

LA VISUALIZACIÓN DEL OTRO, COMO PARTE DEL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN *SUB TERRA* DE BALDOMERO LILLO

Patricia Espinosa H.

Instituto de Estética

Pontificia Universidad Católica de Chile

En este trabajo se plantea que la preocupación que se encuentra en la base de la narrativa criollista-naturalista de las tres primeras décadas de este siglo, se refiere a la afirmación de una identidad nacional, cuyo itinerario aparece marcado por el inicial entusiasmo mimético por descubrir lo propio en el paisaje, hasta llegar a transformarse en una recriminación por la realidad des-idealizada que afloraba en las formas de vida de sus habitantes. Baldomero Lillo forma parte de un pensamiento crítico, cuya principal función fue permitir el comienzo de una nueva visualización del otro, el habitante del mundo popular.

This work exposes the concern that is at the basis of the native-naturalist narrative of this century first three decades. This refers to the affirmation of a national identity, whose itinerary is marked by the initial mimetic enthusiasm to discover one's own in the landscape, until becoming a recrimination for the de-idealized reality that emerged from the lifestyles of its dwellers. Baldomero Lillo belongs to a critical thought trend, whose main function was to make possible a new visualization of the other: the popular world dweller

Al estudiar la identidad chilena en el contexto de la narrativa de principios de siglo, es posible constatar que la historia literaria chilena ha sido sometida a la ley de la periodización que determina el inicio y término de épocas y la consolidación de la matriz generacional. Con ello, se pone en ejercicio un enorme aparataje de exclusiones, silenciamientos y descalificaciones frente a textos y autores disfuncionales al proyecto hegemónico. En segundo término, el sistema de periodización, dibuja un mapa donde es claramente perceptible la existencia de elementos dominantes (el naturalismo-criollismo), residuales (un sector importante de la crítica literaria) e innovadores (nuevamente el criollismo en tanto su capaci-

dad para transformar el campo literario)¹. Por último, puede plantearse que la preocupación que está en la base de la narrativa de las tres primeras décadas de este siglo, se refiere a la afirmación de una identidad nacional, cuyo itinerario aparece marcado por el inicial entusiasmo mimético por descubrir lo propio en el paisaje, en el campo, hasta llegar a transformarse en una amarga recriminación por la realidad des-idealizada que afloraba en las formas de vida de sus habitantes. Pero la eficacia de estas obras criollistas no reside en su capacidad explicativa, sino en su función mitogenética, que permitió que el imaginario chileno accediera a una forma de nacionalismo que se complejizaba en relación directa a la constatación de sus contradicciones. Esto demuestra que las épocas históricas no son formaciones sociales monolíticamente integradas, sino complejas tramas de cosmovisiones².

En las líneas que siguen, intentaremos reafirmar y ampliar algunas de estas conclusiones a partir de la lectura de *Sub terra* de Baldomero Lillo. Hay aquí algo que surge o, que más bien, adquiere una discursividad específica, un otro que viene a golpear (por lo menos a estremecer) a la sociedad santiaguina de comienzos de siglo. Como veremos, no es que la miseria y el desamparo fueran elementos que esa sociedad hubiera ignorado. Al contrario, ya había una gran "preocupación" por aquel fenómeno, lo que sucede es que *Sub terra* es el umbral³ de una nueva discursividad narrativa, la cual sólo será posible a partir del entrecruce de variados factores. En nuestro análisis, nos ocuparemos principalmente de las discursividades dominantes, que dibujaban el terreno de lo enunciable; lo visible, por la época analizada y por nosotros; y, además, del horror como forma de percepción del otro.

APUNTES SOBRE LA VIDA DE BALDOMERO LILLO

En 1903, la Revista Católica dio como ganador de su concurso de cuentos a Baldomero Lillo con el relato "Juan Fariña". El autor había llegado a Santiago en 1899. Aquí lo esperaba su hermano Samuel Lillo, quien concluía sus estudios de derecho y estaba ligado al incipiente mundo literario de la capital⁴. Fue Samuel Lillo quien dio a conocer a su hermano a los escritores reunidos en el Ateneo, al leerles relatos que Baldomero no se atrevía a dar a conocer. Después de haber sido nominado como el ganador del concurso su fama creció rápidamente. Publica, en 1904, *Sub terra*, que en la versión original incluía sólo ocho cuentos y cuyo título se completaba con el enunciado *Cuentos mineros*. Entre septiembre y diciembre de ese año se

1 Miliani señala que en una misma época puede observarse la coexistencia de códigos institucionalizados, códigos emergentes y códigos en desgaste. Ángel Rama a su vez, habla de la discontinuidad, superposición y desfase entre secuencias de un mismo período. Cfr. Miliani, Domingo. "Historiografía literaria ¿períodos históricos o códigos culturales?" en Ana Pizarro (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985. p. 102 y ss.

2 Cfr. White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992. p.167 y ss.

3 Respecto al concepto umbral de época Cfr. Jauss, Hans R. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1995. p.68.

4 Fue el fundador del Ateneo de Santiago

5 Ya en octubre de 1904 Juan García escribía en *El chileno*: "tanto se ha escrito, tanto se ha hablado sobre el éxito inmenso (...que ha obtenido en nuestro mundo literario el libro de Baldomero Lillo que en realidad es audacia de mi parte decir algo ahora que tantas plumas autorizadas me han precedido). Cfr. Lillo, Baldomero. *Obras completas*. Santiago: Nascimento, 1968. p.51.

publican nueve críticas en la prensa⁵, cifra que aún hoy es altamente significativa como indicador del impacto en el campo literario santiaguino que logró Baldomero Lillo, sobre todo considerando que éste fué su primer libro. Todos los comentarios le fueron favorables, aunque constantemente se hicieron referencias a las dificultades técnicas que el autor no pudo superar. Sin embargo, a nadie dejó indiferente la crudeza en el tratamiento de los temas, la perspectiva chocante, impactante, que *Sub terra* impuso. Incluso, se suponía que éste era sólo el comienzo de una larga y fructífera carrera literaria. Cuando, luego de la publicación de su segundo libro, en 1907, *Sub sole*, se comenzó a hacer patente que la fecundidad escritural de Lillo había mermado, algunos le reprocharon su falta de dedicación a la literatura, acusándolo de dejarse arrastrar por la indolencia⁶. Lo cierto es que el momento de más elevada producción se acaba junto con el resurgimiento de una penosa enfermedad pulmonar, que lo llevó incluso a pedir una jubilación anticipada en 1917, sólo seis años antes de su muerte en 1923, a los 56 años.

EL CAMPO LITERARIO CHILENO HACIA 1900

La sociedad chilena atraviesa en las primeras décadas del siglo por un fuerte proceso de alfabetización y escolarización, factores determinantes en la transformación profunda del campo cultural chileno. Aunque la enorme brecha existente entre los sectores pudientes y los desposeídos sigue siendo determinante, el surgimiento de una capa social intermedia y de obreros culturizados provoca un giro radical en las preocupaciones estético-literarias, siendo la observación y el análisis de lo propio lo que se impone como tarea fundamental⁷. Según Melfi: "la literatura y los hombres que a ella se entregaban, pertenecían a otra clase social: la clase media"⁸. Su irrupción en el campo literario no fue hecha de manera inconsciente o ingenua. Al contrario, se puede plantear que estos escritores tenían claro que su presencia estaba provocando un cambio de propor-

6 En 1915, en el periódico *Monos y Monadas* aparecieron los siguientes versos recriminatorios, cuyo destinatario era, sin lugar a dudas, Baldomero Lillo: "con talento y con destreza / hizo cuentos de valía / y después, de noche y día / rezóle a Santa Pereza." Cfr. Ibid. p.29.

7 Gonzalo Catalán suma a los factores señalados otros que también intervinieron en el cambio del panorama cultural chileno: "A principios de siglo es perfectamente perceptible la emergencia de importantes núcleos de obreros y artesanos con demandas y expectativas culturales bastante sorprendentes. De orientación anarquista, en su mayoría, estos grupos de 'proletarios ilustrados' -en quienes se advertía la influencia de los inmigrantes europeos- conjugaban su espíritu de rebeldía con hábitos culturales y literarios en verdad notables. González Vera, en su libro *Cuando era muchacho* nos ha trazado un magistral cuadro de estos círculos y personajes, de los que él mismo era asiduo: "Dominaba en los anarquistas el deseo de saber, el anhelo de sobresalir en los oficios, el afán de ser personales. El individuo lo era todo. Cada uno buscaba su acento propio y era raro encontrar dos semejantes . . . Augusto Pinto llegó a ser el mejor zapatero santiaguino, además de continuar estudiando un año entero geografía, otro francés, filosofía, sociología y así durante decenios. Lezana leyó mucho, derivó hacia el volterranismo, salvo en asistir a conciertos y exposiciones de pintura con la mayor devoción. Farías, el hojalatero, fue un buen conocedor de la poesía francesa. En las reuniones no aportaba discursos ni indicaciones, pero discurría con gusto sobre Mallarmé o Rimbaud, si a su alcance encontraba a Gómez Rojas o Manuel Rojas. Francisco Pezoa . . . leyó a los clásicos, aprendió italiano y fue un buen conocedor del cooperativismo." (en Catalán. op.cit. 111).

8 Melfi, Domingo. *El viaje literario*. Santiago: Nascimento, 1945. p.78.

ciones en la escena literaria chilena. Por ello, intentaban legitimar no sólo un modo literario, sino también usos y costumbres hasta ese momento despreciados por la sociedad letrada. Esta legitimación de un nuevo segmento social portador de una renovación estético-literaria, se ve confirmada en la obtención de los tres premios literarios más importantes de principios de siglo: Baldomero Lillo gana el concurso convocado en ocasión de la fundación de Zig-Zag; Fernando Santiván, el Concurso del Centenario y Gabriela Mistral los Juegos Florales de 1914: todos ellos provincianos⁹. Ahora bien, si nos adentramos más en los procesos educacionales, podemos advertir que la formación literaria se daba bajo la casi única influencia de las letras españolas. Ocurría como si lo chileno no existiera más allá de las pinceladas pintoresquistas aportadas por los escritores del XIX. La influencia del realismo y del naturalismo, en especial de origen francés, obliga a que los escritores vuelvan la mirada hacia lo que les es más cercano.

LA IRRUPCIÓN DE LO OTRO: LO ENUNCIABLE Y LO VISIBLE

Como hemos señalado, la primera versión de *Sub terra* incluyó sólo ocho relatos. No fue sino hasta 1917 que fueron agregados otros cinco cuentos en una segunda edición, con introducción de Armando Donoso. Primitivamente, el libro se componía de "Los inválidos", "La compuerta N° 12", "El grisú", "El pago", "El chiflón del diablo", "El pozo", "Juan Fariña", y "Caza mayor". A este respecto cabe hacer notar que, en opinión de Leonidas Morales, la versión original contaría con un grado mayor de 'unidad' o 'cohesión' interna, la cual quedaría destruida por la edición del '17. Más aún, para Morales, esa unidad, que formaría un "cerrado sistema de formas expresivas" determinaría un límite que dejaría fuera a los cuentos "El pozo" y "Caza mayor", ya que:

No desenvuelven la misma intencionalidad que los otros y su expresividad se desvía del círculo de la visión. El motivo amoroso de "El pozo", no obstante que en su intriga intervienen mineros, y el tono liviano, asoleado y a campo abierto de "Caza mayor", se alejan de la zona de sentido unitario que se extiende a los demás relatos¹⁰.

Es interesante comprender cómo hasta en un contexto muy alejado de la recepción inicial (Morales escribe en la década del '60) se intentaba aprehender y comprender esa suerte de efecto poderoso que producen los relatos más oscuros de Baldomero Lillo, trazando límites, supuestamente internos, que separarían un núcleo de intencionalidad unitaria –seis de los ocho cuentos originales– de los relatos que estarían regidos por otra mecánica.

9 Debemos recordar que estos autores tuvieron su expresión en la *Revista Claridad*, un periódico semanal de sociología, arte y actualidades, órgano oficial de la Federación de Estudiantes de Chile. Su primer número, octubre 12 de 1920, aparece dedicado a la muerte en prisión del poeta José D. Gómez Rojas. Alrededor de ella y de otros grupos intelectuales y artísticos se nucleaban personajes como Carlos Pezoa Véliz, Baldomero Lillo, Antonio Acevedo Hernández, Domingo Gómez Rojas, Benito Rebolledo, Max Jara, y más tarde, Manuel Rojas, González Vera y el propio Neruda.

10 Morales, Leonidas. "Seis cuentos de Baldomero Lillo". *Estudios Filológicos* N°2 : (1966): 63.

Ahora bien, más allá de estar de acuerdo o no con la división establecida por Morales, lo que quisiera rescatar aquí es la asociación que él realiza entre ese 'sistema cerrado de formas expresivas' formado por los seis cuentos aludidos, con aquello que él denomina una "visión poética del infierno" que produce que el lector cuando termina la lectura se sienta poseído por "el sentimiento desconcertante de quien viene de salir de una pesadilla, de quien ha vivido algo absolutamente insólito"¹¹. Este impresionismo que fundamenta la perspectiva para la lectura infernal de *Sub terra* permite plantear el problema del efecto de realidad (de verdad), que fue la base del impacto provocado por la primera edición del libro.

Ninguna de las nueve críticas de 1904 puso en duda que lo narrado por Lillo fuese cierto, sólo se le hizo ver esa "cierta dosis de incipiente socialismo"¹² que contenían sus historias. De algún modo, la palabra de Lillo alcanzó de manera rotunda credibilidad absoluta, aunque lo que presentara fuera altamente controversial. Y es que *Sub terra* parece moverse en medio de la crónica y la narración, permitiendo siempre que sea la narración quien predomine como forma discursiva. En efecto, según Hayden White: "la narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de la realidad común"¹³, y se diferencia de la crónica porque en esta última "no habla nadie. Los acontecimientos parecen hablar por sí mismos"¹⁴. La crónica aspira a la narratividad, pero no lo consigue, pues no logra finalizar adecuadamente un relato: "el autor de la crónica la representa como si los acontecimientos reales se mostrasen a la conciencia humana en la forma de relatos inacabados"¹⁵. Así, los textos de Baldomero Lillo parecen multiplicar su eficacia haciendo una continua transición entre la narración y la crónica, la cual se resuelve en favor de la primera. Este movimiento, logra la minimización del efecto de "menos verdad" dado por la ficcionalidad, aumentando la ligazón con lo real/verdad por medio de la crónica. Ciertamente que esta mecánica es uno de los fundamentos más explotados por el Naturalismo, corriente que Lillo conocía bastante bien de la mano de Zola, en especial a partir de la lectura de *Germinal*¹⁶.

Este punto es básico al momento de determinar si hay una correlación directa entre lo visible y lo enunciable. Según Deleuze existiría una disyunción, una separación irreductible entre el ver y el hablar: "lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa"¹⁷. Entre lo visible y lo enunciable se establece una suerte de lucha, de batalla entre dos elementos que son irreductibles a uno solo, pero que se necesitan y concitan constantemente. Así, para cada época, cada período histórico tendría su propio estatuto de lo enunciable y de lo visible.

11 Ibid. p.64.

12 Gana, Federico en Lillo, Baldomero. op.cit. p.35.

13 White, op.cit. p.17.

14 Ibid. p.19.

15 Ibid. p.21.

16 Cfr. Sedgwick, Ruth. "Baldomero Lillo y Emile Zola". *Iberoamericana*. Vol. VII, N°14 (1944): 321-28.

17 Deleuze, Gilles. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987. p. 93.

¿Cómo articula esta relación opositiva el libro *Sub terra*? ¿No está acaso marcada su importancia porque posibilita una nueva zona de visibilidades, atroces, terribles, más que por la enunciación comprendida en la realización de los cuentos? Es decir, es posible plantear que la discursividad deja lugar a un movimiento casi pictórico, que permite apreciar el modo cómo el poder se manifiesta como una estrategia tenaz y reiterativamente ejercida contra el trabajador..

En efecto, la denuncia de un orden o sistema represivo atraviesa los doce relatos de *Sub terra*. Baldomero Lillo se aproxima a la figura de un otro, generalmente un trabajador, atrapado por las redes del poder. Es éste, un universo determinado por la carencia material y la necesidad de sobrevivir, como algo que simplemente acontece, sin discursividades filosóficas. En " Los inválidos" nos encontramos con un juego de alternancias entre una metáfora y su referencialidad. El caballo pútrido, agonizante, opera como alusión a la figura del trabajador. Ambos, son víctimas de un dispositivo de producción que privilegia el cuerpo sano y vigoroso hasta que su paulatina, pero constante disminución, lo llevan a ser considerado producto de desecho. El subalterno que la modernidad requiere, opera como una pieza cuya utilidad es transitoria. El cuerpo funciona así, como un significante desgastado, envilecido y reemplazable. En medio de un horror que no da tregua irrumpe la figura del anciano, transfigurado, casi como un 'apóstol', el cual intenta discursivamente transgredir el orden. Su gesto, en términos pragmáticos, es inútil, sin embargo logra incluir su discursividad como un instrumento eficaz en tanto simplemente tiene valor por el hecho de ser enunciado. Es en este contexto, con una estructura circular, en donde el estado inicial se mantiene, que el viejo se integra a las filas de "aquellos galeotes cuyas vidas tienen menos valor para sus explotadores que uno solo de los trozos de ese mineral"¹⁸. Lillo nos presenta a un personaje cuya dignidad es un patrimonio que se mantiene precariamente en el juego de la sobrevivencia.

En oposición a este relato, en términos de una dignidad no negociable, encontramos " El grisú", texto en el que surge la confrontación hacia el poder de un modo mucho más directo encarnada en la oposición entre el joven obrero "Viento Negro" y el ingeniero "Mr. Davis". La dignidad del joven lo conduce no sólo a su propia destrucción, sino también a la del superior. Es extraño que la figura del trabajador no manifieste resentimiento. Antes al contrario, se deja someter y cuando se rebela, desaparece.

Baldomero Lillo, con extrema crudeza, destaca la inútil pasividad de sus personajes masculinos. En "El pago", el padre, cuyo salario ni siquiera alcanza para lo más mínimo, se repliega en lamentaciones. Si por un lado nos encontramos con esta extrema pasividad ante las circunstancias, por otro, aparecen comportamientos trágicos, que sólo se justifican en cuanto dispositivos de supervivencia. Así sucede, por ejemplo, en "El chiflón del diablo", donde un muchacho oculta a su madre que se desempeñará en la zona más peligrosa del mineral, o en "La compuerta Nº 12", relato en el que un niño es separado de su familia por el propio padre para insertarlo en el trabajo minero. El tema del sacrificio atraviesa

18 Lillo op.cit. p.112.

ambas narraciones. El despojamiento vital o la liminaridad existencial es asumida de manera ritual y trágica. A la pasividad masculina se opone, por otra parte, el arrojo de las mujeres, o más bien, de la figura materna capaz de exteriorizar el dolor o llegar incluso al suicidio ante la muerte del hijo.

Por su parte, "Juan Fariña" es un relato híbrido que conjuga el género fantástico con el realismo-naturalista insertando un personaje asociado al demonio que le ayuda a vengar la muerte del padre obrero. La venganza de Fariña no pasa directamente por los poderes, sino por la naturaleza. El relato fue percibido, ya en 1903, como perteneciente al ámbito de las leyendas populares, lo cual inserta un nuevo registro en cuanto a las fuentes de donde se nutre la discursividad de Lillo. También resulta singular el único cuento que escapa a las dominantes de *Sub terra*: "El pozo". Se trata de un relato erótico en torno al deseo de dos hombres por el cuerpo de una mujer. Lillo, con gran minuciosidad, aborda, por primera vez en el libro, el tema del placer carnal que desencadena una tragedia.

Estamos ante narraciones donde el poder jamás negocia, porque el otro se le manifiesta como una entidad indiferenciada. Sin embargo, quien ocupa la posición de subalterno siempre es capaz de identificar al poder en su singularidad. En "Caza mayor", metonímicamente el perro del patrón "es", para el viejo cazador, el patrón. Sólo desde la precariedad del sometido, históricamente despojado, es posible entender su gesto de violencia al disparar al animal que insiste en arrebatarle el producto de la cacería: "pasado el primer estallido de cólera... su alma de siervo experimentó un desfallecimiento supremo... y la figura del amo enfurecido se presentó a su imaginación produciéndole un escalofrío de terror"¹⁹. Una vez alterado el curso de los acontecimientos, el personaje prefigura las consecuencias, ya que nunca ha estado solo, el poder ha estado siempre ahí, determinando cada uno de sus actos.

IDENTIDAD, LITERATURA Y MIRADA HORRORIZADA

Aceptamos entonces que una de las funciones principales de *Sub terra* se cumple al permitir la apertura de nuevos espacios de visibilidad, es decir, hay ahora un otro, el miserable, y una situación, la injusticia social, que pueden ser vistas, que se hacen visibles, pero ¿para quién? y ¿dónde?.

Un dónde: Santiago, la cual se había ido convirtiendo, desde la segunda mitad del siglo 19, en un espacio cada vez más desconocido (para la mirada de las elites) y más problemático (en términos de su administración). Los procesos de transformación económica (una industrialización que comenzó a dibujar los barrios obreros) y las consecuentes crisis, la migración cada vez más acentuada, el acelerado crecimiento urbano, permitieron que el antiguo orden de convivencia aparentemente estable entre los distintos grupos sociales, se rompiera. Ya en

¹⁹ Ibid. p.178.

²⁰ Cfr. Romero, Luis Alberto. "¿Cómo son los pobres? Miradas de la elite e identidad popular en Santiago hacia 1870". *Opciones* N°16 (1989): 67.

1872, Benjamín Vicuña Mackenna expresaba que : "Santiago es por su topografía . . . una especie de ciudad doble que tiene . . . un distrito pacífico y laborioso y otro brutal, desmoralizado y feroz"²⁰.

Esta bipartición de la urbe no sólo implica un problema urbano, sino que refleja una crisis social en donde dos partes se habían distanciado, generando mundos altamente contradictorios. Sin embargo, Vicuña Mackenna ya manifiesta lo que sería una constante en la captación del otro, marginal, subordinado: a las condiciones materiales miserables, se asocia una decadencia moral insalvable, que estigmatiza definitivamente a todos los habitantes de la periferia: "allí no existen ni pueden existir el pudor ni la decencia"²¹.

De esta forma, finalizando el siglo 19, se había llegado a una especie de consenso en cuanto a la ineludible filiación entre miseria material y moral, no siendo la primera la causa explicativa de la segunda, sino que, muchas veces, a la inversa²². La incipiente modernidad generó, entonces, una discursividad en las elites donde el otro se convirtió en un desconocido, un ser peligroso, que desde la periferia de la ciudad negaba y amenazaba su estilo de vida. Se dibujó así, una visibilidad que negaba la existencia del otro como un igual. Ciertamente, hubo alguna preocupación reflejada, por ejemplo, en las campañas de higienización con el fin de combatir la mortalidad infantil y las plagas (las pestes, la sífilis). Sin embargo, lo que Romero llama 'la mirada horrorizada' hegemonizó la visión de las elites respecto al otro²³. El roto, ensalzado por su gloriosa participación en la Guerra del Pacífico, ha caído hasta no ser más que el producto del rancho y la chingana, "el hijo del vicio y de la miseria" (Vicuña Mackenna)²⁴. Se dibuja de esta manera una ciudad partida en cuyo centro lo visible no es más que lo 'decente', rodeado por un mundo horroroso, del cual es escasamente responsable.

Ese centro, conformado por la elite, no sólo posee un poder material, sino también un poder simbólico²⁵, que traza las marcas de todo el orden de lo real. De ahí que la aparición de *Sub terra* sea tan altamente significativa, no sólo en cuanto las implicaciones propiamente literarias, sino, sobre todo, por las transformaciones de la hegemonía del poder simbólico. Lillo, y en general el criollismo-naturalista, hace presente una nueva visualización y una nueva enunciación. Permite que se vea la miseria y que, a nivel discursivo, se la asocie con una estructura de poder (hay que aceptar que también en Lillo se patentiza una mirada horrorizada, pero ésta, se encuentra desterritorializada: el horror es aquí el aspecto de la miseria, su cara desnuda, y no la defensa de la elite). Este gesto inédito abre las percepciones respecto al otro-miserable, desligándolas de la causal moral, para llevarlas al plano de la injusticia social. Esto es posible gracias a las transformaciones de la ciudad letrada²⁶,

22 Ibid. p.69.

23 Ibid. p.66.

24 Ibid. p.67.

25 "el poder simbólico es el poder de construir realidad. Aquella que establece un orden gnoseológico: el del significado inmediato del mundo y en particular del orden social". Pierre Bourdieu en Yentzen, Marcela. "Construcción de identidad nacional a través de la narrativa de la Independencia: el caso chileno". Santiago: Artis, 1996. p.3.

sobre todo en lo referido a las implicaciones que tuvo la modernización de finales del siglo 19. El ser letrado apareció entonces como un modo de ascenso social y de respetabilidad pública, con un grado mayor de autonomía respecto de los poderes, dado por los múltiples focos que la nueva economía abre para el desempeño de los 'escritores'²⁷ Según Ángel Rama: "Efectivamente, comenzó a manifestarse desde fines del XIX una disidencia dentro de la ciudad letrada que configuró el pensamiento crítico"²⁸ Baldomero Lillo, y en general los escritores criollistas-naturalistas, forman parte de ese pensamiento crítico, cuya principal función fue permitir el comienzo de una nueva visualización del otro, el habitante del mundo popular. Gesto clave en el constante proceso de construcción de la identidad nacional. Esa identidad ya no pudo formarse más a partir únicamente de la mirada horrorizada, sino que tuvo que comenzar a mirar el horror de la miseria y sus demandas.

BIBLIOGRAFÍA

- Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Buenos Aires : Paidós, 1987.
- Jauss, Hans R. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid : Visor, 1995.
- Latham, Ricardo et. al. *El criollismo*. Santiago: Universitaria, 1956.
- Lillo, Baldomero. *Obras completas*. Santiago : Nascimento, 1968.
- Melfi, Domingo. *El viaje literario*. Santiago : Nascimento, 1945.
- _____. *Estudios de literatura chilena*. Santiago: Nascimento, 1938.
- Morales, Leonidas. "Seis cuentos de Baldomero Lillo". *Estudios Filológicos* N° 2 : (1966): 63.
- Pizarro, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover : Del Norte, 1984.
- Romero, Luis Alberto. "¿Cómo son los pobres ? Miradas de la elite e identidad popular en Santiago hacia 1870" *Opciones* N° 16 (1989): 67.
- Sedgwick, Ruth. "Baldomero Lillo y Emile Zola". *Iberoamericana*. Vol. VII, N° 14 (1944): 321-28.
- Valenzuela, Víctor. *Cuatro escritores chilenos*. New York: Las Américas, 1961.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Yentzen, Marcela. "Construcción de identidad nacional a través de la narrativa de la Independencia: el caso chileno". Santiago: Arcis, 1996.

26 "En el centro de toda ciudad . . . hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de su órdenes". Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover : Del Norte, 1984. p.25.

27 Cfr. Rama, Ángel. op.cit. p.74.

28 Ibid. p. 78.