



El cuerpo masculino en la obra de Benjamín Subercaseaux

The male body in the work of Benjamin Subercaseaux

Recibido: 22-04-2024 Aceptado: 14-03-2025 Publicado: 14-05-2026

Jaime Galgani Muñoz

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
jaime.galgani@umce.cl

0000-0002-0051-332X

Paulina Daza Daza

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
paulina.daza@umce.cl

0000-0001-9217-7759

Resumen: El prolífico escritor chileno, Benjamín Subercaseaux (1902-1973), presenta, en sus obras narrativas, sus pocos poemas y sus extensos estudios antropológicos, una cierta ero-estética que este artículo se propone revisar con el fin de definir las características físicas del cuerpo masculino en términos de un imaginario que representa las convicciones del autor sobre las relaciones entre el cuerpo, el espíritu y el arte. Estos textos, desarrollados fundamentalmente entre 1930 y 1972, contienen un discurso visionario sobre la materia, permitiendo perfilar los rasgos que el autor considera significativos con respecto a una masculinidad sensible, desarrollada y madura.

Palabras claves: ero-estética- materia- cuerpo- espíritu- deseo- prosa visionaria.

Abstract: A prolific Chilean writer, Benjamín Subercaseaux (1902-1973) presents a certain ero-aesthetics in his narrative works, his few poems and his extensive anthropological studies, all of which this article proposes to review in order to define the physical characteristics of the male body in terms of an imaginary that represents the author's convictions about the relations between body, spirit and art. These texts, written mainly between 1930 and 1972, contain a visionary discourse on the matter, allowing to outline the features that the author considers significant regarding a sensitive, developed and mature masculinity.

Keywords: ero-aesthetics- matter- body- spirit- desire- visionary prose.

Introducción

El presente artículo se inscribe en una investigación mayor sobre un conjunto de prosas literarias producidas en Chile en la primera mitad del siglo XX y que se caracterizan por constituir un género nuevo que rompe con “la tradición occidental -que dividía los géneros en compartimentos estancos-” (Millares, 2010, p. 22) y también con las temáticas de la literatura hispanoamericana y chilena que, durante esa época, “demandaba una narrativa realista con vocación didáctica y social” (Millares, 2010, p. 22). Estas nuevas narrativas, llamadas “prosas visionarias”, deudoras de las tradiciones derivadas de distintas corrientes (simbolismo, decadentismo, modernismo, etc.) generan novedades en el estilo (hibridación genérica) y en los contenidos, adelantándose en décadas a lo que sería el gran despliegue de la prosa de la segunda mitad de siglo.

En este artículo, se estudia el acercamiento de Benjamín Subercaseaux a la prosa visionaria, en particular en lo que se refiere el tratamiento discursivo que da al cuerpo humano y, específicamente, al cuerpo masculino. En efecto, entre sus novelas, cuentos, poemas y ensayos, es posible reconocer un particular y detallado acercamiento a la anatomía masculina, destacando rasgos físicos que, en la actualidad, ya son parte de los estereotipos recurridos para referirse a la materia pero que, en el Chile de la primera mitad de siglo XX, resultaban poco comunes, toda vez que, cuando un escritor se refería a las cualidades estéticas de un cuerpo, lo hacía con respecto a mujeres y no a hombres. Así pues, la novedad de estos textos es que, ya desde la década de los ‘30, se refieren a torsos robustos, brazos anchos, músculos fortalecidos por el trabajo manual, piel morena, etc. junto con expresiones homoeróticas claramente identificables. Sin embargo, más allá de una ero-estética epidérmica, el escritor chileno intenta desarmar el maniqueísmo corriente del discurso dualista en torno a las diadas alma-cuerpo, espíritu-materia, virtud-pecado, etc. En efecto, tal como se expondrá más adelante, desde su amplio ensayo *Santa Materia* (1964), el proyecto de Subercaseaux consiste en restaurar la unidad esencial de lo existente y, en particular, de la naturaleza humana. Por eso, su tratado sobre el cuerpo atiende a diversos aspectos que, en conjunto, transmiten la idea de una humanidad integrada y no tensionada por las múltiples demandas interiores, atribuidas, por cierto, al peso moral que han introducido ciertas convicciones occidentales de carácter religioso. Con todo, y contra lo que se podría pensar, la propuesta de Subercaseaux recoge de la religión -y del Cristianismo, en particular- su predicamento originario, es decir, la unidad del ser manifestada en la belleza del cuerpo en su plenitud que es, al mismo tiempo, tanto atracción hacia el deseo como sugerencia de bondad y pureza, entendiendo que el concepto de “deseo” es pensado por Subercaseaux (1964) como una tensión, una “lucha” (p. 211) motivada por cualquier movimiento de la “materia intencionada”. Es decir, el deseo es una *tentación* (p. 211) que se genera entre dos polos. No se trata de una carencia, sino que de una inquietud que une estos polos. El autor señala: “[h]ay una voz que llama y exige, y tan imperiosa suele ser, que el deseo del hombre de oponérsele (diré mejor, la voluntad, ya que es absurdo e hipócrita hablar -entre seres normales- del deseo de oponerse al placer) crea una lucha dura y penosa, que hemos designado con la palabra *tentación*” (p. 211).

Dada la fecha de su producción -desde 1936 a 1942-, los poemas y prosas de Subercaseaux son considerados visionarios por cuanto sorprenden por su tratamiento directo con respecto al tema en análisis. De hecho, como se verá más adelante, aunque Augusto D’Halmar ya había desarrollado narrativas homoeróticas en las primeras décadas del siglo, no se había aventurado en alusiones tan expresivas con respecto al cuerpo masculino; una estética simbolista, en algunos casos, y exotista, en otros, orientaba su poética en otro sentido. Subercaseaux, en cambio, si bien lo hace con sobriedad, adelanta un camino que recién sería recuperado décadas más tarde. Es visionario y atrevido en su literatura, así como lo es en su ensayística de carácter antropológico. Lo interesante de esta propuesta escritural es que, contra todo apresuramiento superficial, la cuestión que preocupa a Benjamín Subercaseaux no es una simple liberación del discurso para referirse al, probablemente, más prohibido de los deseos, sino, sobre todo, entrar en la espesura de lo humano para arrancar, desde ahí, una nueva

mirada que, siendo válida para la expresión homoerótica es, ante todo, válida también para toda persona que participe de una condición humana particularmente sensible.

Las obras trabajadas en el análisis son *Mar amargo* (1936a); *Daniel (niño de lluvia)*, *Bildungsroman* que relata la formación del niño-joven que coincide biográficamente con Benjamín Subercaseaux, obra publicada en su versión definitiva hacia 1942, y *Quince poemas directos* (1936b), una producción lírica que es recogida aquí por contribuir a completar el panorama discursivo en torno a la materia tratada. Se considera, brevemente, un pasaje de *Chile, una loca geografía* (1961) y, desde el punto de vista ensayístico, se citan las obras *Santa materia* (1964) y *Una nueva concepción del hombre* (1972).

Sin duda, teniendo en cuenta la valoración de los juicios antropológicos que el autor realiza en sus diversas obras, se parte del supuesto de que la misma disciplina que los sustenta ha experimentado cambios durante las últimas décadas. No es propósito de este artículo comprometerse con las verdades o errores que puedan sustentarse en la doctrina de Subercaseaux en materias tan delicadas como las que trata, sino de observar las relaciones que existen entre sus concepciones sobre el ser humano (hombre en particular) y su creación literaria.

La desnudez y la condición humana: punto de partida

Para hablar del cuerpo, lo primero es establecer que solamente el ser humano sabe de la posibilidad de su desnudez, atributo que, al mismo tiempo que lo diferencia de los demás seres vivos, ilumina tanto su conciencia de sí como sus relaciones con el otro:

El Hombre¹, en cambio, protegido por el vestido, fue el único animal que sin quererlo ni desearlo descubrió aquel recurso extraño que llamamos: *el desnudo*. (Subercaseaux, 1972, p. 365)

Para los demás seres vivos, la desnudez no existe como estado consciente, puesto que su condición no admite un estatus alternativo a la piel que la naturaleza les dio. La desnudez es una condición antropológica que consiste en la posibilidad de un estado de desprendimiento del vestuario que cumple, por lo demás, con etiquetas signadas por la funcionalidad del quehacer humano. Se viste de un modo para el trabajo, de otro para una fiesta, de otro para dormir, de otro para ir de paseo, etc. Esta circunstancia permite considerar que, si bien “en la naturaleza, y en todo momento, los ANIMALES SON COMO SON² [...] el Hombre ES COMO NO ES, y solamente él puede optar libremente ser COMO REALMENTE ES (desnudo)” (Subercaseaux, 1972, p. 365). Vista así, la desnudez constituye, en forma simbólica, la posibilidad de autenticidad del ser humano, mientras que el vestido sería una opción performática que, bajo toda circunstancia, representa una forma de mostrarse el ser humano como no es, es decir, como una impostura con respecto a sí mismo o, al menos, como una apariencia escogida, lo que concede al vestuario posibilidades expresivas del carácter y de la voluntad. Así pues, la vestimenta, al igual que el discurso, cumple, por un lado, con la función de censura del cuerpo que se omite y, por otro, de exhibición del mensaje escogido. La desnudez y sus vínculos con los momentos trascendentes en la vida humana son evidentes en distintas expresiones artísticas. Así, por ejemplo, el poeta Hugo Mujica lo expresa con los siguientes versos: “Todo nacer pide desnudez, /como la pide el amor, /como la regala la muerte” (2013, p. 73).

Siguiendo esta línea de análisis, Subercaseaux (1972) concluye que, a diferencia del no mutante (expresión usada para referirse a aquella parte de la especie humana no evolucionada que no asigna

¹ Desde el punto de vista del estilo, se siguen las orientaciones actuales en torno al lenguaje inclusivo sin forzar, por supuesto, la perspectiva vigente en la época de Subercaseaux ni el lenguaje propio del autor.

² Se respeta la ortografía acentual, así como los subrayados, cursivas y palabras en alta del autor.

a la desnudez más que la funcionalidad práctica que puede requerir el mecanismo de una sexualidad que se reduce a lo puramente genital), en “el Mutante, la sexualidad es una suerte de “estética aplicada”, motivo por el cual aprecia y se deleita con el desnudo” (p. 366). Con todo, esta estética del desnudo, así como la experiencia sexual que puede ir acompañada a él, comporta la tensión dramática de quien es consciente de la muerte:

La sexualidad del Mutante, en vez, reviste seriedad y ternura. Está, más bien, inclinada a la tristeza del que sabe el fin de todas las cosas, que no hacia la alegría bullanguera del que no se cuida del mañana porque es incapaz de preverlo. (p. 366)

El “Homo denaturatus” o mutante constituye, para Subercaseaux, la posibilidad que la Humanidad tiene de ser tal, es decir, de diferenciarse positivamente frente a los demás seres de la naturaleza. Tal premisa es justa en el sentido de que, según su teoría, el ser humano no separado de la naturaleza no aporta a ella nada más que continuidad. Su existencia misma y sus aportes son apenas recortes de la naturaleza (Cfr. p. 364). Tal como un niño toma de una revista figuras para realizar sus tareas, así estos hombres primitivos toman de la naturaleza lo que necesitan de ella sin añadirle una condición significativa distinta. De este modo, si necesitan un cuerpo para procrear, el instinto los conducirá maquinalmente a una cópula breve, apurada, en donde los componentes erógenos asociados a los múltiples efectos provocados por el aroma, el tacto, las palabras, etc. son totalmente innecesarios.

Bajo la alegoría mutante-no mutante, Subercaseaux quiere expresar que, si bien hay un tipo de seres humanos que no puede escapar de la naturaleza, hay otro que “[p]uede ‘reinventar el mundo’ en cierta medida, dentro de los diversos grados que encierra esta condición: creando, complementando, ampliando, interpretando” (pp. 366-367). Más aun, solamente este tipo de ser humano “puede, en una palabra, lograr aquella condición que la psicología ha definido tan vagamente, y que ahora pasa a adquirir un nuevo sentido: *la Personalidad*” (p. 367). Esta característica lo aparta progresivamente del gregarismo y genera la posibilidad de comportamientos propios asignados a la riqueza imprevista del desarrollo individual.

Retornando a la importancia que Subercaseaux ofrece al “desnudo” como expresión de la condición humana, sus escritos antropológicos ofrecen una luz sobre textos líricos o narrativos que articulan un imaginario relativamente consistente en torno a una cierta ero-estética del cuerpo masculino. Se advierte que, en escrituras generadas hacia los años '30 – '40 del siglo XX, dicha enunciación resulta atrevida aunque no deja de ser austera. Augusto D'Halmar ya había publicado, dos décadas antes, varias obras de contenido homoerótico, pero su estética respiraba una tonalidad simbolista en algunos relatos y exotista en otros, evacuando un proyecto inédito en las letras hispanas que apunta a la expresión subjetiva del deseo que “no osa decir su nombre” con muy atenuadas expresiones relacionadas con la materialidad de una apetencia que establece, en el cuerpo, el origen y el destino del deseo. En esto, Subercaseaux presenta un aporte visionario. Su proyecto consiste en potenciar el deseo o, más bien, generar una nueva espiritualidad sobre la base de la materialidad del cuerpo masculino, entendiendo como “espiritual” ese esfuerzo que, por la vía del arte, intenta elevar el deseo con el fin de superar los límites trágicos que impone la naturaleza humana. En coherencia con su visión antropológica, es evidente que solo algunos seres humanos son capaces de articular indefinidas percepciones sensoriales sobre el cuerpo del otro. El erotismo sería, así, una invención de la nueva humanidad, la que, alejada de las primarias necesidades de la procreación, se encuentra en condiciones de definir las relaciones interpersonales en términos ero-estéticos.

Santa Materia

En la introducción de *Quince poemas directos* (1936b), Subercaseaux afirma que “[l]a Estética, la Belleza y la Poesía tienen hincadas sus raíces en el sexo” (p. 9), sustrayendo, con estas palabras, su proyecto literario del imaginario que situaba dichas nomenclaturas en el ámbito del “espíritu”, reino al que no llegaban las “vulgaridades” del cuerpo y de sus apetencias. Sin duda, esta afirmación incurre

en un riesgo de materialismo sin más sentido que una postura voluntarista. Sin embargo, para entender su fundamento, es necesario acudir a su obra ensayística, en particular a *Santa Materia* (1964). En efecto, en su prólogo, se invita al lector a desconfiar de la santidad de “tantas cosas que no lo son” (p. 13). Se dice que “los hombres se han creado un mundo de falsa espiritualidad” (p. 13), que la palabra “espíritu” “se vio sometida a una prostitución más baja de su verdadero sentido” (p. 13). Subercaseaux agrega que, tanto sobre la materia como sobre el espíritu, “lo ignoramos todo” (p. 13), pero que sí hay algo que sabemos y de lo que no podemos desentendernos:

...la Materia nos constituye y rodea hasta el último ámbito en donde el hombre ha logrado penetrar; desde la intimidad de la molécula y la célula hasta los postreros espacios estelares y sus masas sólidas o gaseosas, que integran el cuerpo mismo del universo. (pp. 13-14)

Y sostiene que la concepción humana con respecto a la “materia” tiene tintes negativos: “[l]a ha considerado próxima, vulgar y constante” (p. 14), inmerecedora de la atención de la mente humana, hecha para cuestiones más sublimes, por “obra de la eterna supremacía concedida al espíritu” (p. 14), entendiendo como espíritu a aquella entidad opuesta a la materia y, por tanto, digna de mayor preocupación, dado su destino inmortal. Para Subercaseaux, esa concepción dualista, propia de la doctrina cristiana una vez infiltrada por el pensamiento griego y que concluyó por divulgarse a través de una versión popularizada de “la moral y sus mitos” (p. 14), no hace justicia ni al pensamiento cristiano ni al pensamiento greco-romano. En otras palabras, lo que de siglo en siglo se convirtió en el discurso occidental de bolsillo sobre el tema, además de destruir la unidad esencial de la concepción antropológica presente en el cristianismo primitivo, transmite un dualismo vulgarizado que asigna todas las bondades al “espíritu” y todas las maldades a “la materia”. De que esto contradice el mismo mensaje del cristianismo es prueba el texto del evangelio en donde Jesús intenta validar la pureza de todos los alimentos -y, por tanto, de todas las cosas materiales- frente a la concepción judía tradicional que consideraba algunos alimentos como impuros: “No es lo que entra en la boca lo que contamina al hombre; sino lo que sale de la boca, eso contamina al hombre” (Mt. 15,11), “[p]ero lo que sale de la boca, del corazón sale; y eso contamina al hombre” (Mt. 15,18), “[p]orque del corazón salen los malos pensamientos, los homicidios, los adulterios, las fornicaciones, los hurtos, los falsos testimonios y las blasfemias” (Mt. 15,19). De este modo, coincidente con esa perspectiva olvidada durante dos mil, Subercaseaux recupera el estatus de la “materia” y revisa el concepto de “espíritu”.

El Espíritu verdadero, en su más alta acepción, se manifiesta hasta ahora, y sobre todo, por el sacrificio, la abnegación, el amor, la fidelidad, la lealtad, la verdad desprejuiciada ante la sensibilidad artística o religiosa. Una misma cosa, a fin de cuentas, ya que el Arte no es sino la expresión en belleza de estas modalidades y que todas ellas conjuntamente constituyen aquel átomo de videncia cual es nuestro entendimiento elemental de Dios y de su criatura. (1964, p.14)

Se trata de un proyecto que, al considerar como santas todas las materias, recupera, ciertamente, un sentido más originario de la misma religión que, en otras partes, como buen humanista del siglo XX, fustiga. O, mejor dicho, su verdadera religión es la que restituye a las “cosas” la bondad que les viene de su creación.

Queremos devolver al pensamiento y a la literatura -hoy sofisticados y falsamente espiritualizados- su viejo dominio sobre el mundo sensible. Queríamos que el hombre no mirara hacia arriba, donde su visión se pierde en vacíos tan remotos y en desesperaciones tan próximas, y que tornara la mirada abajo, a las humildes cosas que el Creador mismo no desdeñó, puesto que se dio el trabajo de crearlas. (1964, pp. 14-15)

Todas estas ideas -y muchas más que expone en su tratado sobre la “santa materia”- apuntan a establecer una antropología que supere la dispersión humana, fuente de permanente sufrimiento, y logre atender a lo más importante: “el Ser, el Ser Personal; aquel YO que es creación especial de Dios; que constituye nuestra individualidad única e intransferible” (p. 15). Se trata de anular la tensión de un individuo que mira, al mismo tiempo, hacia los cielos vacíos y hacia la materia corporal de la que abomina. Esa esquizofrenia no tiene nada que ver con su personalidad; es más, por sí misma constituye un gran peligro para la unidad de la misma. En esa perspectiva, “mientras se escurre esta nuestra vida transitoria, no conocemos mejor refugio para la serenidad y la alegría que los encantos que la Materia nos brinda”. (p. 15)

Cuando se leen fragmentos sobre el cuerpo masculino en Subercaseaux, es imposible no pensar -siguiendo la lectura que él mismo propone en sus ensayos de carácter antropológico- en la estética clásica que, durante el Renacimiento, se dio a buscar nuevamente en la figura humana una cierta perfección material que, tensionando los límites de la armonía, el equilibrio y la proporción, sugiriera, ante su contemplación, que aquello era, más que construcción humana, una verdadera obra de los dioses. Es decir, en el momento en que más se ahonda en la inmediatez de la materia, más cerca se está del verdadero espíritu. Esas obras, en definitiva, no pueden omitir que lo que muestran no es solo la naturaleza en sí misma (como podría ser un “bodegón” pintado por escolares o principiantes) sino la “naturaleza transfigurada”. Ivelic plantea que “[l]os procesos de transfiguración estética de las imágenes en el arte expresan la índole espiritual de la creatividad humana. La transfiguración estética actúa, en el arte, incluso sobre lo que en la realidad consideramos desfigurado” (1995, p. 17). Esta visión permite pensar, coincidiendo con Subercaseaux, que el “espíritu” no anda por ahí, lejos de la materia, en otro mundo, sino que se expresa, precisamente, en ella.

La tiranía de la mirada

La cuestión de la mirada es fundamental en varios de sus textos. A partir de su reflexión en *Santa Materia*, su posición sobre esta se entiende como “un signo exterior voluntario que revela una preocupación interior e intencionada; es una “carga de materia actuante”, indicadora de un propósito. En otras palabras, es la Materia Corporal obrando a distancia por la más poderosa de sus emisoras: la vista humana” (p. 309). Asimismo, como se desarrollará más adelante, expone su poder “sugestivo y sugerente” vinculado a la “seducción emanada de la belleza, del instinto o del sentimiento” (p. 309), como una forma de tensión y tentación, conectada con el deseo. La importancia de “la mirada” se comprueba con las numerosas citas que se encuentran en la obra literaria de Subercaseaux. Así, por ejemplo, en uno de sus poemas se advierte la mirada del hablante, un observador que se acerca a los puertos, los embarcaderos, los espacios en donde proliferan hombres en actividad febril.

Miran arriba los boteros desde sus botes.

Miran abajo los ociosos desde las gradas.

Yo miro a los ociosos y a los boteros

y la brisa inventa espumas, gaviotas y banderas.

(Embarcadero, 1936b, p. 26)

El que habla es el sujeto, el que da voz a su mirada, el dueño del discurso, el articulador del cuadro de relaciones, el burgués paseante que se detiene y mira. Por otro lado, los observados, “los boteros” y “los ociosos”. El hablante también es o está ocioso, pero lo es de una manera distinta a los otros. Mientras tanto, “la brisa inventa espumas, gaviotas y banderas”. Un poema breve, de cuatro versos. Es apenas una acuarela impresionista de una ciudad en calma. Esa ciudad porteña, que no ha recibido “sangre de batallas / sino sangre de amor, / en brazos de hombres cansados que sobre [ella] se han tendido / como vírgenes asustadas / por su propia ternura / y el volumen de [su] amor” (Valparaíso,

1936b, 15). Esa ciudad que, aun no habiendo sido destruida por la mano humana, se encuentra, debido a su configuración geográfica, “poco defendida / de vientos, temblor e incendio”, nacida “para ser destruida, / ciudad mal protegida” (Valparaíso, 1936b, 16). Una ciudad que está siempre en renovación, siempre en trance de transformación, siempre sometida a una inestabilidad telúrica tan expresiva que se constituye por sí misma en una alegoría del amor y de su sino efímero. En este contexto, la “mirada” asume también la voluble condición de la que está hecha la suerte de quienes contemplan pasar la vida, el tiempo, el amor y la muerte, la historia misma, con la genuina vertiginosidad de una ciudad “mal defendida”.

En ese escenario, aparecen “los hombres”. Y tanto ahí, en Valparaíso, como en la Vega de Santiago, o a bordo de un barco mercante, o en la morgue de un hospital, ciertos aspectos comunes permiten articular el perfil del imaginario sobre el cuerpo masculino en la obra de Benjamín Subercaseaux.

Y son ellos, así, directamente,
lo que llamamos hombres.
Caras toscas o finas,
labios delgados o gruesos;
torsos siempre cubiertos de una piel suave
que constituye, de por sí, el desnudo;
voces claras o enronquecidas,
miradas lejanas, precisas o estúpidas
que miran sin mirar,
como podrían mirar un biceps.

(Sin nombre. 1936b, p. 35)

Volviendo al capítulo que trata de la “tiranía de la mirada” (Subercaseaux, 1964), se lee, allí, una serie de reflexiones de carácter anatómico sobre la forma de los ojos, la diferencia entre la mirada masculina y la femenina, rasgos característicos de la mirada de los orientales versus los occidentales, ciertos clichés sobre la mirada “picarona” de los chilenos, etc. Tales consideraciones no tienen mucha relevancia debido a su condición de “lugar común”. No obstante, hay tres certezas que conviene destacar:

La primera es que la mirada contiene un alto poder comunicativo:

... no es un misterio aquello de que las miradas tienen un gran poder sugestivo y sugerente, y que, en lo tocante a la seducción emanada de la belleza, del instinto o del sentimiento, les cabe gran culpa o mérito a los ojos, los cuales suelen influir, y de manera decisiva, en los mensajes de la materia humana. (p. 309)

De hecho, frecuentemente, la primera comunicación con las personas procede del intercambio de miradas, de las cuales se coligen -no ciertamente sin riesgo de ambigüedad- sugerencias, estímulos, invitaciones, cuando no desprecio o desinterés.

La segunda es que hay en la mirada del hombre una particularidad que la hace distinta a la mirada femenina:

... la expresión de la mirada masculina hace las veces, en el hombre, de lo que la belleza en los ojos de la mujer. Diríamos mejor que la mirada del hombre está revestida de otra suerte de mérito y de belleza. (p. 311)

La tercera se refiere a la cualidad de la intencionalidad comunicativa:

Como sea, el ojo [...] se nos presenta a la manera de un gran rompecabezas del mensaje intencionado. Tiránico y capaz de conmover todo el ser, parece llevar en sí un efluvio imponderable, cuyo origen se nos escapa, pues éste no reside ni en el globo ocular, ni en los párpados, ni en las pestañas, cejas u otros anexos. Es un acorde único en cada individuo, una intención personal y específica, tan propia como el modo de caminar, el nombre o el timbre de la voz. Algo que parece ser de esencia inmaterial y concentrada en el fondo del mirar, allá en alguna región inasible donde el “yo” se mantendría puro e incontaminado de toda materia. (p. 312)

Y aquí se regresa nuevamente a la tesis fundamental de Subercaseaux. Debe de haber un camino por donde se pueda acceder a la zona incontaminada de lo humano, pero tiene que ser una vía que no evada la materialidad del cuerpo y de sus deseos. En los versos siguientes, se puede advertir que la mirada -con su condición de particular e irreplicable para cada persona- es ese camino.

Y en torno, los deseos, abrumados de sueño,
empecinados, como yeso embrutecido
de salvajes escultores que moldean
hasta las miradas tristes de tu carne ardiente.

(Pureza, 1963b, p. 40)

En este poema, parece contradictorio que, al hablar de “deseos”, de “yeso embrutecido”, de “salvajes escultores”, la pureza sugerida en su título no escape de esas realidades materiales, precisamente porque ahí se encuentra la acción immortalizadora de quien puede moldear incluso “las miradas tristes de tu carne ardiente”. El escultor, el artista, cualquier artista, logra arrancar a la materia su sentido original y, haciéndolo, la transfigura y devuelve a su riqueza. Y, en los términos que aparecen en la estrofa citada, todo pasa también por esa síntesis de miradas. La del hombre que es mirado y que, a su vez, mira. La del escultor que observa y esculpe esa mirada, y, finalmente, la de quien observa la obra del artista.

En la novela breve, *Mar amargo* (1936a), la expresión verbal “miraba” aparece tres veces:

La primera vez se refiere al joven Cháina-boy que es descubierto como “pavo” (polizón) del barco mercante:

... un muchacho de unos quince años me miraba dolorosamente con sus pequeños ojos rasgados. Toda su actitud demostraba la angustia infinita en que se encontraba... (pp. 17-18)

La segunda se refiere a un momento posterior, cuando el muchacho había sido acogido bajo la protección del protagonista y narrador:

Cháina-boy, de pie, en medio del camarote con las piernas muy abiertas para resistir el rolar del barco, me miraba sonriendo. (p. 32)

La tercera se refiere a la mirada del joven marino que el protagonista admiraba:

Andromilio, sentado a mi lado, me miraba pensativamente. (p. 37)

“Dolorosamente”, “Sonriendo”, “pensativamente”. El dolor, la alegría, el pensamiento, tres actividades anímicas (como podría haber otras) que se transmiten a través de la mirada sin necesidad de palabras.

En la misma obra, de apenas treinta y nueve páginas, el sustantivo “mirada” aparece diecinueve veces, casi una vez por cada dos páginas. Tratándose de Subercaseaux, dicha recurrencia sin duda es significativa.

En la novela *Daniel (niño de lluvia)* (1942), la revelación del carácter del protagonista también es posible de deducir revisando algunas de las veinte veces que usa la expresión verbal “miraba”:

Ante la experiencia de un terremoto: “Su corazón latía con fuerza como si quisiera escapársele. Inconscientemente miraba hacia el cielo enrojecido por ver si caían los astros...” (p. 80)

Mientras padecía una de sus continuas enfermedades con fiebre: “Y el niño miraba hacia arriba, perezosamente, vislumbrando una cama muy tibia y el suave chalón de la abuelita sobre los hombros pequeños...” (p. 92)

Durante la visita a un convento: “Daniel miraba por el vidrio rojo y veía una galería con un patio de naranjos y un Arcángel Gabriel en eterna lucha con el dragón infernal. Todo bañado en una luz de incendio. Miraba por el vidrio azul, y la imagen se apaciguaba en un suave reflejo celestial”. (p. 113)

Encontrándose en la Iglesia, “*La Santa* miraba hacia abajo con una sonrisa de niña ingenua un poco confundida por su propia gloria”. (p. 116)

Intimidad infantil y sentimiento de pertenencia religiosa: “Daniel miraba la iglesita sombría de ese barrio de ultramapocho y la sentía profundamente suya”. (p. 115)

Expresión de un alma desolada que se siente interpretada por las palabras del sacerdote, Don Ruperto: “Daniel, al oírlo, lo miraba en los ojos como miran los animales pequeños que no saben expresar su pena”. (pp. 117-118)

Mirada comparativa frente a los otros: “Daniel miraba a los marineros pequeños y le parecían niños, al igual que él [...]; pero al mirarse los brazos débiles y delgaduchos comprendía que estos otros tenían un prestigio mucho mayor debido a esos brazos nervudos y fuertes como atados de cuerdas”. (p. 155)

El asombro de Daniel frente a la grandeza del mar: “Y Daniel miraba el mar con una fascinación que llegaba a infundirle pavor por los latidos desordenados de su pequeño corazón de niño...” (p. 154)

Daniel, interrogándose por qué titilaban las luces vespertinas de Valparaíso: “Daniel no supo si vibraban por el bochorno del día, o porque las miraba a través de unos ojos empañados de lágrimas...” (p. 156)

Las primeras miradas de curiosidad erótica, calladas, disimuladas: “Miraba de soslayo nuestro niño, aparentando sumirse en la lectura, y veía correr el sudor por la mejilla del compañero: una huella negra de polvo y desaseo sobre la piel tierna, exuberante”. (p. 163)

Daniel, el niño de lluvia, solo “miraba”, mientras los niños de sol, “actuaban”: “Daniel los miraba jugar, tristemente apoyado en el muro del patio. En el segundo recreo, solamente, descubrió a otros niños, como él, que sólo sabían mirar”. (p. 11)

Después de este recorrido, y considerando sobre todo la última cita, es posible señalar que el verbo “mirar” es un atributo de los niños tímidos, recogidos en sí mismos, debiluchos, niños que “sólo sabían mirar” (p. 11). Los niños de sol, en cambio, en la novela *Daniel*, aparecen como sujetos de verbos que indican más acción y menos contemplación. Ejemplos:

... esos barrabases sucios que jugaban a la pelota o se dislocaban en la barra haciendo “la palomita”. (p. 162)

La verdad es que los deportistas [...] [t]enían una inteligencia motriz poco apta para la conversación que crea el grupo y las relaciones. (p. 162)

A veces, se reunían para elegir el capitán del equipo; era curioso, entonces, verlos discutir como campesinos de una aldea lejana en una oficina del Registro Civil. (p. 162)

Era doloroso para Daniel ver que los demás jugaban al trompo con soltura y que él no podía hacerlo. (p. 140)

Jugaban, discutían, elegían. Lo hacían como campesinos en el registro civil, igual como discutirían y elegirían, años después, a senadores, a jueces, a obispos. Los dueños del patio escolar serían, luego, los dueños de la Bolsa, del Parlamento, del Gobierno, de las leyes, y los regentes de la producción comercial e industrial. Las acciones corporales de esos sujetos no estaban empañadas por tiniebla alguna, sino que siempre iban aseguradas por el aura luminosa del sol de mediodía. Los otros, en cambio, “solo sabían mirar”.

En términos generales, los niños de sol movilizan su cuerpo para realizar acciones que Barthes llama “funciones”, mientras que las acciones de los niños de lluvia se asocian a “indicios”. Los verbos jugar, elegir, discutir son verbos “funcionales” porque dirigen los derroteros del relato; los verbos “mirar”, “escuchar”, “oler” son más bien “indiciales”.

... los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las “funciones” propiamente dichas, remiten a un significado, no a una “operación”. [...] *Funciones e Indicios* abarcan, pues, otra distinción clásica: las Funciones implican los relata metonímicos, los Indicios, los relata metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad de[l] hacer y las otras a una funcionalidad del ser. (Barthes, 1977, p. 18)

Así pues, el verbo “mirar”, entendido en el contexto de las obras narrativas de Benjamín Subercaseaux, contribuye a crear una atmósfera indicial. No introduce modificaciones en la acción, pero orienta con respecto al clima espiritual y psíquico de los personajes, generando ciertos espacios discursivos líricos que cuadran muy bien con los poemas del mismo autor. Ricardo Andrews, protagonista de *Mar Amargo*, y Daniel, de la novela homónima, transforman muy poco el mundo con sus acciones, pero, con sus observaciones y con sus miradas, lo juzgan y descubren su propio lugar en él. No son agentes de grandes cambios, no llegarán a ocupar la posición que, probablemente, detentan en la sociedad los miembros de su clase y de su familia, pero logran signar la realidad circundante con una tonalidad significativa que le agrega hondura y espesor.

Esta revisión de algunos pasajes narrativos, iluminados por la reflexión ensayística que el autor ofrece en *Santa Materia*, permite regresar nuevamente a algunos versos que contribuyen a completar, al menos provisoriamente, el sentido de la actividad corpórea masculina relacionada con “la mirada”.

Confiadamente,
más allá de la Política, la Moral
y sus necesidades impostergables,
Él amaba la vida.

¡Misterio frágil y profundo
de los que aman la vida!

Desfilaban los carretones del amanecer
y corrían los camiones de la tarde
con hombres parados dentro de sus camisas
hinchidas como velas.

Él miraba, miraba.

Morían los suyos en un rápido trote de mulas,
y la ciudad, avergonzada, los empujaba arriba.

Él miraba, miraba.

Atracaban los remolcadores cansados
con su racimo caliente de obreros.

Y Él miraba, miraba.

Las ocasiones parecían resbalar sobre su piel;
sus ojos no filtraban un solo rayo de luz
bajo el pelo hirsuto;
la indiferencia se descolgaba suavemente
por la musculatura hastiada de sus hombros:
le bastaba la fuerza y el deseo, a lo largo del muelle,
apoyado contra un poste, bajo la fiebre del sol.

(Él, 1936b, pp. 51-52)

Se trata de un “Él” indeterminado, un sujeto, un modelo de hombre deseado y deseante que no habla, que no golpea, que no saluda, que no hace actividad alguna... que solo “mira”. Mira “los camiones de la tarde / con hombres parados dentro de sus camisas / hinchidas como velas”, en donde el adjetivo “hinchidas”, atribuido a camisa, parece ser una hipálage que alude a los pechos, y el adjetivo “parados” también supone una alusión a sus órganos genitales, mención erótica que se refuerza con

el verso “un racimo caliente de obreros” (nuevamente una hipálage: “caliente” desplazado de “obrerros” a “racimo”). Y, mientras tanto, “Él” no debe realizar esfuerzo alguno: “la indiferencia se descolgaba suavemente / por la musculatura hastiada de sus hombros”. A “Él”, “le bastaban la fuerza y el deseo, a lo largo del muelle, / apoyado contra un poste, bajo la fiebre del sol” (nueva hipálage: ¿quién tiene fiebre, verdaderamente? ¿de qué fiebre se trata?). ¿En qué radica el poder de aquel hombre que le basta solo mirar? En una sola cosa, en que “Él amaba la vida”. Su poder no está en las cuestiones propias del hombre común, sino en el “misterio frágil y profundo / de los que aman la vida”.

La ternura del pecho

En *Santa materia*, Subercaseaux asocia la presencia del pecho con el gesto dulce de la amistad, de la confianza, de la bondad, quizás de la pureza y de la entrega:

Sí; el pecho del hombre es, antes que cosa alguna, ternura. Quizás si por el mismo acento de potencia marcado por los músculos y ese ondular discreto de la vasta región armoniosa y dulcemente accidentada, el pecho ha pasado a adquirir una nota contrastada de ternura cándida. La presencia del corazón, símbolo del sentimiento en Occidente, aportó también el prestigio de su vecindad. (p. 294)

Cita dos ejemplos: el de la escena de la Última Cena, en que Juan, el discípulo amado, reclina su cabeza sobre el pecho de Jesús, y el del pasaje de *La Eneida*, en que Euríalo es herido por los dardos enemigos:

... Sed viribus ensis adactus
Transabiit costas et pectora candida rumpit,
Volvitur Euryalus Leto, pulcrosque per artus
It cruor, inque humeros cervix collapsa recumbit:
Purpureus veluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens, lassove papavera collo
Demisere caput pluvia cum forte gravantur³.

(Libro IX, Cit. por Subercaseaux, 1964, p. 294)

“Blanco pecho”, “hermoso cuerpo”, y “el cuello derrumbado sobre los hombros”, como la amapola que “inclina la cabeza bajo el peso de la lluvia”, imágenes que otorgan a la escena un carácter de belleza martirial y sacrificial que fácilmente se asemeja a la cabeza de Cristo una vez que entrega su espíritu (Lc 23, 46).

³ Tales gritos daba, mas la espada impulsada con fuerza
traspasa las costillas y rompe el blanco pecho.
Cae Euríalo herido de muerte, y por su hermoso cuerpo
corre la sangre y se derrumba su cuello sobre los hombros:
como cuando la flor encarnada que siega el arado
languidece y muere, o como la amapola de lacio cuello
inclina la cabeza bajo el peso de la lluvia. (Virgilio, 1990, p. 130)

No se encuentran muchos pasajes en las obras literarias de Benjamín Subercaseaux que aludan al pecho en los términos que indica en su obra ensayística. Sin embargo, hay uno que resulta claramente coherente con dicha valoración:

Daniel interrumpió su meditación para mirar. Del fondo del templo, en respuesta a la señal, avanzaron con paso seguro las filas de “los grandes”. Venían hacia el altar para recibir la Santa Comunión. Iban pasando rápido, con los brazos cruzados sobre el pecho y la cabeza inclinada. Era hermoso verlos, grandes y fornidos [...]. Se volvía todo el colegio para verlos pasar, serenos, puros, entre sus compañeritos infantiles que los miraban desde las bancas, desorientados ellos, sumidos todavía en la obscuridad de su adolescencia tumultuosa. Daniel sentía renacer la confianza: ¡Ellos sí que eran dignos del Altísimo! ¡Ellos sabían “vencer al Maligno”! (1942, pp. 193-194)

El gesto clave, aquí, es la cabeza inclinada sobre el pecho, sobre el propio o el del amigo. Tal movimiento, contrario al del “pecho erguido”, revela abandono, entrega, confianza, pureza. Quien inclina la cabeza sobre el pecho deja de luchar y de estar atento; así lo requiere la amistad, el amor y la devoción.

La centralidad del torso masculino

... se pavonean los cargadores de la Vega, medio desnudos, haciendo alarde de su musculatura vibrante bajo la carga enorme o la “cuna” repleta de frutas. Jamás veremos en este oficio a un hombre que no tenga una estatura descollante y apuesta, aunque haya también hombres mal hechos, pero fuertes, que podrían hacerlo igual. (Subercaseaux, 1961, p. 126)

Esta cita, ya tradicional cuando se comenta el favor estético que Subercaseaux concede a los trabajadores manuales (cargadores, obreros, etc.), permite atender a la forma del “torso” como determinante en la “arquitectura” del cuerpo masculino. Como tal, el torso señala, con su movimiento, el enjambre de nervaduras, músculos, pliegues que contribuyen a adivinar la estructura del cuerpo, aunque partes de él (cabeza, piernas, manos) no se vean en algunas expresiones artísticas, especialmente la escultura.

El hombre estaría *todo entero* solamente en la totalidad de su cuerpo, pero esta totalidad de su cuerpo *no sería la suma* de los mensajes zonales. Porque si es cierto que éstos encierran un aspecto *totalizante* del mensaje del hombre, no pueden atribuirse a sí mismos el mensaje global. (1964, p. 305)

... los valores intencionados del torso son extremadamente interesantes y paradójicos, y es que por esto mismo que hemos visto en él un tipo de integración especial, que lo emparenta con la arquitectura [del hombre]. (1964, p. 305)

El torso transmite, entonces, un mensaje intencionado sobre el cuerpo completo. En el caso de la espalda, “el más ancho paño de piel sin costura ninguna” (p. 305), se observa que “el movimiento es el que le imprime vida y forma” (p. 305). Sin embargo, tal mensaje no es posible de captar en las “estatuas de los primitivos griegos, perfectamente verticales y asentadas, con los brazos a lo largo del cuerpo, como los egipcios, la mirada al frente y el torso en la posición militar de ‘firme’” (p. 305). Hay que esperar a la escultura clásica para ver en ella el movimiento del cuerpo. Así sucede, por ejemplo, con *El discóbolo de Mirón* (450 a.C.) que transmite, a través de su torso, el mensaje de dinamismo y equilibrio de fuerzas que hacen juego con el resto del cuerpo. Más expresivo, en tal sentido, es el grupo escultórico *Los luchadores* (siglo III a. C.). En efecto, según Subercaseaux, aquí

el torso adquiere toda su personalidad actuante, con sus pronaciones y curvaturas, que lo hacen un objeto estimable en sí, y al cual la belleza que se desprende de los miembros y de la cabeza sólo sirve de sostén ventajoso, a la manera de la joya complementada por su engaste. (p. 305)

El torso es el índice del cuerpo. Desde ahí es posible remitir a su condición, su fortaleza o debilidad, su edad, su salud o enfermedad, su cuidado o su abandono, y, por supuesto, aquella belleza que incluso puede prescindir de las cualidades del rostro o complementarlo espléndidamente.

... el torso del hombre es todo esto simultáneamente: fuerza y arquitectura; blandura de un vientre que sabe ponerse tenso como el acero bajo la piel dulcemente plegada con cada inclinación del cuerpo, y donde el ombligo marca una referencia ingenua como una boca infantil ligeramente mohína, que parece desafiarnos bajo el mirar espantado de los pezones; espalda inmaculada, con un surco central hacia el cual concurren las sensaciones a la manera de dos afluentes al río; cauce elegante, capaz de torsiones que nos evocan la voluta del caracol. Por fin, axilas potentes en su quietud y como sospechosas de intención cuando exudan la humedad y los perfumes que son su garantía de vida, de amor, de sangre ardiente y circulante. (p. 306)

En las obras narrativas de Subercaseaux hay que decir que, si bien sus referencias al torso masculino son pocas, sí son sugerentes y consistentes. Así, por ejemplo:

El ayudante, negro y vulgar, con unas espaldas que se le dibujaban espléndidas bajo el delantal ceñido, dio muestras de impaciencia. (1942, p. 246)

... allí estaba también el Mono rodríguez, ese hombrote serio de anchas espaldas... (1942, p. 192)

Revoloteaba por el aire un silencio molesto, cuando me senté junto al Tercer Oficial, un muchacho moreno, ancho de espaldas... (1936a, p. 8)

El detalle de las “anchas espaldas”, casi siempre pertenecientes a personas morenas, obreros, ayudantes, etc. se suma a otros aspectos (labios gruesos, brazos anchos) que complementan el cuadro de atributos significativos para Subercaseaux.

Conclusiones

El aspecto central abordado en las líneas precedentes es la visión que Subercaseaux tiene sobre el cuerpo humano, sobre el cuerpo masculino y sobre la materia en general. Su acercamiento antropológico supone el arriesgado propósito de liberar el concepto de “materia” del secuestro occidental maniqueo/dualista que la sitúa en el lado perverso de la realidades humanas, atribuyendo a ella, entre otras recriminaciones, el delito del deseo. Subercaseaux no pretende nada nuevo que ya el arte clásico no pretendiera hacer con la casi divinización de los cuerpos al punto de expresar, a través de la perfección de la pintura y, sobre todo, de la escultura, una materia perfeccionada por la voluntad de los dioses que inspiran la mano del artista. Sin embargo, tal ejercicio, tal pronunciamiento sobre el cuerpo desnudo, tan antiguo y valorado en las artes plásticas, resulta ser atrevido en el ámbito de las letras. En esto, el escritor chileno aventura una poética que resulta interesante de conocer y apreciar como visionaria de acuerdo al estado de nuestra literatura nacional hacia mediados del siglo XX.

Un aspecto notable en el trabajo de Subercaseaux consiste en la cualificación de la “desnudez” como una condición exclusivamente humana. Solo el ser humano puede estar “desnudo”; los demás animales son siempre lo que son. El ser humano, puede, en cambio, mostrarse como el que “no es”,

atendiendo al carácter cultural de la vestimenta. La desnudez, así, se transforma en condición de identidad, de autenticidad y, por lo tanto de entrega; la entrega que el deseo estimula.

Cuando se revisan las observaciones del escritor sobre las distintas partes o acciones del cuerpo, un lugar relevante ocupa “la mirada” en el sentido de que ella contiene ese nexo físico-espiritual entre la exterioridad y la intimidad. Los niños de lluvia, como el personaje de su obra *Daniel*, inclinados a la belleza, al arte, a la sensibilidad y la fragilidad de los afectos, son aquellos que “solo saben mirar”, pero que, solo mirando, se presentan como una alternativa a los niños de sol que representan la agencia del Estado, de la Justicia, del Comercio, del Gobierno. Evidentemente, esos personajes extraídos de la clase burguesa a la que pertenecía Subercaseaux se plantean críticamente frente a quienes han sostenido la dirigencia de la Nación. Así pues, desde este punto de vista, obras que parecen tan intimistas, no dejan de presentar un carácter político a veces inadvertido.

Sin perjuicio de no haber considerado otras partes del cuerpo masculino a las que se refiere el escritor en estudio, se concluye que hay en su propuesta una doble mirada que corre en forma paralela. La primera apunta a liberar el lenguaje de sus limitaciones para hablar del cuerpo, de sus partes, del efecto que producen según su conformación, etc. La segunda se dirige a resaltar los vínculos que hay entre sexo, arte, belleza. Este aspecto asigna una dimensión de gratuidad a su escritura, puesto que la libera de la doble expectativa que, por entonces, se cernía en torno a la producción literaria. A saber: o se preocupaba de salvar el mundo denunciando sus injusticias (narrativa social) o agregaba al mundo otra cosa por el maravilloso poder del arte (vanguardias). Así pues, si se quiere, no asumiendo ninguna de esas exigencias, estas obras arriesgan la sospecha de la banalidad y de la irrelevancia. Sin embargo, ahora se sabe que se encaminan muy bien hacia una trayectoria posterior en las letras hispanoamericanas.

Agradecimiento: Artículo asociado al proyecto de investigación FONDECYT REGULAR N° 1230658, “Prosas visionarias en la literatura chilena (1900-1950)”.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina.
- Ivelic, R. (1995). Arte y transfiguración. *Aisthesis* (28), 17-28.
- Millares, S. (2010). *La revolución secreta: prosas de vanguardia*. Idea.
- Mujica, H. (2013). Obra poética. *Inventio*, 9(17), 73-75.
- Virgilio. (1990). *Eneida*. Alianza Editorial.
- Subercaseaux, B. (1936a). *Mar amargo*. Nascimento.
- Subercaseaux, B. (1936b). *Quince poemas directos*. Nascimento.
- Subercaseaux, B. (1942). *Daniel (Niño de lluvia)*. Ercilla.
- Subercaseaux, B. (1961). *Chile, o una loca geografía*. (12ª edición). Ercilla.
- Subercaseaux, B. (1964). *Santa Materia*. Ercilla.
- Subercaseaux, B. (1972). *Una nueva interpretación del hombre*. Andrés Bello.