



Vol. 13, No. 1, Fall 2015, 370-378

Review/Reseña

Claudia Darrigrandi Navarro. *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

Subjetividades y ciudades

Alicia Salomone

Universidad de Chile

*Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*¹, de Claudia Darrigrandi, se inscribe, y lo hace de la mejor manera, dentro de una larga tradición de estudios y reflexiones que, en las últimas décadas, se han venido desarrollando en torno a la instalación de la modernidad en América Latina. Es este un proceso que engarza el siglo XIX con el XX en una articulación que, como bien señala el título del libro, abarcó al menos 50 años y tuvo un carácter desigual, tanto en términos de su profundidad y difusión territorial, como del acceso que los sujetos

¹ Darrigrandi, Claudia. *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*. (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015), 287. En las citas textuales solo se consigna el número de página.

tuvieron a sus beneficios, dependiendo de su posicionamiento de clase social, etnia y/o género-sexual.

Entre las múltiples vías de acceso al tema, sugeridas en las referencias a los textos de Walter Benjamin, Michel de Certeau, Diana Taylor, y, en el ámbito de la crítica latinoamericana, a los de José Luis Romero, Ángel Rama, Alberto Flores Galindo, Beatriz Sarlo, entre muchos otros autores y autoras, Claudia Darrigrandi toma una opción que me parece especialmente atractiva. Esta consiste en evaluar las transformaciones operadas en las ciudades latinoamericanas desde sujetos particulares que, en sus diversos desplazamientos por territorialidades propias y ajenas, “negocian sus subjetividades” (9) frente a los múltiples discursos que los interpelan, “aceptando o transgrediendo” (9) las identidades que les son asignadas.

Las cuatro figuras que elige Darrigrandi nos aproximan a distintos itinerarios urbanos y a los modos disímiles en que los y las sujetos los experimentan. Las figuras convocadas son: un refinado dandi porteño, representado en el narrador-protagonista de *Pot Pourri: silbidos de un vago* (1882), la primera novela de Eugenio Cambaceres; la *flâneuse* que se dibuja en las crónicas y la poesía de Alfonsina Storni; la prostituta, encarnada en *Juana Lucero*, protagonista de la novela homónima (1902) de Augusto D’Halmar; y finalmente el roto, personaje popular que concentró los debates sobre la identidad nacional en Chile, convirtiéndose en un “ícono cultural del fin de siglo” (23), y al que la autora recupera fundamentalmente desde la novela del mismo nombre que Joaquín Edwards Bello publica en 1920.

A través de estas figuras, Darrigrandi se propone desentrañar, por una parte, cómo se produce el ingreso a las “ciudades literarias” (9) de la Argentina y Chile de sujetos impensados dentro de la comunidad nacional imaginada en el siglo XIX, como eran las mujeres, los pobres y los marginales. Por otra parte, también quiere

mostrar cómo se desplazan ciertas figuras hegemónicas (v.g.: el varón oligarca, destinado a dirigir el Estado), que comienzan a intervenir de formas menos públicas/políticas y también menos proactivas. Así, la autora busca evidenciar cómo, desde los discursos, las estrategias de enunciación y las subjetividades, la literatura finisecular se hace cargo de representar las vivencias generadas por estos cambios sociales intensos. Y, a su vez, cómo esas representaciones se relacionan de modo amigable o contradictorio con las imágenes visuales que difundía contemporáneamente una emergente cultura de masas. Todo esto ella lo observa desde la óptica de sujetos instalados en dos urbes, como son Buenos Aires y Santiago de Chile, que entonces aspiraban a emular a París, convirtiéndose en los faros de irradiación de una cultura moderna y de una nueva sociabilidad en los confines del continente americano.

El perfil del dandi la autora lo pesquisa desde el personaje de Fabio, el ambiguo narrador-protagonista de *Pot Pourri: silbidos de un vago*. El contexto de producción de la novela es significativo (1882), pues coincide con la consolidación del poder oligárquico en la Argentina, tras la conquista de las tierras patagónicas, el fin de las guerras civiles y la constitución de una alianza política que aseguraría aquella hegemonía por varias décadas. Al asumir la Presidencia del país, en 1880, el General Julio A. Roca había definido su época como de “paz y administración“, en la que un Estado, que había dejado atrás viejos antagonismos, se disponía a adoptar un rumbo modernizador que auguraba el logro de una pronta y segura prosperidad. La ciudad de Buenos Aires, como nueva capital nacional, lideraría ese proceso y sería su materialización más visible, exhibiendo una planta urbana rediseñada, una población en rápido crecimiento y una infraestructura que la pondría en una posición de vanguardia dentro de la región.

El tiempo que se narra en la novela de Cambaceres, sin embargo, no es el del auge modernizador sino su momento inicial,

cuando en una ciudad de aspecto todavía pueblerino convivían los usos y valores de una aristocracia de la tierra con los nuevos impulsos de una plutocracia con creciente afición al lujo y ansiosa por incorporarse al círculo de poder. En esa transición se dibuja este narrador-protagonista, que establece un juego especular con la figura del propio autor (Eugenio Cambaceres). Lo que se sostiene, como explica Darrigrandi, en un sentimiento común de tensión frente a un ambiente social cuya transformación no resulta satisfactoria, pues impide distinguir fácilmente entre los miembros legítimos de la familia oligárquica y los astutos advenedizos. En el nuevo contexto, según sugiere la voz autorial, el dinero y el roce social difuminan los antiguos límites, propiciando valores acomodaticios que se distancian de los patrones morales de la antigua república.

En este marco, como propone Darrigrandi, el protagonista despliega una performance que no tiene por escenario la calle o los espacios públicos aun incipientes, sino la espectacularización del propio cuerpo y del estilo, y también de la escritura. Lo que acontece dentro de espacios privados o semi-públicos de carácter elitario, donde el narrador puede ejercer control sobre las personas desde un manejo hábil de los códigos sociales. Se trata de un juego mediante el cual se construye a sí mismo y desde el que aspira a develar los males que amenazan a la aristocracia desde dentro, pero evidenciándolos de manera indirecta. Esto es, ejecutando una intervención que se sostiene en una enunciación irónica, en la proyección de una mirada distanciada y en la manifestación de una conducta disidente. Todo ellos, recursos mediante los cuales define una subjetividad ambivalente y marginal, con la que logra eludir el compromiso efectivo con esos valores tradicionales (como el matrimonio y la familia, el trabajo productivo y la asunción de una posición activa ante la vida) que supuestamente dice defender.

Contrapesando al dandi de Cambaceres, y a una distancia considerable de él, la segunda figura que presenta el libro de Claudia

Darrigrandi visibiliza a un sujeto muy distinto, inserto en una urbe donde la modernización ya ha producido sus efectos más notables, los que se descubren en múltiples escenas: desde la construcción de nuevas avenidas y trenes subterráneos, la expansión educativa y el desarrollo del comercio a gran escala, hasta el cambio definitivo en la composición poblacional, debido a la llegada de millones de inmigrantes: un contingente humano que aspira a redefinir según sus parámetros y hablas el proyecto de nación decimonónico, mediante demandas que procuran el reconocimiento de derechos, la integración socio-política y el ascenso social para ellos y sus hijos. Este es el escenario en el que se delinea la figura inédita de una mujer, también inmigrante y además trabajadora, que recorre a diario una urbe que la atrae y la espanta al mismo tiempo, observando a la multitud desde una mirada aguda y crítica, pero que también puede ser empática. Es una mujer que surge, adoptando distintos rostros, desde la pluma de Alfonsina Storni.

Los desplazamientos de esta sujeto/paseante, a quien feminizando el término benjamineano de *flâneur* desde hace un tiempo se la viene llamando *flâneuse*, se recogen en buena medida en un género moderno por excelencia, como es la crónica con vocación de estilo; un tipo discursivo que, desde los primeros modernistas, se consolida como una sección habitual en diarios y revistas. Pero, además, las evoluciones de esta sujeto también pueden seguirse, aunque quizás con menor intensidad, en la poesía que Storni publica entre 1916 y 1938, y aun en los géneros más propiamente ficcionales que ella abordó de vez en vez.

En lo que hace a su prosa periodística, el espacio escritural de Storni estuvo marcado, desde un inicio, por una inevitable inflexión sexo-genérica. Ello se resuelve, desde la empresa editorial, en la asignación de un lugar enunciativo minusvalorado y de alta codificación, como eran las secciones que la prensa de masas dedicada a los temas considerados femeninos; un espacio que la

escritora decide aceptar, aunque no sin conflicto. Sin embargo, echando mano de múltiples recursos, entre los cuales destacan la ironía y el sarcasmo así como el travestismo identitario y diversas formas de la ficcionalización, ella resignifica ese espacio para poner en acto un ejercicio impugnatorio. El que tiene por fin poner en evidencia las múltiples exclusiones vividas en la ciudad moderna, es decir, las de clase, las de etnia y, sobre todo, las de género-sexual. Se trata de una performance que, al tiempo que es destructiva, también promueve la creación de nuevas subjetividades: un ejercicio crítico mediante el cual, como afirma Darrigrandi, logró “desafiar la monolítica conceptualización que la palabra Mujer intentaba contener” (87).

La tercera de las figuras trabajadas en el libro, también de perfil femenino, es recuperada desde el retrato que le hace un narrador masculino. Ella es Juana Lucero, la protagonista de la novela de Augusto D’Halmar: una niña pura y vulnerable que deviene en la prostituta Naná, cuya subjetividad, según hipotetiza Darrigrandi, se construye conflictivamente desde un entramado textual complejo, que atraviesa discursos sociales, tradiciones literarias y dispositivos visuales. Como explica la autora, para develar esos cruces hay que comenzar por situar la producción del relato en el marco de los debates que tuvieron lugar en Chile a finales del siglo XIX en torno al comercio sexual. Lo que había dado pie para visibilizar la presencia, apariencia y exhibición del cuerpo femenino en el espacio público (150), aunque esto conllevara casi siempre un juicio negativo, al menos, desde las visiones hegemónicas.

Por otra parte, como la autora también señala, es preciso relacionar la creación de *Juana Lucero* con la recepción, necesariamente desplazada o transculturada, que recibe en América Latina la obra narrativa de Emile Zolá, cuyo personaje Naná es referente, tanto para la elaboración de esta novela chilena, como de las otras que integran el llamado ciclo prostibulario del continente.

En este sentido, es interesante, no solo la comparación que Darrigrandi propone entre el personaje de la prostituta francesa y el de Juana, sino también el contrapunto que realiza entre la figura de esta mujer y las que protagonizan las otras novelas de la serie latinoamericana (*Nacha Regules*, del argentino Manuel Gálvez, *Santa*, del mexicano Federico Gamboa, y *Blanca Sol*, de la peruana Mercedes Cabello de Carbonera). Desde este enfoque, ella logra iluminar los rasgos comunes y también las divergencias entre los textos, particularmente en lo que hace a los perfiles y performances de sus personajes protagónicos.

Finalmente, el tercer eje del análisis de Darrigrandi apunta a la relevancia que, a su juicio, tienen en la configuración de la subjetividad del personaje de Juana Lucero las imágenes visuales difundidas a través de una naciente industria cultural. Como demuestran Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz², los dispositivos masivos son los que permitieron otorgar espesor material a la nueva cultura moderna, dotando de sentido práctico a una idea que podría haber resultado abstracta para las masas, pero que estas naturalizan tanto desde el consumo como desde la adopción de eso que Walter Benjamin denominaba como un nuevo *sensorium*. Así, son precisamente esas nuevas perspectivas para observar e interpretar el mundo las que inciden en la redefinición de las identidades sociales y sexo-genéricas de los y las sujetos, operando desde lenguajes y estructuras simbólicas que van más allá de lo establecido por la tradición letrada. Al respecto, como lúcidamente descubre Darrigrandi, muchos de los hitos y escenas que determinan cambios en la vida y la subjetividad de Juana Lucero no resultarían explicables sino a partir de esta disputa entre lo escritural y lo visual que tiene por campo de despliegue las páginas de esta novela.

² Cfr. Ossandón, Carlos B. y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"* (Santiago de Chile: LOM, 2005).

La última figura que se analiza en este libro es la del roto chileno, un personaje que, como sostiene su autora, desde la novela de Joaquín Edwards Bello “descompone el paisaje urbano moderno moldeado por la oligarquía [inscribiéndose] en la ciudad como héroe y como vagabundo“ (23). La circulación de esa figura por el imaginario del siglo XIX había sido por lo menos ambivalente, transitando desde el anonimato hasta su elevación a la calidad de héroe nacional tras la Guerra del Pacífico. No obstante, vuelve a ser devaluada a comienzos del siglo XX, y ese es el contexto que rodea la producción de la novela de Edwards Bello, cuando se vincula a este tipo popular con la irrupción de un proletariado que resiste la hegemonía de las élites. De esta forma, vuelve a ser estigmatizado y pasa a ser considerado como un bárbaro moderno: es decir, como un sujeto que, por su ignorancia, bajeza moral y tendencia al vicio (210) no resulta sencillo ni cómodo incorporar dentro del imaginario nacional post-oligárquico.

Haciéndose cargo de la polisemia que arrastra el personaje, el análisis de Darrigrandi revisa un amplio corpus de estudios y referencias culturales, donde confluyen desde imágenes iconográficas a poesías populares y ensayos, pasando por la escultura realizada por Virginio Arias en 1882 y por múltiples discursos políticos, hasta toda una literatura que se refiere al roto desde el siglo XIX hasta la actualidad. Dentro de este espectro discursivo, destaca la novela de Joaquín Edwards Bello, la que Darrigrandi aborda desde las representaciones literarias e ideológicas que instala, como desde los discursos que portan las imágenes visuales de las tapas, en sus distintas ediciones.

Con respecto a lo primero, lo que la autora destaca es el modo en que la novela interviene en los debates sobre la identidad nacional chilena de las primeras décadas del siglo XX, asumiendo una perspectiva que, si por una parte, reconoce en el roto a un

representante de la raza local, en sintonía con las posturas nacionalistas, por otra, desconstruye irónicamente esas mismas visiones, evidenciando los claroscuros de un proyecto nacional fallido. Pues, en definitiva, lo que está en juego en el libro de Edwards Bello es la manifestación de una polémica frente a una oligarquía plutocrática y moralmente decadente, con la que él, pese a sus vínculos de clase, no se sintió nunca identificado plenamente. En cuanto las imágenes de las tapas, el original análisis que realiza Darrigrandi, sin duda expande las posibilidades interpretativas del texto, pues permite evidenciar cómo las distintas representaciones iconográficas que, a lo largo de las décadas, han convocado a la lectura del libro desde su tapa, también contribuyen a reconfigurar la identidad de este personaje. Por otra parte, esas mismas imágenes, actualizan el lugar que esta figura históricamente va asumiendo dentro de un relato nacional que resulta siempre inacabado y que está en permanente reconstrucción.