

## LO QUE SE PRESERVA, LO QUE SE DEJA IR: LA CULTURA COMO NARRACIÓN Y CONCIENCIA HISTÓRICA EN CHILE CONTEMPORÁNEO

Por Gabriel Castillo Fadic

### Resumen:

El presente texto busca situar la noción de patrimonio, tangible e intangible, en relación a la cultura como conjunto consciente e intencionado de tramas narrativas donde la sociedad pueda reconocerse, tanto para decidir su propia transformación como para comprender y proyectar su historia. El texto explora problemáticamente, a través de estudios de casos, la posibilidad histórica de cultivar esta conciencia.

Hay en Santiago, en el extremo oriente del Parque Balmaceda y en la parte más central de la comuna de Providencia, un monumento que al cabo de 72 años se ha vuelto invisible. El monumento representa lo que me parecen dos colosos; uno de ellos, con las piernas en triángulo y con una rodilla apoyada en el suelo, sostiene sobre sus hombros un plato, o una fuente, o una bandeja, sobre la que se yergue el otro estirándose con la curvatura de un arco para apuntar con el brazo derecho y el dedo índice, al cielo. Cuando digo que se ha vuelto invisible me refiero a que cuando le pregunto a mis alumnos, muchos de ellos ya adultos y profesionales, qué representa esa escultura situada en un lugar relativamente central de la ciudad, nadie es capaz de dar una respuesta mínimamente satisfactoria y la gran mayoría admite incluso no haberse percatado nunca de su existencia.

A juzgar por la cobertura de prensa recibida no sólo para su inauguración, en 1944, sino por los comentarios triviales que esta sigue realizando naturalmente al menos hasta comienzos de los 70, a propósito por ejemplo de la construcción de la línea 1 del metro, podríamos fácilmente afirmar que el monumento referido formó parte, por lo menos durante tres décadas, de una especie de saber común ciudadano, de una cultura general que lo hacía necesario y de la que mi generación es probablemente la última heredera. Sin ser intelectuales ni historiadores, tanto mis tías como mis padres, que me llevaban a jugar periódicamente al parque, me habían inculcado que la escultura que los demás niños parecían conocer tan bien como yo era el Monumento a Rodó, obra del escultor Tótila Albert, que las figuras representadas eran Ariel y Calibán y que incluso Calibán es quien figura sosteniendo sobre sus hombros el plato en el que se apoya Ariel para tocar el cielo. Los adultos de entonces manejaban muchos más elementos, como el

hecho de que Ariel y Calibán eran dos personajes del drama de Shakespeare *La tempestad*, y que el Rodó homenajeado era el intelectual uruguayo José Enrique Rodó autor de un célebre ensayo americanista de 1902 titulado precisamente *Ariel*, considerado además no el único sino una de las principales contribuciones a lo que los ensayistas del cono sur de la primera mitad del siglo XX erigieron como la denominada doctrina, o primer tópico, *arielista*. En el drama de Shakespeare, Próspero, mago y duque de Milán es destituido del trono de la ciudad por una intriga de su hermano que lo mantiene en el exilio junto a su hija Miranda en una isla desierta situada en las antípodas de Occidente. Allí ha logrado hacerse de dos coadyuvantes, *Ariel*, un genio del aire, y Calibán, el único habitante original de la isla, ser abyecto y contrahecho que Próspero se esmera permanente pero infructuosamente en educar y en domesticar. La trama de la obra comienza realmente cuando, aprovechando su magia, Próspero logra que su hermano y usurpador del trono naufrague en la misma isla donde concretará su venganza.

En el contexto geopolítico hispanoamericano de finales del siglo XIX, las figuras de Ariel y Calibán serán aprovechadas alegóricamente por los intelectuales regionales para caracterizar la oposición de la fuerza bruta pero sin espíritu, atribuida al proyecto de expansión militar e industrial de Estados Unidos, y la espiritualidad sin raigambre tectónica, atribuida al mundo hispanoamericano; mundo supuestamente lleno de virtudes morales y estéticas, emotivas, afectivas, pero carente del sentido práctico que le permitiera el desarrollo económico y la estabilidad política. Los más conocidos mentores de esta tesis son Rubén Darío, que en 1898 publica el ensayo *El triunfo de Calibán*, con el que pretende denunciar la vulgaridad de la fuerza y la ambición de dominación y acumulación estadounidense y luego el ya mencionado Rodó, que desde una perspectiva más conciliadora promueve la colaboración entre dos culturas continentales que se necesitan mutuamente. La cultura de la fuerza, de lo bajo, del esfuerzo físico, la cultura de Calibán, requiere para completarse de la cultura espiritual, aérea, de Ariel. Ariel puede encontrar en Calibán su vínculo con lo práctico y Calibán puede humanizarse en Ariel, a quien sostiene en sus hombros para alcanzar el cielo, utopía de la perfecta orientación y construcción humanista de América.

Como podemos concluir, el *Monumento a Rodó*, de 1944, literaliza esta metáfora en el gesto de los dos colosos del Parque Balmaceda y da una forma categórica a otros sistemas de representación binarios ya presentes en las artes y en la literatura del Cono Sur que se manifiestan como formas de oposición de la tierra y del aire o incluso como

formas de suspensión. Por ejemplo en el *Alsino* de Pedro Prado (1920), variante *criollista* del mito de Ícaro llevada a la música por Alfonso Leng en un homónimo poema sinfónico, o en *Altazor* de Huidobro (publicado íntegramente en 1931), isonauta, eternauta paracaidista cuyo descenso permanente y sin culminación traduce la descomposición misma del contenido semántico de las palabras del poema. En ambas se traduce simbólicamente la suspensión misma de la actividad histórica, que se explica por la coexistencia de sistemas de sentido no compatibles en una relación de superposición que anula parcialmente la realización del proyecto social que cada uno de ellos contiene.

Podríamos decir que la invisibilidad que posee hoy el *Monumento a Rodó* ante los ciudadanos es sólo la consecuencia directa de la desaparición anterior, entre ellos, de la trama histórica, como narración posible de la sociedad, del mito de *Ariel y Calibán*. Un mito que, como narración, dio consistencia, continuidad y prolongación formal a un monumento que, aunque sigue allí físicamente, sobre su zócalo, ha dejado de ser necesario y por lo tanto visible. Por lo demás, la variante narrativa que hemos denominado primer tópico arielista, y que hemos asignado a la primera mitad del siglo XX, tendrá, en la segunda mitad, múltiples desarrollos. Sólo que esta vez estos se mantendrán, lejos de la voluntariosa cultura ciudadana, como contenidos de especialista. Uno de los más relevantes, que debemos al ensayista cubano Roberto Fernández Retamar, pero muy especialmente al filósofo mexicano Leopoldo Zea, nos remite a una alegorización mucho menos complaciente de los personajes de Shakespeare. La auténtica situación hispanoamericana es la oposición entre Próspero y Calibán, vale decir entre el noble, blanco, occidental, detentor del saber y de la magia, detentor del *logos* que le da la primacía racional y el salvaje, exótico, subordinado, sin un idioma propio. Es sabido que Shakespeare toma el nombre Calibán de la palabra caníbal, impresionado por un ensayo de Montaigne sobre los antropófagos del nuevo mundo, y deja indicaciones especiales de que el personaje debe tartamudear. La palabra *bárbaros*, que se estima onomatopéyica por su traducción del tartamudeo, se usaba en Grecia antigua justamente para designar a quienes no hablaban el Griego, a quienes no poseían la palabra y, por extensión, la razón. En un célebre pasaje de *La Tempestad*, Próspero le reprocha a Calibán su poca gratitud diciéndole: “Tenía compasión de ti. Me tomé la molestia de hacerte hablar. A cada instante te he enseñado una y otra cosa. Cuando tú, hecho un salvaje, ignorando tu significación, balbucías como un bruto, doté tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer”. A lo que este responde: “Tú me

enseñaste tu idioma y el provecho que saco es que ahora sé cómo maldecir: que la peste roja caiga sobre ti por haberme enseñado tu idioma”<sup>1</sup>.

La cultura hispanoamericana, según Zea, es esta cultura sin idioma, o con un idioma impuesto por Occidente que sólo puede tartamudarse. La alternativa es asumir el tartamudeo como una falla lúcida, como un impedimento que una vez asumido podría volverse el comienzo creativo de un arte y de una filosofía territorial. El maldecir se transforma en biendecir, el maldito en bendito. Desde el tópico arielista, Zea nos ofrece así otra narración posible, y con ella, un ajuste y una reconstitución crítica del mito de lo americano como la propone el *Monumento a Rodó*, de 1944.

¿Qué significa ajustar y reconstituir un mito? Les ruego que excusen una pequeña digresión de cultura clásica, vicio de profesor de filosofía, que debería permitirnos retomar con mayor claridad el propósito central de nuestra exposición.

En un texto muy familiar para quienes cultivamos la estética como disciplina fundamental, la *Poética*, Aristóteles nos introduce en su teoría general de la producción literaria y artística afirmando su voluntad de tratar el poema (habría que entender aquí creación literaria) en su potencia, características y especies, y en su capacidad de componer la trama. Pero esta fórmula, “trama”, que a veces se rinde también por argumento o incluso por fábula, en Aristóteles está claramente establecida por la palabra mito (και πως συνιστασθαι τους μυθους), “para la recomposición del mito”. El estudio de la forma poética exige también la comprensión de su modo de recomponer el mito. La traducción de mito por trama no es sin embargo errónea. Ella nos recuerda el carácter simultáneamente prosaico y complejo del mito en la antigüedad. El mito es el argumento de una obra, de una tragedia por ejemplo, o incluso de una situación doméstica –el mito como argumento de una conversación, de una disputa familiar, de una ley- pero también es una formulación intemporal que apela al origen cuando me pregunto: cuál es la trama de la existencia, cuál es la trama de la muerte, cuál es la trama de la historia, o incluso, ¿cuál es la trama de la historia de Chile?

Tomemos como ejemplo una narración legitimada convencionalmente por la tradición académica como mítica: El mito de Edipo. Entendemos por mito de Edipo el conjunto de relatos arcaicos de la tradición oral helénica que nos remiten a la historia del desdichado rey de Tebas que sin saberlo realizó un destino terrible al que lo habían condenado los dioses; ser el asesino de su padre y el esposo de su madre. El ciclo de

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *The Tempest*, Australia, Penguin Books, 1958, p. 39.

Edipo que comprende en la tradición oral la historia tanto de sus ascendientes como de sus descendientes, inspira y se complementa en los tres grandes episodios que Sófocles llevará a la escritura y que conocemos como la saga de Edipo Rey, Edipo en Colono y Antígona. Layo, padre de Edipo, había secuestrado a un joven príncipe, hijo de un rey que le había dado asilo. El rey desolado pide a Apolo un castigo ejemplar para este acto de pedofilia, que el dios le concederá inmediatamente en la forma de una maldición. El día que Layo tenga un hijo, al momento de su adultez éste le dará muerte. Cuando años después, de vuelta en el trono de Tebas, nace el niño que Layo ha concebido con Yocasta, a fin de conjurar el presagio, su padre lo entrega a un mensajero para que lo abandone en el campo donde pueda ser devorado por las fieras. Pero este se apiada del niño y se lo entrega a un leñador que se lo lleva al lejano reino de Corinto donde el rey y la reina, que no habían tenido descendencia, lo adoptan como un hijo propio. Como sabemos, la tragedia desata cuando Edipo cumple la mayoría de edad y tras consultar al oráculo se entera de la profecía que carga sobre sus hombros. Creyendo que sus padres son los reyes de Corinto decide abandonar el reino para escapar del terrible destino. Pero en su viaje de autoexilio da muerte en defensa propia, luego de una discusión en un cruce de caminos, a un señor altanero que viajaba con su escolta. Aunque Edipo lo ignora el señor es Layo, rey de Tebas, ciudad a la que el joven llega luego para liberarla de la tiranía de una esfinge y en donde desposará finalmente a la reina viuda, Yocasta. Cuando luego de una investigación que él mismo alienta cae en cuenta de la terrible verdad, que ha sido sin saberlo el asesino de su padre y el esposo de su madre, Edipo se automutila, cegándose, y se autoexilia.

Dos mil trescientos años después de su puesta en escritura, un joven filólogo alemán publica un ensayo sobre la tragedia antigua que tendrá por objeto la superación misma de toda la tradición metafísica de Occidente. *El origen de la tragedia*, publicado por Nietzsche en 1872 pareciera tomar la exégesis filológica de la tragedia antigua no sólo como un instrumento de interpretación, sino como punto de fundación de una transición a un mundo que estará más allá de todos los valores deductibles de la ontología que él llama socrático-cristiana. Cuando Nietzsche, por ejemplo, dice, la trama de Edipo es “el hombre puro no tiene pecado”, estaríamos tentados de decir, el mito de Edipo es el relato arcaico; Nietzsche sólo lo interpreta. Pero también podríamos decir, como lo espera Aristóteles, “el hombre puro no tiene pecado” es el auténtico mito de Edipo enunciado en la Europa terrible y trágica del periodo que va de la Guerra Franco Prusiana a la Primera Guerra Mundial.

O pensemos, sólo 24 años después de este ejemplo, en los esfuerzos, acreditados en su correspondencia, de un joven neuropsiquiatra vienés, que después de una estadía en París intenta darle forma a una nueva teoría del aparato psíquico que debería combinar el sustrato biológico del individuo y su integración relacional afectiva en un mundo que se le impone como un principio de realidad. El joven Sigmund Freud recuerda un sueño que lo perturba en los meses posteriores a la pérdida de su padre. En el sueño entra a una tienda donde un letrero reza “tápese los ojos”. El enigma reside en la sensación amarga y ambigua de culpabilidad y tristeza que resiente, apenas despierta, asociadas además al recuerdo del padre. Poco después enuncia su primera teoría del aparato psíquico, que desarrollará in extenso en 1900 en su primera gran obra, *La interpretación de los sueños*. La tesis es la siguiente. Hay una condición irreductible de todo sujeto inmerso en la cultura al hecho de ser hijo de una madre que se erige en un primer momento como el objeto primario de un deseo sexuado. No obstante su adecuación a un principio de realidad requiere de la disipación de este deseo y de la transformación de la identidad materna en una pura figura de protección. Este conflicto común e insoslayable para la especie humana, implica también la supresión del antagonismo con el padre como rival sexual, que se realiza como una variante simbólica de la castración. El cartel del sueño me obliga a cegarme para no ver aquello que me dañaría. En el inconsciente sobrevive aún el deseo originario de matar al padre previo a su disipación en la castración. Los elementos de correspondencia con el mito arcaico del Edipo son absolutos. El parricidio, el incesto con la madre, la castración en la automutilación, lo consciente y lo inconsciente, en fin el oráculo como exigencia exegética. Podríamos decir, como en el caso de Nietzsche, que Freud toma lo que conocemos como el Complejo de Edipo de su interpretación del antiguo mito de Edipo; pero podríamos decir también, y mejor, que el Complejo de Edipo es la recomposición freudiana del Mito de Edipo que se vuelve su variante actualizada de narración en el contexto de la modernidad europea.

O pensemos por último, considerando el aporte de la etnografía del siglo XX a la comprensión de los mitos, en la lectura del Edipo que propone Claude Lévi-Strauss, en la década del 50. De acuerdo al especialista, Edipo se inscribiría en un ciclo mítico general planetario llamado de autoctonía, según el cual la cultura se situaría ante la disyuntiva, ¿el hombre nace de hombre y mujer o nace de la tierra? En Edipo la clave estaría en la dificultad para desplazarse asociada a su linaje. El nombre de su abuelo, Lábdaco, quiere decir “cojo”; el de su padre, Layo”, quiere decir “retorcido”, “zurdo” y

por extensión, “cojo”; el suyo propio, Edipo, como sabemos, significa “pies hinchados”. Edipo expresa así, en el impedimento de desplazarse, la “imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre (así *Pausanias*, VIII, xxix, 4: el vegetal es el modelo del hombre) de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer”. Edipo piensa que el desplazamiento geográfico, la huida de Corinto, puede eximirlo de su terrible destino, pero la huida es finalmente el impulso para su realización y por lo tanto la verificación del imposible desplazamiento existencial. Edipo es existencialmente un hombre inmóvil. Problemática que posee su correlación en la formulación siguiente: “La sobreevaluación del parentesco de sangre es, a la subevaluación del mismo, como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es a la imposibilidad de lograrlo”<sup>2</sup>.

Concluyendo con este análisis, Lévi-Strauss no sólo ofrece una interpretación del mito. Ella misma es la recomposición del mito, la reactualización de la trama. Lévi-Strauss no refuta a Freud ni este a Nietzsche, ni este último a Sófocles, ni Sófocles a la tradición popular helénica; todos ellos ofrecen tanto recomposiciones posibles del mito como variantes de un sistema narrativo siempre abierto como potencia expresiva histórica.

Suele decirse que la cultura comprendería la totalidad de las manifestaciones, modos expresivos, acciones y representaciones de una sociedad. Me parece que se trata aquí de una definición demasiado pasiva y por lo mismo poco operatoria, en la medida en que deja a tales acciones y representaciones en el plano de la generación espontánea, sin conciencia ni intencionalidad. Sin ellas la posibilidad de decidir lo que debería preservarse y lo que podría dejarse ir carece de asidero. Simplemente existiríamos en un mundo donde a pesar de nosotros algunos planos culturales se mantendrían vigentes en un fuera de campo de nuestra conciencia, sin que supiéramos por qué, ni para qué, y otros tantos desaparecerían sin que pudiéramos siquiera percatarnos. Gilles Deleuze identificaba aquello que los historiadores denominan “periodos de decadencia” en determinadas sociedades, a momentos de no visión, en donde las grandes potencias expresivas desaparecían sin que nadie pudiera darse cuenta. La reflexión sobre qué definimos como patrimonio cultural, tangible o intangible, o sobre cómo y por qué preservamos o dejamos ir pasa necesariamente por la alimentación ardua, de largo

---

<sup>2</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958. P. 239.

plazo, de las grandes napas míticas que podrían entretejer y restaurar un sustrato narrativo, fuente de comprensión y fuente de utopía, para nuestras sociedades.

Fidel Sepúlveda describía este déficit narrativo a través de su propia recomposición de un mito chilote: el mito de invunche convertido en un verdadero tópico de chilenidad por ensayistas y narradores nacionales como Lastarria, Edwards Bello, Anguita o José Donoso. En primer lugar invunche es el mito de la sociedad anestética y anestésica, la que no siente, la que no percibe. Como engendro con todos sus orificios cosidos (oídos, ojos, nariz, boca, ano, pene) el invunche es un puro inconsciente, una mónada replegada sobre sí misma sin comunicación con el exterior. Pero como engendro inconsciente, y por lo tanto acrítico, el invunche es también mito de anhistoricidad. Ello está refrendado por las deformaciones a que ha sido sometido su cuerpo. Una de sus piernas ha sido descoyuntada y cosida a su espalda. Su cabeza, en tanto, ha sido torcida completamente hacia atrás. Así, cuando invunche avanza, saltando en una pata o caminando en tres, el cuerpo y la cara nunca se orientan en una misma dirección. En un caso avanza con el cuerpo y retrocede con la cara; en el otro, avanza con la cara y retrocede con el cuerpo. En una variante nefasta del mito de autoctonía, como Edipo, invunche no puede moverse por más que se desplace. Su incapacidad para el movimiento era, según Sepúlveda, la formalización perfecta de la discapacidad histórica de Chile. En una sociedad impedida sensorialmente, estéticamente, críticamente, la ausencia de mecanismos de autocomprensión y de autonarración, se traducen en una supeditación a la historia como un devenir insoslayable y fatal y no como un porvenir por proyectar y por construir. Luis Oyarzún, gran filósofo chileno desaparecido muy tempranamente en 1972, decía que el arte, la ciudad y la vida estaban condenadas en Chile por una sociedad de topes, de entes ciegos y subterráneos sin visión de lo inmediato, o bien con una visión que no se realizaba desde los sentidos sino desde los genitales y del estómago. Esta auténtica forma de la incultura, era para Oyarzún, y también para Fidel, una incultura transversal que en el plano de la academia, por ejemplo, se expresa en la nula capacidad para hacer, no de la identidad, no de lo tradicional, o de lo folklórico, nociones demasiado ideológicas, sino de la realidad inmediata, una realidad particular, específica, que exigiría la elaboración en las artes, las humanidades y las ciencias sociales, de herramientas igualmente específicas, de métodos adecuados. La incapacidad de vincularse a las multiplicidades de lo real estaría así sujeta a la paradoja de la permanente sustitución de un centro sin relato, por un relato siempre excéntrico.

¿Qué hacer?

La hermosa historieta Mampato, desarrollada en Chile por la homónima revista infantil entre 1968 y 1978, al final de un ciclo histórico marcado por la vigencia del estado docente (“gobernar es educar”), nos presenta como héroe principal a un niño santiaguino de clase media, hijo, amigo y estudiante ejemplar del sistema de instrucción pública. Mampato es un niño esencialmente ilustrado, encarna el proyecto laico de enseñanza que no niega lo religioso, pero que lo omite como parte de un proyecto social consensuado. Es también, un niño adulto, figura diametralmente opuesta a la infantilización de los adultos que nos ofrece la cultura contemporánea. En un accidental pero muy excepcional contacto con una civilización extraterrestre ha recibido por premio un “cinto espacio temporal”. Con él acude a sus dos extremos temporales, pasado y futuro, en su centro geográfico, para generar el elenco de personajes coadyuvantes que lo acompañará en gran parte de sus aventuras. Estos son Ogú, el hombre prehistórico, y Rena, la niña del futuro post holocausto nuclear. En ambos casos se trata del eje temporal que afirma la memoria de lugar, la prehistoria y el futuro de Chile, futuro en el que se realiza, a pesar del antecedente trágico de la crisis nuclear planetaria, el proyecto utópico de país encarnado en la historieta.

Una anomalía se produce cuando Mampato decide viajar al futuro de Nueva York, que supone el corazón del avance tecnológico occidental, y no de Santiago. Una vez en su destino, constata con gran tristeza que luego de un holocausto nuclear en el año 3 mil, la tierra se ha convertido en un páramo salvaje y que la humanidad, así como la flora y fauna de su tiempo, han desaparecido de la faz del planeta. La sustituyen formas de vida mutantes, vegetales, animales y diversos tipos de pueblos antropoides con niveles de desarrollo muy primitivos. En el lugar de emplazamiento de las grandes ciudades norteamericanas solo quedan cráteres gigantescos y algunas ruinas cubiertas por la vegetación. De pronto, Mampato se confronta a la súbita exigencia de salvar a una niña albina de facciones inequívocamente humanas, que le pide auxilio llamándolo por su nombre. Rena está a punto de ser sacrificada por los suyos, una tribu de mutantes albinos que ha descubierto en ella un don que, a sus ojos, la vuelve extraña: la telepatía (de ahí que haya podido “pertelar” el nombre de Mampato). Rena le explica lo ocurrido con la humanidad después de “la gran catástrofe” del siglo 30. Todas las especies han mutado, y aquellas que descienden del hombre reclaman para sí la herencia de la humanidad y consideran monstruos a los otros.

Hay una única esperanza, y es el poderoso llamado telepático que Rena recibe desde el sur, aunque de origen desconocido. Mampato decide ayudarla a viajar para responder al

misterioso llamado. A partir de este conflicto se desenvuelve el episodio, donde los niños deben hacer frente a múltiples obstáculos en su travesía. Al final, cuando todo indica que los niños perecerán en el intento y están a la deriva, sin víveres, en una frágil embarcación en el Golfo de México, son sorprendentemente rescatados desde veloces naves voladoras de compleja tecnología nuclear. No todo estaba perdido. Una pequeña fracción de la humanidad que recibió muy poca radiación durante la gran guerra del pasado mutó en un sentido positivo, desarrollando la telepatía, y generando una súper-civilización tecnológica, pero de vocación pacífica. ¿Y dónde queda esa civilización? — pregunta Mampato, “¿No reconoces tu propio país?”, es la respuesta que recibe mientras desde una ventanilla de la nave se divisa la portada de Antofagasta y, más tarde, las Torres de Paine, junto a las cuales se sitúa la gran ciudad —referencia velada a la Ciudad de los Césares— a la que desde ahora se integrará *Rena*.

El mito de autoctonía, que verificábamos antes en la figura de Edipo, se instala aquí con fuerza. El niño de barrio que hasta ahora ha sido capaz de construir su periplo desde el reconocimiento de su territorio, lo subestima como utopía humana y tecnológica para desplazarse infructuosamente al norte del continente donde el planeta se ha convertido en un páramo radioactivo. De haber permanecido en su periferia, de haberla asumido como centro, Mampato habría logrado satisfacer inmediatamente sus expectativas. El desplazamiento como descalce existencial ha anulado el movimiento como progreso ontológico. Una vez más, a esta figura replicada por Mampato convergen varios órdenes narrativos asociados a la representación de la inmovilidad. En su discurso en el Congreso, en 1928, por ejemplo, durante su visita al país, Ortega compara a Chile con Sísifo, “ya que como él vive junto a una alta serranía y, como él, parece condenado a que se le venga abajo cien veces lo que con su esfuerzo cien veces elevó<sup>3</sup>. Luego, Aníbal Pinto, en su clásico texto escolar *Chile un caso de desarrollo frustrado* (1959), tendiente a analizar cuantitativamente la evolución del ingreso y el ahorro en la sociedad chilena en el contexto de los ciclos económicos, hará la asociación entre el cortoplacismo de la memoria nacional y la interpelación que la Reina Roja hace a Alicia en el texto de Lewis Carrol, *Alicia en el país de las maravillas*. “Aquí, ud. sabe, le dijo la Reina Roja a Alicia, se necesita correr todo lo que se pueda para permanecer en el mismo sitio”.

---

<sup>3</sup> José Ortega y Gasset, “Discurso en el Parlamento chileno”, en *Obras completas*, tomo VIII, Madrid, Revista de Occidente, 1965, p.380. Discurso pronunciado en 1928 y publicado en *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 23 de octubre de 1955.

Quisiera excusarme por la disimilitud de mis ejemplos, Totila, Álburt, Rodó, La tempestad, Edipo, invunche, Mampato. Podrían haber sido tantos otros, tomados de las fiestas religiosas, de los chistes, de la moda, de la comida y, por cierto, de las artes, porque hasta el más ínfimo motivo expresivo puede ser la variante formalizadora de una narración histórica que, a fuerza de volverse la conciencia de la sociedad, llene de vida el mundo de las cosas, de los artefactos, de los gestos, de las acciones. ¿El punto es cómo hacer sólida esa conciencia, cómo preservarla como el agente último de toda preservación? No imagino otro modo que no sea en parte la recuperación, en parte la auténtica construcción de un pacto republicano que sitúe en la base de la conciencia ciudadana un sistema de educación pública gratuita, común y laica, desde la formación preescolar hasta la universitaria, donde las voces y la conciencia de la sociedad puedan nutrir regímenes comunitarios de sabiduría, de comprensión de la historia y de proyección de la historia. La cultura como mero consumo de bienes culturales asociados al sistema de las artes, puede derivar en una forma vacía y acrítica de actividad cultural, de no mediar un sustrato narrativo que no tenga por centro la calidad de vida en la totalidad de sus ámbitos. Ámbitos más felices, más desafiantes, más estimulantes, más creativos, más participativos que movilicen la transformación misma de la historia y de la sociedad. La pregunta por el lugar del mercado me ha motivado a situarme en esta condición anterior: la de una conciencia que tendría la capacidad de aislar al mercado, de acotarlo, fuera de lo esencial, la salud, la educación, la previsión, el transporte, la vida en común, en paz y con felicidad.

Quisiera recordar, para terminar, una hermosa experiencia en la que me tocó la fortuna de trabajar, hace ya casi treinta años, en esta querida isla de Chiloé. Se trata de una iniciativa que impulsó en plena dictadura el obispo de Ancud Juan Luis Isern a través de la radio Estrella del Mar, dependiente del obispado, que por entonces tenía una cobertura regional y que él llamó, los cuadernos de la historia. La experiencia consistía en distribuir en la escuela de una determinada comunidad rural, con la mediación de la profesora, un cuaderno dividido en la descripción del pasado, del presente y de un proyecto de porvenir. Los niños tenían que interrogar a los ancianos de su familia y levantar un perfil de los elementos más felices de la vida de la comunidad, destacando luego, en el presente, aquellos que se habían preservado y aquellos que habían desaparecido. En su evaluación del presente los niños constataban naturalmente la relatividad de la noción de progreso y la desplazaban, en el plano del proyecto, a la proposición de un porvenir deseado. La radio, cuando los niños habían completado su

investigación, distribuía luego en la comunidad material de grabación y reproducción, les enseñaba a improvisar un estudio y los capacitaba para que grabaran su propio programa informativo, con sus palabras, con sus valores, con su jerarquía de aquello que era relevante y de aquello que no, de aquello que valía la pena preservar, de aquello que valía la pena restaurar. El programa era luego emitido por la Radio en un espacio de alta sintonía, para toda la región, y se intercambiaba incluso, con programas realizados con el mismo criterio en comunidades rurales de Ecuador, de Perú o El Salvador. No sé qué habrá sido luego de esa experiencia, pero recuerdo sí la riqueza de algunos de los cuadernos de la historia cuyas copias aún conservo. Me pregunto si en el contexto de una futura educación pública general la experiencia no podría ser repetida y multiplicada.