

NERUDA EN 1923: BOHEMIA Y MANIFIESTO

Patricio Lizama A.
Pontificia Universidad Católica de Chile
plizama@uc.cl

*. . .y allí senté mi adolescencia ardiendo
entre botellas rojas que estallaban
a veces derramando sus rubies*

Pablo Neruda

Alone señala que en el siglo XIX la alta literatura surge “en la casta dirigente y brillante del país, en la famosa oligarquía [...] Allí coincidían, por lo menos, dos meridianos: el social y el intelectual. Si añadimos el político y el económico, tendremos el cuadro completo de una sociedad homogénea, firme en sus posiciones y con poder sobre el país”. El influyente crítico literario agrega: “Pero el novecientos nos muestra su ruptura [...] Veinte años contaba apenas el siglo y ya nuestra revolución francesa se había consumado” (Brunner 34).

Las palabras de Alone son elocuentes para evidenciar la concentración de poder en el grupo minoritario que rige a la sociedad chilena del siglo XIX, el carácter estrecho y excluyente del campo cultural y el origen elitista de los intelectuales que allí participan. Al mismo tiempo, son explícitas para revelar la crisis de hegemonía de esta constelación tradicional de elite, la cual, en el campo cultural, se expresa en variados “fermentos de rebeldía” integrados por nuevos sectores y grupos contestatarios anticlericales que rechazan al burgués, desean un cambio social y poseen un idealismo ético, una nueva sensibilidad y una autorreferencia generacional.

El movimiento universitario es uno de estos “fermentos de rebeldía” y en su interior coexisten el anarquismo y la bohemia. Ambos reniegan del modelo de sociedad, el orden cultural favorecido por la elite y el arte viejo vinculado a preferencias académicas, realistas y nacionalistas. Ellos expresan rebeldías sociales e intelectuales, generan condiciones socioculturales que favorecen la apropiación de las renovadas

energías artísticas y políticas del extranjero y los ideales de cambio dentro del país y así configuran espacios abiertos a lo nuevo que estimulan y legitiman la vanguardia¹.

Los manifiestos del movimiento universitario aparecidos en la revista *Claridad* en los años veinte, dan cuenta de estas prácticas y de estos procesos político-culturales. Dentro de estas coordenadas, en este trabajo analizamos algunos rasgos de la existencia de la bohemia; luego dos expresiones culturales que la distinguen y por último, estudiamos el cartel titulado “Miserables” firmado por Sachka, seudónimo de Neruda.² El texto aparece en septiembre de 1923 en la portada de la revista *Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), y es relevante porque constituye un punto de inflexión en la trayectoria nerudiana.

LA BOHEMIA: REBELDÍA Y ARTE DE MORIR

En una época de tránsito que posibilita la emergencia de contraideologías que aspiran a debilitar y sustituir la hegemonía ideológica imperante, las problemáticas educacionales y la necesidad de una reforma universitaria son asumidas, ya desde comienzos de los años diez, por un nuevo sujeto sociopolítico, la juventud, la cual se identifica con el antiimperialismo y con el proyecto de América Latina como unidad política y cultural³. En la mayoría de los países del continente se vive un clima de rebeldía juvenil influido por la revolución mexicana y bolchevique, la crisis capitalista de la post-guerra, y el movimiento universitario, de modo que en este territorio intelectual crítico, la revolución social parece inminente. Los dirigentes de la Universidad de Córdoba perciben con claridad los signos de los tiempos y en el Manifiesto Liminar de 1918, texto que pronto fue publicado en países como Chile, Uruguay y Perú, hacen un llamado a los hombres libres de Sudamérica: “Estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana”.

Los integrantes de la bohemia chilena conforman el subsuelo de la vida universitaria y en su mayoría provienen de provincia, carecen de capital económico-social y anhelan vivir del arte. Ellos son escritores, estudiantes universitarios, varios asisten a la Academia de Bellas Artes; otros al Instituto Pedagógico; destacan Abelardo Bustamante, Camilo Mori, Orlando Oyarzún, Antonio Rocco del Campo, Tomás Lago,

¹ Véase Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.

² El seudónimo corresponde a Sachka Yegulev, “el personaje de Andreiev que la juventud rebelde latinoamericana veía como ejemplo” (Neruda. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Argos Vergara, 1980: 46).

³ Véase Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo II, Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

Gerardo Seguel, Angel Cruchaga Santa María, Isaías Cabezón; algunos fundan el Grupo Montparnasse en 1923, como Julio Ortiz de Zárata y Luis Vargas Rosas; otros como Rosamel del Valle y Juan Florit, dan vida al grupo Ariel que publica en 1925 la revista del mismo nombre; no podemos olvidar a los amigos cercanos a Pablo Neruda: Alberto Rojas Jiménez, Rubén Azócar, Romeo Murga, y Diego Muñoz. Este señala: “Éramos los de ‘avanzada’, porque la gente madura hacía una vida bien diferente” (20).

Distanciados de los intelectuales mayores que respetan —Los Diez, el feminismo aristocrático, los criollistas— y cercanos al proletariado cuya miseria comparten, se diferencian de este porque poseen una excelente formación en humanidades que los habilita para la práctica artístico-cultural. Situados en los intersticios de la sociedad y con una relación conflictiva y antagónica con el poder, a veces se pueden insertar en los aparatos comunicativos donde impera el gusto oligárquico, adquirir cierta autoridad como críticos de arte, trabajar en los oficios vinculados a la educación, la administración pública y el periodismo o estudiar en la universidad.

Los bohemios se sienten excluidos del mapa cognitivo, estético y moral de la sociedad y tienen el convencimiento de estar “fuera de lugar”. Rojas Jiménez recuerda: “Mi espíritu crítico se aguzó, se educó, y todo lo que antes sólo me parecía falto de interés —las personas, las reuniones, las instituciones, usos, costumbres y leyes sociales—, todo... me resultó de una repugnancia definitiva”. Y agrega: “Analizándome con relación al ambiente, llego a la conclusión hartamente fácil de que soy un indisciplinado, un inadaptado” (16). Muñoz añade otro matiz a la experiencia de extranjería: la bohemia “vivía perseguida por los prejuicios contra el artista y el escritor”, convencida “de no estar haciendo nada positivo. La conciencia era, pues, la de un culpable, la de un ser antisocial. Un repudiado” (104).

Los artistas de la bohemia exhiben su desacomodo y agreden a la sociedad con una apariencia que devela al sujeto rebelde y con una vestimenta diferente que modela el cuerpo excluido. Asimismo, cuestionan el orden social, se distancian de sus creencias e instituciones, poseen ideas libertarias acerca del amor y la sexualidad, las que transgreden la moral y las costumbres establecidas, y gustan de la vida nocturna. Ellos desafían las rutinas y convenciones burguesas porque no tienen un trabajo estable y así reniegan de la economía monetaria, no tienen arraigo pues carecen de domicilio fijo y se erigen “como vagabundo, figura de lo inestable, del desplazamiento y del desorden” (Traverso 56).

El malestar se complementa con la autoagresión que se evidencia en el abuso del alcohol y el consumo de cocaína y morfina, “paraísos artificiales” que convierten a los bohemios en cuerpos frágiles y enfermos, marcados o recorridos por la pobreza y el abandono, vulnerabilidad que en algunos casos los lleva a la locura y a la muerte. Joaquín Cifuentes muere en la miseria a causa del alcohol; Aliro Oyarzún no logra liberarse de la morfina y fallece por la tuberculosis, “una forma de aislamiento y de suicidio”. Juan Egaña en Valparaíso muere por su adicción a la cocaína y al alcohol

y a Rosamel del Valle, “por lo mucho que bebía en ciertas ocasiones, veíamos a la muerte esperándole”. Alberto Valdivia entra y sale del manicomio pues a menudo consumía cocaína, “iba a todos los bares a beber, y se inyectaba, él mismo, morfina”: lo “veíamos suicidarse cada día” (Muñoz 32).⁴

Los bohemios son cuerpos insumisos que “manifiestan una insatisfacción irreductible en relación con un presente sin ninguna posibilidad de acomodación” (Traverso 60). Son artistas refractarios que con su rebeldía invierten los rasgos del espíritu del capitalismo: desprecio por el dinero, moral antiproductivista, existencia precaria, inclinación por la aventura, repulsa a la respetabilidad burguesa, culto de la libertad, existencia desordenada y rechazo de cualquier coerción exterior (Traverso 61).

LA BOHEMIA: REBELDÍA Y ARTE DE VIVIR

Con un *ethos* anticapitalista y romántico y un estilo de vida anticonformista y transgresivo situado en los márgenes de la sociedad, los bohemios inventan un “arte de vivir”. Ellos construyen en la modernidad un territorio liberado que escapa a las coerciones de la racionalidad utilitaria dominante, tensión utópica que es prefiguración de una comunidad humana auténtica formada por afinidad artística, política, intelectual, y anticipo de una liberación futura.

Los artistas de la bohemia se interesan por la revolución rusa y los anarquistas rusos, franceses y españoles, poseen una perspectiva latinoamericana y una conciencia antiimperialista, entienden y denuncian los problemas sociales y políticos del país y se entusiasman con la explosión popular al comenzar el gobierno de Arturo Alessandri en el Chile de 1920. Fundan revistas en Santiago y en provincia, algunas con apoyo institucional —*Claridad, Andamios*—, otras son independientes —*Ariel, Litoral*—. En estos aparatos comunicativos difunden y reseñan el pensamiento anarquista de rusos y franceses y las tendencias del arte nuevo europeo y latinoamericano; polemizan en torno a la institucionalidad cultural; solidarizan con líderes políticos y acusados anarquistas y hacen homenajes a escritores “faros”; crean redes internacionales con

⁴ La actitud de la bohemia hispanoamericana ya aparece en el modernismo. Rama, en *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, señala que “ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo... la del hombre entregado a borracheras y orgías... la del improductivo”. Grínor Rojo subraya “el carácter de afirmación de la negación” pues los poetas ante el desprecio desarrollan una compensación autodestructiva y cita a Rama: “Muchos [artistas] asumen la mirada congeladora que les dirige la sociedad... y son decadentes, borrachos, sucios, asociales, improductivos”. *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon. Volumen I El siglo XIX*. Santiago: Lom, 2011.

intelectuales y reciben sus publicaciones como *Proa*, *Martín Fierro* y *Amauta* y promueven el proceso de modernización y autonomía del campo cultural.

El ejercicio de la solidaridad y el principio de ayuda mutua, prácticas de fundamento anarquista que encontramos en el núcleo de la bohemia, son otras maneras de afirmar la vida y enfrentar la precariedad. Los encuentros hallan su espacio natural en los talleres artísticos, salas de redacción de periódicos, en las pensiones y en especial en los bares, cafés y restaurantes. Oyarzún recuerda que “entre los años 1920 y 1934, no había tarde sin que un grupo de muchachos [...] dejáramos de reunirnos ya sea en la Plaza de Armas o en algún sitio cercano para hacer comentarios de la actualidad y también para tratar de ayudarnos en lo que fuera más necesario” (Rojas...246-7).

La colaboración tiene por objeto principal el consumo en bares y restaurantes pues “la mayoría de ellos se levanta [...] sin saber dónde comerán a la noche”. Por ello los bohemios, “ricos hoy, hambrientos mañana”, comparten los ingresos de sus trabajos esporádicos. Muñoz afirma: “Si alguno de los pintores vendía un cuadro, o si un escritor había recibido el pago de un cuento publicado en *El Mercurio*, *Atenea* o en *Pacífico Magazine*, o si al loco Briones le había ido bien en las carreras [en el Club Hípico], era seguro que comeríamos en “El Jote” o en “El Huaso Adán” (21). En esas ocasiones “todos estábamos de fiesta” pues Briones decía: “Esta vez [...] ¡todo por mi cuenta! (33). Y concluye: “Cada vez que alguno de nosotros tenía una suma de tres números, todo el grupo estaba de banquete” (23).

La vida en bares y restaurantes se anima con la bebida —vino, chicha, apiado, schop—, el humor y las canciones báquicas. Si bien ellos tenían un repertorio internacional de estas, las preferidas eran “en alemán y francés [...] “*Ma petite*” y la canción de bebedores alemanes” (Muñoz 27). Estas canciones de sobremesa tienen una larga tradición y a través de ellas, la bohemia relata y reafirma su contingencia y su utopía pues las letras cantadas combinan “el universalismo (la vida y la muerte), el lado material y corporal (el vino, el alimento y el amor carnal), el sentimiento elemental del tiempo (juventud, vejez, carácter efímero de la vida y versatilidad del destino) con un utopismo original (fraternidad de los bebedores, triunfo de la abundancia)” (Bajtín 85).

La alegría y la libertad en estos encuentros pasan también por el diálogo en torno al arte y a la literatura. Los bohemios conocen la creación rusa, española y francesa, leen a Lautréamont, Proust, Apollinaire y discuten las novedades “revolucionarias”. Muñoz afirma que “siempre en nuestras mesas de los bares conversábamos de hechos y teoría literaria, de libros leídos o recientemente aparecidos y de las novedades de París” (42). Oyarzún añade que “nos enfrascábamos seriamente en el comentario de la actualidad literaria, especialmente de la europea. Mentores muy versados en la materia eran [...] Alvaro Hinojosa y Luis Emiliano Figueroa” (Influencia... 37). Ellos “nos señalaron la importancia de Joyce, Proust, Gide, Kafka, Conrad, Ossendowsky” (37). En el campo de la poesía, especialmente de la francesa, el más sapiente de todos era el poeta Rojas Jiménez” y en el “vasto campo de las artes plásticas, nuestro maestro era

un amigo de talento y lucidez excepcionales como lo era Alvaro Yáñez (Jean Emar)” (Influencia... 37).

El conocimiento de nuevas tendencias y autores emergentes de la vanguardia europea, provoca debates entre los bohemios. Las polémicas están centradas en la misión del artista — escribir para sí o para los otros, expresar el mundo interno y privilegiar el yo o representar a grupos con “sentimiento de solidaridad”— y a la posición del escritor en la sociedad —“vivir solo, aislado y triste” o participar en la historia—. Otra dimensión del debate alude al lenguaje de la poesía —apego a las normas porque “los versos debían tener una medida, un ritmo, una cadencia, una cierta eufonía” o ruptura y libertad para expresarse, lo que implica “suprimir el metro, la puntuación y las letras mayúsculas, introducir el dibujo en la poesía, con los caligramas”— y a sus posibilidades comunicativas cuyas opciones van desde la transparencia hasta la opacidad (Muñoz 42-44).

Al mismo tiempo, se valora la imagen del escritor maldito que une arte y vida, propuesta seguida entre los bohemios. “Nuestros modelos supremos de aquel tiempo eran el viejo borrachón Paul Verlaine, el sombrío Baudelaire y Gérard de Nerval colgando de un farol de París. En eso debía terminar un buen poeta” (Muñoz 22). La discusión acerca del concepto del artista es frecuente: “La obligación para el poeta [es] de vivir solo, aislado y triste. Esta era, pues, o debía ser, la virtud [...] característica de todo poeta”, pero otros sostenían que “todo ser humano es, por naturaleza, un ser social” (Muñoz 42-43).

Los bares y restaurantes son también lugares asediados por la esperanza, espacios de sociabilidad donde se elaboran propósitos individuales y colectivos de todo orden. Si Rojas Jiménez “siempre tenía en proyecto la fundación de una revista” (Plath 240), Muñoz recuerda que “en esos banquetes se barajaban ideas para ganar dinero. Se inventaban los negocios más absurdos. La imaginación de Rojas Jiménez andaba siempre en la delantera” (23). Álvaro Hinojosa no se queda atrás y propone la compra de una partida de cueros de lobos marinos para venderlos a buen precio. Luego, una tarjeta postal que había visto en los Estados Unidos, el faciógrafo, tarjeta con retratos cuyos perfiles se completaban con una cadena fina, que al moverse generaba distintos rostros, que fueron a venderlo a Valparaíso.

La vida nocturna en bares y restaurantes, por último, permite a los bohemios vivir un espacio de libertad que tiene su origen en el deseo, pues ellos transfiguran y así niegan la sociedad opresiva que los margina. Los artistas anulan el tiempo y el espacio y logran “traer” a sus pares europeos a Santiago. La capital francesa “andaba de un lado a otro en nuestras mesas todas las noches. A ellas venían a sentarse... Picasso, Chagall, Proust, el viejo Verlaine, Joyce, Apollinaire, Modigliani” (Muñoz 119). “De pronto desaparecía Rubén Darío y alguien ponía en el azafate a Guillaume Apollinaire [...] Recitábamos de memoria a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Pero las reuniones más inquietantes estuvieron destinadas a Joyce y Marcel Proust. Ninguno de

los dos estaba traducido aún al español” (Muñoz 79). La bohemia nacional interactúa en Chile con los actores de la vanguardia europea y de esta manera incorpora nuevos imaginarios y amplía los límites del campo artístico chileno.

LA BOHEMIA: RITO Y FIESTA

La bohemia con toda su pulsión de vida y muerte participa de dos experiencias que retratan y develan la rebeldía y el rechazo de sus integrantes al orden burgués. La primera es un rito fúnebre inventado por los bohemios que subvierte y desacraliza las formas y los contenidos que la sociedad consagra para el entierro de los difuntos. La segunda es la Fiesta de la Primavera organizada por los universitarios y la bohemia, celebración que por unos días gesta un orden que desarticula jerarquías, trastoca valores y se mofa de normas. El carácter contestatario y numerosos rasgos de estas dos experiencias se pueden vincular con la cultura carnavalesca analizada por Bajtín.

El rito, acto colectivo de carácter público sometido a reglas específicas y de carácter periódico, en este caso es de carácter fúnebre y tiene a Alberto Valdivia como su actor principal. Poeta y violinista de la Orquesta del Teatro Municipal, artista de baja estatura, espalda curvada y mirada distante a causa de su miopía, “era uno de los hombres más flacos del mundo y era tan amarillento como si hubiera sido hecho sólo de hueso ... y lo llamábamos ‘el cadáver Valdivia’” (Neruda 49). En vísperas del primero de noviembre, los bohemios con el consentimiento de Valdivia, deciden sepultarlo.

La ceremonia surgida por azar e inventada “con los poderes mágicos de nuestra imaginación”, comienza en el restaurant “Venezia”, situado en el margen de la ciudad, en un territorio distanciado de las instituciones y espacios del poder político, económico y religioso. A las doce de la noche en punto, los bohemios se levantan de la mesa y se dirigen al cementerio en tres coches tirados por caballos. En el primero va “una banda de músicos que tocaba la marcha fúnebre” y otras canciones; en el segundo, van algunos artistas cargados con coronas hechas con botellas de vino y en el último, se traslada el resto del grupo “con nuestro Cadáver en los brazos” (Muñoz 30).

Los artistas llegan al río Mapocho, frontera natural que marca la separación entre el adentro y el afuera de la ciudad, cruzan el puente, transición de un estado a otro, paso a “la otra orilla” que por definición es la muerte, alcanzan los extramuros de la capital, el barrio La Chimba, y se dirigen a Avenida La Paz, que desemboca en el cementerio.

Al pasar por las calles, los vecinos salen a las puertas y se asoman a las ventanas para ver “un evidente cortejo funerario que se dirigía al cementerio cantando” (Muñoz 31). El grupo bohemio ingresa a este recinto al iniciarse el día de los muertos, rodea al Cadáver Valdivia y luego Rojas Jiménez pronuncia una parodia de discurso de académico del siglo XIX. A continuación, todos toman vino, abrazan y se despiden de Valdivia, regresan a los coches, incluso el finado, y vuelven “al barrio de nuestras

noches de bohemia” (31), acto que repitieron varios años siempre al comenzar el primero de noviembre.⁵

El acto de dar sepultura a un cadáver (cuerpo muerto) que sin embargo es un ser viviente (cuerpo vivo), transgrede el orden que rige la naturaleza de lo creado, se propone como un “mundo al revés” y postula una visión contraria a los ritos de la iglesia y el Estado (Bajtín 10). Valdivia no es un difunto y como regresa a la vida porque nunca estuvo muerto, tampoco es un resucitado: los bohemios se burlan de la estructura misteriosa cruenta (muerte-resurrección). Valdivia no baja al lugar de los muertos ni sube a los cielos, pues siempre permanece en la tierra y así se invierte el orden de lo alto y lo bajo: los bohemios se burlan también de la estructura incruenta (descenso-ascenso). El acto resulta grotesco y absurdo pues todo se deforma. Valdivia es el bufón, “el rey del mundo al revés”, y este destronamiento carnavalesco que opera como una orientación hacia lo bajo implica la caída del cielo hacia la tierra.

Los bohemios a través de la risa, la parodia y la profanación de lo sagrado, vencen el miedo a la muerte, el “terror hacia lo sagrado y prohibido, hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales” (Bajtín 86). El miedo inspirado por la muerte y los horrores del más allá se supera, lo temible se vuelve ridículo porque se juega y se hace burla a lo que se teme. Los artistas chilenos comparten el carácter lúdico de la representación pues el rito incluye a la víctima y a quienes se ríen de ella, de modo que la liberación de la muerte es colectiva.

El “cadáver” Valdivia acepta la fantasía de ser enterrado y como él derrota a la muerte, vuelve a la existencia y se transforma en un “cadáver viviente”. La muerte y el nacimiento, el llanto y la risa se cruzan, y la alegría por el triunfo de la vida es colectiva. Valdivia es un “(sobre) viviente”, adquiere una segunda vida que se encuentra atada a la precariedad que caracteriza su existir, logra una (sobre)vida que habrá que volver a enterrar y a renovar el día de los muertos del año siguiente.

La realidad de la muerte es ambivalente porque el cuerpo muerto de Valdivia posee al mismo tiempo otro cuerpo naciente ya que “allí donde hay muerte, hay también nacimiento, alternancia, renovación”. Algo semejante ocurre con el nacimiento porque el cuerpo naciente “engloba una pequeña parte del cuerpo agonizante” (Bajtín 369). La experiencia de Valdivia, el enterrado y vuelto a nacer, es una sinécdoque de la vida cotidiana de la bohemia: todos ellos son unos (sobre)vivientes.

El rito de muerte y nacimiento es una rebelión cargada de burla y desprecio hacia una sociedad que los margina y hacia la propia vida bohemia atravesada de muerte que ellos entierran. Por esto mismo, es también un deseo por un porvenir utópico de

⁵ La versión nerudiana de los sucesos en el cementerio difiere en algunos detalles. Ver *Confieso que he vivido*.

renovación, libertad y abundancia, de allí la alegría y el festejo. Ellos celebran la vida que si bien se desarrolla en una “tierra triste”, en una “tierra de maldición”, a pesar de todo, la vida florece y ellos sobreviven. La bohemia vive en “la pampa”, en una “tierra baldía” y por eso construyen una contracultura, un oasis en ese desierto, que los aleja en forma provisoria del dolor y la muerte. El rito es una alegoría de la vida bohemia.

La segunda experiencia de rasgos carnavalescos es la fiesta, celebración de la vida que aunque transitoria, permite olvidar la marginalidad y experimentar la pertenencia. La “Fiesta de la Primavera” organizada por los estudiantes universitarios desde 1915, consiste en varios días de actividades: carros alegóricos que se dirigen a la Quinta Normal, paseo de comparsas con estudiantes disfrazados, velada bufa, noche de los payasos, comedias, sainetes y ballet con la participación de la orquesta universitaria, concurso poético, teatral, de afiches, bailes en el Cerro Santa Lucía, el Club Hípico y en la Escuela de Bellas Artes, y por cierto, elección de reina.⁶

Las actividades tienen gran resonancia entre los santiaguinos y la capital se transforma en “un alegre jardín: los disfrazados con sus llamativos trajes, sus bailes, sus coros, bulliciosas cornetas y su ingenio recorrían las calles” (Loyola 113). La fiesta se hace pública y se ignora la distinción entre actores y espectadores pues la gente se “agolpaba en las calles al paso de los miles de fantásticos desfilantes... quien ganaba era el espectador, aunque en cierta manera espectadores no había, porque todo el mundo participaba en la general locura” (Vera 206).

La fiesta que los estudiantes se dan a sí mismos interrumpe por unos días las prohibiciones, jerarquías y valores del orden oficial, y este tiempo alternativo permite a los bohemios olvidar la certeza que ellos tienen de vivir “fuera de lugar” en una nación joven que estimula el desarrollo económico y otorga a la cultura un papel que se expresa en contenidos y hábitos elitistas.⁷ Asimismo, les permite olvidar la percepción de estar “todo el año sufriendo el menosprecio” y de sentirse culpables de vivir “a costa de la sociedad, de estar causando daño o, al menos, de no estar haciendo nada positivo” (Muñoz 104).

⁶ El primer “Día de los estudiantes” se celebró el 23 de octubre de 1915 pues los estudiantes chilenos implementaron la experiencia de sus pares de Argentina y Uruguay. Véase Fabio Moraga, *Muchachos casi silvestres. La Federación de Estudiantes y el movimiento estudiantil chileno. 1906-1936*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile: 2007.

⁷ Emar establece que el país joven no necesita a los intelectuales; ellos son “inútiles” porque el que fija “su vista fuera del ideal obligado, sentía inmediatamente a su alrededor un vacío profundo, sentía el desprecio ... veía la extrañeza de los más atrevidos y la incomprendibilidad de todas partes”. *M(i) v(ida): Diarios 1911-1917* Santiago: Dibam 2006: 139.

La celebración estudiantil abre un espacio para la integración de la bohemia y el clima de libertad hace desaparecer por un momento la alienación. Ellos tienen un rol destacado en la organización, se mezclan a la muchedumbre y se toman las calles, plazas y teatros, de modo que son actores y protagonistas en la ciudad; los artistas participan en los concursos de poesía, pintura y afiches, son aplaudidos, obtienen reconocimiento simbólico y se sienten útiles.

El carnaval con su brevedad es “una desesperada invocación a la salida del tiempo” y la fiesta de la primavera se revela como una “huida provisional” de la vida cotidiana. Los bohemios logran derrotar “el miedo que infunden el poder, los monarcas terrenales, la aristocracia y las fuerzas opresoras y limitadoras” (Bajtín 87). Ellos vislumbran “*un segundo mundo y una segunda vida*” (Bajtín 11), el cual es experimentado como un estado peculiar basado en un renacimiento y una renovación sobre la base de mejores principios. La fiesta los conduce a un reino utópico donde existe la universalidad y la libertad, la igualdad y la abundancia; se establecen relaciones cercanas y fraternas y todo ello expresa una ideología innovadora.

Si la nación joven considera a los bohemios como desechos, la fiesta les brinda la oportunidad de “vengarse o reivindicarse proclamando una monarquía, un reino, un sistema de vida en que la alegría fuese lo único digno, la base del estatuto” (Muñoz 104). La mejor expresión de este “segundo mundo”, de la alegría y la risa ambivalente, llena de alborozo, pero a la vez burlona y sarcástica (Bajtín 17), se encuentra “en la Escuela de Bellas Artes” ¿Razones?... Era la Escuela de la Bohemia” (Muñoz 103).

Los integrantes del grupo nerudiano con disfraz —“renovación de las ropas y la personalidad social” (Bajtín 78)— llegan vestidos de piratas y acompañados por sus mujeres al baile que se realiza en el salón de la Escuela de Bellas Artes. Allí están las esculturas de la Venus de Milo, diosa del amor y la belleza; de Zeus, padre de los dioses y de los hombres, y de Moisés, profeta y líder de su pueblo. No importa que los bohemios en el plano de las creencias artísticas, renieguen de la tradición plástica universal asociada al arte académico y a la cultura grecolatina, porque al bailar en el salón de la escuela, ellos reconocen que aquellas son figuras tutelares, son padres y madres que los defienden: “Todos ellos estaban con nosotros, mientras [...] los directores generales y hasta el último policía nos despreciaban y compadecían” (Muñoz 104).

El significado del rito y del baile para los bohemios es explicitado por el amigo de Neruda. El primero es “una farsa que repetimos después todos los años como un desafío a la muerte, una burla, una ceremonia en que expresábamos nuestro desprecio por la muerte y por la vida” (Muñoz 31). El segundo tiene para ellos “una sola ambición: “redimirse del menosprecio, alcanzar la dignidad y la estimación. Ser hombres, en buenas cuentas [...] Y ese anhelo se realizaba plenamente, al menos por unos días. Y aunque fuese por una sola noche. Eso bastaba: ¿para qué más?” (Muñoz 104).

LA BOHEMIA: CONDENA Y LIBERACIÓN

A Neruda no le basta esta felicidad precaria y fugitiva y no desea continuar con el cotidiano desafío a la vida y a la muerte. Sus amigos advierten los riesgos de la bohemia para él: “Muchas veces mirábamos a Pablo, con su vestimenta negra, flaco, mustio, sombrío y temíamos que llegase a tener un triste fin, como tantos otros” (Muñoz 28). El poeta en sus versos deja traslucir la tensión que lo posee a comienzos de 1923, pues “el mundo, antes sentido como rescatable a través del canto, ha devenido acumulación de ruinas, espacio del dolor y del derrumbe”: “Tengo miedo. Y me siento tan cansado y pequeño ... Y la muerte del mundo cae sobre mi vida” (Loyola 140). El investigador nerudiano agrega que “el sentimiento de frustración y menoscabo” durante 1923 conduce al poeta a optar por una exaltación del yo, y sostiene que “Miserables” es su “*manifiesto personal*” (148).⁸

El manifiesto es un texto programático, en general breve, de contenido crítico y estrategia beligerante con carácter de interpelación que actualiza un proyecto, un programa y su puesta en obra, pues demanda “de manera apremiante una reestructuración del campo ideológico” (Gelado 52). Es un texto fundador escrito por un sujeto muchas veces plural en nombre de un movimiento artístico, político, cuyos efectos “siempre resultan focalizados” y se entiende como “una forma de autoafirmación generacional que adopta la provocación y el gesto anárquico para instituir una nueva ortodoxia” y estructurar y afirmar una identidad. El manifiesto elabora una crítica del pasado, señala tensiones ideológicas y relaciones polémicas, disputa por la conquista del poder simbólico y hace una propuesta de futuro. Se construye a partir de una “necesidad de intervención pública” y debido a su contenido polémico, utiliza la construcción del otro como enemigo en una guerra verbal y divide el campo intelectual entre un “nosotros” y un “ellos”.⁹

“Miserables” pone en escena a un sujeto colectivo, un nosotros que da inicio al manifiesto, porque Neruda es parte activa de la bohemia: “somos unos miserables”. El texto, por tanto, no divide el campo artístico de modo usual entre un “nosotros” y un “ellos” sino que entre el sujeto que enuncia, un “nosotros”, y su oponente que es un “vosotros”, los “amigos”. La otra singularidad del texto es que en el último párrafo surge un yo que se separa del “nosotros” y afirma su disidencia y su liberación respecto de la vida llevada hasta el presente por ese otro construido, el “vosotros”, de modo que el sujeto que enuncia es primero un grupo, y después un individuo autorreflexivo que se autonomiza.

⁸ *Claridad*, año IV, N° 103, 10 de septiembre de 1923.

⁹ Ver entre otros los trabajos de Beatriz Sarlo, Francine Massiello, Claude Abastado, Rafael Cipollini, Carlos Mangone y Jorge Warley.

Neruda se dirige a sus amigos para condenar las creencias que sustentan la vida de la bohemia y desestabilizar una práctica muy establecida entre sus integrantes, reflexión que realiza con vehemencia y lenguaje beligerante, rasgos que revelan la urgencia de hacer públicas sus ideas. Neruda señala que cada día “jugamos a vivir” pues los bohemios reciben la afrenta pública —“la porquería circundante”—. Él desoculta los padecimientos sufridos por todos “nosotros” a raíz de la agresión y señala que la ignominia los desgarran —los cuerpos son “pellejos”— los mancha y enferma —“maculados de todas las lepras”—, los anula, les resta fundamentos, los hace improductivos —“deshechos, estériles, baldíos”—y los encadena a la agonía y a la tumba—“raíces afiebradas [...] revolviendo el pantano y la huesera”.

Ante la hegemonía de la muerte, él reconoce que los bohemios elaboran una contrahegemonía, un “arte de vivir”, pues reciben y devuelven la agresión; el conflicto surge porque si bien la resistencia los fortalece y los cohesiona —“allí estamos enteros, amigos”—, tal conducta termina por desarticularlos ya que es insostenible en el tiempo y no modifica las condiciones existenciales. La otra forma de resistir advertida por Neruda es aferrarse a la memoria ajena que los bohemios han apropiado, la de los poetas malditos y la de la vanguardia histórica, pues estos creadores se afanaron en la búsqueda de “viejos ensueños heroicos”, pero el poeta chileno estima que esa memoria los hace vivir en una “ruindad inútilmente parchada”, los acostumbra a la marginalidad que los aniquila y a tolerar el desprecio constante.

Con impotencia y rebeldía, el joven Neruda asume que la pulsión de muerte aliena porque disminuye la capacidad creativa, disfraza lo que debiera ser una genuina práctica artística, y oculta la desmedrada condición de los bohemios. Con tristeza interpela a sus amigos —“¿qué hemos hecho de nuestra vida, compañeros?”— y él responde que todos han consentido en “aniquilarnos mutuamente” y reconoce que él también es un sobreviviente: “como vosotros [estoy] empequeñecido, maculado, sucio, deshecho, culpable”.

El poeta reniega de su propia conducta por haber contribuido a normalizar esta existencia maldita que ahora para él deviene intolerable. La dinámica de recibir y responder degrada y finaliza en la autoagresión; la fantasía de escapar de ella profundiza la crisis pues la negación de sí mismo se convierte en “una tarea” y un “destino”. Neruda concluye: “Ya no sois nada, ya no podéis ser más”. Ante el vacío enseñoreado de muerte, señala que la sociedad burguesa es una causa estructural que explica la exclusión —“nos traga el mismo monstruo”— pero al no visualizar un cambio en el sistema ni en la bohemia, explicita su determinación de liberarse para buscar nuevos modos de encaminar su vida.

Emerge así el yo nerudiano que rompe con sus amigos y su propia trayectoria, da la espalda a su pasado, se despoja de sus creencias y atavíos e inicia una profunda metamorfosis para construirse como artista y estructurar una nueva identidad: “Oídme, yo he de liberarme. Lo comprendéis?... Antes de podirme deberé ser otro,

transformarme, liberarme. Vosotros podéis seguir la feria. Yo no. Me zafo de esto, arranco estos vestidos con que me conocisteis hasta ayer”.

El manifiesto nerudiano revela una profunda ruptura existencial. El artista confiesa un quiebre originado en su cansancio ante la marginalidad, su temor a la “ominosa acechanza de la muerte temprana, efecto de la miseria” y su desesperación ante la pérdida de sentido¹⁰. Asimismo, revela una ruptura con la bohemia entendida como una posición en el campo cultural, abandono que lleva a Neruda a buscar un nuevo lugar para la colocación de su voz y un mayor reconocimiento simbólico. El manifiesto postula que la actividad contrahegemónica no puede hacerse a costa de la autoagresión ni del atentado al propio cuerpo sino que la resistencia debe estar hegemónica por la pulsión de vida.

PALABRAS FINALES

En el manifiesto de 1923, Neruda se revela como un artista que deserta de la bohemia antes de convertirse en un náufrago. Este es el que se encuentra “lejos de todo, porque, para [el náufrago], el todo —la historia— se ha roto, dejando solo fragmentos. Sobrevivir es vivir apenas con lo puesto —eso que quedó de la pérdida sufrida—. Lo que resta de una pérdida” (Pérez 190). Neruda entiende que él y sus amigos son unos “miserables” que juegan a vivir, algunos ya son restos enterrados, otros son “cadáveres” como Valdivia, y muchos son náufragos. Neruda advierte el desastre por venir y se aleja.

Neruda abre una brecha en la sucesión de los días y las noches de la bohemia, “interrumpe el *continuum* de la vida: corta en dos el tiempo y pone a distancia el pasado y el futuro” (Pérez 190). El joven poeta declara su anhelo de olvidar el presente, comunica a los demás y a sí mismo que debe ser “otro” y establece un *comienzo* o un *re-comienzo* que no es una repetición, sino una inauguración radical porque “una misma vida puede experimentar varios principios” (Augé 67). La pretensión nerudiana es recuperar el futuro “olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles” (67). Augé agrega que lo que se borra u olvida, en el instante en que surge una nueva conciencia del tiempo, “es simultáneamente aquel ser que el iniciado ya no es y aquel otro que aún no es” porque el futuro que se ha de recuperar no tiene aún forma (68).

El futuro del náufrago está sujeto a la “promesa de perder su condición de náufrago, de ser restituido a la historia”. Su presente es insignificante por esta distancia,

¹⁰ Véase Hernán Loyola, “Diego Muñoz y Tomás Lago: memorias en torno a Neruda”. *Anales de Literatura Chilena*. junio 2013: n° 19: 255-286.

pues se encuentra desvinculado “de todo desarrollo, en la periferia de todo centro, de todo tráfico, de todo tránsito, de todo comercio. Fuera de ruta” (Pérez 190-91). Neruda ya tiene una trayectoria artística y como no desea quedar “fuera de ruta” evita el naufragio, (se) promete abandonar el margen y este deseo lo plasma con la imagen del “salto hacia la altura” y del “vuelo contra el cielo infinito”. Y agrega convencido que “seré yo quien lo haga y antes de vosotros” porque no desea ser “lo que vino de la nada y se fue —oh amigos— sin salir de la nada”. Él quiere ser otro y tener una nueva residencia en la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Brunner, José Joaquín. “Cultura y crisis de hegemonías”. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso, 1985: 13-68.
- Gelado, Viviana. *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Loyola, Hernán. *Neruda. La biografía literaria*. Santiago: Planeta Chilena, 2006.
- Muñoz, Diego. *Memorias. Recuerdos de la bohemia nerudiana*. Santiago: Mosquito Editores/El Juglar Press, 1999.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Argos Vergara, 1980.
- Oyarzún, Orlando. “Influencia de un juglar”. *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*. Oreste Plath. Recopilación y Prólogo. Santiago: Dibam, 1994: 37-38.
- . “Rojas Jiménez y el pintor Paschín”. *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*. Oreste Plath. Recopilación y Prólogo. Santiago: Dibam, 1994: 246-250.
- Pérez, Carlos. “La dieta del naufrago”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard ed. Santiago: Cuarto Propio, 2000: 189-195.
- Plath, Oreste. “Alberto Rojas Jiménez. En el aniversario de su muerte”. *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*. Oreste Plath. Recopilación y Prólogo. Santiago: Dibam, 1994: 239-241.
- Rojas Jiménez, Alberto. “Autobiografía de los 21 años”. *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*. Oreste Plath. Recopilación y Prólogo. Santiago: Dibam, 1994: 13-16.
- Traverso, Enzo. “Bohemia, exilio y revolución: Notas sobre Marx y Benjamin”. *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*. Edición Silvana Ravinovich y Esther Cohen. México: Unam, 2004: 53-88.
- Vera, Humberto. *Juventud y Bohemia. Memorial de una generación estudiantil*. Valparaíso, 1947.