



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

19 | 2015

Visions du Sud : Université invitée - Santiago du Chili

Imágenes del mar de Chile. Benjamín Subercaseaux e Ignacio Balcells, paralelo literario distante

Pablo Chiuminatto and Rodrigo del Río



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/trans/1144>

DOI: 10.4000/trans.1144

ISSN: 1778-3887

Publisher

Presses Sorbonne Nouvelle

Electronic reference

Pablo Chiuminatto and Rodrigo del Río, « Imágenes del mar de Chile. Benjamín Subercaseaux e Ignacio Balcells, paralelo literario distante », *TRANS-* [Online], 19 | 2015, Online since 08 December 2015, connection on 13 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1144> ; DOI : 10.4000/trans.1144

This text was automatically generated on 13 May 2019.

Tous droits réservés

Imágenes del mar de Chile.

Benjamín Subercaseaux e Ignacio Balcells, paralelo literario distante

Pablo Chiuminatto and Rodrigo del Río

I. Volver al mar

- 1 Tres amigos sostienen una conversación mirando el litoral. Mientras observan las olas romper contra la arena, la imaginación del grupo se transporta desde el brillo del piélago a los recuerdos de un criadero de esclavos negros que existió en el extremo norte de Chile, en el valle de Lluta, hasta la residencia de Walter Rauff, coronel nazi, juzgado en Alemania en 1945 por haber participado en el exterminio judío, quien dos años después huye a Siria. Con una extensa historia de fugas por sudamerica, Rauff, termina refugiándose en la Patagonia chilena, y bajo la protección de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989) muere en su domicilio en Santiago de Chile en 1984. El evento está registrado en una crónica del escritor chileno Francisco Coloane (1910-2002). Coloane relata una conversación que sostuvo con sus amigos Alfredo Wormlad Cruz, historiador chileno y Nelly Villanueva, , en la costa del norte Chile. El grupo de amigos contempla solo una pequeña porción del Pacífico sur, pero sus palabras se desplazan por toda la costa. El norte de Chile es parte del sur del océano más grande del mundo. Como un espejo convexo, el mar refleja toda la extensión del territorio. Coloane les repite una pregunta de Charles Darwin. Al recordar sus viajes por el mundo, el naturalista británico no entiende por qué los paisajes grises de la Patagonia permanecen en su memoria por sobre otros lugares más coloridos. En medio de este coloquio, el grupo de amigos es interrumpido por la aparición de una ballena en el horizonte marino. En un momento de epifanía, Coloane reflexiona, “por un momento veo a Chile como un largo cetáceo regalándose entre las dos más grandes inmensidades del planeta, la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico” (28). La imagen de una criatura marina como metonimia del país apunta a la raíz de una tradición descriptiva del territorio chileno. No como una patria inmóvil que recibe un solo pueblo bajo su abrazo maternal y terrestre, sino como

un pez enorme que navega en el océano. Nos es posible afirmar que el principal escritor de los relatos del mar de Chile sugiere una imagen más general del territorio americano.

- 2 Puede que Coloane haga resonar con sus palabras la voz de Herman Melville por medio de esta analogía. En el capítulo LXXXIX de *Moby Dick*, titulado “Pez sujeto y Pez libre”, el escritor norteamericano expone las reglas de la cacería de ballenas, explicando cómo se resuelve quién es el dueño de la presa cuando varios barcos balleneros compiten y cómo se diferencia aquel brevísimo código: “I. Un pez sujeto pertenece a la persona que lo sujeta. II. Un pez suelto es caza libre para quien quiera que lo atrape antes” (473); es decir, es el “arpón marcado” lo que prima y el hecho de estar conectado a un bote o barco lo que determina la propiedad. Melville, luego de la presentación de un par de casos concretos de disputas y de situaciones en la que esta ley no escrita se aplicó o cuestionó, plantea una serie de analogías para cerrar el capítulo. La última, brillante, se pregunta:

¿Qué era América en 1492 sino un Pez-Suelto, en el que Colón clavó el estandarte español poniéndole arpón marcado para sus reales señor y señora? ¿Qué fue Polonia para el Zar? ¿Qué, Grecia para los turcos? ¿Qué, India para Inglaterra? ¿Qué será al fin México para los Estados Unidos? Todos, Peces-Sueltos. ¿Qué son los derechos del hombre y las libertades del mundo sino Peces-Sueltos? ¿Qué son todas las ideas y opiniones de los hombres sino Peces-Sueltos? ¿Qué es en ellos el principio de la creencia religiosa sino un Pez-Suelto? Para los ostentosos contrabandistas palabreros, ¿qué son los pensamientos de los pensadores sino Peces-Sueltos? ¿Qué es la gran esfera misma sino un Pez-Suelto? ¿Y qué eres tú, lector, sino un Pez-Suelto y también un Pez-Sujeto? (Melville 476-477)

- 3 La alusión de la imagen de la ballena de Coloane, recogida de la novela de Melville, incita a preguntarse ¿Cómo imagina la literatura el mar de Chile? El Océano Pacífico invita a quienes lo habitan a proyectar la vida del territorio hacia el elemento acuático a pesar de su inabarcable e indolente permanencia. El Pacífico sur se deja habitar por diversos matices retóricos, imágenes que resuelven esa paradójica duplicidad que marca un universo de vida, al mismo tiempo que un desierto líquido de sal. En este artículo presentaremos dos versiones literarias del territorio chileno basadas en la contemplación del océano.
- 4 Primero revisaremos una representación del mar figurada desde la imagen de los barcos en el libro *Tierra de océano: la epopeya marítima de un pueblo terrestre* (1946), de Benjamín Subercaseaux (1902-1973). El autor muestra la tradicional perspectiva de un país costero, cuyo origen depende principalmente de su raíz colonial, curtido en las guerras navales, definido por la soberanía de los barcos y la armada chilena. De esta forma, Subercaseaux intenta aportar al mito nacional en el que “Chile llegó a tener una Marina que dominó el Gran Océano”(13). En el código de Melville, los barcos de *Tierra de océano* serían un Pez-Sujeto, donde el arpón marcado es la bandera de la nación.
- 5 Luego, nos detendremos en *La mar: una versión de la vida ante el mar y del viaje a solas por las costas de Chile* (2001), de Ignacio Balcells (1945-2005). Medio siglo después que Subercaseaux, el mar se exhibe como el espacio vital de un territorio disgregado que se organiza alrededor de la imagen del archipiélago, de la isla, siguiendo a Melville, como un Pez-Suelto navegando en las olas del Pacífico. El libro tiene la forma de un peregrinaje literario por la costa de Chile. Siguiendo las rutas del elemento marino, el poeta compone la experiencia del Pacífico Sur, que transforma la seguridad de los asentamientos terrestres en islas a la deriva sobre un espacio marino ilimitado. Según Balcells “todos creemos que lo mejor no se halla a la mano sino distante. Pero en el mar, esta ley nuestra parece absurda. Porque el mar es una lejanía presente” (Balcells, 178). Así el poeta recorre

el territorio costero en un viaje literario en el curso del cual transforma el espacio geográfico.

- 6 Los barcos y las islas generan así poéticas diferentes. En ambos casos, sin embargo, el mar sirve para imaginar la particular experiencia del territorio costero. Explica Bachelard, “es evidente que la mitología del mar es una mitología local. Sólo interesa a los habitantes de un litoral”(230)
- 7 Sin embargo, el ejercicio crítico no consistirá en el análisis exclusivo de la escritura. Se preferirá en el presente ensayo la vocación por el detalle visual que sintetiza un aspecto significativo de las operaciones poéticas de ambos autores, aunque desde –como veremos– perspectivas diversas. El detalle visual es una herramienta analítica fundamental en la lectura de textos bajo la noción de *enargeia* en la tradición clásica, desde Aristóteles (1455^a 21-25) con su referencia a la descripción poética vivaz, profundizada por Quintiliano en su idea de un discurso que apele al *oculis mentis* (ojo de la mente) (Inst. 8.3.61-62) (Mowbray 397) .En particular, se examinará la inserción, en ambos textos, de imágenes visuales en los relatos literarios. El viaje de la imagen por la escritura revela un énfasis y, al mismo tiempo, un límite. Un énfasis, puesto que la interrupción de la letra por la línea genera un contraste en el código acostumbrado del lector literario. Un límite, ya que la imagen viene a suplir un déficit de significado producido por la necesidad de complemento de la palabra.
- 8 Tanto *Tierra de océano* como *La mar* interrumpen la prosa para insertar en pasajes muy específicos una serie de figuras. Estas inclusiones visuales, lejos de ser un adorno inocuo, plasman los principios sobre los que los autores escriben una literatura marina. Explica Alberto Manguel que “formalmente, los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio” (23). La escritura se encarna “más allá del encuadramiento de la página” (24), la pintura, en cambio, completa su efecto enmarcada en los límites del cuadro. Así, en este ensayo recogemos ejemplos en los que la imagen es utilizada para concebir la representación literaria del territorio, así como su confluencia diagramática, en la interacción de imagen y texto, planteando una estrategia visual que funciona más allá de la simple ilustración.
- 9 Siguiendo la idea de Manguel, la elección de las imágenes por parte de los autores estudiados implica un ejercicio de traducción, un intento de realzar la experiencia misma del relato a través de la aparición concreta de la imagen. Al mismo tiempo, el relato intenta controlar la interpretación de la imagen, “cuando leemos imágenes [...]les agregamos la temporalidad propia de la narrativa. Extendemos a un antes y un después lo que está limitado por un marco, y mediante el arte de contar historias (de amor u odio) damos a la imagen inmutable una vida inagotable e infinita” (Manguel 27). Este desplazamiento de relato de palabras a relato de imágenes muestra la manera en que ambos textos comprenden la influencia de la literatura y su vocación temporal sobre el espacio marino cristalizado en las figuras, en el libro, su nueva geografía.

II. Tierra de océano

- 10 “Al pasado glorioso de la Armada chilena;/ al futuro envidiable de los marinos/ y marineros de Chile;/ al presente, / que soporta la carga de gloria/ de ese pasado/ y la esplendorosa responsabilidad/ del futuro,/ dedico este libro” (7). Así comienza *Tierra de Océano*, de Benjamín Subercaseaux. Un ensayo, pero también la intención literaria de una

epopeya. El libro intenta plasmar ante los ojos de sus lectores la soberanía de la nación chilena sobre el elemento acuático. Se podría pensar que este principio promete un libro relatado desde el triunfo naval, pero paradójicamente Subercaseaux escribe *Tierra de océano* después de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, las soberanías nacionales, y especialmente las de los países no hegemónicos, se ven asediadas por un nuevo orden global en el que las campañas marítimas del Pacífico sur marcan para siempre el panorama geopolítico.

- 11 En concreto, el método de Benjamín Subercaseaux es reconstruir una épica nacional a través de la figura de los barcos. Para ello, combina la pretensión pedagógica de los libros del historiador Henrik van Loon (1882-1944) a quien usa como modelo de escritura, con citas a la tradición pictórica chilena. Van Loon, historiador holandés-estadounidense, escribe su *Historia del Océano Pacífico* (1940) cinco años antes de Subercaseaux. En esta historia describe su preocupación por una escritura en la que la historia del océano despierta por “el resultado del terrible ajedrez que entre sus islas y atolones están jugando las grandes potencias de Asia y Europa” (*Historia del Pacífico* 321). Consciente del carácter narrativo y literario del ejercicio histórico, Van Loon genera lo que se ha llamado desde la crítica una “ficción histórica”, género que presupone una distancia consciente entre el escritor y los eventos (Nodelman 72). De esta manera, la escritura no se limita a una historia (*history*), en el sentido disciplinar del término, sino que se construye como una historia (*story*), una narración posible que ilustra de manera plástica hechos de un pasado significativo a semejanza del novelista y que, a diferencia de este, intenta tener cierto asidero en eventos de probada veracidad.
- 12 Henrik van Loon, sin educación artística formal, ilustraba sus libros con láminas hechas con pluma y tinta a mano alzada. Escoge imágenes que representan episodios relevantes para su relato. No dibuja cualquier barco, sino, por ejemplo, la triste silueta de la nave en la que Hernando de Magallanes dio la vuelta al mundo en 1522. Van Loon escribe una historia de heroísmos en la que los múltiples estratos de la acción colectiva se reducen a una serie de hombres iluminados por la Providencia,

Van Loon se concentra tan intensamente en personalidades fuertes, descuida la provisión de los contextos que podrían hacer las acciones de las grandes personas parecer menos extravagantemente especiales. . . . Como resultado, las acciones de aquellos en quienes van Loon se enfoca —las fuerzas de la civilización— parecen todas más heroicas, todas más grandes, y merecedoras de atención (Nodelman 82).



Fig. 1: Dibujo del barco de Magallanes (Van Loon 143).

- 13 Siguiendo el modelo del holandés, el escritor chileno Benjamín Subercaseaux dedicará varias páginas de su libro *Tierra de océano* a la constitución del mito de la soberanía chilena con una ficción histórica basada en el triunfo bélico de Chile, en la llamada Guerra del Pacífico (1879-1883) que enfrentó a Chile con la alianza de Perú y Bolivia. Según el autor, mediante una hipérbole evidente, en este conflicto “Chile llegó a tener una Marina que dominó el Gran Océano”(13). El autor equipara la nación completa a una sola nave, la Esmeralda, buque chileno hundido en disputa con la Armada peruana, en el que muere el capitán chileno Arturo Prat, canonizado héroe por gran parte de la historiografía chilena. Subercaseaux titula dicho capítulo “Donde todo Chile muere y resucita por la pérdida de un solo buque” (362), y enumera uno a uno a los miembros de la Esmeralda que participaron de la batalla naval. Esta lista se ordena en una tabla que rompe la prosa en la que el libro había sido construido hasta ese momento, para dedicar un monumento a las personalidades de la corbeta como si se tratara del catálogo de naves de Homero al inicio de la *Ilíada*.
- 14 Aunque se asemeja en la escritura, Subercaseaux matiza el proyecto de Van Loon a la hora de presentar las ilustraciones de las embarcaciones. En paralelo a la narración histórica, las naves tendrán la función de apoyar la precisión del vocabulario náutico. Para ello, Subercaseaux recurrirá a la obra del pintor inglés, marino residente en Chile, Thomas Somerscales (1842-1927) quien por razones de salud debió permanecer en Chile desde 1869 hasta 1892 .
- 15 La obra de Somerscales precede, en alguna medida, la empresa de Subercaseaux. Somerscales coincide con la ingente tarea propagandística del Estado chileno durante la Guerra del Pacífico (1879-1883). En la paleta del pintor se mezclan paradójicamente la intención mimética de replicar con perfección las formas exactas de las embarcaciones y

la necesidad de crear el mito del triunfo definitivo de la soberanía chilena sobre las costas del Pacífico Sur.



Fig. 2: Thomas Somerscales, *Combate naval de Iquique*. 1879. Museo histórico Nacional de Chile.

- 16 Es sintomático que la técnica que se impone como testimonio histórico sea una serie de pinturas cuando, tal como lo había sido la Guerra de la Secesión en los Estados Unidos algunas décadas antes, la fotografía había sido el medio tecnológico de registro de las batallas, en el caso de las campañas terrestres.



Figura 3: El Huáscar recalando en Valparaíso, después de su captura en Angamos (c.1880) Memoria Chilena, Biblioteca Nacional, Chile.

- 17 Las marinas del pintor tienden a retratar inmensos barcos de guerra que conservan la estabilidad, aunque estén en plena batalla o arrojados mar adentro. El sutil gesto de

Somerscales repite estilizadamente las embarcaciones de la historia naval chilena colocando una bandera justo en medio del cuerpo del barco. Cada barco está debidamente categorizado en los límites de una patria: siguiendo el código de Melville, son peces sujetos. El mar es demarcado por los cuerpos horizontales de las naves. Los seres humanos, en cambio, carecen de equilibrio y se pierden en el humo de la batalla. Quizá la mejor prueba de ello sea comparar el hundimiento de la Esmeralda con la muerte de Arturo Prat. La embarcación conserva su dignidad ingrátida hasta el momento final de su destrucción. Prat, en cambio, en otra pintura de Somerscales, es representado en el momento del abordaje de la embarcación peruana, Huáscar. La pintura imagina el momento exacto en el que el héroe levanta la mano con su espada como un último gesto de sujeción a la vida, mientras su cuerpo pareciera perder el equilibrio entre los negros humos de la pólvora. En estos casos, la pintura ejerce un derecho narrativo que la fotografía de la época no podía alcanzar, dados los requerimientos técnicos de velocidad de captura que implicaba una situación semejante. Si la fotografía captura la imagen como en una cacería, en la pintura histórica la intención es recrear un momento que sólo conserva la narración de los testigos

- 18 Adaptando la estrategia visual de Somerscales, Benjamín Subercaseaux introduce bocetos del pintor inglés en el capítulo dedicado al vocabulario de las naves. Somerscale conservaba cuadernos dibujados en la época de sus andanzas marinas, en los que registraba los detalles de los barcos, que luego reproducía en sus óleos. Benjamín Subercaseaux utiliza una página de bocetos que Somerscales legó a otro pintor chileno, y tío del autor de *Tierra de Océano*, Pedro Subercaseaux (1880-1956). Dibujos hechos a mano alzada, semejantes a los de Van Loon, en los que se nota el rigor con que Somerscales traza las formas de las embarcaciones.

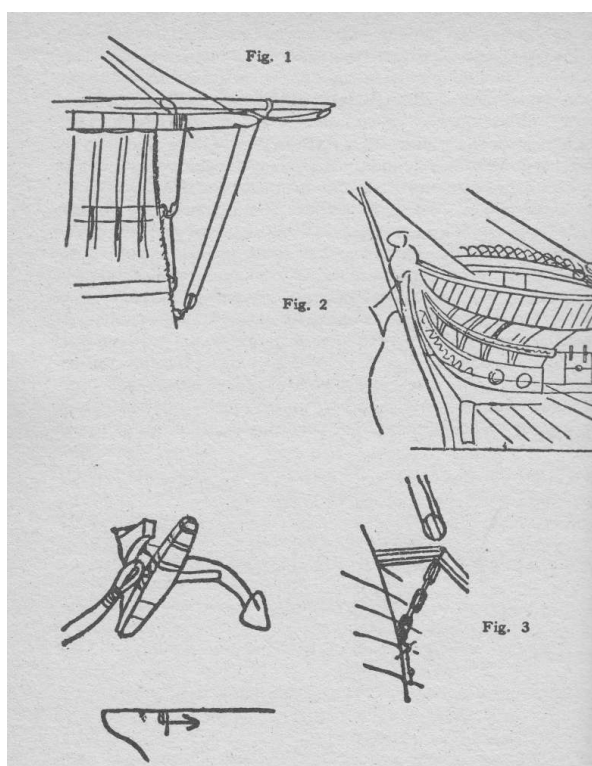


Fig. 4: Apuntes inéditos de Somerscales, con que explicó a Pedro Subercaseaux algunos detalles náuticos en 1916. (Subercaseaux, 106)

- 19 De la misma manera, Benjamín Subercaseaux escoge una serie de láminas, hechas por un ilustrador que se mantiene anónimo en la publicación, en los que muestra las diferentes embarcaciones coloniales, con el fin de que no se vuelva a confundir –cosa que le parece una falta cultural grave– una nave holandesa, con una española o una inglesa. Las distinciones se concretan en la bandera, desde la que emergen el resto de los elementos de los barcos, respondiendo a su afiliación territorial con una nación particular.

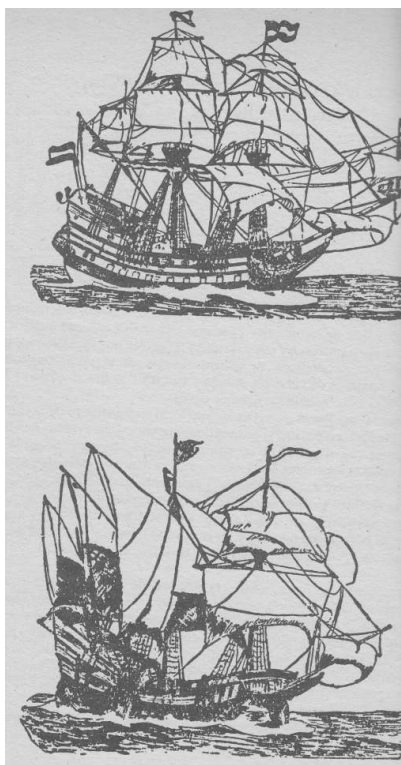


Fig. 5: Arriba, navío holandés de 1660. Abajo: Carabela del siglo XVI (Subercaseaux, 108)

- 20 La fijación de Subercaseaux con los barcos como signo geopolítico se podría explicar a través de lo que el filósofo Peter Sloterdijk, en su texto *Esferas II*, denomina la inmunidad territorial de la nación. En el relato de Sloterdijk, las sociedades buscan maneras de protegerse del desamparo del exterior, a través de imaginar receptáculos espaciales (Sloterdijk 367). La apelación a un relato nacional asume la función de un *container*, en este caso, ante la indefensión de los influjos globales, compartidos por la humanidad completa. Según esta idea, los barcos funcionan como la contención o, en el léxico de Sloterdijk, la inmunidad de la nación en alta mar. Un territorio más allá del territorio. Explica el filósofo que “los barcos pueden convertirse en patrias móviles para sus tripulaciones. Que el derecho de mar reconozca los barcos como extensiones de la nación bajo cuya bandera navegan sigue en esto una primitiva intuición esfereológica: el estar-en-tierra se transforma lógico-espacialmente y jurídico-internacionalmente en el estar-a-bordo” (824).

- 21 Desde la narración de Subercaseaux, el Pacífico Sur habrá de servir de escenario a los barcos, sin autonomía alguna. El océano, que titula el libro, funciona como metonimia de la Armada de Chile. El mar tiene, entonces, una existencia vicaria. Sumido en una fascinación bélica, Subercaseaux refleja en la recuperación de la escritura de Van Loon y las estrategias visuales de Somercales a los barcos las extensiones físicas de la soberanía e inmunidad de la nación chilena que imagina en el panorama geopolítico global de posguerra.

III. Un viaje por la costa

- 22 En las antípodas de Benjamín Subercaseaux, medio siglo después, Ignacio Balcells intenta escapar de los grandes relatos nacionales. Escritor y arquitecto, Balcells profesó una vida literaria errante, participando desde proyectos de emancipación urbana como la Ciudad Abierta en la pequeña localidad costera de Ritoque, en la zona central de Chile, hasta cumplir labores como profesor universitario y poeta en Francia. En su texto *La mar* Ignacio Balcells vuelve a la lógica de los relatos de viaje, a una poética cosmopolita, en una referencia constante al poeta japonés Basho (1644-1694), quien es reconocido en occidente por sus *haikus*, poemas de métrica sencilla, muchos de los cuales tienen como motivo los paisajes y lugares por donde el poeta viajó. El libro *La mar* muestra repetidas apropiaciones de Basho por parte de Balcells, así como de otras fuentes clásicas como la *Odisea*, y la *Eneida*. Vamos a poner en evidencia esta relación al analizar una escena del libro que representa esta alusión a la tradición poética. En su destino final, luego de llegar hasta al extremo norte del país, el poeta chileno viaja al sur. La forma de Chile hace obligatorio volver a pasar por el mismo lugar, es decir, regresar por caminos ya recorridos. Balcells al llegar a la parte norte del sur, en el sector oriental de la isla grande de Chiloé, contempla la playa de Cucao, único lugar habitado de dicho Archipiélago que mira al Pacífico. Mientras camina por la playa dibuja un grupo de esquemas en la arena, tal como Basho escribía sus *haikus* en los paisajes que pintaba.
- 23 Siguiendo las prácticas de su primera vocación, la arquitectura, Balcells esquematiza la arquitectura del mundo. El intercambio entre los esquemas y el relato que el poeta hace de ellos fluctúa entre el pensamiento cosmológico y un vuelco hacia los procedimientos de su propia literatura. Bastón en mano, como reminiscencia de la imagen que propone Juan del único momento en el que se figura a Jesús escribiendo en la arena (Jn 8:6-8), Balcells dibuja un primer esquema en el que establecerá la tipología para los siguientes, insertos/incluidos en su libro como figuras. Balcells traza un grupo de círculos en los que asigna los valores de Tierra (T), Océano (O), Bien (B) y Mal (M). Las figuras pretenden mostrar la doble constitución de la topología mental del ser humano en la que el pensamiento ético y el metafísico son traducibles mutuamente mediante un modelo de representación geográfica. A diferencia de Subercaseaux, la precisión no estará en el lenguaje náutico sino en uno geográfico – geopoético, como diría White.
- 24 El primer esquema de Balcells muestra la tierra contenida por el océano y el bien contenido por el mal. El poeta relaciona este esquema con la cosmología griega, puesto que “así fue para nuestros antiguos. Ellos representaron el mundo como una sola isla rodeada por un gran río que llamaron océano” (454). Aunque no lo precisa, es probable que el autor pensara en el modelo ptolemaico mediante esta figura, en el que la tierra ocupa el lugar central del universo. La polis griega ocupaba del mismo modo el centro del mundo, “como el punto donde el rayo de Apolo cae e irradia en todas las direcciones la

vida humana” en medio de “la inmensa región moral a la que el brillo de la gloria no llega, morada de los bárbaros” (454-5).

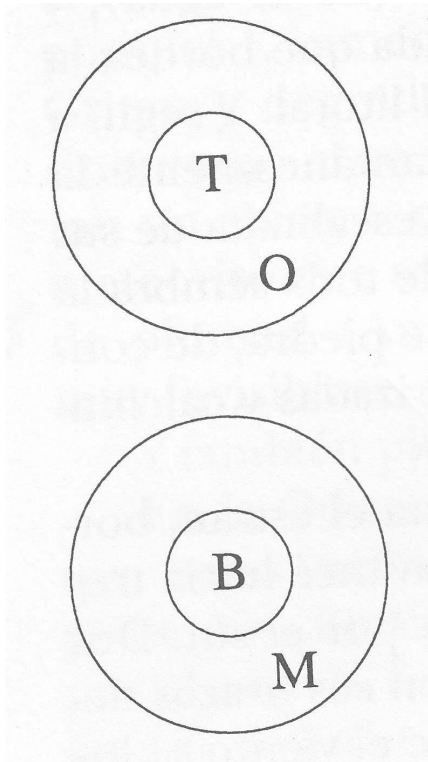


Fig. 6: Primer esquema de Balcells (454).

- 25 En la figura siguiente, el autor de *La Mar*, traza otra vez un círculo, pero ninguno de los elementos es contenido por el otro. Lados mutuamente equivalentes, Bien y Mal, Tierra y Océano, se distribuyen en un espacio cuyo límite define la contención de un Dios omnipresente. Este esquema ofrece un modelo cosmológico semejante al del Antiguo Testamento. Para Balcells, la movilidad de los hombres entre “la integridad terrestre y la ambigüedad marítima” (455) describe lo que, según él, es un mundo de un pueblo sin patria.

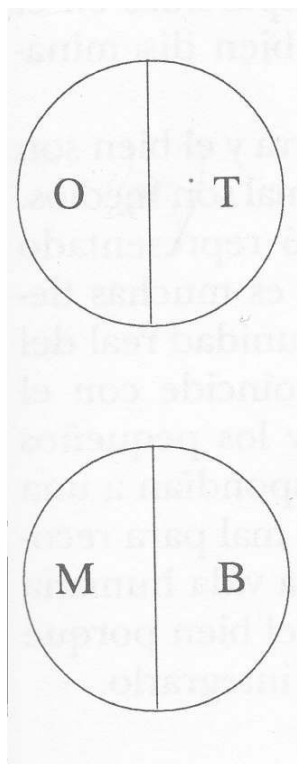


Fig. 7: Segundo esquema de Balcells (455).

- 26 Aunque no se tiene representaciones visuales de la época de la escritura del Antiguo Testamento, se podría sugerir una lectura a través del grabado de Camille Flammarion en *L'Atmosphère: Météorologie Populaire*, (fig.8) en el que, simulando la iconografía renacentista de los textos ilustrados, presenta a un hombre descubriendo el cielo como si fuera una cortina y observar su funcionamiento. Este grabado ha sido interpretado como un intento de resituar las visiones del profeta Ezequiel (1:15-21) en las que ve cuatro ruedas, una dentro de la otra, girando para hacer funcionar el mundo. Balcells explica que esta figura geográfica se proyecta moralmente en habitantes que son “transeúntes cuyos pasos, rectos o siniestros, los acercan o los alejan de la gloria”, y que se diferencian del primer esquema en que el primero representaba “a hombres con patria y con dioses con sede” mientras que estos últimos “esquemmatizaban un mundo móvil con un Dios omnipresente” (455).

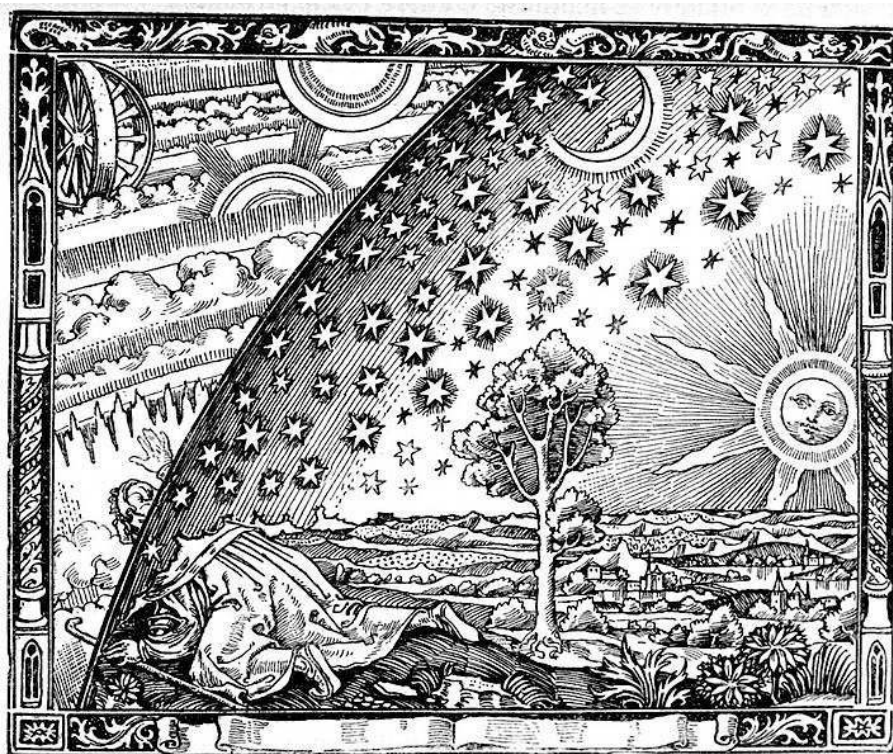


Fig. 8: Camille Flammarion. *L'atmosphère: description des grands phénomènes de la nature*. 1872.

- 27 El tercer esquema muestra un desplazamiento del segundo. La partición entre el Bien y el Mal, la Tierra y el Océano, construye una pareja de triángulos. La jerarquía exterior del círculo se internaliza. Quedan, por tanto, el Bien y la Tierra por sobre el mar y el océano. Este diagrama representa una geografía en la que “el mundo se ordena según cumbres y abismos” (455), encarnada tanto en las acrópolis, los castillos o el Tíbet como en las grandes metrópolis cubiertas de rascacielos. La emulación del modelo dantesco por parte de Balcells es evidente: rendir tributo a la herencia que Dante Alighieri recibió de Virgilio, así como la que éste tuvo del propio Homero. Según Balcells, la influencia de esta organización sobre el supuesto orden moral es la proyección de un mundo en el que “los hombres . . . ascienden o descienden por una escala de actos cuya ancha base es el averno [sic] y cuya punta estrecha es el paraíso [sic]” (455)

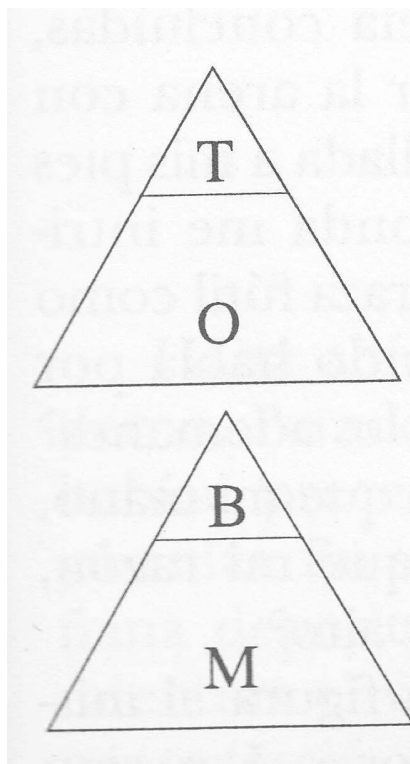


Fig. 9: Tercer esquema de Balcells (455).

- 28 El poeta dibuja un cuarto esquema en la arena. Balcells recupera en su diagrama la trama del Renacimiento, en la que la mirada hacia los clásicos transforma las coordenadas del mundo triangular, ese mundo de las jerarquías medievales. En este esquema se retorna a la circularidad del primero. Pero esta vez estamos ante el diagrama estético de la primera modernidad o globalización temprana en la que “las colonias de los mortales apegados al suelo autóctono pierden su privilegio inmemorial de ser cada uno para sí el centro del mundo” (Sloterdijk 717). Balcells muestra la multiplicación y proliferación del Bien y la Tierra en un globo acuoso de maldad y peligro. El poeta escribe “según estos esquemas, la tierra y el bien son esporádicos y el océano y el mal son medios. En el primer círculo quedó representado un mundo en que la tierra es muchas tierras, y en el que gracias a la unidad real del océano la esfera humana coincide con el globo” (456).

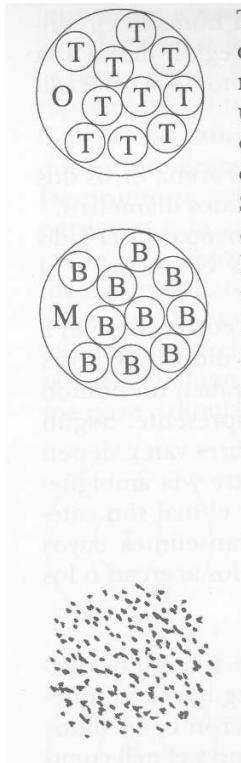


Fig. 10: Cuarto esquema de Balcells (456).

- 29 Este esquema bien podría responder para Balcells a la imagen de la tierra flotante de Copérnico, que debe aceptar su convivencia celestial con el resto de los planetas, y de los navegantes europeos que zarpan hacia territorios extraños e imposibles, entusiastas de la riqueza, el honor o la locura, “una vida humana que se vale del mal para reconocer uno y otro bien” (456).
- 30 El diagrama anterior percibe el mundo contenido en una esfera común. Balcells, sin embargo, ejecuta una última serie de trazos en la arena. En lugar de cerrar los contornos de su dibujo, deja abierto el plano completo. Involuntariamente niega la línea y convierte sus trazos en puntos. De esta manera, dice Balcells que “casi por jugar, apliqué a esa figura el mismo código de las anteriores” (456). Semejante a los granos de arena, cada uno de esos puntos representa la tierra, rodeada por un mar interminable.

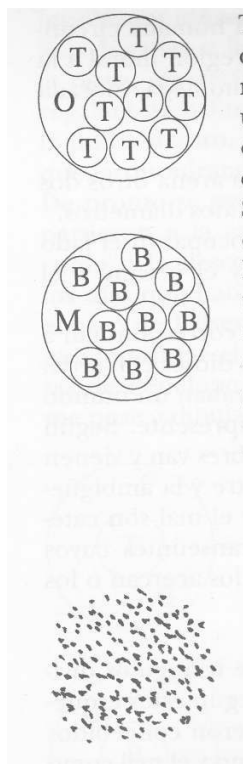


Fig. 11: Quinto esquema de Balcells (456).

- 31 ¿Cómo podría describirse la lógica que opera tras estos esquemas? Quizás podría pensarse desde un concepto que guía las especulaciones de Deleuze sobre la pintura, en su texto *Pintura. El concepto de diagrama* basado en un conjunto de conferencias del pensador francés sobre las artes visuales. Deleuze fundamenta sus interpretaciones en el concepto de “diagrama”, que explica topológicamente la creación de una forma desde las diferencias de intensidades. Se realiza, por tanto, una reflexión sobre la relación necesaria entre el caos previo a la creación y el germen, o forma final, “¿Qué quiere decir caos-germen? Quiere decir un caos, pero un caos del cual debe salir algo” (Deleuze 91). De la misma forma, Balcells se pregunta “¿Qué era aquello? ¿Una traza fútil como las que uno garrapatea cuando habla por teléfono y que reemplazan a los ademanes? ¿O era todavía otro esquema que mi mano, más fecunda o más audaz que mi razón había inscrito pasándola por alto?” (456). En el diagrama quedan expresadas las distintas fuerzas que sostienen la escritura. Todo proceso de génesis formal implica una diferencia de intensidades. Es un momento liminar entre el caos total y la conformación final de la imagen. En el caso de Balcells sus diagramas son la metonimia exacta de las variadas fuentes literarias que construyen su viaje por Chile. Un andar en el que el autor reencuentra a los clásicos e identifica, al mismo tiempo, lo más particular de la cultura y la geografía local. Deleuze clasifica los distintos estilos pictóricos de acuerdo a su relación con la noción de diagrama. Por ejemplo, el diagrama en las pinturas del artista expresionista abstracto estadounidense Jackson Pollock (1912-1956) amenaza con usurpar todo el lienzo. Según el pensador francés vemos proliferar un grupo de líneas, trazos y manchas que nunca llegan a constituirse en forma definitiva, sino que mantienen el aspecto transicional de una forma que no acaba de integrarse (109). La perspectiva opuesta sería la obra [indicar a partir de qué años porque hasta inicios del siglo XX

Mondrian era más bien figurativo] del artista abstracto holandés Piet Mondrian, en la que el diagrama es reemplazado por lo que Deleuze llama un código binario y extremo (122). Intenta ordenar las manchas y trazos bajo las reglas de una estricta geometría que ocupa la superficie a partir de una geometría clara.

- 32 Podríamos pensar en los esquemas de Balcells, siguiendo el relato de Deleuze, como una transición de Mondrian a Pollock. Es decir, desde una representación visual pensada como estructuración a través de un código estricto, a una representación de lo visual que depende de lo diseminado, de lo amorfo. Nuevamente podríamos decir aquí que se presenta la imagen de Melville del Pez-Sujeto y el Pez-Suelto. Ignacio Balcells reconoce en esos puntos fortuitos un diagrama, es decir, las fuerzas y tensiones que muestran únicamente diferencias de intensidad, ausente del propio código que él mismo había creado en las representaciones más estructuradas del inicio. Balcells escribe que “Ipso facto reemplacé ‘tierra’ por ‘punto’; ‘océano’ por ‘vacío’; ‘bien’ por ‘algo’; ‘mal’ por ‘nada’” (457). Balcells propone esta serie de equivalencias del mismo modo en que el código de Melville construye el diagrama entre la posesión del pez y el arpón que lo marca, y la forma en que Subercaseaux grafica en las naves la soberanía nacional. Al dibujar “un globo hecho de puras pintas alrededor de un vacío”, Ignacio Balcells diagrama el espacio marítimo que su libro pretende representar. Un archipiélago de islas literarias, de episodios aislados y móviles en los que se piensa el globo y se lo habita.

IV. Paralelos distantes

- 33 Hemos explorado en este ensayo ciertos modelos y diálogos planteados por las analogías que dos autores construyeron para pensar el Pacífico Sur, cifradas para nosotros en los detalles que presentan las imágenes en dos de sus obras. Es probable que el vínculo interno entre ambas obras sea que intentan generar un relato del mar como respuesta a la interferencia de lo global como efecto epistémico, literario y, quizá político, más en Subercaseaux que Balcells. Tal como explica Carl Schmitt, en *Tierra y Mar*, publicada en 1942, esta misma constatación ronda no solo la idea de territorio marino, sino el concepto general de espacio que identifica con el cambio de paradigma representado por el “descubrimiento de América”. Schmitt escribe:

No es excesivo afirmar que todas las esferas vitales, todas las formas de existencia, toda clase de fuerzas creadoras humanas, arte, ciencia, técnica, han participado de aquel nuevo sentido espacial. Los grandes cambios de la tierra en lo geográfico no son sino el aspecto externo de la honda transformación que expresa la trascendental palabra “revolución espacial”. Todo lo que se ha caracterizado como supremacía racional del europeo y del racionalismo occidental, surge entonces con impulso irresistible. Se desarrolla en los pueblos de Europa central y occidental, rompe las formas medievales de comunidad humana, crea nuevos estados, flotas, ejércitos, inventa nuevas máquinas, somete a los pueblos no europeos y los coloca ante el dilema de aceptar la civilización de Europa o caer en simple pueblo colonial (57)

- 34 Ante esta polémica, los textos analizados en nuestro ensayo toman su propia opción. Subercaseaux, como ya se ha dicho, vuelve a un imaginario mítico y poético en el que las naves instauran un relato genealógico desde el que la epopeya bélica del Estado-Nación se sostiene a pesar de la presión de los influjos globales. Balcells, en cambio, intenta construir su proyecto poético mediante la imaginación de la permeabilidad cultural a nivel planetario. Esto implica una nueva relación entre la tierra y el mar. Reduce los

límites nacionales a su mínima expresión, un grupo de puntos que desnudan las relaciones de cercanía o distancia, las relaciones materiales de dependencia entre unas y otras. Esta fuerte noción de dependencia implica la caducidad de una poética articulada alrededor de la nación, polemizando con Subercaseaux. Estas coordenadas son las coordenadas de la insularidad, forma literaria del Pacífico Sur en las que muchas veces pareciera imposible fijar un código, clavar un arpón, sujetar aquel pez suelto.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños* (trad. esp. I. Vitale) México, D.F.: FCE, 2003.
- Balcells, Ignacio. *La mar. Una versión de la vida ante el mar y del viaje a solas por las costas de Chile*. Santiago: Andrés Bello, 2001.
- Basho, Matsuo. *Knapsack Journey (Oi No Kobumi)*. 1688. *Basho's Journey: The Literary Prose of Matsuo Basho*. New York: SUNY press, 2001.
- Coloane, Francisco. "Arica, cóndores, 'guacaches' y ballenas." *Velero anclado*. Santiago: LOM, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama* (trad. esp. Equipo Editorial Cactus). Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Flammarion, Camille. *L'atmosphère: description des grands phénomènes de la nature*. 1872. *Internet Archive*. 2 de mayo 2014.
- Manguel, Alberto. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte* (trad. esp. C. J. Restrepo). Bogotá: Norma, 2002.
- Melville, Herman. *Moby Dick* (trad. esp. J. M. Valverde) Barcelona: Planeta, 2010.
- Mowbray, Carrie. "Captive Audience? The Aesthetics of Nefas in Senecan Drama". *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden, Boston: Brill, 2012. 393-421.
- Nodelman, Perry. "History as Fiction: The Story in Hendrik Willem van Loon's Story of Mankind." *The Lion and the Unicorn*, 14, 1 (1990): 70-86.
- Schmitt, Carl. *Tierra y Mar: una reflexión sobre la historia universal* (trad. esp. R. Fernández Quintanilla. Madrid: Trotta, 2007.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas II, Globos, Macroesferología* (trad. esp. I. Reguera). Madrid: Siruela, 2004.
- Somerscales, Thomas. Combate naval de Iquique. 1879. Museo Histórico Nacional. *Memoria chilena*. 2 de mayo 2014.
- Subercaseaux, Benjamín. *Tierra de océano*. 1946. Santiago: Zig-Zag, 1980.
- Van Loon, H. W. *Historia del Pacífico* (trad. esp. R. Bazan). Santiago: Ercilla, 1948.
- White, Kenneth. *The Wanderer and his Charts. Essays on Cultural Renewal*. Edinburgh: Polygon, 2004.

ABSTRACTS

The Pacific Ocean invites those who inhabit it to project their territorial imagination towards the aquatic element. These representations, however, do not coexist in perfect harmony. In this article, we will show two versions of the Chilean territory based on the contemplation of the ocean. On the one hand, Benjamín Subercaseaux, who imagines in his book *Tierra de océano* (1946) a sea which is deployed through a national epic using the ships of the Chilean navy as the main image. On the other hand, Ignacio Balcells, who shows a nomadic prose in his book *La mar* (2001) in which he tells the story of a trip through a disintegrated territory, which can only be articulated by means of the image of the island. The critical exercise will not only consist in the analysis of the written text, but also of the insertion of the visual images in both books. Far from being innocent illustrations, these visual complements help to explain the literary principles by which both authors write a marine literature from and about the South Pacific.

El Océano Pacífico invita a quienes lo habitan a proyectar la imaginación del territorio hacia el elemento acuático. Sin embargo, estas representaciones a veces no coexisten en perfecta coherencia. En este artículo se mostrarán dos versiones del territorio chileno basadas en la contemplación del océano. Por un lado, Benjamín Subercaseaux, quien imagina en su libro *Tierra de océano* (1946) un mar construido para el despliegue de una epopeya a través de la imagen de los barcos y las campañas de la armada nacional. Por otro, Ignacio Balcells, quien en *La mar* (2001) muestra una prosa itinerante por un territorio disgregado, articulado alrededor de la imagen y la cosmovisión de la isla. El ejercicio crítico consistirá no solo en el análisis exclusivo de la escritura. Se preferirá también, en el presente ensayo, la vocación por la inserción, en ambos textos, de imágenes visuales. Estos complementos visuales del texto, lejos de ser una ilustración inocua, plasman los principios sobre los que los autores escriben una literatura marina desde el Pacífico Sur.

INDEX

Keywords: South Pacific, Sea literature, Benjamín Subercaseaux, Ignacio Balcells, Comparative literature

Palabras claves: Pacífico sur, literatura marina, Benjamín Subercaseaux, Ignacio Balcells, literatura comparada

AUTHORS

PABLO CHIUMINATTO

pchiuminatto@uc.cl

Pablo Chiuminatto (1965) profesor asociado, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Desarrolla investigación en estética e historia de la cultura. Doctor en Filosofía con mención Estética y Teoría del Arte y Master en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Consejero por la Región Metropolitana, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Consejero Sociedad Civil de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Ministerio de Educación. Consejero del Observatorio del Libro y la Lectura, Cámara del Libro/Universidad de Chile. Miembro del Comité Académico del Centro de Estudios de Literatura Chilena CELICH UC. Ha publicado diversos artículos, ensayos y capítulos de libros en su área y, recientemente, los libros:

Edgar Allan Poe La filosofía de la Decoración, La habitación ideal junto a Begoña Alberdi (Orjikh Editores, 2012) *René Descartes: el método de las figuras* (Santiago, Orjikh Editores, 2013), y, *Meditaciones en torno al poema de Alexander Baumgarten*, edición junto a Javier Beltrán (Orjikh Editores, 2014).

RODRIGO DEL RÍO

rfdelrio@uc.cl

Profesor instructor de la Escuela de Ingeniería, Pontificia Universidad Católica de Chile. Rodrigo del Río (1988) es Licenciado en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile y actual estudiante del Magíster en Ciencias de la Computación en la misma universidad. Rodrigo estudió originalmente tres años en la Facultad de Derecho de La Universidad de Chile, pero con el tiempo decidió migrar hacia los estudios literarios. En los últimos tres años ha participado en como asistente de investigación en el Centro UC de Literatura Chilena. Actualmente se desempeña como profesor de Hipermedios en la transmisión del conocimiento, curso de alfabetización digital.