el que las creaciones artesanales –entendidas como prácticas tradicionales de impresión del cuerpo en los objetos– y la existencia comunitaria perviven bajo el signo de un tiempo propio. A continuación abordaremos el papel que juegan las animitas en la construcción descentrada del espacio urbano.

LAS ANIMITAS Y LA TRANSFIGURACIÓN DE LO COTIDIANO

Dentro de la producción cronística de Donoso, “Las animitas: un culto del pueblo” (1963) posibilita la lectura del espacio urbano a través del recorrido, es decir, por medio de una circunstancia sensible de enunciación. La escritura surge del contacto con las animitas en diferentes puntos de Santiago, sin otra mediación que los testimonios que dan cuenta de su carácter milagroso. En efecto, a diferencia de otras crónicas en las que el espacio se circunscribe a un par de calles o a un barrio, Donoso finalmente abre el plano de la ciudad gracias a la ubicuidad de las animitas. El recorrido empieza en la calle Balmaceda, entre los puentes Manuel Rodríguez y Carrascal. Luego la animita de

Romualdo Ivani nos lleva a “la calle Borja, a la entrada de Alameda, junto a la Estación Central” (*Escribidor* 343), y de aquí a San Bernardo, donde “la Malvinita es toda una institución” (345). También hay referencias al Parque Cousiño, donde el santuario de la Marinita atrae, según indica un cuidador, a “muchas gente aristocrática, con auto y todo, parlamentarios y gente así” (346). El periplo termina en Carrascal esquina Tucumán, con la animita del periodista Luis Meza Bell, “asesinado en venganza allá por los años de la dictadura de Ibáñez” (347). ¿Cómo conocer Santiago, sus barrios “bravos” y la devoción popular que se manifiesta intermitentemente en sus calles? Si en los sesenta Donoso introduce la capital de mano de las animitas, en los ochenta trabajos como “El espacio literario” (1986) y “Nostalgia del café” (1987) subrayan tradiciones literarias, escritores y cafés como puntos de focalización para imaginar la ciudad.

Las animitas, por su parte, representan ejemplarmente la tesis sobre la enunciación de Santiago desde el margen. Las subjetividades y prácticas tradicionales, es decir, aquellas escindidas de la racionalización moderna, habitan un espacio divergente del poder normativo y de la fisonomía urbana más arraigada desde la colonia: la ordenada disposición de la calle al interior de la cuadrícula. “Al anochecer, ciertas esquinas de barrios apartados y paredones semiderruidos [...] se iluminan con la luz vacilante de una o cientos de velas, y las plegarias de los devotos de las animitas, arrodillados o de pie, transfiguran esos lugares cotidianos” (342). Esparcidos por la ciudad, como también en las novelas del autor, estos memoriales que semejan minúsculos oratorios y capillas profanan la rutina de las calles santiaguinas. A medida que la indiferencia *blasée* (Simmel 51) se disipa, “el atardecer popular se remansa en un islote de miedo, de respeto, de misterio, porque allí está la animita” (Donoso, *Escribidor* 342).

Debido a que esta creencia desajusta las prácticas religiosas, la “Iglesia combate [su] culto como una deformación mágica de ciertos dogmas” (342). Ciertamente, las animitas se anticipan al Día del Juicio integrando a la esfera de la vida cotidiana el recuerdo de seres individualizados. Señalan también subjetividades retraídas de la muerte que subsisten frágilmente al borde de un desprendimiento, como “los ladrillos tiznados por el humo de velas pretéritas” (343), convirtiéndose así en metáforas de una resistencia al desencanto del tiempo moderno. En esta crónica las animitas no solo transfiguran las rutinas cotidianas, tensionan además la cronología que rige estas experiencias al entrar en contacto con el espacio tradicional. Interesa notar que cuando las animitas surgen en las novelas de José Donoso, su presencia efectúa un desajuste similar. Sugieren una forma descentrada de estar en el mundo, “una excepción, un no-lugar²⁷ más acá de la negatividad que siempre es recuperable especulativamente, un al margen del absoluto que ya no se dice en términos de ser” (Levinas 63).

²⁷ Estos “no-lugares” remiten al momento en que la experiencia encuentra, efectivamente, un decurso de expresión. El deslizamiento desde las esencias, como advierte Levinas,

Una visión de la existencia desde este margen aparece en *Este domingo* cuando la Chepa se extravía en un “laberinto de adobes y piedras y escombros, de latas y tablas y calaminas hacinados de cualquier manera, sin orden” (213). Desorientada, encuentra por azar “una calle que vomita a los habitantes harapientos de la población dispersándolos por la ciudad a buscar trabajo, a robar o a divertirse. Ellos son las animitas” (213). Por su parte, en “Los juegos legítimos”, las amigas de Chepa prometen al nieto que cuando su abuela muera “la vamos a hacer animita y va a ver no más que va a ser la más milagrosa de todas” (115). Luego el nieto recuerda:

Mi madre me explicó que la gente ignorante, que no iba al colegio como yo iba a ir el año próximo, creía que cuando una persona moría de repente, por accidente o asesinada, sin alcanzar a arrepentirse de sus maldades, el alma se quedaba rondando cerca del sitio donde murió, y si alguien prendía una vela a ese muerto en ese lugar, ese muerto intercedía ante Dios por la persona que prendía la vela (115-16).

Como presagio, los comentarios de la madre y las amigas de Chepa anticipan la forma en que el nieto de los Vives, ya adulto, imagina el desmantelamiento de la casa de sus abuelos. “Me gusta que esos niños se refugien ahí, como si esa casa que era prolongación del cuerpo de mi abuela viviera aún: la cornucopia derramándose todavía [...]. Pero me gustaría más que terminara incendiada por esos niños, una animita gigantesca encendida en su memoria” (243-44). La hoguera recordará, desde luego, a los abuelos y la casa misma, símbolo de una infancia próspera y feliz. Pero también a los niños vagabundos, a las animitas que se dispersan asimétricas por el damero urbano y traspasan “el río que ruge encerrado en su cajón de piedras como una fiera enjaulada [...], un río que arrastra cadáveres y casas” (14).

A diferencia de las crónicas anteriores, el modelo o referente de la animita se reconstituye a partir de relatos y recuerdos que dibujan una segunda ánima en torno al difunto. Sujetas a una disponibilidad oral o fotográfica, las animitas aparecen más inasibles que los retratos en “Lo divino y lo profano en Yumbel”, “Música condenada a morir” o “Arte y magia del vidrio”. El cronista trabaja así con un sujeto no presencial cuya imagen, inscrita en fragmentos dispersos, emerge ya en proceso de desconstrucción. Mientras los retratos *post mortem* del siglo XIX resguardan la esencia de una identidad, los escurridizos semblantes de las animitas recuerdan la ficción que se esconde tras la invención del sujeto moderno. Aquellos daguerrotipos diseñan una puesta en escena en la que, con frecuencia, se simula al difunto aún en vida. La inmovilidad del cuerpo

no asegura una independencia permanente, creencia que vendría a legitimar la sustitución de una esencia por otra. Este distanciamiento otorga, eso sí, significación y visibilidad a “otros modos que ser” (*De otro modo que ser*, 51-4).

sincroniza de principio a fin con los tiempos de exposición que este trabajo fotográfico requería. Absolutamente dóciles, estos cuerpos obedecen a la perfección el mandato artístico del encuadre. El rostro adquiere, ya plasmado en la imagen, una desconcertante nitidez. Los inquietos rostros de las animitas, por el contrario, se disgregan en una serie de registros visuales, orales y escritos. Su tránsito en la crónica donosiana sobrepasa el encuadre tridimensional; en lugar de verlas simplemente con precisión óptica, tanto el escritor como los lectores empiezan a escuchar su “misterio” en tanto manifestación “única de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamin, *Obra* 31).

Donoso concluye que “aun con una enérgica campaña de la Iglesia es difícil que desaparezca el culto de las animitas, está demasiado metido en el alma del pueblo chileno, que en este símbolo sublima su melancolía, su violencia, su miedo y su sentimentalismo” (348). En este sentido, la comunidad construye un arte que, por vía subliminal, transgrede la urbanización de las prácticas tradicionales. La emotividad se transforma en un orden simbólico legible desde un margen creativo, es decir, desde un espacio de significación. De esta forma, las animitas proyectan sobre la crónica una imagen descentrada y vívida, opuesta a la fantasmal homogeneidad de los hitos urbanos.

CONCLUSIONES

Indicamos que las crónicas de José Donoso instalan temas claves presentes en su escritura, tanto referencial como narrativa. Entre otros, el silencio que surge en el cuerpo de la ciudad, representado en la imagen de la mudez. Estos temas surgen de una figuración discursiva particular. El rasgo de este relieve, que corresponde a una forma de enunciar la ciudad, es una marginalidad que resignifica el espacio circundante. Observamos cómo el margen *instancia* un espacio-tiempo cuya plasticidad permite visualizar Santiago desde una perspectiva periférica que problematiza la narración de la modernidad desde el género de la crónica. Constatamos, además, que los márgenes no remiten solo a un área geográfica, o incluso a los barrios tradicionales al interior de la ciudad. Estos márgenes sugieren un modo “extramuros” de estar en el mundo, una otredad asociada a prácticas excéntricas de habitar e imaginar la ciudad. A continuación, se indican conclusiones y síntesis sobre el modo en que Donoso construye una imagen de la ciudad en sus crónicas.

En “La palabra traicionada” (1988), el escritor señala que al leer, las páginas se llenan de “objetos lingüísticos que no conducen a aclarar la idea abordada, sino que la acarician, la rodean, como en una danza, [...] aportando otra claridad, un conocimiento distinto al que aportan los conceptos y la información” (*Diarios* 337). Desde las prerrogativas de su labor literaria, en este comentario Donoso prioriza la disponibilidad estética de un lenguaje que confiere al texto y a su recepción “una lucidez distinta” (337). Surge de este modo una percepción inédita cuando la figuración se antepone a la fisonomía del *logos*. En tanto recurso que relativiza las relaciones unívocas entre los

objetos, la lucidez donosiana –a diferencia de la especulación conceptual– traduce la realidad equívocamente cada vez que el escritor entra en diálogo con su imaginación. Así, y al igual que las subjetividades retratadas en las crónicas, los registros visuales y acústicos de la ciudad se desajustan con un encuadre supeditado a las prerrogativas literarias y a las fantasías del autor.

Uno de los ejes que esta figuración aporta a la construcción marginal de la ciudad en las crónicas es la imagen ubicua de las animitas, que opera como metáfora que “dramatiza” prácticas y subjetividades en crisis de desaparición. La capacidad dramática de la metáfora acentúa estas expresiones en el entrecruce de relaciones visuales, sonoras y táctiles que redefinen la tesitura y percepción del escenario urbano. Mientras Benjamin descubre en los pasajes parisinos una perspectiva para descifrar el curso de la modernidad, en la década del sesenta Donoso enuncia los destellos de esa trayectoria a partir de la habilitación discursiva de una postura marginal. Las crónicas esbozan con holgura crítica y estética una modernidad otra que sustituye los rasgos cartesianos de la ciudad. Emergen retratos y espacios excéntricos que más que celebrar un rostro finito, evocan la subjetividad en un momento de excepción. Lo mismo ocurre con los hitos urbanos. Las plazas de pueblo consagradas al barroquismo y la hibridez, los oficios a medio derruir y los barrios desmaterializados en presencia de las animitas crean un imaginario que participa de la enunciación excéntrica de la ciudad de Santiago.

Desde esta perspectiva, las crónicas insisten en prácticas desajustadas de las modernizaciones ciudadanas. En vez de acentuar estas últimas –“campos ciegos” en los que el progreso y el deterioro se vuelven indistinguibles (Lefebvre 23-4)–, Donoso insiste en los descentramientos que componen el cuadro urbano. En consecuencia, el autor opta por narrar subjetividades que resisten el desalojo de sus tradiciones, destacando la homogeneidad que impone la división del trabajo en “Arte y magia del vidrio”, o los medios masivos de comunicación en “El circo: mundo triste bajo la carpa”. Crónicas como estas reflejan espacios y sujetos contrapuestos a una condición atribuible no solo a Santiago en 1960, sino al conjunto de la sociedad chilena. Nos referimos a una tendencia a la uniformidad, disposición que el autor resiste en variedad de tonos.

“Es una curiosa deformación chilena esto de apreciar en una persona, por sobre la independencia y la autenticidad, el ser simpático” (*Diarios* 376), comenta Donoso en 1984. Tampoco fue el único en lamentar que si “uno exhibe señas de identidad inmediatamente reconocibles es prisionero de ellas, una terrible máscara de hierro que impide cambiar de máscara y uno está condenado a una sola” (*Tupido velo* 253). Joaquín Edwards Bello apuntó vehemente al desdén que provocan entre los chilenos los gestos auténticos y las excentricidades. Él mismo fue blanco de este desprecio. José Donoso, por su parte, reconoce el peso de la semejanza a partir de otredades que entran al género de la crónica guiadas por una “lucidez distinta”. El retrato de la niña gitana y los organillos condenados a morir dan cuenta de esta “deformación profesional”, afín con las prerrogativas del novelista.

En tanto género pictórico, el retrato moderno consagra un rasgo del carácter o la fisionomía del sujeto retratado. Surge un “modelo” cuya pose advierte no solo una postura durante el proceso de composición, sino también una indeleble “seña de identidad”. Los retratos donosianos, en cambio, enfatizan la irrupción de gestos impremeditados y, por lo tanto, irrepetibles. Importa al autor, sobre todo, distinguir aquello que escapa a la observación fatigada y casual del espacio urbano. Cabría interpretar las crónicas, entonces, como un lenguaje de excepción, un contra-dispositivo (Agamben, *Dispositivo* 22) que articula una imagen otra de la ciudad frente a las pedagogías filosóficas y estéticas que la naturalizan. A los ya mencionados en este estudio, quizás se sume otro margen atribuible a los contornos irregulares de la subjetividad, en contraste con la nítida impresión de la figura del sujeto moderno en primer plano.

Quisiera concluir con un par de reflexiones que permitan abordar las crónicas de Donoso como espacios literarios que no solo construyen una imagen urbana particular, sino también una crítica de la sociedad chilena. A partir de la mirada idiosincrásica que ve en el culto de las animitas una sublimación, cabe preguntarse de qué modo el escritor sublima su molestia ante el “esterilizante” hábito de la uniformidad (*Tupido velo* 253). Por cierto, el énfasis en las prácticas disonantes con el tono modernizador delata relaciones plurivalentes entre tradición y modernidad, experiencia comunitaria y dispersión urbana. Este contrapunto, sin embargo, transforma el acontecimiento citadino, enmascarándolo en una perspectiva literaria. Distinta de las convenciones del género en su expresión periodística, y distinta incluso de otras modulaciones de la ciudad en la narrativa del autor. Si asumimos que en las crónicas sobresale un escritor perdido en “lo que Voltaire llamó la neblina de la imaginación” (Donoso, *Diarios* 337), convendría entonces elaborar con mayor sistematicidad las relaciones entre una crítica y una poética urbanas en la escritura donosiana.

Este escenario introduce una posibilidad: la creación de estudios en los que la ciudad de Santiago se convierta en metonimia que revele, desde los afluentes teóricos del paisaje urbano, la pintura o la crítica de la vida cotidiana, los modos en que nuestra sociedad interpreta las constantes fluctuaciones de la modernidad. El devenir de este desplazamiento metonímico podría conducirnos, en una instancia que nunca será destino final, de vuelta a la rica textura crítica y poética que asume el cuerpo de la ciudad en la escritura de José Donoso. El transcurso de esa exploración no solo permitiría confirmar la ineludible relación entre ciudad y sociedad chilenas, sino también la necesidad de observar su convergencia en un espacio insólito, constituido por las trayectorias excéntricas de estos objetos y el intercambio de sus respectivos discursos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “El día del juicio”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 26-34.
- . *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014. 5-26.
- Barcia, D. Roque. *Diccionario general etimológico de la lengua española*. Tomo cuarto. Madrid: Álvarez Hermanos, 1882.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2008.
- Benjamin, Walter. “Breve historia de la fotografía”. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015. 83-107.
- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015. 25-67.
- . “París, capital del siglo XIX”. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Benveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores, 1993. 82-91.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- De Ramón, Armando. *Santiago de Chile. Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Catalonia, 2007.
- Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Alfaguara, 1998.
- . *El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004.
- . *José Donoso: diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL, 2009.
- . *Coronación*. Santiago: Editorial Nascimento, 1957.
- . *El lugar sin límites*. 1965. Santiago: Alfaguara, 2005.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. 1970. Santiago: Aguilar, 2008.
- . *Este domingo*. 1966. Santiago: Suma de Letras, 2006.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- Edwards Bello, Joaquín. *Crónicas. Valparaíso. Madrid*. Santiago: Talleres “La Nación”, 1924.
- . *La chica del Crillón*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- Ferrada Aguilar, Andrés. “Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso”. *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 115-138.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2008.
- . “Verdad y poder”. 1971. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1980. 175-189.

- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- García Huidobro, Cecilia. “José Donoso y ese lugar con límites llamado periodismo”. *José Donoso. El escritor intruso*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. 17-26.
- Grez, Sergio. “¿Cuál era la visión global del Santiago de Benjamín Vicuña Mackenna?”. En *Seminario: Santiago, desde la ciudad de Benjamín Vicuña Mackenna a los desafíos del siglo XXI*. Santiago: Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, DIBAM, 2012. 89-94.
- Lefebvre, Henri. *The Urban Revolution*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.
- Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1987.
- . *Time and the Other*. Trad. Richard A. Cohen. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1987.
- Mongin, Olivier. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Morales, Leonidas. “Diario de José Donoso: de la pose y del doble”. *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 235-53.
- . *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- . *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- . *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Sangría Editora, 2011.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. 1976. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Buena Letra, 1992.
- Sepúlveda, Magda. “Introducción”. *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Shoennenbeck, Sebastián. *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh, 2015.
- Simmel, Georg. “La aventura”. *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 2002. 17-41.
- . “La metrópolis y la vida mental”. *Antología de sociología urbana*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. 47-61.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *La policía de seguridad en las grandes ciudades modernas*. Santiago: Imprenta de la República, 1875.