

EUSEBIO LILLO Y EL ROMANTICISMO¹

EUSEBIO LILLO AND CHILEAN ROMANTICISM

Jaime Concha

University of California

jconcha@ucsd.edu

RESUMEN:

El artículo estudia la figura de Eusebio Lillo (1826-1910), importante poeta romántico chileno y autor, entre otros poemas, de nuestro Himno patrio. Tras describir brevemente las raíces y circunstancias del romanticismo europeo, se lo contrasta con las condiciones políticas del país a mediados del siglo XIX en que emerge el movimiento romántico. Se hace referencia a diversos momentos en la obra de Lillo y a un poema en particular, “El junco y la violeta”, que existe en varias versiones. Contra el fondo del repliegue, casi misantropía, de sus últimos años, se muestra en qué medida el poeta convierte a sus símbolos e imágenes florales en parte de su vida y de su muerte.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, himno nacional, siglo XIX, poesía y política.

ABSTRACT

The study deals with Eusebio Lillo (1826-1910), a significant representative of Chilean Romanticism, who authored the National Anthem. After a brief contrast between the European and Chilean Romanticisms, especially of their different political frameworks, the article takes into consideration several moments of Lillo's production, commenting on one particular poem, “The Junco and the Violet” (the “junco” is a botanical relative of the daffodil). Against the background of his final years, in full solitude, even misanthropy, the poet makes the flowers of his youth a symbol of his destiny on the earth.

KEY WORDS: Romanticism (European / Chilean), National Anthem, Nineteenth-Century Culture, Poetry and Politics.

¹ Texto presentado originalmente durante una clase magistral en el congreso *Chile mira a sus poetas*, en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en noviembre del año 2009.

Recibido: 05/02/2010 Aceptado: 08/04/2010

Quisiera dedicar lo que sigue a Carlos Santander que, como muchos de ustedes saben, era director del Departamento de Castellano del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en 1973. Como tantos otros, Carlos debió dejar el país, pasó brevemente por Dinamarca con sus padres y su propia familia, enseñó durante varios años en la Universidad de Besançon, y, aventurero como era, se trasladó a Côte d'Ivoire, estableciéndose en su capital, Abidjan. Desde allí (según me contó una vez), emprendía peregrinaciones veraniegas a Galicia para visitar los lugares de Rosalía de Castro. Finalmente viajó a otra costa, Costa Rica, para morir en San José en los años noventa.

Nos dejó un libro de cuentos, *Escafandras* (1968), y un puñado de estudios críticos sobre Baroja, Edwards, Carpentier y otros autores, entre ellos, dos sagaces aproximaciones a textos nerudianos: una, sobre los *20 poemas*; otra, sobre un par de fragmentos del *Canto general*.

Vaya un recuerdo para él.

Después de pensarlo bastante y descartar la posibilidad de una exposición en sentido más bien panorámico, decidí concentrarme en un tema que supongo no está muy en boga, el tema del romanticismo. Antes de la vanguardia, momento fuerte de nuestra poesía en que ésta adquiere profundidad y real proyección, se suceden como etapas discernibles el dominio romántico, una fase de fin de siglo, el período posmodernista y la que podría denominarse prevanguardia o protovanguardia, hasta 1916 ó 1920 aproximadamente. El tocar un tema cronológicamente inicial deja la puerta abierta para que los expositores que vengan más tarde puedan abordar, si así lo desean, obras, autores o movimientos posteriores, más significativos tal vez desde un punto de vista exigente y absoluto de la poesía o simplemente dotados de mayor vigencia y actualidad. Yo me he ocupado del decenio posmodernista y tengo un trabajo, en curso de publicación, sobre los libros tempranos de Prado, justamente como exponente de esa prevanguardia. Así, para no repetirme, prefiero hablar del romanticismo y de un poeta en particular, Eusebio Lillo.

Al hacerlo, no puedo dejar de pensar en el tiempo que pasábamos con Jaime Giordano y otros compañeros en la sala de consulta de la Biblioteca Central de la Universidad de Concepción, hojeando los gruesos volúmenes –infolios casi– que encierran el corpus de la poesía romántica de nuestro país: dos o tres volúmenes de Soffia, las *Armonías* de Blest Gana junto a los tres inmensos tomos que contienen sus *Obras Completas*, las numerosas ediciones de Matta, etc. En algunos de ellos abundaban las flores, demasiadas flores; en otro predominaba decididamente

el ciprés... Preferíamos éste, porque en ese tiempo nos invadía a todos un gran entusiasmo funeral. En general, descubríamos una botánica tangible y secreta, que siendo casi siempre tópico o cliché de época, parecía hablarnos de la tierra, de un paisaje y territorio determinados, configurando un paradigma de lo verde que a lo mejor anunciaba (de seguro nos equivocábamos) la predilección ulterior de un Prado o de una Mistral por las pequeñas plantas, por las hierbas y la humilde verdura del suelo, hasta la entrada órfica, torrencial, de un Neruda en los túneles arbóreos del sur o los hermosos poemas, plenos de sensibilidad vegetal, que escribiría más tarde Luis Oyarzún. Este reino no-humano nos parecía de perlas; había allí una utopía potencial que los románticos habían empezado a explorar, trayéndonos una luz y un aire que no dejaban de escasear en nuestro entorno. Ninguno de nosotros, es claro, podía anticipar la magnitud del desastre ecológico que sobrevendría cuando la dictadura entrara a saco en nuestro mar y en nuestros bosques. Faltó no más que se llevaran el cielo, pero igual lo mancharon con smog y otras armas peores.

Pero, bueno, ¡más vale no meneallo!; así que: Lillo y el romanticismo...

Ahora bien, ¿hasta dónde remontarse para captar los posibles (o supuestos) comienzos de nuestra poesía? ¿Cómo delimitar un punto de partida que dé cuenta de un fenómeno y de un corpus literarios en que pronto habrán de reconocerse los rasgos de la llamada poesía chilena o nacional? La “obsesión embriogénica” que criticaba Marc Bloch en su *Apología de la historia* nos ronda una vez más y anda de nuevo por aquí.

En su monografía sobre *La poesía chilena*, pionera en muchos sentidos y en gran medida fundadora de los estudios modernos del tema², Fernando Alegría decidió ir a buscarlos en *La Araucana* misma (1569-1589). Sin duda, lleva razón al peraltar el poema de Ercilla, por la enorme gravitación que tendrá en el imaginario nacional, hasta el punto de suscitar la constante simpatía de Neruda y un firme rechazo, casi hostilidad, por parte de la Mistral. No asombra que un miembro de la generación del 38, cual fuera el autor de *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943), haya privilegiado el poema épico del siglo XVI, interpretándolo como visión del nacimiento, a través del choque de las armas, de una nueva especie, el mestizo que la ideología iberoamericanista ambiente veía como paradigma del hombre en el nuevo continente. Hoy, con más sentido histórico y sin desdeñar para nada el aporte substancial del crítico hace poco fallecido, *La Araucana* se nos revela más bien como

² Fernando Alegría. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.

una epopeya imperial, cuya perspectiva lascasiana la convierte en testimonio del valor del enemigo, constituyendo tal vez la última utopía de una guerra noble y cortés, que lo lleva incluso a condenar a sus propios compatriotas - los encomenderos y soldados de conquista- vistos con los ojos de un joven guerrero que había convivido en su infancia (como paje de palacio) y en los años adolescentes (en el séquito de los viajes europeos) nada menos que con el rey de entonces, Felipe II. Visión de “caballero”, por lo tanto, en el sentido alto y propio del término (perteneciente al arma de la caballería), que mira y comprende al indígena por encima de los capitanes de rapiña que matan y torturan a placer.

Naturalmente, la mayor parte de los historiadores literarios recientes ha fijado esas raíces en el terreno del siglo XIX, rota ya la dominación colonial, mientras se consolida el organismo de la nueva república. ¿Bello?, ¿Doña Mercedes Marín del Solar? Ambos se suelen disputar la primacía temporal en las antologías y en los manuales en uso, y ambos ciertamente tienen pleno derecho a ocupar ese lugar. La enorme proyección cultural del primero, que determina, entre muchísimas cosas de otro orden, que varios de los jóvenes poetas de la época fueran discípulos directos suyos o se vieran influidos de algún modo por su magisterio (Lillo no dejará de aconsejarse con él para la letra de la Canción Nacional), y la solemne elegía de la segunda, ligada visceralmente a una sombría tragedia de nuestra incipiente historia nacional, hablan bien de que se trata de una alternativa muy plausible³. Por otro lado, en

³ De hecho, Marín del Solar merecería que se ocuparan en serio de ella y de su obra. Este estudio debería empezar necesariamente por las notables páginas que le dedica Miguel Luis Amunátegui en *La alborada poética de Chile* (Imprenta Nacional, 1892, pp. 475 ss.), que describen bien lo que el legado colonial implicaba para la situación intelectual y cultural de la mujer aún en el siglo XIX. He estado leyendo –nunca lo había hecho– el libro de poemas que editó su hijo (*Poesías de la señora Mercedes Marín del Solar dadas a luz por su hijo Enrique del Solar*, Santiago, Imprenta Andrés Bello, 1874, 331 pp.) y hay ahí mucho más de lo que usualmente se suele reconocer. El drama de una mujer bien dotada, que acepta voluntariamente las leyes del orden patriarcal (“cualquiera instrucción que llegase a adquirir por medio de la lectura, era necesario saber callar”, le escribe a su primer antólogo, el argentino Juan María Gutiérrez, p. 302), se instala centralmente en estas páginas. Su hijo, en las notas que añade a los poemas, la llama sistemáticamente “el autor”, en masculino, cosa que no es rara en su tiempo y que complementa, más que contrasta, con la “señora” del título. Muchas de sus poesías no trascienden el orden familiar (sendos sonetos a sus cuatro hijas, etc.) y otras son especialmente sensibles a la muerte, al luto y a otros hechos de dolor. El género de la elegía tiende a predominar en el conjunto recopilado. Varios poemas crean lazos de unión y una red de relaciones femeninas entre amigas, poetas y artistas. La flor es en ellos, curiosamente, un motivo inexistente. Hallo un solo soneto, “A una rosa”, que empieza muy bien, pero que termina como pieza edificante de propaganda religiosa (ibid., p. 113). Alone, que dedicó unas perceptivas líneas a comentar su poesía y su personalidad, las cierra de un modo ambiguo, reforzando al

un incisivo artículo dedicado a Salvador Sanfuentes y a su leyenda “El campanario”, Ignacio Álvarez llamará al autor “primer poeta chileno según el criterio común de la historia literaria”, aunque enseguida, en nota al calce, precisa que se trata de “un lugar de preeminencia puramente cronológico, a juzgar por el rechazo más o menos común de la crítica del siglo xx”⁴. En efecto, aceptando el hecho de que nuestra poesía comience con los poetas románticos, habrá que lidiar de inmediato con la general desafección, cuando no franco desdén, con que suelen juzgarlos los mejores críticos (el mismo Alegría para Lillo, Alone para todo el romanticismo). Sobre esto volveré en seguida. Por el momento, baste consignar que, mientras no se demuestre otra cosa o se prefiera trasladar los orígenes poéticos a los albores del siglo pasado (con Pezoa, por ejemplo), es razonable identificarlos con el romanticismo de mediados de siglo y situar allí el punto de partida del desarrollo lírico en el país. Nuestra poesía nace en paisaje romántico, o en sus aledaños. Centraré, por lo tanto, mis comentarios en torno a Eusebio Lillo (1826-1910), poeta que me es personalmente simpático y del cual quisiera rescatar algunos valores, porque sospecho que hoy no es libro de cabecera para nadie. No se trata de una rehabilitación, sino de llamar la atención simplemente sobre uno que otro aspecto de su obra.

DE ROMANTICISMOS...

Digámoslo desde la partida, porque se trata de un hecho evidente: nuestros poetas románticos no gozan de buena prensa, y nunca han disfrutado de ella al parecer. Yo mismo, en otra ocasión, subrayé su carácter a todas luces derivativo, distante de las primicias anglogermanas o de la metamorfosis francesa, más cercano a la versión peninsular. Lo que se produce en Chile, entonces, son apenas ecos degradados de Espronceda y de Zorrilla, pocas veces de Hugo o de Musset, mientras la voz —esa auténtica voz que Machado buscaba en el corazón de toda poesía— brilla y reluce por su ausencia⁵ (4).

parecer el prejuicio intelectual antifemenino: “Su digna figura, sin nada de ‘mujer de letras’, quedó en la tradición intelectual chilena como ejemplo discreto de superioridad bien llevada” (*Historia personal de la literatura chilena*, Zig-Zag, 1954, pág. 204).

⁴ Ignacio Álvarez: “Cuestión de tiempo: Problemas del imaginario nacional en el ‘El campanario’, de don Salvador Sanfuentes”, *Taller de Letras*, 38, 2006, pp. 19-30. Las citas pertenecen a la pág. 9 y a la nota 3.

⁵ En Chile y del romanticismo chileno se han ocupado, entre otros, Raúl Silva Castro con varios de sus trabajos, algunos de los cuales citamos más adelante, y en *Antología de poetas chilenos del siglo XIX* (Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile, 1937), donde incluye una docena de poetas que pueden ser considerados propiamente románticos (Juan

Otros han sido más feroces. Alegría, que dedica un excelente capítulo a Lillo en el libro mencionado, lo califica a menudo de “mediocre”, burlándose con saña de algunos de sus proyectos (cit., pp. 258-260 [*passim*]). Con Alone la masacre se torna general. Curiosamente, este crítico de olfato fino para los méritos y deméritos literarios, ve todo el romanticismo chileno como un gran cementerio y a sus exponentes cual meros cadáveres, negándoles incluso status ontológico. “Poetas que por lo demás no existen”, escribe en el prólogo a su *Historia personal de la literatura chilena*; y en el capítulo correspondiente al romanticismo, remacha: “Pero no había poetas”⁶. Lo que sigue, entonces, tendrá mucho de magia negra. Aunque sea por un momento, intentaré resucitar a un muerto, sacarlo de la fosa común e instalarlo fugazmente en nuestro pobre panteón novecentista. Se trata, sin embargo, de un cuerpo ilustre, nada menos que el del autor de nuestra Canción Nacional. Pero antes pongamos todo esto un poco en perspectiva.

El romanticismo se presenta como un magno fenómeno europeo, inconcebible sin la prodigiosa historia colectiva que remece al continente desde las revoluciones de fines del siglo [XVIII] y el largo episodio napoleónico hasta la época de la restauración que sobreviene después de Waterloo (1815). Bajo ese amplio arco cronológico nace todo, nace el mundo moderno con sus nuevas nacionalidades y sus respectivos nacionalismos, con la conquista de nuevas libertades, la vuelta de viejas opresiones y problemas sociales de otra índole, más candentes, menos resolubles por la espada y el cañón en el campo de batalla, etc. Es una vasta conmoción, hecha de gloria y de cenizas, de que nos hablan todos los grandes escritores románticos. Chateaubriand, el exilado noble por antonomasia, describe la situación con formidables acentos en las páginas iniciales de su *Essai sur les révolutions* (1797):

Chaque âge est un fleuve, qui nous entraîne selon le penchant des destinées quand nous nous abandonnons. Mais il me semble que nous sommes tous hors de son cours. Les uns (les républicains) l’ont traversé avec impetuosité, et se sont elancés sur le bord opposé. Les autres sont demeurés de ce coté-ci sans

María Gutiérrez había antologado 4 del mismo siglo, en 1846, y Menéndez Pelayo, en su *Antología/Historia*, apenas unos pocos más, pues se ocupaba solamente de autores fallecidos; José Promis Ojeda, quien publicó en la Biblioteca Nascimento, buscando mayor audiencia, una muy bien armada antología (*Poesía romántica chilena*, 1975) y Cedomil Goic, que, en un marco hispanoamericano, sitúa y aquilata impecablemente el aporte de los poetas nacionales (*Del romanticismo al modernismo. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2. Barcelona: Editorial Crítica, 1991. pp. 93-120).

⁶ Cf. “*Historia personal...*”, cit., pp. 11 y 208. En *Las cien mejores poesías chilenas*, seleccionadas por él mismo, incluye sólo “Mirada retrospectiva”, conocido soneto de Guillermo Blest Gana (Santiago: Editorial del Pacífico, 6a. ed., 1973, pp. 10-11).

vouloir s'embarquer. Les deux partis crient et s'insultent, selon qu'ils sont sur l'une ou sur l'autre rive. Ainsi, les premiers nous transportent loin de nous dans des perfections imaginaires, en nous faisant devancer notre âge; les seconds nous retiennent en arrière, refusent de s'éclairer, et veulent rester les hommes du quatorzième siècle dans l'année 1796.⁷

Musset a su vez, en su emocionante *Confesión de un hijo del siglo* (1836), retrata de un modo vívido a la nueva generación romántica concebida en medio de las guerras que hacían los padres y en el vientre de mujeres angustiadas por la brutalidad y el desamparo. El panorama y la atmósfera contienen una dolorosa contradicción: “La misma muerte era entonces tan hermosa, tan grande, tan magnífica con su humeante púrpura...! Era tan parecida a la esperanza!”..., nos dice. Pero algo ha ocurrido, los hombres del pueblo ya no miran con los mismos ojos a sus reyes, a los nobles o a los curas: “Cuando se hablaba del trono y del altar, respondían: ‘Son unas cuantas tablas. Ya hemos tenido ocasión de clavarlas y desclavarlas’”⁸. En Inglaterra, en los prefacios a sus *Baladas líricas* (los de 1800 y de 1802), Wordsworth reconocía causas que exigían nuevas capacidades del poeta en estos nuevos tiempos: “La más efectiva de estas causas son los grandes acontecimientos nacionales que ocurren día tras día”; y agregaba poco después que el poeta debía escribir con pasión y conocimiento “a pesar de las cosas que silenciosamente se han salido de quicio y de las cosas violentamente destruidas”⁹. De ahí brotará un amplio movimiento internacional que ha sido terreno de elección para los estudios de literatura comparada. De hecho, el comparatismo literario nace ligado históricamente a ese período paneuropeo de las letras, hasta el punto que sus más visibles exponentes en la primera mitad del siglo pasado (Baldensperger, van Tieghem) van a hacer de él un campo idóneo para sus trabajos críticos e historiográficos. Sin olvidar, ciertamente, al gran crítico danés Georg Brandes, cuyas densas síntesis tuvimos la suerte de apreciar los lectores en lengua española antes de que se vertieran a otros idiomas modernos.

Un punto de cronología. Sea que se incluya o se deje fuera al *Sturm und Drang* como parte inicial del romanticismo (la tendencia actual en Alemania es más bien a excluirlo)¹⁰, la génesis del movimiento puede situarse en los años finales del

⁷ Chateaubriand: *Essai politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*. París: Gallimard, 1978. 42-3.

⁸ Musset: *La confesión de un hijo del siglo*, trad. de Ricardo Gil. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1940, 5-6 y 8.

⁹ Wordsworth and Coleridge: *Lyrical Ballads*. London: Methuen and Co., 1965, 249 y 259.

¹⁰ Entre nosotros, la tendencia es más bien a ver continuidad entre las dos fases, las de Sturm und Drang y Frühromantik (temprano romanticismo). Ernst Behler lo plantea con

siglo XVIII. Franco Rella recuerda fechas que tienen mucho sentido: “El mismo año, 1798, salen las *Lyrical Ballads* de Coleridge y Wordsworth, primer verdadero manifiesto inglés, los ‘Propilei’ de Goethe y el ‘Athenaeum’ de los hermanos Schlegel”¹¹.

Si el principio nórdico fija los albores del romanticismo anglogermano en esa fecha, en Francia el movimiento se tomará su tiempo en lo que toca a la poesía y habrá que esperar hasta 1820 y 1822, con las *Meditations poétiques* de Lamartine y las *Odes et poésies diverses* de Hugo, para que arranque de una vez por todas el nuevo movimiento. La filiación es clara. El gozne intermedio lo pone Madame de Staehl, que empieza escribiendo sobre Rousseau (sus *Lettres sur Rousseau* datan de 1788) y que habrá de publicar en Suiza, desde su refugio en Coppet, su famoso libro *De l'Allemagne* (1810: edición francesa, mandada a destruir por orden ministerial; 1813, edición inglesa); y lo intensifica Nerval quien, apenas veinteañero, da a luz su admirable traducción del *Fausto* en 1826. Musset, en su libro ya citado, considera a Goethe y a Byron “los dos genios más grandes del siglo, después de Napoleón” (ibid., 9). Según apunta el mismo Rella en otra de sus varias aportaciones al esclarecimiento del hecho romántico, ya en 1836 Kierkegaard miraba al romanticismo como algo muerto, como cosa del pasado y de un pasado muy remoto, definitivamente ido¹². Por esa misma fecha, en Chile, el romanticismo está aún nonato; y habrá que esperar hasta la década de los 40 para que se implante la nueva, aunque muy vieja, modalidad en el joven país. 1798, 1820, 1840: el retardo es obviamente considerable. Por esta falta de sincronía con el curso del mundo, nuestro romanticismo va a adolecer desde la cuna de un fatal e irremediable anacronismo.

En Europa el movimiento se nutre y dinamiza en virtud de la pugna ideológica señalada por Chateaubriand, la existente entre las fuerzas progresistas y el peso aplastante del viejo orden que se resiste a desaparecer. En Alemania, el trío de Tübingen, pasados ya los entusiasmos juveniles y el efímero culto jacobino, toma los caminos divergentes que se conocen: reacción schellingiana, razón estatal de Hegel, consecuente locura de Hölderlin. En Francia, el caso de Hugo resulta emblemático. La división, ya gestada en el seno de su propia familia, con un padre general del imperio y una madre legitimista, protectora de conspiradores, va a marcar todo el

claridad: “Fuera de Alemania, el antagonismo entre Jena, el sitio de los románticos, y Weimar, la residencia de Goethe y Schiller, aparece tan mínima que virtualmente desaparece; con lo cual el nombre ‘romántico’ emerge como un común denominador para ambos grupos” (*German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, 1993, 2).

¹¹ Franco Rella: *L'estetica del romanticismo*. Roma: Donzelli, 1997, p. 12.

¹² Cf. “Eros paradossale. Schlegel e Novalis”, in *Limina. Il pensiero e le cose*. Milano: Feltrinelli, 1987, 25.

proceso evolutivo de su poesía, espoleándolo desde dentro. Al Hugo escolar, niño de coro (y de teta) realista, y al Hugo monárquico de las *Odas* y de sus *Orientales* (1829), va a suceder el Hugo liberal, exiliado e intelectual republicano prototípico de sus años de lucha, con *Les châtiments* (1853) y el imponente fresco universal que es *La légende des siècles* (1859-1877-1883)¹³.

En Inglaterra, por otro lado, el cuadro es más colorido y hasta divertido, gracias a la penetrante ironía de Byron. Al coqueteo inicial de los “lakistas” con la revolución francesa, por lo menos en su fase girondina, seguirá la apostasía política del grupo que el autor del *Childe Harold* escarnece, con soberbio ingenio, en el primer canto del *Don Juan*. Allí, luego de reírse de Southey (a quien llama familiarmente Bob, tratándolo de “poet laureate” para que pueda rimar con “epic renegade”), las emprende contra Wordsworth, primero, y luego contra Coleridge, ridiculizando a éste último ad aeternitatem. Refiriéndose al creciente halo esotérico que han ido adquiriendo sus ideas, nos dice que lo que pasa es que él has taken wing: “se ha ido envalentonando” (“ha agarrado vuelo”, diría un presunto Idiotikon Chilense), pues lo que se propone es “explicar metafísica a la nación”, pero que a él, a Byron, “le gustaría que pudiera explicar su propia explicación”. En inglés suena delicioso: “Explaining metaphysics to the nation / I wish he would explain his explanation” (*Don Juan*, 1818, I, ii, vv. 7-8). Así, pues, en el marco del romanticismo inglés coexisten en clara tensión los “revolucionarios” arrepentidos y el ala jacobina y liberal del movimiento —el viejo profeta Blake y las figuras ya desaparecidas de Shelley y de Keats. Robert Burns, siempre singular, se da el lujo de ser jacobino y jacobita a la vez, y ello con perfecta coherencia ideológica por su condición de escocés¹⁴.

En el Chile de mediados del XIX no hallamos ninguna de estas dos situaciones de fondo, ni la lucha a muerte entre dos bandos por encauzar el sentido de la historia ni un decidido combate entre ideologías opuestas. Guerra civil propiamente tal habrá sólo entre nosotros a fines de siglo, con el levantamiento antibalmacedista de 1891. El ‘51 y el ‘59 no representan en ningún caso una fractura profunda de la élite criolla, sino apenas una que otra trizadura menor. En Loncomilla (diciembre de 1851) luchan dos primos, Bulnes y Cruz. Lo cual no significa que, de vez en cuando, no hayan

¹³ Hoy parece claro, contra los análisis de Bernard- Henri Lévy, que Hugo es el primer intelectual en sentido contemporáneo, por lo menos en Francia (v. Therry Poyet, *Les Châtiments de Victor Hugo*. Talence: Eurédit, 2001, 11, n. 7).

¹⁴ En realidad, Coleridge y Southey habían sido más bien rousseauianos, como lo muestran sus intentos de trasladarse a América para fundar en Pensilvania la colonia utópica de Pantisocracia, cosa que probablemente Byron desconocía mientras escribía su poema. A este tipo de castillos en América, puede aplicarse lo que dice Marx en el prefacio a *La ideología alemana*: son “productos del cerebro que se escapan de las manos” a sus autores.

corrido algunas gotas de sangre por las calles de Santiago o en alguna escaramuza del interior del país. De hecho, hasta hoy no parece haber acuerdo entre los historiadores respecto a la evaluación del alcance y magnitud de las llamadas, casi siempre pomposamente, “revoluciones liberales”, que no pasaron las más de las veces de ser simples protestas callejeras, complots o motines contra el autoritarismo monttino. Por otra parte, el temprano pacto liberal-conservador de la clase dominante, y la correlativa alianza económica entre la oligarquía del Valle Central y una minoritaria burguesía minera del norte, hará que el país marche por un camino plano y homogéneo, para lanzarse de preferencia, con no poco brío, en aventuras exteriores. Si se mira la (en general) insoportable poesía de Matta desde este ángulo, a lo mejor podría hallarse en ella una confirmación de esto. La cooptación del Partido Radical, nacido en los años sesenta como ala intransigente del liberalismo, se debe en gran medida a esta doble circunstancia. A mediados del siglo y aún en las décadas siguientes, Chile es un país arcaico, con una democracia censitaria que es un oxímoron y una irrisión (a veces vota menos del 3 por ciento de la población) y con un analfabetismo rampante que supera el 80 por ciento. Ante tal panorama político y cultural, nuestro romanticismo no podía ser sino gris, inmensamente grisáceo, pues su destino será compartir la opaca, bruna, grisalla nacional. Conformémonos: en nuestro siglo XIX en general, y en nuestro romanticismo en particular, no hay Eoicas que entonar ni Apassionatas que tararear.

Y ahora, todavía antes de entrar en materia, un punto de valoración. Las investigaciones más productivas realizadas para explorar la altura y profundidad del romanticismo han girado constantemente en torno a la noción de ironía—, elemento y principio esencial de la teoría y la práctica del mejor romanticismo. Estos trabajos se han ampliado y enriquecido, reactualizándose últimamente, gracias a las notables contribuciones de orden filológico, historiográfico e interpretativo por parte de Ernst Behler (especialmente para Schlegel) y el punto de vista filosófico emanado de Estrasburgo (digámoslo así), con los aportes de Philippe Lacoue-Labarthe y de Jean-Luc Nancy, que insisten en la cuestión del absoluto literario, a veces poniéndolo en conexión con el concepto de lo sublime¹⁵. Naturalmente, mirado desde estas cumbres

¹⁵ Desde su disertación doctoral en Alemania, en 1950, Ernst Behler dedicó la mayor parte de su actividad como “scholar” a la obra de Schlegel, cuidando algunos volúmenes para la *Kritische Schlegel-Ausgabe*, y exponiendo sus ideas estéticas, a veces complicadas y oscuras, ante el público de lengua inglesa. En relación con esto, vale la pena consultar preferentemente, además del libro ya citado en nota 9, *Irony and the Discourse of Modernity* (Seattle, University of Washington Press, 1990). Behler terminó su vida profesional en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Washington, en Seattle, ciudad en que falleció hace ya algunos años.

de sentido, el romanticismo chileno tiene muy poco, prácticamente nada, que ofrecer. Totalmente exento de ironía, está a años luz de las revelaciones de lo absoluto. No hay en él la rotunda exaltación de la imaginación, ni la intensa empatía con la naturaleza, ni el sentido prometeico de la libertad, ni el descubrimiento de los pliegues tumultuosos y complejos de la emoción, ni el descenso a la gruta del sueño y de los ensueños, tan bien explorado esto último por Albert Beguin para el romanticismo alemán. Nada de esto toca o roza a nuestros autores. Están incluso (salvo incidentalmente Blest Gana) desprovistos en gran parte de humor, de ese humor que Novalis solía ver en relación con el Witz (el ingenio) ligado al arte de la paradoja y a la función de la ironía. Nada de esto se verifica en nuestros poetas y es mejor que de una vez por todas nos olvidemos de buscar en ellos algo similar. Por el contrario, parece necesario considerarlos según el razonable criterio metodológico de su contexto propio, vinculándolos a un paisaje y una temática locales, de tipo regional, a lo sumo incoativamente nacional. Tal vez así sea posible ver en ellos algo interesante y sea posible relacionarlos con la raíz de nuestra poesía posterior.

LILLO Y SU “FLORILEGIO” ROMÁNTICO

Desde que leí la biografía por Silva Castro, me llamó la atención la misantropía generalizada que manifiesta Lillo en sus años finales, en torno a la vuelta del siglo. Había leído por ese tiempo una vida de Cézanne, en que se contaba que si alguien le tocaba el brazo o el codo, a veces simplemente para ayudarlo, el viejo pintor entraba en terribles accesos de furia, en crisis monumentales que no dejaban de aterrorizar a sus amigos¹⁶. El color final de sus admirables montañas y colinas, el color seco y descolorido de lo que pintó obsesivamente poco antes de morir, coexiste en él con esta alienación de la especie humana que experimentaba una alergia provocada por el mero contacto con sus semejantes. Lillo no llegó a tanto que se sepa, tuvo poco de viejo cascarrabias, no fue nunca un atrabiliario profesional y siempre exhibió moderación y urbanidad en su comportamiento público. Pero, lo mismo, se

Por su parte, Lacoue-Labarthe y Nancy titulan su contribución *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978). El énfasis en lo sublime, perceptible y recurrente en otros de sus escritos, deriva de un modo complicado de los trabajos de Lyotard sobre estética kantiana (Cf. de J-F Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Paris: Galilée, 1991; y *Du Sublime*, libro colectivo con prefacio de J-L Nancy. Paris: Editions Belin, 1988, que discute la significación de la obra antigua atribuida a Longinos).

¹⁶ Ver Henri Perruchot: *La vie de Cézanne* (Paris: Hachette, 1956, 402-3): “Personne ne me touchera, ne me mettra le grappin dessus. Jamais! Jamais!”, le grita a su admirador y viejo conocido, Emile Bernard.

retira, se aísla, no quiere ver a nadie, lleva a cabo pocas y contadas salidas de casa, etc. A un admirador que le envía un artículo elogioso que piensa publicar, le pide encarecidamente que no lo haga, casi se lo exige y que rompa por favor los originales. Que eso no era pose, sino por el contrario algo hondo y genuino, lo prueba su gesto magnífico, pocas veces imitado en nuestros pagos, de no recopilar sus poesías, no juntarlas ni darlas a luz en colección. En él predominaba un gesto de dispersión, no de posesividad o de autototalización¹⁷. Más aún: “yo estoy muerto..., muerto”, le dice a Silva Vildósola cuando lo visita en 1905; y en 1909, reforzando y extremando la idea, le dice a Miguel Luis Rocuant: “considéreme como ‘no nacido’. “Muerto..., no nacido”. Si esto no es romanticismo de verdad, autoanulación en acto, ¿no sé qué lo será! Lillo, que fue relegado en el interior del país y obligado a exiliarse, se siente ahora enterrado de por vida en su propia patria.

¿De dónde provenía todo esto? ¿Cómo es posible que terminara así un hombre que había tenido una participación poco común en la vida pública de su país y que había gozado, según reza una leyenda hasta hoy no desmentida, de una gran vitalidad erótica? Algunos de los fragmentos de cartas que se deslizan en la biografía mencionada hablan bien de eso (cf. Raúl Silva Castro, *Eusebio Lillo*. Editorial Andrés Bello, 1964, esp. 80-82; en adelante: RSC). Y esto en particular: “Tú sabes que yo, aunque viejo, no tengo nada de cartujo”, le dice en carta a Domingo Santa María (ver Clemente Canales Toro. ‘*Canción Nacional de Chile...*’. Santiago: Andrés Bello, 1960, 111). Sería cínico tal vez sugerir que alguien que había escrito la letra del himno nacional estaba necesariamente condenado a un final de esta índole. No se escribe impunemente un himno nacional. Imaginar el Edén, por principio, es

¹⁷ Un aspecto digno de estudio en la sociología del romanticismo es el álbum. Como se sabe, Baudelaire lo opondrá explícitamente a la arquitectura rigurosa que aspira a darle a su libro. En el caso del romanticismo chileno, los muchos poemas que Lillo escribe para álbumes familiares representan el polo privado, doméstico, frente a la dimensión pública del periódico. La institución y práctica del álbum es la otra cara del poeta cívico. Al no existir en Chile la costumbre de leer en el café (donde Baudelaire solía recitar sus poemas poco después de 1840), la destinación al diario constituye algo así como un pasatiempo civilizado, que permite que el poema se comente en el círculo del club o en las tertulias de salón. El álbum, por su parte, cimienta los vínculos de grupo y de clase. Trovador de la esposa, de la hija, de la sobrina o en su defecto de la nieta, el bardo romántico continúa la función colonial del poeta en tiempos republicanos. La élite política del parlamento o del foro entra en la mansión señorial, consolidándose gracias a unos versos de circunstancia que celebran (habitualmente) la belleza de las damas para ser recogidos en la intimidad ritual del libro de la casa— libro no de cuentas, como ocurría en la tardía Edad Media o en el Renacimiento, sino de una memoria familiar afinada por el don artístico del vate de ocasión. Me imagino que la inspiración cambiaba significativamente según se produjera antes de la cena o después de los postres y del coñac...

condenarse a la expulsión, a quedar ipso facto excluido de él. Ahí está el ángel de marras, enarbolando la espada de fuego de la historia. Y tampoco es posible asociar esta actitud con la de un “sublime misántropo”, del tipo que Byron confiaba que le atribuyeran sus biógrafos como perfil duradero ante la posteridad.

Este anciano misántropo había sido un activo elemento en la vida nacional, y no sólo en su juventud. Alegría traza bien el retrato de esta dimensión pública que en él fue constante:

La personalidad del poeta continuará, no obstante, siendo objeto de veneración, porque Eusebio Lillo es una de las figuras más típicamente románticas –en el sentido heroico de la palabra– del siglo XIX chileno. Nació a la fama en 1844 junto a una tumba –como Zorrilla– cantando a un prócer del liberalismo, don José Miguel Infante. Polemizó desde *El Comercio* contra las huestes de la reacción. Trabajó junto a Lastarria en la *Revista de Santiago* y apoyó la causa de Bilbao en *La Barra* y *El Amigo del Pueblo*. Combatió con las fuerzas revolucionarias del partido liberal y después de la derrota de 1851 tuvo que expatriarse a Lima. Balmaceda vio en él un símbolo de la orientación democrática de la cultura chilena y le hizo jefe de su primer gabinete (cit, 261-2).

Y aún este retrato no resulta del todo completo. Además de ser el autor de la Canción Nacional de Chile, Lillo es asimismo autor de otros himnos cívicos y, sobre todo, del himno de la Sociedad de la Igualdad, “La Igualitaria”, que hizo que muchas veces empleara –o se le atribuyera– la máscara y el sobrenombre de Rouget de L’Isle. En 1851 participa tanto en el motín de Urriola, en abril, como en la batalla de Loncomilla a fines de año. Antes de su exilio en el Perú, pasó un tiempo relegado en el interior del país, en Chiloé, lo que le dio una visión de la vida provincial que no era muy común entre la élite capitalina. Volviendo a Santiago, hizo el esfuerzo de conocer en detalle aspectos de la geografía del país y algunas de sus manifestaciones naturales más salientes: flores, árboles, ríos. Complementariamente, sus viajes y residencias en Bolivia y en el Ecuador le permitieron una mirada más amplia de lo nacional, superando la insularidad endémica prevaleciente en la época. No hay que olvidar que el país sigue siendo por ese tiempo una isla geográfica, y que lo seguirá siendo por lo menos hasta 1920¹⁸. Las relaciones que pudo establecer en Bolivia le permitieron cumplir un papel bastante positivo de mediador para tratar de impedir el inminente conflicto con el país vecino. En tal sentido parecía

¹⁸ Este carácter insular del país a mediados del siglo XIX ha sido puesto de relieve por Cristián Gazmuri: *El ‘48’ chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos* (Santiago: Editorial Universitaria, 1992, 20), libro del que tomo también los datos que acabo de dar sobre el arcaísmo del país (ver arriba).

continuar consecuentemente las tendencias de ala internacionalista de los liberales que eliminaron por razones de principio a Portales cuando decidió emprender su aventura contra naciones hermanas. En 1876, gracias a la providencia de Lastarria, es nombrado Intendente de Curicó, sirviendo el cargo brevemente, por unos cinco o seis meses. (Curiosamente, ese año de 1876, al comienzo de la administración Pinto, el país está regado de Intendentes – poetas. Matta lo es en Copiapó, Blest Gana sirve en Aconcagua, y Lillo se desempeña en Curicó). También será alcalde en la Municipalidad de Santiago. Lo vemos: de alcalde a ministro, pasando por intendente, es todo un *cursus honorum* republicano el que recorre el poeta, lo que le permite abrazar sucesivamente las áreas de poder local, regional y del Estado central. Todo, claro, muy brevemente, sin que eso lo contamine convirtiéndolo en político oficial, porque –¡gracias a Dios!– Lillo practicaba voluptuosamente la virtud capital de la pereza. La diligencia no era en él un vicio administrativo o burocrático. Pertenecía a la noble raza de los eternos ociosos muy atareados –*in otio negotiosi*, como de Ovidio decía tan bien Gaston Boissier–. Finalmente, el que Balmaceda le confiara su testamento político en vísperas de su suicidio habla de por sí en cuanto al respeto que le merecía su viejo y leal amigo, quien al parecer nunca dejó de visitarlo durante sus días de encierro en la Legación Argentina. Se convertía así, una vez más, en intermediario, ahora entre una patria muerta y derrotada y los voraces vencedores que se instalaban en el poder. Un emisario de ultratumba con un papel sangrante entre las manos. Ello significaba la exterminación provisional del Edén imaginado y una nueva procrastinación –tal vez la cancelación definitiva– de un porvenir que había cometido la torpeza de entrever en su juventud.

Como buen romántico, Lillo no carece de sentido histórico o, por lo menos, de una cierta sensibilidad histórica que comparte con sus compañeros de generación. Del mismo modo que Blest Gana dedica uno de sus dramas a *La conjuración de Almagro* (“Drama histórico”, lo llama, representado en el Teatro Municipal de Santiago en 1858), Lillo intenta escribir una pieza teatral sobre San Bruno, que quedará incompleta. Alcanza sólo a redactar una introducción, situada en España, y las escenas iniciales del primer acto, situadas en Chillán, en que las tropas de San Bruno se preparan para enfrentar el ataque insurgente. El antihispanismo de Lillo –más bien antimonarquismo– es aquí extremo: el rey Carlos IV es siempre un “imbécil”, “un rey pigmeo”. Por mucho que hoy nos sorprenda y parezca excesivo este desatado sentimiento antimonárquico, no hay que olvidar que las generaciones inmediatamente posteriores a la Independencia mantuvieron un fuerte republicanismo, ultrarepublicanismo a veces, alimentado por la experiencia concreta de que los reyes, sobre todo un Carlos IV o un Fernando VII, no habían sido muy águilas que digamos: tenían todos ellos pies de barro y otros, más allá de los Pirineos o del Canal de la Mancha, solían perder fácilmente la cabeza. En todos ellos estaba fresco sin duda la memorable justificación de Saint-Just para llevar a Luis XVI a la guillotina: era

reo del delito de lesa humanidad al situarse por encima de los hombres. Símbolo máximo, en consecuencia, de antihumanidad y desigualdad¹⁹. Vale la pena señalar, adicionalmente, que mientras Blest va a buscar los orígenes de nuestra historia en la aventura de Almagro, el descubridor derrotado y fracasado, cuyo hijo representa al grupo de los de Chile desposeídos por Pizarro (años atrás ya Fidelio había consagrado a Don Pizarro como el tirano moderno por excelencia), Lillo los fija en el antihéroe de la leyenda de la Independencia, la figura casi diabólica de San Bruno operante en el imaginario popular y que otro Blest Gana, el novelista, narrativizará a fines del siglo en su gran novela, *Durante la Reconquista* (1897). Imaginación ovular y embriogénica en uno, dramatización desde lo adverso y desde el adversario en el otro.

Complementando esta trunca búsqueda de nuestros orígenes, el temprano poema “Canto de Caupolicán en un día de batalla”, de 1845 según Amunátegui, distante sin duda de la sinuosa y suntuosa sintaxis del posterior soneto de Darío, contiene un minúsculo detalle digno de interés. Muchos poetas, de distintas lenguas y varios credos estéticos, han llamado la atención sobre la importancia que reviste el trabajo consonántico en el efecto sonoro del verso, hasta el punto de que, a juicio de algunos (Claudel, por ejemplo), representaría lo esencial en ese plano. Según esta percepción, mientras las vocales constituyen el reino de lo líquido, el flujo continuo del sonido, las consonantes son su cáscara dura, una materialidad que es necesario plasmar, elaborar y dominar. Lillo opone de este modo las banderas que luchan entre sí:

El cetro de sus reyes se pinta en la española;
La nuestra lleva el astro de un puro porvenir.

Cetro/astro: la oposición entre los dos bandos queda grabada contra el fondo de la última sílaba común. Esta rima trasera, por llamarla así –abscondita en las sílabas no acentuadas– hace ver la desigualdad entre los objetos representativos de las fuerzas combatientes: el cetro, signo convencional de un poder usurpado, contrasta con la condición natural y universal del astro solar. “Nuestra”, por su parte, desestabiliza el contraste, atrayendo hacia sí la energía positiva que se busca comunicar. La aliteración cumple entonces una función distributiva y de polarización,

¹⁹ Me refiero a su famosa intervención del 13 de noviembre de 1792, primer discurso ante la Convención para justificar la eliminación del rey: “Una ley es una relación de justicia: ¿qué relación de justicia hay, pues, entre la humanidad y los reyes?”. Y esta sentencia formidable: “No se puede reinar inocentemente: la locura es demasiado evidente” (cf. Saint-Just: *Oeuvres choisies*. Paris: Gallimard, NRF, 1968, pp. 79 y 80; en el libro, p. 74, se da por errata el año de 1790 como fecha del discurso).

reparte asimétricamente los valores de animadversión y simpatía. El cetro, además, sólo “se pinta” en la bandera enemiga y puede ser borrado; nuestro astro, por el contrario, se orienta decisivamente a “un puro porvenir”. Al monopolizar el futuro, se apropia del tiempo en su vector principal, el de la construcción histórica.

Se sigue considerando hoy, y con plena razón, a Lillo como “poeta de las flores” (ver, por ejemplo, C. Goic, cit., pág. 94). En efecto, la sección dedicada a las “Flores” ocupa una buena porción en la colectánea de Silva Vildósola (ver nota 21, pp. 19 a 41); y en la de Silva Castro sigue siendo la parte más compacta, temáticamente homogénea, de toda la colección. En realidad, ella nos suministra un buen ángulo de entrada en el mundo poético de nuestro autor.

No es difícil describir el territorio imaginario de Lillo (y es de veras, literalmente, un territorio propiamente tal) en sus contornos principales. Esquemmatizando, hay un espacio natural, que es ante todo un jardín, visto como Edén para el país, pero que se extiende hasta cubrir otros paisajes sudamericanos (Bolivia, Ecuador, Perú). Además de las flores, que veremos pronto, está la presencia constante de los ríos (Bío- Bío, Guayas, poquísimos el Mapocho), lo que a veces suele dar la impresión de un “lugar ameno” localmente concretado, un entorno íntimamente sentido como propio. “Cuando el puro y manso río / Bío- Bío / vayas, flor, a engalanar...”; “El Calle-Calle cruza manso y lento / besando flores de aromado aliento”; “Me han dicho que en las márgenes hermosas / del Guayas transparente...”; y en “El Imperial”, poema dotado de singular densidad psíquica, hay estos versos: “Yo sé que, en vez del perfumado viento / que juega entre tus olmos y arrayanes... (...) Yo sé que entre las algas del Océano / no tendrás las frondosas arboledas...”²⁰. Retengamos estas imágenes y acentos, porque algunos de ellos se van a reproducir en el poema que comentaré. Es un hábitat, un rincón minúsculo si no de la naturaleza, sí de su imaginación, pero donde aquélla puede ofrecer lo mejor de sus dones: agua, brisas, colores, perfumes... La relación fundamental que tiende a articular este espacio es la de la copia. Veámosla rápidamente.

Sus comienzos son adánicos y edénicos, pues la copia tiene desde la partida una matriz paradisiaca. En la continuación de 1863 de un poema comenzado mucho

²⁰ La tensión entre el río y el Océano da paso a una *revêrie* histórica en que las aguas rememoran la destrucción de la ciudad de Imperial. Es éste un poema en que el río probablemente se historiza con mayor hondura, y ello ocurre porque en la imaginación de Lillo se lo asocia con su recuerdo de Loncomilla, la batalla en que participó y en la que fue herido. Sin llegar a una meditación sobre las ruinas en el sentido de Simmel, el río encapsula un núcleo de catástrofe y destrucción que alentará constantemente en la visión del poeta. Por otra parte, el poema muestra una serie de ecos y correlaciones con “El Junco”, que no puedo analizar aquí.

antes, “Loco amor”, que dejará en definitiva incompleto, Lillo sitúa a su pareja protagónica en el escenario original:

Y en éxtasis dulcísimo arrobado
con su mirada envuelve a la hermosura
que al despertar feliz halla a su lado
en voluptuosa y lánguida postura.

Copia era de su ser, más, bien mirado,
no copia exacta, y bien se me figura
que desde luego Adán formó conciencia
de que había entre él y ella diferencia (RSC, 171).

Ya lo ven ustedes: el pobre Lillo, con su *Espronceda* y *El Diablo Mundo* a cuestas, se anticipa a los juegos de lo mismo y de lo otro, poniendo el acento en el grave hecho de la “diferencia” sexual. Esta “copia...no copia exacta”, esta “copia...de...ser” nace pues en medio de un paisaje amoroso, en un ambiente de los más sensuales y eróticos que Lillo concibiera. En la octava que sigue, en el mismo locus edénico descrito, Adán empieza sus escauceos amorosos con bastante brío ante la perturbadora Eva:

Y debió resbalar su mano lenta
sobre la fina piel de blanco raso
y sentir el calor con que alimenta
la sangre al ser mortal, y en este caso
de la violenta sensación interna
espontánea brotó la chispa eterna.

Ducho en estos lances, Lillo describe bien la peculiar electricidad del momento y su efecto voluptuoso. Su sentido de lo plástico, además, educado en su admiración por la pintura que hizo de él uno de los primeros coleccionistas chilenos de pintura extranjera, americana y nacional, resalta aquí sobremanera.

La copia se origina entonces –y se la imagina– en un ambiente atravesado por el eros, por el sentimiento y la pasión amorosos, cargándose así de un “plus”, al polarizar tacto y sensación hacia la mitad femenina de la pareja. La copia nace y queda marcada por la imagen de una mujer, de la mujer original hallada y perdida en el paraíso²¹.

²¹ Eva se llama también la niña que se delineaba como protagonista en su frustrado proyecto de novela histórica (cf. “Episodio de una novela inédita”, en Carlos Silva Vildósola, *Eusebio Lillo. Poesías*. Nascimento, 1923, pp. 183-4). Y es interesante además que Eva aparezca

Ahora procedo a describir la otra cara del asunto, que posiblemente los va a desilusionar a ustedes.

En 1872, en un banquete que se le dio “A don Federico Errázuriz” (así se titula el poema), presidente de la república a la sazón, el poeta lee unos versos que comenzaban así:

“Quillota es el fértil llano / donde la natura quiso / darnos con su diestra mano / la copia del paraíso” (RSC, 183).

Eva y Quillota, por lo tanto, mujer y tierra o, más bien, terruño, según la constante identificación que recorre el romanticismo desde Lamartine hasta la María colombiana y la Zainab egipcia (de M. Husain Haikal, 1913). Y no nos riamos, por favor, de esta Quillota paradisíaca. Fuera de que se encuentra situada en el plexo histórico de la nacionalidad, en la franja de tierra existente entre Santiago y Valparaíso, aun ahora es, y seguramente lo fue mucho más en tiempos de Lillo, un vergel agrícola. Vergel, es decir, huerto, huerta, jardín, Edén, pensil; perfecta “copia del paraíso” en la visión de Lillo. El que se destine al presidente de turno da, sin duda, a estos versos y al sentido de esa copia un coeficiente que va más allá de lo natural y agrario, de pura tierra, acercándolos a la mil veces cantada y memorizada “copia feliz del Edén”. ¿Hay algún matiz irónico o autoparódico en esta Quillota que remedaría la impronta edénica que antes, en el himno escrito en plena juventud, se atribuyera al país? Tengo la impresión de que no, aunque ello no es imposible. Lillo es poeta que, como muchos, repite algunos detalles y a veces los convierte en tics preferidos. La copia es aquí un automatismo más, pero uno que le es muy caro. Por otra parte, si uno tiene en cuenta que se trata de un poema de homenaje —una especie de brindis— hay que concluir que está pensado y dicho en serio, sinceramente, como parece sugerir la continuación del poema. Queda en todo caso en pie el hecho de que, si dos cantidades iguales son iguales a una tercera o si vemos aquí proporciones equivalentes, entonces la conclusión se impone: Chile es al Edén lo que Quillota es al paraíso, o sea, lo que Chile es a Quillota. Retengamos las fechas: 1847, a los 21 años, Lillo idea y concibe nuestro Edén nacional; 1863, continuando su poema “Loco amor”, nos habla de un Edén erotizado que, “a la sombra de los Andes”, se sitúa entre los bosques araucanos del Bío-Bío; 1872, nos habla de un edén regional y provinciano, una nueva reducción en microcosmos de su anterior postulación. A lo largo de un cuarto de

ahí ligada al gesto obsesivo de la poesía de Lillo, el de “doblegarse”: “y la niña se doblegó sin resistencia sobre aquel rostro sombreado ya con la muerte” (p. 184). Así como el “campo de flores bordado” poetiza y pacifica lo que fue el campo de batalla, el gesto amoroso del “doblegarse” sublima y hace olvidar la opresión de la cerviz y la servidumbre política del pasado. Es otra forma de reelaborar, muy de Lillo, las constantes relaciones entre las esferas de lo militar y de lo erótico.

siglo, el poeta parece buscar desesperadamente en el país, un paraíso concebido a imagen y semejanza de una trunca cornu-copia vegetal.

Personalmente, creo que dos estrofas por lo menos –tal vez algunos versos más– del Himno Nacional debían figurar en cualquier antología, aun la más exigente y rigurosa. Las estrofas son las dos principales que alguna vez cantamos y que ya son parte del imaginario colectivo del país; los versos pertenecen a esa zona latente del himno, generalmente desconocida, y no carecen tampoco de valor²². Al fin de cuentas, el poeta delinea allí las coordenadas de nuestro lugar en el planeta: arriba el cielo, abajo el campo; a un lado la montaña, al otro el mar que serena o tranquilamente nos baña. Entre esos dos “entres” habitamos, o solíamos habitar. Lillo utopizó nuestra estancia en el mundo, nos doró la píldora sin duda: en vez de un campo liso y seco, con todas las connotaciones sociales y económicas del término en la historia de Chile, nos pintó “un campo bordado de flores”, que –no hay que olvidarlo– quería ser una sublimación en la paz del “campo de honor”; el cielo nos lo pintó con un magnífico adjetivo poéticamente hablando y semánticamente impecable: “azulado”, para que sepamos que no es un azul sin tacha, no un azul de veras, sino con algo de medias tintas. Escrito en plena juventud, a los 21 años –la edad en que Baudelaire, guardando todas las proporciones, escribía también los mejores poemas iniciales de su gran libro que se publicaría quince años después (1842/1857)-, antes del episodio de la Igualdad y del combate de Loncomilla, Lillo cometió el error de creer en él, en su propio himno y de tomar su letra al pie de la letra. Pagaría toda su vida ese error generoso. La “copia feliz del Edén” se iría borrando de sus ojos, el edén se le iría haciendo cada vez más negro a medida que transcurría la segunda mitad del siglo XIX, entre relegaciones y exilios personales, con guerras del país hacia afuera y hacia dentro, y a medida que entrábamos en el siglo XX, con su alto y sangriento costo social. Nuestras grandes masacres debutan en el país en el alba del siglo pasado, justamente en el ocaso del poeta.

Por último, en esta rápida lista regresiva de la imagen, hay una prehistoria del Edén, antes de 1847, tal como consta en el libro de J. M. Gutiérrez. Los “edenes” abundan allí (p. 420) y, en un poema de estructura algo confusa, “El Ángel y el Poeta” (1845), que Lillo modificó más tarde sin demasiado éxito, asistimos al caos y creación de una mitología personal de nuestro autor. A esta altura, en la visión de Lillo, el Edén es un lugar superior, celestial, una “eterna morada” y “un mundo ideal”, poblado exclusivamente de trovadores y serafines. De hecho, en esta etapa inicial y juvenil del autor, situada entre 1844 y 1846, el Edén es casi siempre un harem de

²² Me refiero obviamente a las estrofas que empiezan “Puro, Chile...” y “Majestuosa es...”, y al par de versos siguientes: “Esas galas, oh patria, esas flores / que tapizan tu suelo feraz”.

serafines (ver, por ejemplo, su temprano poema “Serenata”, fechado en 1845, pp. 31 y 281 en la recopilación de Silva Castro). El poeta vuela y asciende hacia esas regiones, ayudado por un ángel y por su propia arpa. La posterior diferencia con Adán y Eva habría empezado con esta progenie múltiple en que el poeta nombra a sus arquetipos preferidos: nada menos que al “Divino Homero” y “Byron el sublime”, que conviven con Hugo, Lamartine, Zorrilla y Espronceda, configurando de una vez por todas su más íntimo y caro panteón²³. Pero ya en ese temprano poema empieza la desilusión. De una manera que le va a ser característica, el poeta desdobra su cántico, y lo que era aspiración a la gloria y a una dicha individual y transpersonal, se convierte en desdicha y en sentimiento melancólico de pérdida. “Edenes” empieza rimando con “sienes”, las sienes del poeta que aspira a ser laureado; termina rimando con “desdenes”, el desprecio del público, de la sociedad y hasta de su amada (cit. en nota previa, pp. 144 y 157).

En suma, si ponemos estas figuras del Edén en orden cronológico, tenemos un caos edénico socavado desde la partida por un fiat destructor; un jardín nacional, que es visión y parte de una promesa de “futuro esplendor” para el país; una vuelta voluptuosa –muy fugaz– al eros de la pareja primitiva en que el Edén tiene algo de jardín de las delicias; y, ya entrado en la vejez, la copia provinciana de un negativo borroso y olvidado. Se ve: en un proceso de creciente despotenciación, a través de un cuarto de siglo (de 1847 a 1872), el vergel original resulta jibarizado y corre el riesgo de entrar en extinción²⁴.

²³ Cf. “El Ángel y el Poeta”, en Carlos Silva Vildósola, cit., pp. 155-6. Estos nombres desaparecerán en la versión posterior, de 1867, que recoge Silva Castro (ver la nota explicativa en su recopilación: *Eusebio Lillo. Obras poéticas*, Ediciones de la Sociedad de Escritores de Chile, 1948, p. 287).

²⁴ En realidad, el tratamiento poético de Lillo es de gran sutileza, mucho mayor de la que puedo describir aquí. Un ejemplo. En la sección “Dicha del poeta”, segunda del poema de 1846, Lillo elabora de modo completo y hasta sistemático los componentes de su “jardín precioso”: la brisa que “vuela de flor en flor”, las “mil flores (que) se doblagan / con lánguido albedrío”, etc. Pero luego hay una estrofa: “Bello el jardín se mira / con cándidos primores, / y miente con sus flores / puro y hermoso edén” (cit., pp. 148-9). El uso clásico de “mentir”, en el sentido platónico de “imitar”, introduce una nota de perspectivismo que nos permite leer la relación de copia en una doble dirección; en este caso, como prodigiosa ilusión floral. Este mundo no precede a Lillo, él mismo lo crea para después recrearlo muchas veces.

“EL JUNCO”

Hay tres versiones disponibles de este poema. “El Junco” apareció primeramente en la antología de Juan María Gutiérrez, *América poética* (Valparaíso, 1846), quien lo tomó probablemente de una publicación periodística previa, tal vez de *El Tiempo*, según Amunátegui (cit., p. 122), donde el título primitivo era “El junco y la violeta”. El segundo texto es el que incluyó Carlos Silva Vildósola en sus *Poesías de Eusebio Lillo* (1923); sigue al pie de la letra la versión de Gutiérrez, salvo en una estrofa. El tercero lo ofrece Raúl Silva Castro, en su recopilación de 1949, y contiene muchísimas variantes. El crítico nos dice haberlo tomado de otra *América poética*, la de José Domingo Cortés, bibliógrafo chileno que publica esta voluminosa compilación en 1875. Además de corregir erratas obvias (*jugetón* por *juguetón*, *alma* en vez de *alba*, etc.), hay modificaciones significativas en la puntuación, en la adjetivación y en uno que otro nombre. El texto excede en una estrofa a las versiones anteriores, la del cuarteto que comienza “Dime ¿qué sufres?”. Cuando me empezaba a avergonzar por dar tanta importancia a este tipo de detalles, vi la película de Mike Nichols, *Wit*²⁵, con la notable actuación de Emma Thompson, donde una vieja maestra de inglés hace escrupulosas disquisiciones acerca del cambio de puntuación en diversas ediciones de un poema de Donne sobre la muerte. El sentido de ésta –enseña la profesora a su joven alumna– cambia según sea la puntuación y la pronunciación que vehicula. Puntuar bien es leer bien a la muerte, aprender a bien morir. En este caso, la muerte propia del personaje que interpreta Thompson, una profesora de literatura inglesa que ha dedicado toda su vida a enseñar y a escribir sobre Donne y que ahora sufre de cáncer terminal. Nada de exclamaciones, por lo tanto, ni de puntos suspensivos... Como ocurre con las buenas tragedias, la escena me reconfortó y quedé algo más tranquilo.

En la *América poética* de 1875 se coloca en primer lugar a Lillo y en su presentación se dice algo que puede servirnos de guía. Escribe el compilador: “Aun cuando Lillo no hubiera publicado ninguna otra poesía que “El Junco”, esa sola bastaría para hacerlo obtener el hermoso título de poeta. Si esa composición se

²⁵ Mike Nichols, director: *Wit* (Avenue Pictures, 1999). El guión, de Emma Thompson y del mismo director, se basa en un drama de Margaret Edson. El film, originalmente pieza de televisión, puede hallarse en DVD (videodisco digital) por HBO Home Videos (2001).

examina detenidamente, ¡cuántas bellezas no se descubren en cada estrofa, en cada verso!”²⁶.

Es lo que haré a continuación: estudiar de cerca algunos aspectos del poema, en particular su composición, la línea dominante de sentido, las interpelaciones y el efecto aliterativo.

El poema, tal como se presenta en las versiones existentes, aparece dividido en tres partes, de desigual extensión y con distinta métrica. La primera y la última tienen 23 y 7 cuartetos respectivamente, la parte central está constituida por 6 octavas de arte menor. Asimétrica, dinámica, esta forma le da un aspecto de pequeño drama en que cada una de las secciones es asumida y protagonizada por un personaje: el junco, la violeta y el mismo poeta en orden consecutivo. Los dos primeros integran un dúo amoroso que sólo fructifica en la muerte y que alegoriza en lo esencial la figura del poeta. Las interpelaciones, muy frecuentes a lo largo de la composición, realzan y refuerzan esta aparente teatralidad del texto. Aparente, digo, y en un doble sentido: porque se trata de figuras descritas y visualizadas, no “personajes” propiamente tales; y porque estamos obviamente ante una sobredeterminación de la oralidad lírica, en que la voz, a pesar del gesto de apelación que conlleva, queda confinada a un radio expresivo y sentimental. Lírico, en suma.

“Pálida flor”: así se inicia el poema, destacando y aislando al objeto que se va a cantar, antes de la cesura que lo separa del resto del endecasílabo. El grupo silábico, la pequeña frase rítmica, funciona como célula germinal del poema, reiterándose anafóricamente en el cuarteto que sigue e iniciando una serie de ecos y duplicaciones que dará al conjunto del poema un vaivén característico, una alternancia continua y sostenida²⁷. La flor, extraída de un paisaje convencional y no de la naturaleza, se interioriza en la memoria para convertirse paulatinamente en obsesión sentimental. Es ésta la que crea el jardín a través de una descripción fuertemente interiorizada.

Desde un punto de vista fónico, las sílabas de apertura trazan a la perfección un arco que descansa entre el esdrújulo inicial y el monosílabo que hace de broche acústico. Esta “pálida flor” proyectará su curva musical –enlace de ritmos ascendente y descendente– en los versos del cuarteto, desde la “marchita frente” que “se

²⁶ Cf. José Domingo Cortés: *América Poética. Poesías selectas americanas* (París-México: Librería de A. Bouret e Hijo, 1875), p. 3. Se recogen 16 poemas de Lillo, en una selección que es casi perfecta.

²⁷ Ejemplos: “Dime ¿qué tienes?” / “Dime ¿qué sufres?”; “Tal vez doblega...” / “Tal vez en esa fuente”; “Quién sabe si en la noche:/ Quién sabe si las flores”; “¿De qué te sirve junco...?” “¿De qué te sirve la pasión...?”, etc. En el interior de dos cuartetos, el adverbio “cuando” se reitera ostensiblemente en dos pares continuados, y aun en más. El procedimiento atraviesa las tres partes del poema, resultando ser en extremo significativo.

doblega”, diseñando una curva de sentido que cruzará todo el poema, perceptible en la abundancia de verbos que se refieren a “alzar” e “inclinarse”, “elevarse” y “hundir”, “levantar” y “abatirse” y similares. Esta ondulación se hace a veces máximamente sensible, como en estos versos contiguos: “va a hundir su luz en medio de los mares,/ ¿Por qué no elevas tu abatida frente...?”..., etc. Todo el poema transcurre entre dos planos bien perfilados, el cielo que refleja el tiempo como aureola sucesiva de la flor (“cuando el alba tiñe”, “cuando el sol dorado”, “cuando el sol perdido en Occidente”) y la superficie de la tierra, a la cual quiere llegar el junco para unirse a la violeta: “siempre fija en la tierra tu mirada”. (El contraste, por supuesto, es más complejo de lo que esta oposición sugiere). De este modo, lo que “pálida flor”, con su rica cualidad vocálica, encapsulaba al inicio, se extiende y propaga a lo largo de versos, de las estrofas y del poema en su conjunto, en lenta y vaga pulsación que traza las vicisitudes del semantema mayor –la historia de amor entre dos flores que conviven apartadas y que buscan enlazarse.²⁸

Veamos el primer cuarteto:

Pálida flor, cuya marchita frente
al soplo de las auras se doblega,

²⁸ Un análisis más completo del poema requeriría ponerlo en relación con piezas afines como “Las flores”, “A la violeta” y “Ausencia”. En “Las flores”, por ejemplo, se hace ver que esta apallagé o separación de que hablamos (entre el junco y la violeta) es un claro eufemismo: “Tal vez en el lenguaje misterioso / en el jardín donde yacéis unidas, / os mandáis con el viento voluptuoso / pensamientos de amor, flores queridas” (RSC, cit., pág. 5). Este secreto “yacer”, eliminado en “El junco”, es el que articula en este poema la primera con la segunda sección, la de muerte, de amor y de resurrección material.

En el grupo de los románticos chilenos, Lillo es quien probablemente tiende más a sexualizar las flores. Su paisaje es casi un *locus amoenus* sexualizado, un retorno al Edén original. En él se vuelve marca diferencial la progresiva absorción que el romanticismo ha ido haciendo de las ideas sobre la sexualidad de las plantas y del organismo reproductor de las flores. Desde Sébastien Vaillant, en su famosa lección del Jardin des Plantes, de 1717, hasta los ... *Sponsalium Plantarum*, de Linneo (1729) y gracias a la pedagogía botánica difundida por Rousseau, la hipótesis, chocante y escandalosa en un comienzo, es acogida y bienvenida en los hogares puritanos, en las escuelas inglesas y en los manuales de jardinería y horticultura (ver, entre muchos otros, Roger L. Williams, *Botanophilia in Eighteenth-Century France*, Dordrecht, Kluwer, 2001, pp. 9-28; Sam George, *Botany, sexuality and women's writing 1760-1830*, Manchester University Press, 2007; y Patricia Tara, *Sex, Botany and Empire*, New York, Columbia University Press, 2004. Términos como “polígamo” y “bigamo”, que empleo más abajo, son una analogía corriente para referirse a la anatomía y comportamiento de las flores en las descripciones de la época.

mientras te arrulla el juguetón ambiente
y entre tus hojas bullicioso juega.

La interpelación que abre el poema genera un tono de canción, en la medida en que los interlocutores –el yo y la flor– coexisten en un mismo plano, en un diálogo *tête à tête* que será característico de la doble intersubjetividad aquí bosquejada: entre el poeta y la flor en primer lugar y luego, muy pronto, entre las dos flores que forjan una especie de intersubjetividad vegetal muy típica de Lillo²⁹. Se engendra así un ámbito privilegiado en que el poeta y su voz pasan a ser parte del jardín que describen y que la fluyente interpelación convoca. Esta, de interrogativa, se hará a veces dubitativa, suplicante a veces, tendrá en otras un matiz exhortativo y en ocasiones muy precisas un acento exclamativo. “Mas ah...”, “mas, ay”, subrayan correlativamente la imposibilidad del amor, en una suerte de *apallagé* que conducirá naturalmente al abrazo póstumo y al intermezzo de muerte que va a seguir como tema de la segunda parte. Al fin de la primera, “lloras oh flor” retoma el punto de partida del poema, llevando la gradación a un clímax sentimental plenamente consonante con el tono de la experiencia poetizada.

Es visible en este primer cuarteto la abundancia de la aliteración, dominante en todo el poema. Notemos: las sibilantes del segundo verso, el sonido palatal de “arrulla” y “bullicioso”, el grupo *tr* de “mientras” y de “y entre”, etc. Hay otras menos evidentes: en un eje verticalmente simétrico, “cuya” rima exactamente con “arrulla”, en virtud de la pronunciación hispanoamericana y chilena. ¿Es mucho forzar las cosas ver en el signo de la jota (“juguetón”, “juega”, “hojas”), una inicial del nombre del junco? Tal vez sí. De lo que no cabe duda, es su contraste con la incisiva aliteración perceptible en la parte del poema dedicada a la violeta: “y allí viviréis felices... volando el aire sutil”, “verás la vida volar”, “verás volarse la vida”. Las *v* de la violeta imprimen su signo al paisaje del amor allí vislumbreado, rodean a la flor en su vida y en su vuelo: constituyen su monograma más explícito. Y es que, de figura tradicional desde la época antigua hasta la edad clásica³⁰, la aliteración se ha ido convirtiendo –a partir del romanticismo pero–, sobre todo a partir del freudismo

²⁹ En otro poema, nuestro junco se hace levemente polígamo (bigamo, más bien) y ama a una trinitaria (ver “Ausencia”, RSC, pp. 16-8). ¿O se trata a lo mejor de otro junco? (!). Lo que pasa es que hay una microestructura en acto, que llevará a una completa identificación del ego poético con la flor preferida de Lillo: “Que ese junco soy yo, la fuente es ella”, dice al fin de un “Soneto”, en un verso que naturalmente no es un epifonema, pero veremos que podría ser muy bien su epitafio (Cf. Vildósola, cit., p. 89).

³⁰ Pierre Fontanier la concibe como una figura de dicción por consonancia y la trata al lado de la paronomasia. Su definición es ésta: “La Aliteración, llamada también Paracresis, es

lacaniano, con su teoría del inconsciente como lenguaje y su correlativo énfasis en plano del significante— en un útil de análisis para la materialidad del lenguaje poético. Kristeva, de un modo excesivo en mi opinión, y Jean-Pierre Richard con un alcance más convincente (éste parte de premisas estilísticas no lacanianas) han insistido y llevan a cabo exploraciones casi microscópicas en el estrato sonoro de la poesía. No los imitemos, y paremos aquí.

Volvamos al tema de la misantropía, ya para terminar.

Casi un siglo después de la pieza de Molière, en pleno siglo XVIII y en vísperas de la revolución, Rousseau comenta y nos dice lo siguiente del personaje:

Qu'est-ce donc que le *Misanthrope* de Molière? Un homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains; qui, précisément parce qu'il aime ses semblables, hait en eux les maux qu'ils se font réciproquement et les vices dont ces maux sont l'ouvrage.³¹

Más allá de la fiera honestidad y de una ideología de transparencia absoluta en las relaciones humanas con las cuales Rousseau no podía dejar de simpatizar, el filósofo percibe que el enajenamiento entre unos y otros —el odio recíproco— en el seno de una comunidad estaría en la base de la actitud misantrópica. Tal vez la intuición valga para Lillo, desilusionado como estuvo y como estaba frente al constante espectáculo de una mutua destrucción entre sus compatriotas.

En todo caso, de este misántropo crepuscular nos queda un paisaje de amor y de flores: un minúsculo rincón de su patria trasmutado en poesía nacional, regional, local. Este misántropo amó como nadie en su tiempo el medio natural en que le tocó nacer. Su poesía está llena de nogales, de arrayanes, de litres, y de la flora autóctona por la cual sus contemporáneos no daban una chaucha. (Sólo extranjeros —Pissis o Domeyko— la contemplaban y describían con admiración; antes, claro, Molina, quien terminó también como extranjero). Esas criaturas vegetales fueron su mundo, su razón de estar en el mundo. Lillo es el primer poeta chileno en el que asistimos a una augural epifanía de lo verde; idea y obsesión que alimentó toda su vida hasta el momento de su propio fin. Poco antes de morir y entreviendo el boato de las posibles

una especie de onomatopeya en varias palabras, producida por el juego de ciertas letras o de ciertas sílabas” (*Les figures du discours*, Flammarion, 1968, pág. 345).

³¹ Cit. en John E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques* (Paris: José Corti, 1999), pág. 11. La cita pertenece a la *Lettre à d'Alembert*, de 1758.

celebraciones póstumas, pide en gesto característico que no lo entierren con pompa ni ostentación y que sólo envuelvan su cuerpo entre flores queridas: “Apenas fallezca, deseo que cubran mi cadáver de violetas y juncos, esas flores modestas a las cuales he amado tanto y cantado en tantas ocasiones” (RSC, pág. 143, tomado de un artículo de El Mercurio).

Según Rodríguez Mendoza, esto fue lo que ocurrió en la realidad³². Así, su cuerpo rejuvenecido por este nuevo gran frescor, se hunde tierra adentro en un acto final de paganía para florecer mejor en un oscuro paraíso subterráneo. Destino superior sin duda al que le hemos brindado acá arriba críticos, letrados y los raucos voceadores de su Himno Nacional.

ADDENDUM BOTÁNICO

El junco es una planta que pertenece a la familia de las amarilidáceas y al género de los narcisos; es nada menos que un *Narcissus poeticus*. A pesar de ser una flor común en el país, no la veo en las *Floras* chilenas que tengo a mano. Hay buenas reproducciones en H.C. D. de Wit, *Flowers of the world, II*, London: Thames and Hudson, 1965, p. 220, pl. 136; y en Oleg Polunin, *The Concise Flowers of Europe*, London: Oxford University Press, 1972, pl. 173. En Alice M. Coats, *The Treasury of Flowers*, hay una estupenda ilustración tomada de un herbario de fines del siglo XVI en que se retrata a un *Narcissus juncifolius* (New York: McGraw- Hill, 1975), pl. 19.

Después de mi conferencia, Niall Binns me sugirió que el junco pudiera estar relacionado con el “daffodil”, prestigioso en la tradición romántica de un Wordsworth, por ejemplo. Al parecer es así. En De Wit, se menciona un “wild daffodil” que se da como pseudonarcissus (cit., p.245) y en Coats se incluye otro tipo de narciso que lleva el curioso nombre de “Hoop-Petticoat Daffodil” (cit., ibid.). Se ve que la fantasía floral va de lo mitológico a la más íntima guardarropía.

³² “Se acaba de ir cubierto de juncos y violetas, la más bizarra de las figuras nacionales” (E. Rodríguez M., en Clemente Canales T., cit., p. 124).

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Alone. *Historia personal de la literatura chilena*, Zig-Zag, 1954.
- . *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1973.
- Álvarez, Ignacio. “Cuestión de tiempo: Problemas del imaginario nacional en ‘El campanario’, de don Salvador Sanfuentes”, *Taller de letras*, 38, 2006, pp. 19-30.
- Amunátegui, Miguel Luis en *La alborada poética de Chile*. Santiago: Imprenta Nacional, 1892.
- Behler, Ernst. *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, 1993.
- . *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- Canales Toro, Clemente. ‘*Canción Nacional de Chile...*’. Santiago: Andrés Bello, 1960.
- Chateaubriand. *Essai politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*. París: Gallimard, 1978.
- Del Solar, Enrique. *Poesías de la señora Mercedes Marín del Solar dadas a luz por su hijo Enrique del Solar*, Santiago, Imprenta Andrés Bello, 1874.
- Gazmuri, Cristián. *El ‘48’ chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos* Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- Goic, Cedomil. *Del romanticismo al modernismo. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- Jackson, John E. *Mémoire et subjectivité romantiques*. París: José Corti, 1999.
- Lacoue-Labarthe. *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.
- Liotard, J-F. *Leçons sur l’Analytique du Sublime*. París: Galilée, 1991.
- Musset. *La confesión de un hijo del siglo*, trad. de Ricardo Gil. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1940.
- Perruchot, Henri. *La vie de Cézanne*. París: Hachette, 1956.
- Poyet, Therry. *Les Châtiments de Victor Hugo*. Talence: Eurédit, 2001.
- Rella, Franco. *L’estetica del romanticismo*. Roma: Donzelli, 1997.
- . “Eros paradossale. Schlegel e Novalis”, in *Limina. Il pensiero e le cose*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- Saint-Just. *Oeuvres choisies*. París: Gallimard, NRF, 1968.
- Silva Castro, Raúl. *Antología de poetas chilenos del siglo XIX*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile, 1937.
- Silva Vildósola, Carlos. *Eusebio Lillo. Poesías*. Santiago: Nascimento, 1923.
- Wordsworth and Coleridge. *Lyrical Ballads*. London: Methuen and Co., 1965.