

A CIEN AÑOS DE *JUANA LUCERO*, DE AUGUSTO D'HALMAR:
GUACHA, MÁS QUE NUNCA*

Rodrigo Cánovas
Pontificia Universidad Católica de Chile

Aunque esta primera novela de D'Halmar ha pasado bastante inadvertida por parte de la crítica académica y no es una obra que se le estudie normalmente en el aula universitaria chilena, por esos azares del destino, ha estado en las listas de lectura del colegio y, por lo mismo, en la actualidad hay dos editoriales que la tienen en sus catálogos de la última década: la de Editorial Andrés Bello, con al menos cinco ediciones (la última, con una tirada de 5.000 ejemplares y a un precio muy conveniente) y la de Editorial Universitaria, con dos. Es muy probable que su inclusión en las listas escolares se deba a que el autor fue el primer Premio Nacional de Literatura, en 1942, existiendo además dineros estatales (vía concurso) para reeditar títulos de tales galardonados. Tiene, entonces, lectores adolescentes (de edad análoga a la del autor cuando la escribió); aunque de seguro son lectores cautivos, sin más motivación que lograr una buena evaluación en el control de lectura correspondiente. ¿Qué les llamará la atención: la joven protagonista, los barrios, los usos y costumbres, la atmósfera letal, la orfandad...?

Juana Lucero ha sido celebrada por los historiadores, por constituir un valioso documento social de la época, especialmente por sus agudas viñetas sobre los espacios ciudadanos centrales de Santiago (la Plaza de Armas, el barrio Yungay, el Campo de Marte, el cementerio; cf. De Ramón) y su diálogo polémico con los discursos sobre moralidad pública (la controversia sobre la reglamentación de las casas de tolerancia; cf. Góngora Escobedo). El tópico de la ciudad (espacios, sujetos, usos

* Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt N°1990536 "Heterotopías. El prostíbulo en la novela hispanoamericana contemporánea", del Consejo Nacional de Investigación, Chile.

y costumbres) ha sido también abordado como representación artística por críticos y escritores (como Carlos Morand y, muy recientemente, Carlos Franz) que han puesto énfasis en su carácter grotesco, antecedente del ruinoso y esquizofrénico espacio donosiano.

La crítica académica ha sido escasa, otorgando lecturas formalista ligadas al supuesto carácter naturalista de esta obra (cf. Urbistondo) o a su singularidad como una novela de tesis (cf. Oelker). El trabajo más extenso y de mayor trascendencia es el estudio sicosocial de Jaime Concha, escrito hace treinta años, quien propone una lectura alegórica: el relato sería una transposición biográfica (Juana y el autor adolescente son bastardos) y una escenificación de las penurias de las nacientes capas medias, abandonadas por las élites y condenadas al silencio. Por ello, no debe extrañar la atmósfera letal que rodea a Juana, víctima inocente, y su espacio natural, el anonimato de la fosa común: “Imposición de esterilidad, eliminación de fetos, aborto del hijo muestran que esta novela, en su dimensión inconsciente más agresiva, es una apología del muévedo, del niño muerto en el seno materno” (28).

El texto de Concha, minucioso y especulativo, otorga un marco ideal para inquirir sobre la vigencia de esta novela, a cien años de su publicación. Considero que su interés en la actualidad radica en la exhibición de la marginalidad desde la exploración de las unidades mínimas que conforman nuestra identidad: los envoltorios de la persona, la familia y el país, recogidos en piezas, casas y barrios, que circulan anónimamente en la farándula de los paseos peatonales. Y de un modo más amplio, esta Juana se nutre también de las orfandades impuestas por nuestro tiempo a los anhelos de trascendencia fundados en el pasado. Los comentarios que siguen se referirán, entonces, a la composición y disposición de esas unidades mínimas (la casa, el linaje, la ciudad, el lenguaje) y a su efecto de lectura en el ciudadano.

LA SOBREESCRITURA DEL ROMANCE NACIONAL

En la novela tradicional existen relatos que despliegan historias de amor, emblemáticas de proyectos nacionales. Son los llamados *romances nacionales*, donde las uniones amorosas tienen un carácter alegórico, en el ámbito de la fundación de una nación, resolviendo problemas étnicos, ideológicos, económicos o regionales¹. Así, en el caso de *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, las pruebas que

¹ Nos guiamos aquí por la noción usada por Doris Sommer en su imprescindible trabajo sobre las novelas fundacionales de América Latina: “By *romance* here I mean a cross between our contemporary use of the word as a love story and a nineteenth-century use that distinguished the genre as more boldly allegorical than the novel. The classic examples in Latin America are almost inevitable stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties,

tienen que pasar el modesto Martín y la orgullosa Leonor y las disensiones entre sí tienen relación con intereses económicos (las relaciones entre el capital minero y el financiero), políticos (la insurrecciones liberales de 1851 y 1859 en Santiago y regiones) y morales (el deseo de renovar el espíritu de la clase dirigente, infundiéndole valores burgueses de trabajo, rectitud y moderación)².

Martín y Leonor se instalarán a vivir en una mansión en el centro de Santiago, a mediados del siglo XIX, para formar una familia ejemplar. Como abogado, Martín se ocupará de los asuntos de gobierno y la bella y talentosa Leonor le dará hijos, que gozarán del nuevo orden. En esta minihistoria literaria nacional, hacia 1880 nace Juana Lucero, hija de Catalina Lucero, concebida en amores ilícitos (la muchacha costurera fue seducida por el señorito de la casa). No resulta verosímil plantear que Juana fue concebida en el seno de la casa de los Rivas Encina, pues esta pareja pretende abolir las groserías del salón burgués o solo las concibe en otros espacios, como el del picholeo (donde Rafael San Luis, amigo de Martín, encuentra su perdición). Sí es posible concebir que la joven Catalina hubiera servido en el hogar del señorito Agustín (hermano de Leonor, niño irresponsable, un ‘cabeza hueca’ que intercala palabras francesas en su insulsa conversación), casado con su prima Matilde (rubia, cómoda y de carácter pasivo), pudiendo Juana ser nieta de éste (la rama espuria, que la ficción fundacional pretendió abolir, pues avergüenza al salón) y sobrina nieta de Martín (nuevo tronco, por lo visto, débil aún, porque los Agustines siguen haciendo estragos).

Esta versión singular de una genealogía fundada en la literatura merecería algunas precisiones de carácter histórico. En sus desplazamientos de un espacio a otro, Juana lleva consigo un retrato de un caballero buen mozo (el supuesto hijo de aquel Agustín de la novela de Blest Gana) y una oleografía del presidente Balmaceda, derrocado en 1891. La caída (y suicidio) de éste conlleva la enfermedad de la madre, su muerte y la caída, perdición y locura de la hija. La rama de los Agustines tendría que ser antibalmacedista, siendo *la purisimita* hija de una traición nacional.

La Lucero (como también se la llamó en una de sus reediciones) es un relato que sobreescribe un romance nacional, generando su eclipse. Es un relato de la resta,

economic interests, and the like. Their passion for conjugal and sexual unions spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan minds along with hearts” (5).

² Para una provechosa lectura crítica de *Martín Rivas*, remitimos a los textos de Jaime Concha y de Román Soto, de los cuales nos hemos servido aquí indirectamente. También es de provecho el ensayo que le dedicara Doris Sommer en su libro ya citado sobre las ficciones fundacionales y el de Cedomil Goic incluido en su *Novela chilena*, donde se enfatiza el grotesco criollo decimonónico.

que avanza en el eje de los números negativos hasta dejar el romance en cero. Letal, regresivo, es un texto concebido íntegramente desde la carencia. Sin familia (*la purisimita* es guacha), sin rostro (es puta, es loca), sin patria (es lucero sin luz) e, incluso, sin Dios (un alma abandonada, proyectada hacia el firmamento), Juana parece haber nacido muerta. Así, antes de que comience, la historia ya ha terminado: la cámara fetal fue su nicho. Paradójicamente, el efecto de lectura es la empatía con la situación existencial de esa desamparada y la posibilidad de que el lector imagine una nueva historia fundacional, que incluya como actores decisivos a esa ralea de gentes modestas, pertenecientes a las nacientes capas medias³.

En la trama de esta novela distinguimos un haz y un envés, que se corresponde con un centro y su respectivo margen excluido. Sin linaje sancionado social y simbólicamente (es *guachita*), no puede insertarse en la red de parentescos que valida la convivencia familiar⁴. Muerta su madre, Juana saldrá de su casa materna (que funciona como cámara fetal) a la vida, por primera vez, e irá ocupando en cada lugar los roles que la sociedad le asigna. No siendo por parte de padre ‘hija de’, en casa de su tía Loreto (una beata alcahueta), no será sobrina, sino sirvienta; y en el hogar de la familia Caracuel, situada en el barrio Yungay, pasará a ser costurera del ajuar de Mónica, la hija mayor (y no la novia). Luego de la violación que sufre por parte del jefe de familia en plena celebración de la batalla de Yungay (la patria mancillada), pasa a convivir con el pretendiente de Mónica (transformándose en su querida y no en su esposa). Estando embarazada (de un hijo que ella nombra emblemáticamente Héctor), es depositada en un burdel elegante en calidad de asilada, ejerciendo allí la prostitución (opuesta a la maternidad). Perdido su nombre (ahora ha sido bautizada Naná), sin descendencia, rebasa el margen y se ampara en la locura.

En resumen, en vez de insertarse en la serie central del hogar nacional como hija, sobrina, novia, esposa y madre, Juana ilumina la serie excluida en calidad de guacha, sirvienta, costurera, querida y prostituta, hasta borrarse como loca⁵. Como

³ La definición de los grupos medios chilenos, sus actores, actividades y valores, ha resultado problemática para los estudiosos. Un sucinto comentario de las diversas posiciones, en el texto de Gabriel Salazar y Julio Pinto dedicado a la historia chilena contemporánea.

⁴ Para una mirada antropológica y de género sobre el *guacharaje*, remitimos al ensayo *Madres y huachos*, de Sonia Montecino, de gran pertinencia para la lectura de *La Lucero*.

⁵ En relación con los trabajos ejercidos u oficios, notemos que en las primeras décadas del siglo XX, según las estadísticas de la época, las ocupaciones de sirvienta y de costurera eran la antesala de la prostitución. Según un estudio de 1916, al preguntársele a las prostitutas por su ocupación anterior, un 22,84% indicó sirvienta, un 12,89%, costurera y un 5,16 modista (Góngora Escobedo 138-139). Recordemos que Catalina Lucero era costurera, su hija Juana fue primero sirvienta, luego costurera, siendo finalmente depositada en el burdel elegante de Madame Adelguise, cuya tarjetita lila indica *Modes*.

romance nacional virtual, aparece la posibilidad de unión del *ahijado* (de doña Loreto) con la sobrina; pero ésta no tiene padre; solo apenas su “compadrito castaño” (40), vecino a la casa de la Garrido. Ocupando un sitio vacío en el árbol genealógico, no es extraño que siempre habite en una pieza con características de nicho, convirtiéndose en feto o cadáver. En efecto, su casa, la madre en vida, es concebida como limbo; mientras que las paredes blancas de la pieza donde la tía beata semejan una tumba adornada con santitos. A su vez, el acto de violación en el cuarto de Yungay la convierte en un cadáver profanado en su cripta (Caracuel siente “que era algo así como violar un cadáver”; p.103). El nidito de amor que le ofrece el calavera Velázquez (en la siguiente parada de esta desdichada) es descrito como un *cuarto redondo y delicado estuche*, cual cámara fetal, la cual no podrá sostener una nueva vida. A su vez, la pieza del burdel tiene su envés en aquella del Instituto Ginecológico donde se le practica un raspaje, donde la cavidad de su cuerpo queda en blanco. En fin, la matriz parece haber estado desde el inicio en el *barrio blanco* del cementerio, donde existe un nicho con el nombre de Juana Lucero (estando ella aún viva) y hacia el final, en la huesera, “potrero de los pobres de solemnidad” (236), depósito de su madre. Más allá de estos espacios letales y de no-concepción, aparecen como únicos espacios alternativos el espiritismo y la locura.

EL BURDEL, ESPACIO HETEROTÓPICO

Esta novela es una ácida crítica a la casa chilena; específicamente, a las reglas que configuran la convivencia familiar y, por extensión, nacional. El prostíbulo elegante regentado por Mme. Adalguise Albano de F. es un teatro de operaciones donde la sociedad se representa a sí misma en sus verdaderos anhelos, conectados al vicio y a la degeneración. No existe una diferencia cualitativa entre las acciones que ocurren en el burdel con los hechos observados en la casa de apariencia conventual de la Garrido o en el hogar de los Caracuel, situado en el inofensivo barrio de Yungay. En efecto, lo que se nos muestra en los espacios privados previos al prostíbulo aparece luego registrado allí sin grandes cambios. Así, la casa de prostitución se revela como una yuxtaposición de las casas ya vistas, embutidas y desdobladas y, finalmente, igualadas por la repetición a la manera de las cajas chinas.

D'Halmar configura el prostíbulo al modo de una heterotopía, es decir y según proposición de Michel Foucault, como un lugar cuya propiedad consiste en convocar todos los demás espacios de la sociedad, para ponerlos en crisis⁶. Literalmente, el

⁶ Acudimos aquí a la noción de heterotopía propuesta por Michel Foucault en una conferencia sobre el espacio, definido éste como un conjunto de relaciones que genera configuraciones específicas: “Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation,

burdel es una *casa de citas*, en la cual aparecen replicadas otras situaciones de otras casas y lugares. En este singular espacio se eclipsa la casa chilena, por cuanto aparece descompuesta en sus elementos viciosos que la sustentan, que permiten la exclusión de la Lucero, quien representa un grupo social en formación y una sensibilidad singular, ajenas a la élite.

Así, la casa de misiá Loreto Garrido, con aspecto de claustro, cuenta con un saloncito donde esta “comadre vieja” (22) recibe a sus amistades, de comportamiento equívoco: un clérigo (con prontuario policial) y un calavera (Arturito, que procurará el nidito de amor), asedian sexualmente a la *purisimita* con mínimo disimulo; mientras que las mujeres (doña Pepa López de Caracuel, sus hijas, más una beata chismosa) se revelan alcahuetas, si son entradas en años, y casquivanas, si son jóvenes.

La casa de los Caracuel es una cita levemente alterada de lo que presenciamos más adelante en el burdel. Don Absalón, padre de familia ejemplar, se revela aún más terrible que el comedido don Napoleón, aquel “caballero chico y gordo” (158), segundo alcalde y primer cliente de Juana. A su vez, desde el boquete del prostíbulo vemos que doña Pepa es tan deshumanizada como doña Adalguisa, pues está al tanto de atropellos, embarazos y demás. Es como si cada personaje tuviese su doble, pudiéndose superponer sus imágenes: la novia Marta Caracuel y la prostituta Cristina Sandoval son ambas bellas, arrogantes y se parecen físicamente; la niña Mariquita es tan cotorra y peleadora como las seis niñas de la casa alegre cuando se sientan a la mesa, y parece una muñequita como Bibelot. Incluso, en el comedor, el protocolo es más estricto en el burdel –un crítico lo ha asociado, incluso, al de un internado de señoritas– que en la casa de Yungay, donde los modales y la conversación son más bien groseros: las maneras de comer del dueño de casa, las obscenidades de Danielito, las miradas furtivas de padre e hijo, vigilándose en la disputa de la presa⁷.

El burdel es presentado irónicamente como una Casa de Modas, cuyos ocupantes conforman una familia. Arturo Velázquez, en un día de mayo, en vez de

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l’institution même de la société, et que sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux que sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables” (47).

⁷ En un comentario sutilmente picaresco, Vicente Urbistondo señala la convergencia de actitudes entre un colegio exclusivo y un burdel elegante, ambos con reglas estrictas: “En general, las ramerías de D’Halmar se portan como chicas de algún internado para señoritas venido a menos; y Juana más que las otras, porque jamás deja de ser la adolescente soñadora y pasiva que aparece al iniciarse el libro” (34).

lanzarse al abordaje (como el prócer Arturo Prat en la gesta de Iquique del 21 de mayo de 1879), lanza a Juana a los brazos de doña Adalguisa, quien –nos dice este héroe de la patria– tiene a su cargo “una familia muy original” (139). Cuando Juana inquiere ingenuamente por la composición del núcleo familiar, misía Rita (socia del negocio) le aclara que las seis niñas que allí están asiladas no son hijas de la dueña: “En todo caso, serán sobrinas; es un parentesco menos incómodo, muy usado entre los curas” (147). El prostíbulo es el único espacio disponible para nuestra guachita, su hogar, que cita los anteriores e, incluso, paródicamente, el de su misma madre, por cuanto la dueña de casa se dedica a la moda (aunque en francés).

El burdel es un espacio donde la imagen virtuosa de la familia se deforma, desconstruyendo además sus ritos de legitimación en el discurso público. Nos referimos a la tertulia que, según el diccionario de la RAE, es una reunión de personas que se junta habitualmente para conversar amigablemente o para algún pasatiempo honesto; específicamente, el baile de salón. En el prostíbulo de D'Halmar se colocan uno al lado del otro la etiqueta del salón aristocrático con la reyerta del conventillo, sumándose ambos en un solo bollo.

Así, en la noche de estreno de Juana, la reunión ocurre en dos tiempos muy marcados. Hasta antes de la pelea de Bibelot y Cristina, “la tertulia se había mantenido en un pie muy aristocrático: los bailarines cogían de la punta de los dedos a las damas y en los sofás se conversaba con toda compostura” (160). Mas después, una vez separadas las contrincantes que habían interrumpido el baile, continúa la música: “Aquella vulgar abofeteadura de hembras de conventillo ha echado por tierra la etiqueta y reina una *confiance* absoluta. Las damas saltan sobre las rodillas de sus donceles...” (164). Y lo mismo ocurre al día siguiente: “Hasta las diez de la noche pareció aquel un baile de diplomáticos; pero pasada esa hora un nuevo contertulio, demasiado alegre, produjo cierto escándalo, que no tardó en ser fomentado por los más correctos *gentlemen* de la reunión” (171).

Lugar heterotópico, el salón burdelesco sitúa en un mismo plano hechos ocurridos aparentemente en lugares distintos, que aquí aparecen como dos versiones intercambiables. El grotesco festivalero de las niñas –“desgreñadas, sudorosas, con los trajes descompuestos y el pelo sobre los ojos”(162)– es para los contertulios algo así como una opereta (al modo de las del Segundo Imperio, como las que animaba Naná en los teatros parisinos), ya adelantada en el clásico evento de la ópera, que “ocupando las primeras horas, sirve de aperitivo con la semidesnudez a los movimientos de sus actrices, bailarinas y coristas” (224).

En fin, el prostíbulo es una fonda nacional donde los valores familiares y patrios se traicionan. Es el único lugar, el que se repite, el que se expande y degenera; un hogar donde se celebran las exclusiones, que cancela toda mediación social, borrando a Juana. Violencia y erotismo letal son las marcas de la casa chilena, apareciendo sus rostros deformados por la locura o como simples calaveras. Y en el

peor de los casos, aparecen sus rostros maquillados con el abolengo (los apellidos vinosos, de los cuales se ríe incluso Arturo Velázquez), el arribismo (doña Adalguisa educando a su hija en un colegio pío), la vil oportunidad (Caracuel, empleado coimero antibalmacedista) e, incluso, el poquito de dicha (Catalina pidiendo lo mínimo para su *purisimita*).

VICIOS Y VIRTUDES

Como se sabe, la primera edición de la novela llevaba como título *Los vicios de Chile. Juana Lucero*. La sociedad chilena se degenera, es decir, no produce vida y si lo hace, aparece torcida. El amor casto, el matrimonio y la maternidad son degenerados por el sexo, la infidelidad y el aborto: en vez del alma, la *cosa*; en vez de la lactancia, el anticonceptivo de la *esponjita* para las damas de la aristocracia criolla o si no, el raspaje. Hijo bastardo, D'Halmar (o esa alma gemela que interrumpe constantemente el relato para opinar sobre los vicios de la sociedad) pareciera aquí respirar por la herida, demostrando asco y aversión por el sexo⁸. Así, durante un paseo nocturno por la Alameda, esta voz adolescente observa repulsivamente el frote de los cuerpos en los bancos de descanso: “Más allá hay una mujer y un hombre que se acarician furiosamente. El tiene la mano encima de la falda, ella en su rodilla. De ahí marcharán a un café asiático... ¿Puede ser esto el alimento del alma?” (125).

En un gesto inédito en las letras chilenas del 900, D'Halmar propone no solo el prostíbulo como una máquina depravada de placer (letal), al servicio de los hombres viciosos, sino que también alude a su contraparte, la casa de raspaje, para las damas de la sociedad santiaguina (que vende también *esponjitas*, negocio menos rentable). El Instituto Ginecológico de Mme. Rigault (“con las persianas herméticamente cerradas, como la de los cafetines de mala ley”; 205) y el prostíbulo elegante de Mme. Adalguise (bajo la fachada *Modes*; todo en clave francesa, fuente de la disipación y decadencia hedonista) se integran conformando un hogar chileno de mujeres adúlteras y hombres putañeros, hogar estéril que aparece alojado en el seno de la aristocracia criolla. La clínica y el burdel son manejadas por mujeres terribles –*la doctora y la alcahueta*, según rótulo del narrador– que suprimen cualquier romance nacional, bajo el beneplácito de la autoridad masculina (impunidad para la actividad clandestina de la Rigault y ley de amparo para las casas de tolerancia). Así,

⁸ Vicente Urbistondo nos otorga la siguiente ficha de nacimiento del autor: “Fue hijo del aventurero francés Augusto Goéminne y de Manuela Thomson Cross, dama de Valparaíso entre cuyos antepasados paternos, de origen sueco, había un barón D'Halmar. Este fue el nombre que adoptó Augusto, movido por una profunda antipatía hacia el hombre que había desamparado a su madre después de prometerle matrimonio” (21).

las prostitutas tienen su doble en las damiselas de la sociedad, ante lo cual el argumento legal esgrimido en esa época de la necesidad de los lenocinios para guardar la honra de las novias es puesto aquí entre paréntesis: “El laboratorio de Mme. Rugault prepararía las esposas del porvenir; el gimnasio de Adalguisa educaba a los futuros maridos. No era poca, pues, la importancia de estas dos mujeres que tenían en sus manos caprichosas nada menos que la suerte de la especie venidera, pudiendo torcerla a su antojo” (206).

D'Halmar, cual columnista de un periódico (ya escribía a comienzos de siglo para *La Tarde*, *La Ley* y *El Turista*), otorga su opinión sobre usos y costumbres, y sobre la dictación de leyes de la República, de un modo polémico. Es el caso del Reglamento de las Casas de Tolerancia, promulgado en 1896, tras una sorda resistencia a su promulgación durante todo el siglo. Este dictamen autoriza el ejercicio de la prostitución, aduciendo razones higiénicas (prevención de enfermedades venéreas), policiales (mantenimiento del orden público) y morales (el resguardo de la honra familiar). Por su parte, las prostitutas, debidamente empadronadas y asiladas en burdeles, tenían la obligación de someterse a inspección sanitaria todas las semanas. En su libro dedicado a la visión de las élites chilenas sobre la prostitución entre los años 1813 y 1936, Góngora Escobedo incluye declaraciones de congresistas, médicos, sacerdotes, abogados, periodistas y hombres de bien, extractadas de crónicas, artículos, documentos de la Iglesia, Actas del Congreso y partes policiales que dan cuenta de las bases de esta Reglamentación de 1896, que sufrió modificaciones menores durante los siguientes años hasta completarse su normativa en 1920⁹.

En abierta polémica con los defensores de este cuerpo normativo, D'Halmar reitera los argumentos ya esgrimidos en su contra durante todo el siglo XIX, principalmente por el catolicismo, señalando que los legisladores privilegian la concupiscencia: “ ‘La tolerancia es salvaguardia de la virtud’ . Este es el hermoso pretexto en que se fundan los gobiernos moralistas, al reglamentarla, señalándole su sitio entre las imprescindibles instituciones sociales, tal si fuese el vicio algo incontrastable, fuera del dominio de la razón” (216). Los juicios de la autoría sobre las bases éticas de la Reglamentación se diagraman en la anécdota, aportándose allí las contrapruebas

⁹ Góngora Escobedo resume así el espíritu inicial de la Reglamentación: “Organizar administrativamente el oficio permitiría ‘abastecer’ a la población masculina de las mujeres necesarias para su satisfacción sexual –mujeres, entendámoslo, debidamente ‘higienizadas’–, con la finalidad de cuidar la salud de los eventuales consumidores, y de sus esposas e hijos. De este modo, las ‘mujeres públicas de mala vida’ cumplían una función social nada despreciable: resguardar con su deshonra y riesgosa actividad los hogares honrados, la virtud de las ‘mujeres privadas’, estimadas de ‘buena vida’ ” (189).

más contundentes. Así, frente al argumento de los incontrolados apetitos sexuales de los hombres, se indica que también lo tienen las damas de sociedad (allí está la Rigault atendíendolas *tras el biombo chino*). En realidad, el burdel es una sinécdoque de la sociedad, la parte que descubre los vicios del todo: el hogar chileno, de carácter depravado (los juegos *del amo y la criada*, según denominación de doña Pepa, los viajes en coche de las aristócratas a la clínica) y el Estado proxeneta (la firma del Presidente en el álbum de visitas de doña Adalguisa y ésta acogiendo al imberbe sobrino del Mandatario, “acariciándole los cabellos con la ofendida solicitud de una reina a quien ultrajan en la cara persona de su paje”; p.222). En fin, Juana Lucero es depositada en un prostíbulo *elegante* en mayo de 1887, a meses de la entrada en vigencia de la Reglamentación, el 1° de agosto del año anterior. La suerte está echada, no hay vuelta: no hay espacios, sujetos ni leyes que amparen a alguien como ella, y si antes hubo una luz de esperanza, desde ahora habitará para siempre en un espacio nacional ya legitimado en su degradación. Se está en *el barrio chino* y la siguiente parada es *el barrio blanco*, siendo el rito de pasaje la locura y el espiritismo.

La escritura de D’Halmar desconcierta, en cuanto a la variedad de formatos, estilos y sensibilidades que confunde, pareciéndose al arreglo que hace *la purisimita* de su primera pieza como sobrina-sirvienta, del cual la Garrido, enfadada, comenta: “Bueno era que hubieses puesto más santos en vez de tanta bolina que sirve para confusión no más” (38). La autoría, en actitud paródica y condescendiente, nos informa que la pieza es un “abigarrado *panneaux*” (38). Acaso el lector contemporáneo tenga la misma actitud condescendiente hacia este arreglo escritural, especialmente porque está sustentado en un espíritu lúdico y grotesco, que exhibe en una dimensión singular los espacios públicos y privados de nuestra sociedad.

Vicios y virtudes son expuestos acudiéndose a apuntes escolares (las composiciones a los arbolitos), cuentos de hadas (Cenicienta y la Bella Durmiente sin Príncipe Feliz a la vista), retratos y motivos románticos (los fetiches, el más allá), parodias a la literatura romántica (Juana criticando las novelitas rosas, ya violada e instalada como querida), el método experimental (*la purisimita* puesta en casa de los Caracuel, sufriendo los embates del medio), la parodia al factor determinista de la herencia (la Garrido hablando de la *mala sangre* de la pobre víctima), el relato folletinesco (una truculenta historia de desamparo), visibles disparidades e inconsistencias (Juana no sabiendo que es asilada de una casa de tolerancia), amén de sabrosas viñetas sobre usos y costumbres (el barrio de Yungay) y opiniones polémicas, propias de un pasquín. Es el estilo *bolina* y no el de los santos cosificados; una escritura ávida por exponer la patria chica, para lo cual se acude a cualquier formato, con tal de que se acomode a un espíritu que goza con el intercambio de máscaras sociales y que se interroga sobre las identidades marginales.

LA LUCERO, SANTA Y NACHA

Juana Lucero es la primera novela hispanoamericana que gira en torno a una prostituta y sus avatares en el espacio citadino. Siendo *guachita*, no tiene cabida en ningún lugar: sin familia, sin casa, sin barrio, tiene la ventaja de tener un *alter ego*, la voz autorial, un superhéroe que la acompaña en su abandono de sujeto social sin representatividad pública o con una visibilidad marcada por el estigma. En la novela mexicana *Santa* (1904), de Federico Gamboa (donde la protagonista es también una prostituta que deambula por burdeles de diversa índole en el Distrito Federal), la muchacha es también una alegoría de la patria; aunque aquí su valoración es más ambigua: es la mujer culpable de haber cometido el pecado original, la chingada, y de paso, la mercadería más promiscua.

Santa es la visión de una nación moderna, envilecida en su pobreza, que no puede ser rescatada sino por una élite ilustrada, que hablará por ella y contará su historia de degeneración, para luego rescatarla desde la tumba. En efecto, en el prólogo de esta obra de carácter naturalista, aparece la prostituta Santa, ya muerta, en letra cursiva, implorando al artista por su salvación, mediante el relato de su historia, pedido al cual éste accede. Así, él habla por ella, desde otra situación existencial; a diferencia de D'Halmar, tan bastardo como Juana. En la novela mexicana, la religión permite rearticular las miserables vidas; en esta caso desde el relato de una Vida Ejemplar al revés (la degradación continua de Santa, buscada por ella). Por el contrario, Juana no cuenta con el amparo de Dios (y al parecer, tampoco con su castigo); sino con su indiferencia, lo cual la desplaza hacia ámbitos más especulativos como el espiritismo (en ciernes o en ruinas, como las mismas capas medias del 900) o letales, como la locura.

Habrá que esperar hasta 1920, con la aparición de la novela argentina *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, de marcado sesgo folletinesco, para que aparezca un personaje masculino dentro de la misma ficción que rescate a esta figura alegórica, dando pie a la posibilidad de un nuevo romance nacional. Fernando Monsalvat es un hijo natural cuyo padre costó su educación (cosa que no hizo el congresista Alfredo Ortiz con Juanita), de profesión abogado, que quiere salvar a Nacha de la prostitución, casándose con ella, para así mejorar los destinos de la patria. Monsalvat deambula por los barrios bonaerenses buscando a las perdidas (también a su hermana), abriendo brechas en una sociedad deslumbrada por las luces del Centenario, que se apagarán bruscamente con la crisis económica del país y la inmediata Gran Guerra.

A cien años de *Juana Lucero*, su lectura nos permite rastrear nuestra historia nacional desde los romances fallidos de sus personajes literarios y de los juegos de sustitución que ellos han proyectado hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Concha, Jaime. "Juana Lucero: inconsciente y clase social". *Estudios Filológicos* 8 (1972): 7-40.
- . Prólogo. Alberto Blest Gana, *Martín Rivas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, ix-xl.
- D'Halmar, Augusto. *Juana Lucero*. Santiago: Andrés Bello, 1998.
- Foucault, Michel. "Des Espaces Autres". *Revue d'Architecture* 15 (1987): 46-49.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago: Planeta, 2001.
- Gálvez, Manuel. *Nacha Regules*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Gamboa, Federico. *Santa*. México: Grijalbo, 1979.
- Goic, Cedomil. "Martín Rivas". En *La novela chilena*. Santiago: Universitaria, 1968, 33-49.
- Góngora Escobedo, Alvaro. *La prostitución en Santiago (1813-1931). Visión de las élites*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1994.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana, 1996.
- Morand, Carlos. *Visión de Santiago en la novela chilena*. Santiago: Aconcagua, 1977.
- Oelker, Dieter. "Juana Lucero como novela de tesis". *Acta literaria* 6, (1981), 7-26.
- Pinto, Julio y Gabriel Salazar. *Historia contemporánea de Chile*. Vol. II. Santiago: Lom, 1999.
- Ramón, Armando de. "Estudio de una periferia urbana. Santiago de Chile 1850-1900". *Historia* 20, (1985), 199-289.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1991.
- Soto, Román. *Continuidad y cambio. Ensayos sobre el héroe en la novela chilena*. Santiago: Universidad de Chile, Estudios Humanísticos, 1992.
- Urbistondo, Vicente. "Augusto D'Halmar". En *El naturalismo en la novela chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1966, 21-56.

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo se reflexiona sobre la posible actualidad de esta novela chilena, escrita en 1902, hace justo cien años. Proponemos su vigencia, en cuanto exhibe la identidad chilena (del sujeto, de la familia, de la ciudad y del país), desde un severo marco de exclusiones, señalando sus vicios. Concretamente, un burdel elegante santiaguino (donde es depositada Juana, ícono de las nacientes capas medias, sin visibilidad social) se configura como una sinécdoque de la casa chilena, identificada con

la violencia y el erotismo letal. En este relato, los rostros chilenos aparecen deformados por el abolen-
go, el arribismo y un desaforado apetito sexual, marcando a la nación con el signo de la traición hacia
las nacientes capas medias.

*ONE HUNDRED YEARS AWAY FROM AUGUSTO D'HALMAR'S JUANA LUCERO: MORE BASTARD
THAN EVER*

*This work reflects upon the possible present-day relevance of a Chilean novel written one hundred
years ago, in 1902. We postulate its validity on the grounds that it provides a formulation of Chilean
identity (in terms of the individual, the family, the city and the country) within a framework of exclusions,
depicting its vices. In fact, an elegant brothel in Santiago (where Juana, an icon of the emerging
middle class with no social visibility, is placed) is seen as a synecdoche of a Chilean home identifiable
with violence and lethal sexuality. In this tale, Chilean faces appear deformed by class distinctions,
snobbery and a voracious sexual appetite, thus scarring the nation with the signs of treachery towards
the emerging middle class.*