



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

de Nordenflycht Bresky, Adolfo  
Valparaíso como espacio de la aventura en el imaginario de la narrativa imaginista  
Atenea, núm. 504, 2011, pp. 55-72  
Universidad de Concepción  
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32821477004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# VALPARAÍSO COMO ESPACIO DE LA AVENTURA EN EL IMAGINARIO DE LA NARRATIVA IMAGINISTA<sup>1</sup>

VALPARAÍSO AS SPACE OF ADVENTURE IN THE IMAGINARY OF IMAGISTIC NARRATIVE

ADOLFO DE NORDENFLYCHT BRESKY<sup>2</sup>

## RESUMEN

Este artículo se orienta a revelar la configuración de Valparaíso como espacio de la aventura en la novela *Piel nocturna* (1936) de S. Reyes, destacando que la propuesta de un imaginario local urbano desvincula al imaginismo de la dependencia opositiva con el criollismo que normalmente había considerado la crítica. Recogiendo las reflexiones Simmel y de Katchandjian en relación a la experiencia de la aventura y la propuesta de Michel Foucault sobre los espacios otros, se revisan los emplazamientos asociados por una travesía que los revelan como elementos formantes de un imaginario de Valparaíso que se va asumiendo tras la crisis del proyecto modernizador oligárquico.

*Palabras clave:* Espacio, imaginario, aventura, Valparaíso, Salvador Reyes, Imaginismo.

## ABSTRACT

This article aims to reveal the configuration of Valparaíso as space of adventure in the novel *Piel nocturna* (1936) by S. Reyes, stressing the proposal of an urban local imaginary that dissociates *imaginismo* from its oppositional dependence on Criollismo

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto Fondecyt N°1085201: "Constelaciones del imaginario local en la literatura de Valparaíso (1888-1989): Procedencias y emergencias para una historia efectiva". El mismo proyecto dio origen a la Tesis de Magister en Literatura Chilena e Hispano-americana *Espacio e imaginario de Valparaíso en la narrativa imaginista: 'Todos fueron de este mundo' (J. Danke), 'Puerto de fuego' (L.E. Delano), 'Piel nocturna' (S. Reyes)*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2009. Tesista: Sra. Lorena Natalia Cuadra Palma. Director de tesis: Investigador responsable.

<sup>2</sup> Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile. E-mail: adolfodenordenflycht@gmail.com

which had normally been assumed by critics. Gathering the reflections of Simmel and Katchandjian in relation to the experience of adventure and the proposal of Michel Foucault on other spaces, we review the emplacements linked to each other by a voyage that reveals them as the formative elements of an imaginary of Valparaíso that was becoming accepted after the crisis of the oligarchic modernization project.

*Keywords:* Space, imaginary, adventure, Valparaíso, Salvador Reyes, Imaginismo.

Recibido: 22.03.11. Aceptado: 29.09.11.

## INTRODUCCIÓN

**L**A POLÉMICA crítica en torno al criollismo encontró en los escritores que se alejaban de los principios costumbristas una ocasión de debate que, por la vía de la contrastación, vino a servir como base argumentativa tanto para los que defendían las propuestas criollistas como para sus detractores. Y si la escuela liderada por Latorre ya tenía una denominación identificatoria, fue Mariano Picón Salas, como lo recuerda años después Salvador Reyes (1960, p. 46),

... quien al referirse a cierto libro alejado de la escuela costumbrista que reinaba entonces (1930) lo llamó imaginista, para destacar así una tendencia abierta a las corrientes extranjeras, a la aventura y a cierto exotismo proveniente de diversos autores franceses e ingleses. La palabra hizo carrera y Alone en su larguísima polémica con Mariano Latorre, echó mano de ella para oponer una especie de escuela imaginista al criollismo del autor de *Zurzulita* y sus discípulos.

De modo que la fortuna del término resulta más ligada a una noción opositiva, en la que se agrupan una serie de textos que enfatizaban un propósito de escapar de la representación mimética costumbrista, desvinculándose de la descripción narrativa de los “rincones” rurales del país con que la hegemónica escuela criollista venía prestando (con mayor o menor conciencia) servicio a la consolidación de la nación, incorporando la territorialidad a un proyecto surgido y practicado desde las decisiones centralizadoras. El carácter de antítesis del criollismo que en el curso de la polémica adquirió el imaginismo, impidió a la crítica intentar un reconocimiento más justo de esa escritura que no retrataba lo considerado autóctono y natural de la gente del pueblo, lo que, según Yankas (1930, pp. 11-12), tampoco hizo el criollismo que adolecía de artificialidad en la construcción de sus cuadros forzosamente articulados y decorados con actos de habla

ajenos a la realidad popular. No obstante, como resultado de la polémica<sup>3</sup> se terminó por caracterizar al grupo de los denominados “imaginistas” como expresión de una escritura portadora de fantasía y que inducía a la evasión, aunque, como reconoce Reyes (Ibíd) “... estas definiciones son ficticias y lo fue en el caso particular del imaginismo, pues nunca se definió bien lo que tal ismo podía representar”. En definitiva, la persistencia del positivismo y la hegemonía de la versión criolla del naturalismo han conducido a insistir en mostrar a los imaginistas en una relación de oposición binaria, que la historización literaria de carácter lineal o generacional ha asumido convenientemente aceptando que una concepción posterior es siempre reacción a un movimiento anterior, y aunque algunos críticos como Goic (1960) han reconocido que la universalidad, la configuración de mundos conclusos en sí mismos, la estructuración de un tiempo interior, son rasgos de esta escritura, no deja de señalar que se trataba de “una superación del naturalismo” (p. 251), perspectiva que igualmente reivindica Promis (1977), en tanto otros como Muñoz y Oelker (1993) han reconocido a los imaginistas como parte de la primera generación antipositivista<sup>4</sup>, con lo cual se insistía en una oposición en la que el criollismo, que en su momento parece cumplir una función político-cultural en la consolidación de lo nacional, es el polo positivo y el imaginismo su negación, esto es, una literatura desapegada de los espacios y figuras reconocidos en el marco de la “chilenidad”, forjadora de un mundo de ensueño y fantasía con una finalidad de evasión hedonista. No obstante, apreciaciones más detenidas como la de Yankas (1930), que percibe en los imaginistas un propósito de creación de imaginarios de ciudad, o la de Melfi (1938, p. 20) que reconoce en los relatos imaginistas una “animación real y lógica”, han sido escasamente consideradas, toda vez que –desde nuestra perspectiva– permitirían destrabar la relación de contrariedad, entendiendo que el imagismo se propone no como opuesto, pero sí dispuesto a narrar una realidad distinta, que no es resultado de la fantasía. Reyes (1956, pp. 133-134) puntualiza:

Nuestros críticos literarios (salvo excepciones tan escasas como honrosas) están convencidos de que el mundo se limita a los barrios residenciales de la capital y a unas cuantas haciendas, poblados por huasos no-



S. Reyes

<sup>3</sup> Para una revisión de esta polémica, véase Oelker, Dieter (1982) “La polémica entre criollistas e imaginistas. Presentación y documentos”. *Acta Literaria* N° 7, pp. 75-123.

<sup>4</sup> Con anterioridad Oelker (1984), destacando la negación a la “tendencia descriptiva”, había afirmado que el trabajo de los imaginistas, fundado en la fe poética, enfrentó lo “propiciatorio del mundo banal y deshumanizado, devenido de la consolidación de la mesocracia en el poder” (p. 88).

bles y señoritas veraneantes, los primeros encargados de representar la chilenidad, y las segundas, las complejidades de almas selectas. Cuando se les habla de otras gentes, los críticos se fastidian, convencidos que se ha pretendido faltarles el respeto introduciendo personajes imaginarios (...) El ancho mundo les parece una mentira inventada por Lucifer (...) Han inventado el “imaginismo” y púdicamente, se cubren la vista con él para no ver la realidad que les saca de su rutina. (...) Si por “imaginismo” debe entenderse la tendencia o facultad de presentar hechos extraordinarios, hay que reconocer que, no por inusitados, tales hechos son menos verdaderos.

Ahora bien, la tendencia a presentar sucesos inusitados se desplegó en ciertas constantes que pueden rastrearse en la narrativa imaginista: por una parte, el privilegio de la técnica de explicitación del mundo interior y la psicología de los personajes sólo a través de sus actos y reflexiones; por otra, un conjunto recurrente de imágenes (la imaginería imaginista), entre las que figuran la predilección por personajes que a pesar de realizar oficios tradicionales resultan extravagantes y misteriosos; la mujer liberada, segura, coqueta, inaprensible, entregada a vivir el presente y sus emociones; el cosmopolitismo como disposición a estar en un mundo que presupone una comunidad universal igualitaria permitiendo reconocer con gusto lo foráneo, pero también a desarrollar certezas sobre la propia identidad; la atracción por los escenarios urbanos y particularmente portuarios, casi siempre con referentes reales, donde se cruzan lo propio y lo extranjero; la recurrencia a espacios abiertos (el mar, principalmente, aunque también el espacio aéreo y la naturaleza imponente). Mediante estos elementos se busca construir lo que Reyes (1954), comentando a Mac Orlan, denomina el “fantástico social”, esto es, el fenómeno de apariencia extraordinaria mezclado con la vida cotidiana, que viene a conformar el núcleo del imaginario de los imaginistas. Se trata de fenómenos que se manifiestan discursivamente como revelaciones de experiencias humanas marcadas –a diferencia del racionalismo orientado por la idea de uso y necesidad– por la gratuidad, la libertad, el asombro; revelaciones que se condensan en imágenes a través de las cuales el lector siente, piensa, imagina y es conducido a descubrirse a sí mismo, pues las percibe como una proyección de sus propios sentimientos, deseos, temores y fantasías. En buenas cuentas, la presentación de lo inusitado pero verdadero, el fantástico social, se sustancia en una literatura que da cuenta de la existencia en circunstancia de aventura, pues en esta confluyen gratuidad, libertad y asombro, por lo que no puede entenderse como evasión ilusoria sino que constituye una vivencia humana que, para-

dojalmente, saliéndose de la cotidianidad, conecta al sujeto con su ser más que ninguna otra experiencia.

## IMAGINARIO Y RELATO DE LA AVENTURA

Simmel (2002) sostiene que la aventura es aquella vivencia que no se concreta con la univocidad de las vivencias particulares que cobran sentido encadenadamente en el contexto de la vida y que a su vez hace sentir más intensamente la existencia, motivo por el que sería tan atractiva, seductora, para los seres humanos. En la aventura lo fundamental es el proceso; el vivir ese destino incierto e inaprensible es más importante que lo que se obtenga de él. La aventura, continúa Simmel, es una forma de vida apasionada porque reside solo en el presente, agudizando la vitalidad del existir, de modo que no tiene como referencias el antes y el después, delimitación que el autor califica como *orgánica*, vale decir, que su existencia no necesita justificación ni tiene necesidad de dependencia, pues existe por sí, aislada de la existencia que posee un principio organizador concatenado y subsidiario. Por su parte, para el aventurero el elemento fundamental con que su experiencia cobrará intensidad es la incertidumbre, ya que justifica su vivencia en el margen al ser capaz de actuar ante lo incalculable como si fuera calculable, evidenciando un rasgo de genialidad al manejar estos dos planos. Para dar sentido a esta capacidad, el aventurero manifiesta una clara actitud temeraria y escéptica, pues se fía de sus capacidades y de la suerte; es un sujeto decidido.

En todo caso, lo que importa subrayar es que la aventura siempre implica un alejamiento de las reglas de lo cotidiano y rutinario, apartamiento que no exige necesariamente una traslación espacial, pues lo que convierte un acontecimiento en aventura es la capacidad de tensar el instinto vital. Sin embargo, normalmente es el traslado en el espacio el que la hace surgir, de ahí que se la asocie con el viaje<sup>5</sup>, aunque como señala Bueno (2002, pp. 13-22) la aventura es la contrafigura del viaje, pues éste discurre por caminos acotados y regulados por un itinerario lineal, en cambio la aventura, cuando supone desplazamientos, se cumple a través de espacios donde la

<sup>5</sup> Katchadjian (2007) y Malishew (2002) apoyados en Jankélévitch (1989) y también Bueno (2002), Fermandois (2000) y Soto (2005), reparan en que la noción de viaje se haya anexado sin mayor discusión a la de aventura, solamente por corresponder a lo excéntrico respecto de lo cotidiano que destacaba Simmel.



sorpreza no puede quedar eliminada. No obstante, como nuestro trabajo se orienta a revisar la relevancia de las prácticas espaciales en la conformación de los imaginarios locales (colectivos e individuales), resulta conveniente recordar que, como sostiene Foucault (1999), el tiempo y por lo tanto la historia cobra sentido en un espacio en el que pueden estar presentes una diversidad de existencias que poseen individualidades que las asemejan y, a veces, diferencian del otro con el que se sitúa. Por ello la espacialización permite ser más fiel al momento histórico que la temporalidad. De modo similar podría sostenerse la eficacia de espacializar el tiempo de la aventura considerando que, aunque el alejamiento de lo rutinario puede ocurrir en cualquier circunstancia, hay ciertas formas espaciales que lo facilitan, y postularse así un “espacio de la aventura”, que se caracterizaría por ser un espacio sin itinerarios ni mapas predeterminados, cuyas reglas o códigos de comportamientos se apartan de lo cotidiano y a la vez abierto para permitir que quienes se desplazan puedan trazar sus recorridos particulares bajo sus propias reglas. Todo aquel lugar que es experimentado de esta manera se relaciona con el aventurero a través de lo dudoso, lo inaudito y lo peligroso, siendo propicio para vivir la aventura. De ahí que el mar, el aire y la naturaleza inescrutable, por la variabilidad de sus itinerarios posibles, que excede a las cartografías, sean los lugares idóneos para la aventura. Espacios en que parece existir la libertad que el aventurero busca individualmente, espacios de experiencia. Así, Reyes (1965, p. 92) enfatizará que el “mar es la patria de todos los soñadores; en todas las vidas en pugna con lo cotidiano hay un golpe de mareas, y es el surco abierto por los barcos donde fructifican las semillas de los mejores sueños”.

Katchadjian (2007), luego de revisar la variabilidad y abundancia de desplazamiento en tiempos, discursos y actos muy diversos a través de los que circula la aventura, afirma que la imagen de la aventura se construye gracias al relato y recuerda que Sartre (1957, p. 52) sostenía que “para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente contarla”. Aunque la aventura sea siempre un fracaso, continúa Katchadjian, pues supone una búsqueda de libertad individual que al “momento de confrontación con la falta de libertad de la totalidad” (p. 63) se arruina y se retorna a lo cotidiano, al ser relatada se rescata y los relatos de aventura “funcionan como espacios en los que la libertad existe por el simple hecho de que hablan de un héroe que pudo decidir su libertad (incluso, podría decirse, la libertad de fracasar en la búsqueda)” (ibid). Mientras el episodio extraordinario se vive, no se lo reconoce como aventura, sólo posteriormente cuando se recuerda y se cuenta se identifica como tal: “la aventura

sólo emerge en el relato” (p. 64) y sus lectores alcanzan ese distanciamiento indispensable para soportar la vida moderna (Simmel), pues lo que leen ya no está, o nunca estuvo, pero podría estar. La aventura no es un informe de sucesos sino que la narración de una vivencia que como tal no explica nada y es inverificable (Benjamin, 2008), hay que apropiársela para que se constituya en experiencia y en ese sentido, el lector al incluirse en la aventura narrada se pone en camino a la experiencia de esa realidad “del ancho mundo”, que según Reyes los críticos no querían ver porque “les saca de su rutina”. Por otra parte, frente a la incesante e indefinida existencia rutinaria, relato y aventura, tienen en común su carácter episódico, cerrado sobre sí mismo, esto es, con un principio marcado por su desgajamiento de lo cotidiano, el riesgo y la eventualidad como dispositivo de su desarrollo y una conclusión que es el retorno a la existencia rutinaria, o la muerte.

#### VALPARAÍSO, UMBRAL Y CONDENSACIÓN DE LA AVENTURA

La experiencia aventurosa<sup>6</sup> que se despliega en numerosos relatos imaginistas tiene como espacio privilegiado de desgajamiento inicial a la ciudad puerto de Valparaíso. Es cierto que los imaginistas no descubrieron a Valparaíso como tema literario, ya con anterioridad el puerto había atraído por su peculiar geografía urbana la atención de, entre muchos otros, Lastarria, Darío, V. D. Silva, Pezoa, vanguardistas como Agrella, Walton, Remenyik, Florit y un notable número de escritores locales entre los que descolla Zoilo Escobar, no obstante la escritura imaginista valiéndose de la arquitectura del relato de aventura significó el encuentro de un imaginario libertario individual y del imaginario colectivo de un espacio local que descubría en la aventura la posibilidad de un desarrollo del imaginario identitario que compensara la declinación del imaginario provisto por el proyecto de progreso y modernidad de los aventureros burgueses (un imaginario “prometeico”). Los imaginistas, al destacar el tema marítimo –no en vano se les apodó también “marinistas”– dotaron a Valparaíso de una proyección oceánica<sup>7</sup> y supieron recoger el particular dinamismo de la vida porteña



C. Pezoa Véliz



Z. Escobar

<sup>6</sup> Katchadjian recoge el distingo propuesto por entre aventurero y aventuroso Jankélévitch (1989). El “aventurero” es el “profesional de las aventuras”, “un burgués tramposo que viola el juego de los burgueses y juega al margen de las reglas”, en cambio el “aventuroso” es quien vive “la aventura inocente y desinteresada” quien “siempre es un principiante”.

<sup>7</sup> Reyes (1956, pp. 25-26) reprocha: “Este empeño nacional por mantenerse encerrado en los valles, volviendo obstinadamente la espalda al mar, ha costado a Chile valiosas oportunidades



reconociendo en ella lo “aventuroso” (Jankélévitch) como práctica del espacio local de una ciudad distante del modelo en damero del ordenamiento colonial. El entrevero de sus calles, escaleras, cerros, edificaciones bizarras, el anfiteatro de luces ante el mar, la vida nocturna de tabernas y burdeles, los personajes extravagantes y transhumantes que pululan en torno a las faenas portuarias y marinerías, posibilitó que el “programa imaginista” no sólo encontrara donde situarse localmente, sino que también correspondió a un instante en que el imaginario colectivo de Valparaíso daba un giro en búsqueda de otras imágenes identitarias. El Puerto se empieza a imaginar como umbral de la aventura, epítome del lugar extraordinario en el territorio de la nación, llegando incluso a instituirse como la modalidad vicaria por excelencia del lugar de la aventura en el imaginario nacional. De ahí que si hay algo de evasión en la propuesta imaginista, particularmente en aquella que converge en y con el espacio de Valparaíso, se trataría no de una evasión enajenante sino que compensatoria y salvadora frente al proyecto no cumplido de la modernidad urbana, denunciado por la literatura criollista a través de la descripción del terruño y lo nacional que deja al descubierto, como producto paradójico del proyecto, el subdesarrollo.

En los relatos imaginistas la historia, el encadenamiento de los sucesos narrados, parece quedar fuertemente determinada por la experiencia del espacio en que se distienden inciertas trayectorias aventurosas, articuladas desde los lugares heterotópicos (Foucault, 1999) de la ciudad. Así las prácticas espaciales, la producción espacial de consumo (De Certeau) van delineando con sus trayectorias un espacio de representación (Lefebvre, 1976) que contribuye a la consolidación del imaginario local. Como lo han enfatizado, entre otros, Maffesoli (2007), De Certeau (2000), García Canclini (en Lindón, 2007) y Silva (2006), el espacio sería aquel fenómeno que se cristaliza por la interacción que allí se realiza y que pasa a constituir parte de nuestro conocimiento por medio de sensaciones y emociones que determinadas vivencias vincularon a lugares y localidades. Así el espacio practicado se reconoce como un componente basal constituyente del imaginario local.

En efecto, el espacio es identificable por sus elementos constituyentes y de la relación que guardan entre ellos; en consecuencia debido a los diferentes usos dados al espacio, es que los lugares se vinculan con las trayectorias. Según De Certeau (2000) trátase de un lugar o no lugar (la urgencia del

---

[...] Una de esas oportunidades nos la ofreció la Polinesia, a donde todo nos llamaba y a donde nos negamos a acudir [...] torcimos la ruta y ahora con mentalidad rural, asistimos a la revolución del Pacífico y al advenimiento de su era, sin comprender y sin interesarnos por un fenómeno del cual debiéramos ser primeros actores y en el que corremos el riesgo de no pasar de comparsas”.

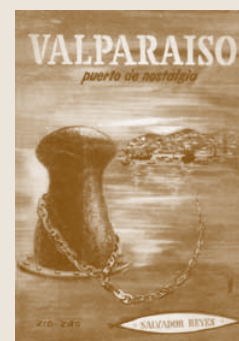
momento presente), éstos al ser recorridos por trayectorias, ya sean estratégicas o tácticas, conformarán un espacio portador de elementos físicos, vivencias, sensaciones, símbolos, relaciones, percepciones y, en definitiva construcciones de imaginario que finalmente lo definen.

En resumen, será la modalidad de experimentar el espacio Valparaíso que los imaginistas representan en sus textos, lo que permitirá ir recogiendo y proponiendo a la vez un imaginario local urbano-portuario fundado en la aventura. En el caso de *Piel nocturna* (1936)<sup>8</sup> que es el texto que años más tarde y con algunas modificaciones será *Valparaíso, puerto de nostalgia* (1955), se destacan dos aspectos en relación con la configuración del imaginario: la aventura y los espacios heterotópicos que van hilvanando las trayectorias que articulan el relato.

#### LOS ESPACIOS DE LA AVENTURA EN *PIEL NOCTURNA*

De las propuestas de Lefebvre sobre la producción del espacio social se concluye que los que denomina ‘espacios de representación’ son resultado de las ‘prácticas espaciales’ que posibilitan la producción y reproducción de ‘escenarios’ característicos de cada sociedad y de las ‘representaciones del espacio’ que están relacionadas con estructuras de poder, incluyéndolos a los dos anteriores, pero siendo un momento distinto, en tanto los espacios de representación están dominados por la imaginación, que intenta cambiarlos y apropiarse de ellos mediante el uso de objetos y prácticas en el espacio físico que utilizan complejos simbolismos. Por otra parte, como incluyen a las representaciones del espacio no sólo son espacios de representación del poder sino también la ejecutoria del poder en sí mismo espacializado en las representaciones, de modo que pueden producir contraespacios que antagonizan desde el margen con el poder dominante.

<sup>8</sup> *Piel nocturna* tuvo una versión ampliada, primero en francés con el título *Valparaíso, port de nostalgie* (1947), Preface de Francois de Miomandre. Paris: Au Moulin De Pen-Mur. Luego fue editada en español: *Valparaíso, puerto de nostalgia* (1955). Santiago: Zig-Zag. Las principales variantes son ampliaciones como la incorporación de dos capítulos destinados a informar sobre la historia de vida de algunos de los personajes (Madrid y Castro), el relato intercalado sobre los acontecimientos de los poetas Girón, Parra-Marínez, Rivas, la vista al hospital y la muerte de este último, la disposición de algunos capítulos y la anexión de pequeños párrafos. A mi parecer estos cambios no añaden mucho a la novela y por el contrario entraban el instinto narrativo de Reyes que se ordena a “la esquematización y a la técnica cinematográfica de las meras presentaciones sucesivas” (L.A. Sánchez. Prólogo a *Piel nocturna*, p. 10), esto es, una modalidad que privilegia la aparición de la imagen por sobre la descripción fotográfica generadora de una duplicidad de la realidad (García Berrio, 1994).



No cabe duda que los espacios diegéticos privilegiados en *Piel nocturna* son determinados espacios de representación que se articulan y se condensan en la configuración de un Valparaíso intersticial, un contraespacio en el territorio nacional, que tiene como distintivo categórico la nocturnidad (El epígrafe de la novela resulta explícito al respecto: "... y en ti existe una zona oscura / como una piel tatuada de oscuros instintos") en la que brillan las luces de la bahía y de los cerros, precisamente como revelación de la noche. El bolsista Madrid contemplando el espectáculo de la noche porteña reflexiona: "Algo ha quedado aquí flotando del gran Valparaíso de los negocios y de los viajes, se respira el recuerdo penetrante de 1900, del puerto violento impregnado de inglesismo y de acción" y concluye que "Valparaíso ha ido también perdiendo su carácter. Le queda solo esta maravilla nocturna" (pp. 37-38). Para dinamizar esa "maravilla nocturna", último resplandor de esa estrella ahora muerta que fuera el puerto otrora pujante y vital, producto del auténtico progreso 'prometeico' que ha sido transmutado por las representaciones del espacio en el "progreso municipal [que] es la felicidad del animal urbano" (38). El pintor Castro que acompañaba a Madrid en su contemplación, añadirá:

Valparaíso es ahora una ciudad como cualquier otra. ¡Qué porquería! Todas las ciudades se parecen: unas más grandes otras más chicas: pero todas con sus mismo pavimento, con las mismas luces, con las mismas tiendas, con los mismos autos y, lo que es peor, con las mismas gentes [...] El carácter de las ciudades se pierde cada día y en ellas los hombres van tomando una uniformidad desesperante. Visten lo mismo, hablan lo mismo, piensan lo mismo. ¡Valparaíso!... Yo me acuerdo de las calles del viejo puerto [...] Había sabor humano en la atmósfera, vida; vida suelta y maravillosa (Reyes, 1936, pp. 38-39).

Dicha vida suelta y maravillosa, que se empeñan en buscar los cinco protagonistas (un pintor, un bolsista, un marino, un especulador en minería y, por sobre todo, la bella y jovencísima Dora que inspira lujuria y deseo en unos, amistad y amor paternal en otros y amor, finalmente no correspondido, en uno del grupo) proviene del mar y de la noche: "el mar agazapado en las noches, mirando con sus fanales rojos y verdes. Sin embargo, nada parecía delatar su acecho" (p. 16) que, recuperando la propuesta oceánica del imaginismo, determina el imaginario colectivo porteño incluso al margen de lo conciente ("¿qué sabían del mar? ¡Nada, ciertamente! Sin embargo, ¿puede uno determinar así, de improviso, los secretos lazos que atan a los seres y las cosas?" (Ibíd.)

El Club que los protagonistas forman y emplazan en una habitación en

el segundo piso del Bar Kiel vendrá a dar lugar a la utópica vida libre, extraordinaria y perturbadora, consignándola como heterotopía. Si ya el Bar, encapsulado en un entorno urbano apacible que lo rodea, vinculado misteriosamente con el ambiente “de otro tiempo” (“¿Qué hace en ese sitio el Bar Kiel?”, p. 15), corresponde a una heterotopía en donde los marginados “bebedores soñolientos acodados en el mesón” (p. 17) revelan especularmente la declinación del Puerto, el emplazamiento del Club en su interior, como en un doble fondo, pone de manifiesto que este último es una heterotopía con otro funcionamiento, pues a más de desviante es instituyente del comportamiento que los protagonistas tienen en común: la aventura. Claro está que se trata de un Club muy particular que emplea esa denominación, pero que a diferencia de los clubes burgueses que entremezclan vida social y negocios, sólo parece estar asentado en la amistad y el deseo de aventuras. De hecho, lo primero que dará origen al Club son los relatos del único que realmente ha experimentado aventuras y las cuenta al momento de dejar libre la habitación donde funcionará el Club que así, por decirlo de algún modo, hereda el carácter aventurero del anterior ocupante y ahora participante del Club de Fumadores de Pipa: Pedro Velazco, un cuarentón corpulento, vestido siempre de blanco, con una dentadura deslumbrante, tostado hasta la negrura, despide el aire atractivo y envolvente de lo peculiar, revelándose como el prototipo del aventurero de itinerario<sup>9</sup>, al que salen al paso contingencias extraordinarias, que serán los puntales de su relato:

El señor Velazco empezó a hablar de sus viajes. Tenía un agudo sentido de lo pintoresco. No se le escapaba el detalle decisivo y hacía animarse un tipo con sólo unas cuantas palabras. Sus días de Chiu-chiu, no lejos de la frontera con Bolivia, habían sido famosos. Entre otras cosas se ocupó en desenterrar momias milenarias y había penetrado en cavernas donde encontró centenares de cráneos humanos. Más adelante se había perdido con su guía en el desierto. Tres días habían andado de un lado para otro, casi muertos de hambre (Reyes, 1936, p. 20).

Los continuos viajes de Velazco, motivado por negocios especulativos relacionados con la minería en el Norte y en Bolivia, que como se sabe dinamizaban la Bolsa porteña, ponen de manifiesto la concomitancia retomada por Katchadjian (a partir de Weber, 1979) entre capitalismo y aven-

<sup>9</sup> [El aventurero] “en el caso de que recorra caminos reales, acotados y reglados, no lo hará buscando en ellos la seguridad específica que estos caminos le ofrecen como itinerario lineal, sino precisamente los sucesos puntuales, eventos o contingencias que siempre podrán salirle al paso en el camino propiamente dicho” (Bueno 2002).



tura para argumentar que el desarrollo del relato de aventura se enraíza en un concepto capitalista de organización. Afirmar Katchadjian (p. 15) que la aventura “desde sus orígenes está relacionada con la expansión del capital, y aún hoy mantiene esta característica”, de modo que el “ideal aventurero tiene la utilidad de justificar, sostener y fomentar la acción y la expansión del capitalismo”. No obstante, la ambigüedad de la aventura posibilita que ella sirva como sostén del capitalismo, o bien para suscitar su quebrantamiento, puesto que al confinarse en sus propias reglas, el aventurero Por eso, añade Katchadjian, “a la vez que promueve la aventura, el capitalismo debe intentar satisfacer la necesidad que esta promoción despierta de formas más o menos funcionales al sistema”. En efecto, Velazco, no parece ser un hombre que hace dinero para capitalizarlo, sino para permitirse una vida de gozador que perpetúa el presente, en nuevas y continuas empresas aventureras:

No era un apasionado de las mujeres. Las tomaba conforme iba necesitando. Lo interesante era trabajar, abordar empresas y el desierto hacía a los hombres duros e indiferentes. Lo primero era ganar dinero, guiar caravanas, pelearse con los competidores, comprar barato y vender caro. Cuando el bolsillo estaba bien repleto, entonces se bajaba a Antofagasta y ahí, en los “salones”, se bebía champaña y se hacía bailar desnuda a las mujeres (Reyes, 1936, p. 20)

Katchadjian termina planteando que la literatura de aventura promueve el ideal del hombre de negocios, aventurero, jugador, corredor de riesgos que lo hacen vivir fuera de la lineal concatenación de la existencia, esto es un aventurero capitalista que se distancia sutilmente del aventurero simmeliano, aclarando que el riesgo no caería sobre el protagonista, el aventurero, sino sobre lo que éste pone en juego: su capital.

Ocorre, entonces, una inversión: el capitalista abandona su cuerpo como motor de la búsqueda de la ganancia (es decir, el hecho de poner su cuerpo y su vida en riesgo y en movimiento) y centra su atención en los cuerpos de los otros, los trabajadores. El capitalista aventurero no sólo es cuidadoso, calculador y racional, no sólo pretende reducir el riesgo a su mínimo posible, sino que, además, se inmoviliza. Es un aventurero que no se desplaza, un aventurero que no viaja (Reyes, 1936, p. 17).

En *Piel nocturna* esta modalidad de “capitalista aventurero” que no viaja y reduce el riesgo al mínimo queda representada en la figura de Elías Madrid, un bolsista contemplativo y paternal, confidente y testigo de las exis-

tencias aventureras y aventurosas de los otros protagonistas, pero él mismo turbado por las experiencias vigorosas de los otros y su propia indecisión que lo protege. Su amigo más cercano en el Club es Fernando Castro, pintor que conoce bien los recodos más particulares de la noche bohemia porteña (“Por principio –replicó el pintor– tengo amigos en todas partes” (p. 104)) y que manifiesta sus propias opiniones aceptando lo extravagante y liberador, pareciendo intuir que el arte y la aventura como lo sostiene Simmel poseen una estrecha vinculación, ya que ambos constituyen totalidades con sus propias reglas, contraponiéndose de este modo a la vida cotidiana, pues

la esencia de la obra de arte, el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y lo que viene después, y le dé una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior. Puesto que una parte de la existencia inserta en su ininterrumpida continuidad es percibida, sin embargo, como un todo, como una unidad cerrada, he aquí la forma común a la obra de arte y a la aventura (Reyes, 1936, pp. 20-21).

La mirada de Castro sobre la iluminada bahía que resume en un todo la vida “caliente y áspera” (p. 38) del puerto, lo conduce a asociar esa vida aventurosa con la belleza y exclama: “Valparaíso es bello... [...]es la gran ventana de Chile hacia el mundo. El espectáculo que estamos viendo en este momento bastaría para que Valparaíso fuera amado. Además todavía tiene rincones encantadores” (p. 39). Rincones que él conoce detalladamente, de modo que será quien “capitaneaba el grupo” (p. 104) en el recorrido por otros espacios heterotópicos característicos de los puertos: los burdeles. Como indica Foucault (1999, pp. 24-25) las casas de lenocinio son emplazamientos “en cuyo interior la vida humana queda tabicada”, en los que se produce “un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real”. En *Piel nocturna* se trata de nuevos emplazamientos que son ocupados transitoria y circunstancialmente. En efecto, el Bar de lánguidos jugadores de “dominó en las mesitas de cubiertas gastadas” (p. 121) y el Club que sirve de punto de partida y llegada a las aventuras narradas, son emplazamientos advenedizos y contiguos, por los que transitan indistintamente los protagonistas, pues uno está dentro del otro. Pero, a su vez, el espacio del Club también acoge en su interior el emplazamiento de una heterotopía crónica vinculada al tiempo de las partidas y los regresos: la fiesta, que dará ocasión a la correría nocturna por los prostíbulos del Puerto, que es el episodio culminante de la novela. No obstante, los prostíbulos



S. Reyes



y la boite que visitan, equivocan la vida ilusoria que podrían ofrecer a los protagonistas, pues en su espacio se gestan imágenes ilusorias que desvían y a su vez denuncian la realidad social considerada normal, como la cantante que resulta ser un hombre, el cuadro lésbico que protagonizan dos prostitutas pagadas para ello y el baile y desnudamiento de la Ninfa-monja que es un travestido (una mujer ilusoria), lo que provoca las iras del aventurero capitalista Velazco y el inicio de la disolución del grupo que se revela así también como una ilusión de existencia (“¡Todo pasa, viejo! Ahora se acabó una etapa de nuestra vida. ¿No es así?” p. 118) de la que no ha quedado “nada grande: ni un cariño, ni siquiera una amistad profunda. Todos nos hemos dispersado...”, como reconoce finalmente Dora, la jovencita coqueta que llegó al Club dispuesta a correr aventuras y que junto al marino Miranda revelan dos aspectos de la aventura amorosa.

#### LA AVENTURA ERÓTICA

Simmel (2002, pp. 29-33) afirma que el contenido erótico tiende a revestir por sobre todos los demás la forma de aventura, lo cual se debería a que la relación amorosa y la aventura tienen como elementos vivenciales determinantes la fuerza conquistadora y la aceptación, el logro alcanzado por las facultades propias y la suerte de que lo exterior a nosotros nos agracie. Generalmente esta vivencia se encuentra del lado del varón, pero en *Piel nocturna*, quien vive la aventura erótica es Dora en la que se aprecia la ambigüedad en que se manifiesta la conjunción de la conquista y la aceptación propias de la vivencia amorosa. Dora es agresivamente coqueta, segura de su belleza y dispuesta a vivir al extremo, de modo que cuando Eduardo, que está enamorado verdaderamente de ella (“el amor era para él algo pesado y grave”, p. 80), le declara sus intenciones matrimoniales, Dora confiesa con desvergüenza:

... Lo que siento no es tal vez un deseo: es más bien como un aturdimiento, como una borrachera que me arrastra... ¡Quisiera en esos momentos hacer todas las locuras...

– ¿Qué locuras?

Ella lo miró valientemente. Su voz era cálida y sorda cuando contestó:

– ¡Bah... locuras... qué sé yo! Entregarme a los hombres que me desean, emborracharme, gozar terriblemente!.. (Reyes, 1936, p. 82).

Dora es una mujer de conquista, que es atraída por Velazco precisamente porque éste no es fácil de rendir, en cambio el que no resulta agraciado es Eduardo, que volverá a su barco y a sus expediciones magallánicas y en ese lugar sin lugar, “cerrado sobre sí mismo y entregado al infinito del mar”, como apunta Foucault (1999, p. 25) al destacar que el navío es “la heterotopía por excelencia” podrá vivir la aventura (itinerario) de la distancia de la aventura (erótica). Dora, por su parte, terminará como “ese cuerpo en que la vida había impreso ya su mancha excitante, esa boca que hablaba sin pudor y que ya había delirado en el espasmo”. En definitiva, la aventura de Dora, como la de Valparaíso del cual ella es figura sinecdótica que se amplía a toda la novela<sup>10</sup>, ha consistido en el descubrimiento de su piel nocturna.

Reyes (1965) es explícito al incorporar en *Valparaíso, puerto de nostalgia* un párrafo definidor que permite articular en yuxtaposición los emplazamientos sociales que configuran los contradictorios espacios urbanos de Valparaíso construyendo una representación de imaginario a partir de la unión de lo real, lo simbólico y de lo imaginado, que a su vez formará parte de futuras construcciones de imaginarios colectivos.

Todos querían ser ‘diferentes’ de lo que eran en los largos meses invernales, en el hogar más o menos apacible, y muchos comprobaban asombrados, que el camino de la vida era retorcido e incierto [...] La piel humana parecía haber hecho su revolución y haber implantado su dictadura [...] El mundo mismo parecía estar revestido de una piel pulida a fuerza de masajes y de ungüentos bienolientes (Reyes, 1965, pp. 112-113).

Sin embargo, la otra cara de Valparaíso es la definitiva tristeza nocturna, que hace decir irreflexivamente a Eduardo, quien se siente “porteño hasta los huesos”: “¡Esto sí que es pintoresco!” al pasar por las calles de la decrepita y deteriorada ciudad donde “[M]amparas entreabiertas dejaban ver interiores de bares, con viejos mesones donde se agitaba algún gordo patrón. Eran locales oscuros que exhalaban un hálito de alcohol y tristeza. Un penetrante olor a fritanga se escapaba de las casas de cena” (p. 114).

En conclusión, la narrativa imaginista le proporciona un discurso al

<sup>10</sup> Puede señalarse que ésta es la figura que la arquitectura del texto extiende, lo cual postulamos apoyándonos en la propuesta de De Man, P. (1979, p. 205), “en relación a que ‘The paradigm for all texts consists of a figure (or a system of figures)...’”.

imaginario colectivo del Valparaíso de los años 1930 que iba abandonando el mito prometeico de progreso y modernización que acompañó al desarrollo del Puerto desde mediados del siglo XIX, pero que los duros acontecimientos económicos se encargaban de menguar. Lo que parecía quedar, sin embargo, era su peculiar escenario geográfico urbano y un hálito de nostalgia que envuelve espacios, objetos y seres y que Reyes no tarda en percibir como caracterizador de la ciudad. A su vez, Reyes y sus compañeros imaginistas encuentran en Valparaíso el espacio “otro”, respecto de los espacios urbanos y rurales nacionales, apropiado para desarrollar la novelística de un “fantástico social” que se condensa en el relato de aventura, como compensación por la decepción que sobreviene en la mesocracia nacional tras las crisis del proyecto oligárquico. El Valparaíso que representa Reyes en su novela es el de una clase media (oficinistas, marinos, pequeños negociantes, especuladores de lance, dueñas de pensión, etc.) que anhela la diferenciación individual y para quienes la novela de aventura es asimismo una heterotopía de la ilusión. En el imaginario nacional de estas capas medias que vienen en ascenso, como también en la autopercepción del imaginario porteño<sup>11</sup>, Valparaíso se instala así como espacio de la aventura, que irá luego degradándose hasta lo pintoresco y la aventurilla turística.

#### REFERENCIAS

- Benjamin, Walter [1936] (2008). *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índice de Pablo Oyarzún. Santiago: Metales Pesados.
- Bueno, Gustavo (2002). “¿Qué es un aventurero?”, prólogo al libro de José Ignacio García Noriega, *Hombres de brújula y espada. Aventureros asturianos por el ancho del mundo*. Asturias: Caja de Ahorros de Asturias, pp. 13-22. Disponible en línea: <http://lenguaa1.files.wordpress.com/2007/04/ensayo-de-gustavo-bueno.doc> [Consultado el 5 de diciembre de 2009].
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

<sup>11</sup> García Canclini señala que es legítimo hablar “de los imaginarios a partir de las prácticas sociales de actores que no tienen la pretensión de construir ciencia ni conocimiento científico. En parte corresponden a la misma dinámica: se trata de ocuparse —con la imaginación— de cómo funciona el mundo y cómo podrían llegar a funcionar los vacíos, los huecos, las insuficiencias de lo que sabemos”, añadiendo luego que los imaginarios urbanos, en tanto prácticas sociales remiten a “la problemática de la tensión entre lo empíricamente observable y los deseos de cambio o las percepciones insuficientes, sesgadas, condicionadas por la comunicación mediática o por otros juegos comunicacionales que, de tanto en tanto, cambian los ejes de los imaginarios” (Lindón, 2007).

- De Man, Paul (1979). *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- Fernandois, Joaquín (2000). “El fin del viaje: ¿una pérdida irrecuperable?” Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Historia en *Revista Estudios Públicos* N° 77. Disponible en línea: [www.cepchile.cl/dms/archivo\\_1831\\_837/rev77\\_fernandois.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1831_837/rev77_fernandois.pdf) [Consultado el 23 de diciembre de 2009].
- Foucault, Michel (1999). “Los espacios otros”. “Des espaces autres”, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité* N° 5, octubre 1984, pp. 46-49. Traducción al español por María Lourdes, *Versión, estudios de comunicación y política*, Universidad Autónoma Xochimilco, México, N° 9, pp. 15-26, abril de 1999. Disponible en línea: [http://148.206.207.10/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=7&=ARTICULO&id=1932&archivo=7-132-1932qmd.pdf&título=Espaciosotros](http://148.206.207.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=7&=ARTICULO&id=1932&archivo=7-132-1932qmd.pdf&título=Espaciosotros) [Consultado el 9 de noviembre de 2009].
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, Néstor (1999). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Goic, Cedomil (1960). “La novela chilena actual. Tendencias y generaciones”. *Anales de la Universidad de Chile* N° 19, 250-258.
- Jankélévitch, Vladimir. [1963] (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus.
- Katchadjian, Pablo (2007). *La ambigüedad de la aventura*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea: [http://comunicación.fsoc.uba.ar/tesinas\\_publicadas/1432.pdf](http://comunicación.fsoc.uba.ar/tesinas_publicadas/1432.pdf) [Consultado el 27 de diciembre de 2009].
- Lefebvre, Henri (1976). “Reflexiones sobre la política del espacio”, en *Espacio y política*. Península: Barcelona. Citado en: Oslender, U. (1999). “Espacializando resistencia: Perspectivas de espacio lugar en las investigaciones de movimientos sociales”, en *Cuadernos de Geografía* VIII (1), pp. 1-35. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá. Disponible en línea: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/geografia/osle/pres.htm> [Consultado el 20 de noviembre de 2009].
- Lindón, Alicia (2007). “Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?” (Entrevista). *Eure* Vol. XXXIII, N° 99, 89-99.
- Maffesoli, Michel (2007). *En el crisol de las apariencias*. México: Siglo XXI Editores.
- Malishew Krasnova, Mijaíl (2002). “Georg Simmel, Vladimir Jankélévitch: fenomenología de la aventura”. *Ciencia Ergo Sum*. Disponible en línea: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10490313> [Consultado el 22 de diciembre de 2009].
- Melfi, Domingo (1938). *Estudios de literatura chilena*. Santiago: Nascimento.
- Muñoz González, Luis y Oelker Link, Dieter (1993). *Diccionario de movimien-*

- tos y grupos literarios chilenos*. Concepción, Chile: Ediciones Universidad de Concepción.
- Oelker, Dieter (1982). “La polémica entre criollistas e imaginistas. Presentación y documentos”. *Acta Literaria* N° 7, 75-123.
- \_\_\_\_\_ (1984) “El imaginismo en Chile”. *Acta Literaria* N° 9, pp. 75-91.
- Promis, José (1977). *La novela chilena actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Reyes, Salvador (1936). *Piel nocturna*. Santiago: Ercilla.
- \_\_\_\_\_ (1954). “Amistad francesa”. Valparaíso. Diario *La Unión*. Biblioteca Nacional. Disponible en línea: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) [Consultado el 20 de noviembre de 2009].
- \_\_\_\_\_ (1956). *El continente de los hombres solos*. Santiago: Ercilla.
- \_\_\_\_\_ (1960). “Diego Barros Ortiz y el imaginismo”. *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile* IV, N° 7, pp. 46-48.
- \_\_\_\_\_ (1965). *Valparaíso, puerto de nostalgia* (1ª ed. 1955). Santiago: Zig-Zag.
- Sartre, Jean Paul (1957). *La náusea*. Buenos Aires: Losada.
- Silva, Armando (2006). *Imaginarios urbanos*. Colombia: Arango Ediciones.
- Simmel, Georg [1911] (2002). *Sobre la aventura*. Barcelona: Península.
- Soto Roland, Fernando Jorge (2005). *Aproximación al imaginario del explorador en tiempos del Imperialismo (1870-1914) a partir de la novela El mundo perdido de Sir Arthur Conan Doyle*. Disponible en línea: [www.la-lectura.com](http://www.la-lectura.com) [Consultado el 15 de noviembre de 2009].
- Weber, Max (1979). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Península.
- Yankas, Lautaro (1930, abril). “Impresiones del criollismo: El imaginismo”. *Letras* 19. Santiago: Librería Salvat, 1928-1930 (Santiago: La Nación) 3 v., 11-12.

