



Universidad Austral de Chile

Conocimiento y Naturaleza

Leonardo Sanhueza

*El Hijo del
Presidente*

Ediciones  UACH

Colección Biblioteca Luis Oyarzún

Esta primera edición en Chile en 500 ejemplares de

EL HIJO DEL PRESIDENTE
de Leonardo Sanhueza

se terminó de imprimir en septiembre de 2020
en los talleres de Maval

 (2) 2566 5400
www.mavalchile.com
para Ediciones Universidad Austral de Chile

 (56-63) 2444338
www.edicionesuach.cl
Valdivia, Chile

Dirección editorial
Yanko González Cangas

Cuidado de la edición
César Altermatt Venegas

Diseño y maquetación
Silvia Valdés Fuentes

Fotografía de portada
Intervención digital sobre fotografía de Pedro Balmaceda,
Biblioteca Nacional de Chile

Todos los derechos reservados.
Se autoriza su reproducción parcial para fines periodísticos
debiendo mencionarse la fuente editorial.

© Universidad Austral de Chile, 2020
© Leonardo Sanhueza, 2020

ISBN 978-956-390-124-5

CONTENIDO

Nota del autor 9

[La historia de Pedro Balmaceda Toro...] 13

[Según Rubén Darío...] 21

[Aquella mañana...] 29

[La noticia...] 43

[Pedro terminó siendo el mayor...] 51

[Los jóvenes intelectuales...] 61

[Al otro día...] 69

[Mientras tanto, Pedro...] 77

[Como era de esperar...] 83

[Pero entonces...] 93

[A fines de año...] 101

NOTA DEL AUTOR

*H*ace poco más de seis años, la editorial Pehuén me invitó a escribir una crónica en torno a algún hecho o personaje de la llamada «pequeña historia» nacional o latinoamericana, para inaugurar con ella una colección de minilibros en esa línea temática. Acepté de inmediato. La extensión propuesta, un breviario de unas cincuenta páginas chicas, me hizo pensar en la historia de Pedro Balma-ceda Toro y el nacimiento del modernismo en castellano, asunto que excedía por mucho las posibilidades de un artículo largo y, por sus limitaciones documentales, se me quedaba corto en el plan de una biografía hecha y derecha. La ocasión hace al ladrón, dicen, así que de ahí salió la primera versión de *El hijo del presidente*, que fue publicada a mediados de 2014.

El presente libro también es fruto de una propuesta editorial, en este caso de Ediciones Universidad Austral de Chile, cuyo director, Yanko González, me llamó hace unos meses para proponerme reeditar ese breviario, habida cuenta de que ya se ha vuelto bien difícil de encontrar en librerías. La invitación me llevó a revisar el libro, no sólo porque en él hubo algunos errores que deseaba enmendar sino también por la posibilidad de agregar alguna que otra cosa que había dejado afuera en beneficio de la

brevedad. Era una simple revisión, pero, entre retoque y retoque, terminé reelaborando el libro completo. Anulada la restricción espacial de origen, escribí un buen número de páginas nuevas y reescribí otras tantas sin miramientos. Resultado: el libro engordó bastante, casi el doble. Aunque mi plan original era hacer sólo una «edición corregida y aumentada», como se decía antaño, al parecer exageré en mi propósito y me salió un libro distinto, cuyo antecesor puede verse en él a sí mismo como en un espejo deformante. Así que ahora hay dos *hijos del presidente*: éste y aquél. Tal vez sea mejor así.

L. S.

Santiago, abril de 2020



Teodoro Palma Cecilia Torres

La historia de Pedro Balmaceda Toro, el hijo del presidente, es la historia de una posibilidad.

Su inasible imagen, su retrato desarticulado por la incertidumbre y las conjeturas, ha difuminado su breve existencia, disipando la frontera entre lo que fue y lo que pudo ser. Desprovisto de contornos y relieves, su nombre figura en la trastienda de otros nombres, como el típico desconocido que nadie logra identificar en las fotos viejas. Ahí está, mírenlo: esfumado entre los párrafos de contexto, los apéndices y las notas al pie de la biografía de su padre, la historia literaria chilena, la cultura de los salones artísticos en el siglo diecinueve, las formas latinoamericanas de la *Belle Époque* o la vida y obra de Rubén Darío. Puede incluso que lo mencionen a la pasada en alguna historia de los carruajes o de los seudónimos.

Sin embargo, aunque es un fantasma, un espectro de esos que atraviesan las paredes o desordenan los libros en los estantes, a la vez representa un punto de apoyo, una viga basal: si alguien lograra atezarla con dos dedos, como si fuera un palito de mikado, para extraerla del apilamiento actual de nuestra cultura, provocaría un cataclismo de las ideas o al menos un derrumbe muy considerable de su torre de causas y efectos.

Es cierto que el modernismo ha sido en su vida póstuma una larga y arborescente reacción en cadena, cuyas innumerables ramas se extienden a las vanguardias poéticas, la oratoria de las revoluciones, el bolero de copas rotas, la sensiblería de artista, su majestad el kitsch latinoamericano... En fin, es algo tan variado que quitarle un eslabón, uno solo de los innumerables que lo conforman, quizás no implicaría más que unas pequeñas transformaciones. Pero quitarle a Pedro sería suprimir el detonante, el chispazo inicial, y con nuestro lenguaje así, sin asidero ni explicación, a la manera del «ladrido sin perro» de Neruda, nos quedaríamos muy solos y desorientados, sin saber qué hacer con buena parte de nuestros adjetivos.



José Emilio Pacheco, que todo lo sabía, pensó el modernismo latinoamericano como «un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna». Según la entiendo, esa imagen es perfecta porque sintetiza de una manera muy bella dos aspectos claves de este asunto: la atomización que propició la exaltación espontánea de la individualidad y, por otro lado, la singularidad de una convención revolucionaria en la que no se ha convenido nada en concreto. La indefinición formal del modernismo como escuela literaria pone al lector posmoderno en una situación incómoda, porque su objeto es dócil, no ofrece resistencia a la observación, pero aun así no se deja atrapar. Apenas uno cree haberlo comprendido a cabalidad, se escabulle. Pacheco propone algo muy interesante al respecto: como pertenece a un presente eterno, es esquivo a la historia. Lo dice así: «Por su métrica y su vocabulario, es fácil reconocer un poema modernista e incluso decir

si un texto se escribió antes o después del movimiento. Pero el término carece de toda connotación tangible. Es una voluntad de situarse en el ahora, de encontrar el estilo de la época. *Modus hodiernus*, lo moderno son los usos y costumbres de hoy, un hoy que no se parece al ayer y necesariamente diferirá del mañana».

No viene al caso detallar el análisis, por lo demás admirable, que hizo Pacheco del modernismo latinoamericano, pero quizás valga la pena detenerse un poco en el efecto más trascendente que detectó el mexicano en esa «voluntad de situarse en el ahora». Hay que tener en cuenta que los jóvenes modernistas no se concebían a sí mismos como un movimiento literario de ruptura, no al menos de la manera en que hoy entendemos ese tipo de configuración colectiva. Naturalmente, como jóvenes que eran, se burlaban de los vejesterios líricos (en sus memorias, Luis Orrego Luco lo subrayó diciendo que los *pisoteaban*), pero en comparación con los futuros hooligans de las vanguardias de entreguerras puede decirse que mantuvieron relaciones más bien respetuosas con la tradición y, además, se abstuvieron de enarbolar algún evangelio refundador de las letras hispánicas o universales. Ni guardianes de algún rancio tesoro ni profetas de una incierta tierra prometida, estaban más bien concentrados en *realizar* el presente y hacerlo relumbrar para sí mismos. Quizás por eso, por esa falta de beligerancia y sentido mesiánico, Pacheco se dio cuenta de que para entender la importancia del modernismo había que trasponer el umbral de sus características más evidentes y penetrar en sus zonas más profundas, invisibles bajo la hojarasca de las guerrillas generacionales. Así, puede verse que el meollo del modernismo no está en su estética reconocible ni en su originalidad —esa «originalidad involuntaria» de la que hablaba Alfonso Reyes—,

aspectos que el tiempo, por lo demás, acaso con crueldad innecesaria, se encargó de depositar en una posteridad caricaturesca y degradada, gracias a sus numerosos epígonos que hicieron de su legado un hazmerreír o al menos un lenguaje repugnante para las sucesivas vanguardias del siglo veinte. Pacheco va mucho más allá de esas consideraciones y observa que el modernismo logró hacer algo que ninguno de sus desplazamientos estéticos se había propuesto: ni más ni menos que declarar la independencia literaria latinoamericana, la que a su vez determinó enseguida el comienzo de una especie de colonización inversa, momento crucial para todo cuanto se ha escrito en nuestra lengua, a uno y otro lado del Atlántico, desde entonces hasta nuestros días.

No sé si Pacheco tenía presente que la necesidad histórica de esa autonomía literaria no era, en las últimas décadas del siglo diecinueve, algo evidente. Él desarrolló sus ideas sobre el modernismo en una época que al respecto era muy singular, desde fines de los sesenta hasta comienzos de los ochenta, años en que la llamada «independencia cultural» era ya parte sustantiva de un discurso generacional bien extendido en Latinoamérica. En contraste, si se lo piensa en estos días, con más escepticismo, el fenómeno que describe como la cosa más normal del mundo puede incluso verse como paradójico. A fines de la década de 1880, aun si se consideran los posibles remanentes nacionales o regionales del espíritu independentista de la primera mitad del siglo o asuntos más específicos como los improbables coletazos de la cuestión ortográfica iniciada por Andrés Bello y profundizada por Domingo Faustino Sarmiento, la idea de independencia cultural, tal como la entendemos hoy, era más bien difusa o no tenía mucho asidero. Hubo que esperar la entrada del nuevo siglo

para que esa noción comenzara a incubarse, por ejemplo a través del indigenismo académico, y para que el nacionalismo artístico, sobre todo en el ámbito de la música, la pusiera en órbita con alguna fuerza, hasta que al fin de varias décadas fuera tomando su forma característica y recién a partir de los años cincuenta y sesenta viniera a decantar en consignas políticas y convicciones comunes.

En sus orígenes, el espíritu modernista latinoamericano estaba tan lejos de esgrimir una reivindicación identitaria local que esos efectos regionales parecen más bien el producto de una feliz casualidad. Los jóvenes de avanzada, como tales, sólo querían estar en la cresta de la ola y, para eso, miraban a Francia, muy lejos de nuestros países mestizos. Entre parnasianos, simbolistas y decadentes, la segunda mitad del siglo diecinueve francés se les presentaba como un foco deslumbrante, un modelo esperanzador, no sólo por la necesidad de sobreponerse a la decrepitud del romanticismo, movimiento que por otra parte había llegado al mundo hispánico a duras penas, como un fantasma ajeno en una realidad en que incluso el Siglo de las Luces había pasado de medio lado, sino también para encarar con pasiones alternativas los ideales estéticos que la burguesía local estaba imponiéndole a su propia y naciente *belle époque*.

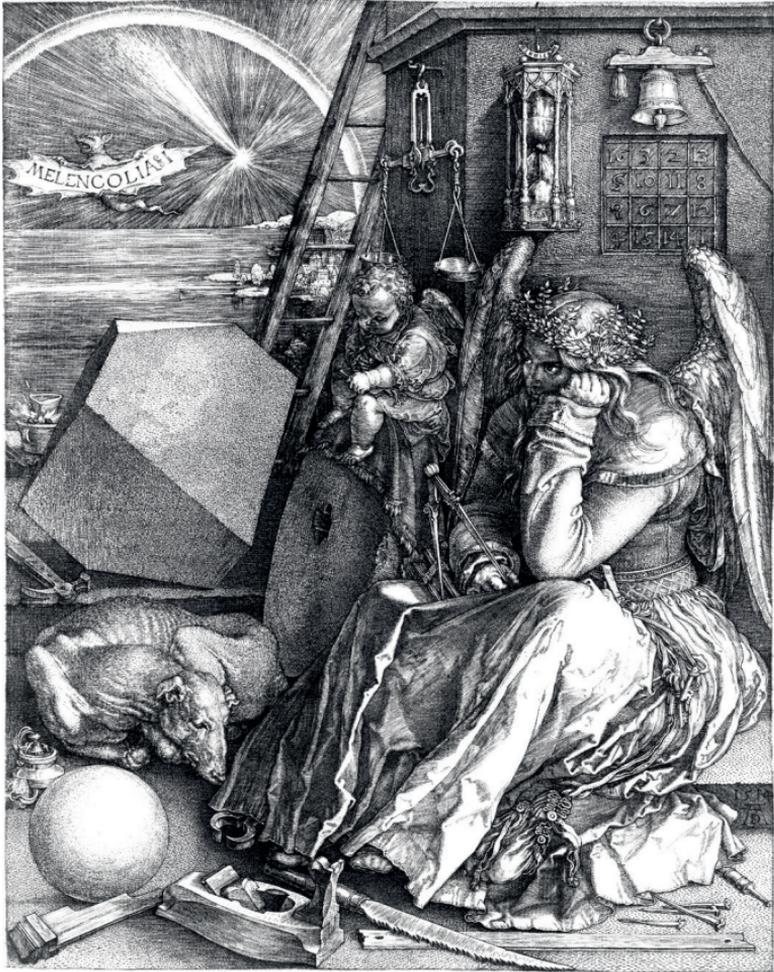
Hay que recordar que hasta entonces la influencia cultural francesa sobre Latinoamérica estaba más cerca del salón que de los escritorios. Aparte de los importantes pero discretos rastros que había dejado en los pizarrones jurídicos y políticos, el galicismo se había extendido más bien como una notoria marca de clase y distinción, como un código de pertenencia a una comunidad excluyente, que se manifestaba sobre todo en el lenguaje oral, en los modales, en la gastronomía y, en fin, en ámbitos más propios

de la sociabilidad que del pensamiento y la expresividad artística de la elite letrada. Esa brecha, como característica de las dos o tres décadas previas al modernismo, tiene un buen retrato en la novela fundacional chilena *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, donde el galicismo irrumpe en la cultura criolla básicamente a través de dos facetas: una muy política, que es representada en sordina mediante el contexto de la guerra civil de 1851 y la importancia que en esa disputa entre liberales y conservadores tuvo el ideario de la Sociedad de la Igualdad, en buena parte francófilo; y la otra muy sociológica, centrada en las nuevas formas de la sociabilidad aristocrática y, en especial, en el tipo humano del hijo frívolo y descarriado de una familia rica, llevado a la parodia del *fils de famille* en el personaje de Agustín Encina, cuyo afrancesamiento lingüístico brilla como el broche de oro de una personalidad en extremo amanerada, superflua e irresponsable.

Aunque se camufló perfectamente contra ese telón de fondo de sus antepasados, la francofilia del modernismo realizó sobre sí misma un desplazamiento intelectual bien considerable, que trasladó a nuestra lengua algo que sobrepasaba los tics de aquella sociabilidad interesada y entraba de lleno en una forma nueva de ver la creación literaria, revolucionando de una vez y para siempre las posibilidades de la tradición literaria en español. Ese novedoso «galicismo de la mente» de aquellos jóvenes latinoamericanos, expresión acuñada con agudeza pero también con desembozada mordacidad por el español Juan Valera, muy pronto se sacudió de encima toda impronta peyorativa para dejarse ver como una vía insurreccional, en que los poetas mestizos, los de este lado del charco, se mostraban liberados del pulso peninsular y además le daban a la literatura de nuestro idioma un inesperado carpetazo.

Escribían con un castellano que parecía inspirado en el Siglo de Oro y lo hacían germinar en mutaciones excelentes, pero daban la impresión de pensar como si sus días y noches transcurrieran entre el Chat Noir y los destellos del Sena alumbrado por un lejano claro de luna de alguna más lejana imaginación.

Pero me estoy desviando demasiado. Volvamos, mejor, al principio de esta historia. Es decir, a su final.



Alberto Durero: *Melancholia I* (1514).

Según Rubén Darío, Pedro «vivió la vida de la luz y se apagó como una estrella». Eso lo escribió el poeta nicaragüense en una carta de condolencias al presidente José Manuel Balmaceda, fechada en San Salvador el 11 de diciembre de 1889. Curiosamente, poco antes, el 4 de noviembre, en Buenos Aires, el joven diplomático chileno Matías Errázuriz había recurrido también a una descripción lumínica y sideral para su obituario en la *Revista Progreso*: «Cruzó el mundo como un meteoro, dejando una ancha estela, como una dorada mariposa que al morir abandona al viento el oro de sus alas; de Pedro Balmaceda sólo nos queda el oro, ¡la luz!». En julio de ese año, además, entre las necrológicas locales de prensa y los discursos fúnebres, no habían faltado otras numerosas comparaciones por el estilo. Se habría podido echar mano a las fragilidades del reino vegetal, al designio de la brevedad heroica, a la microscópica perfección de los cristales de nieve condenados a morir con el deshielo, pero nadie estuvo dispuesto a evadir lo que parecía natural: proponer imágenes astronómicas de la luz efímera para representar la breve existencia de un chico promisorio. Al parecer, la muerte de Pedro no podía sino evocar ese único campo semántico, distante de la religión, de la historia y de la naturaleza más inmediata.

De sólo pensarla, su existencia debía devolver un destello en la noche negra y eterna.



Un paréntesis: los meteoros no son estrellas. Son material sobrante, saldos de roca o hielo que han vagado como oscuros parias por el Sistema Solar, a la deriva de ningún viento, hacia ningún lugar específico, hasta que de pronto se les cruza en el camino la atmósfera terrestre y en la caída comienzan a arder, a quemarse por el roce contra el cielo azul, sublimándose hasta producir su primera y última luz propia, que es la huella efímera de su destrucción. Incluso en las raras veces en que son muy grandes, digamos de unas cuantas toneladas, pero no tan grandes como para ser considerados asteroides, su suerte sigue siendo una miseria y, en su irremisible ruina instantánea, de nada les sirve ser llamados «bólidos», en vez de «meteoros» o «estrellas fugaces», como tampoco haber producido en el firmamento, además de un resplandor formidable, un estruendo de bombazo atómico que aun al más indolente de los testigos le pondría los pelos de punta. Gigantes bólidos, medianos meteoros, diminutas estrellas fugaces, lo que se ve desde nuestro planeta no es más que un cadáver en el crematorio, polvo universal incandescente condenado a desintegrarse por completo en las alturas, salvo en algunos casos en que algún resto de piedra quemada alcanza a llegar a tierra firme, donde su nombre se degrada en «meteorito» —que aunque es un falso diminutivo igual suena más o menos irrespetuoso— y su cuerpo se integra para siempre a la secreta escoria sideral de los desiertos.

Otro paréntesis: me acordé de *Melancolía I*, el famoso grabado de Durero, una de sus tres «estampas maestras».

Como se sabe, es una obra muy enigmática, pero no lo es en el sentido actual de la palabra, que es una maraña más bien banal entre lo indescifrable y lo misterioso. Se trata más bien de un juego, un acertijo con pistas evidentes. Es una adivinanza exquisita, cuyo desafío no es hallar su solución, porque de hecho ésta ha sido revelada de manera explícita (no bien termina de preguntar «¿Qué es?» cuando ya ha respondido: «La melancolía»), sino ir descubriendo poco a poco el intrincado mapa de esa resolución, hasta verlo nítidamente, a cabalidad, aunque cualquiera que lo intente se verá muy pronto atrapado en un laberinto de símbolos.

El protagonista es un ángel de aspecto muy femenino, pero no tanto como para afirmar algo acerca de su sexo, y lleva puesta una corona de ramitas de acacio o de boj o de quién sabe qué. Por su expresión facial, uno podría pensar por igual que está aburrido, expectante o concentrado. No está triste o, al menos, lo disimula. En su mano derecha empuña un gran compás, con el que se pincha el regazo, como si estuviera escribiendo algo en él. A sus pies hay un cepillo de carpintero, un machete serrado (tal vez un híbrido entre escofina y serrucho), una tenaza, clavos de tres o cuatro pulgadas, pedazos de madera, un perro flaco y una perfecta esfera que más que pelota de niño parece una figura abstracta que se ha colado de los sueños a la realidad como en un cuadro de Chirico. Detrás del ángel, arriba y a un lado, hay una campana, un reloj de arena, un *putto*, una balanza, un cuadrado mágico, una escalera de mano. Unas cuantas otras cosas completan el conjunto de pistas de ese complejo acertijo cuya respuesta se lee claramente más atrás, arriba y a la izquierda, en un cartel sostenido por un murciélago de alas abiertas y cola de genio recién escapado de una lámpara: «Melancolía I».

Pero lo que más me interesa de ese grabado en este relato es que, detrás de la respuesta, detrás del largo camino que lleva a la melancolía, hay otro enigma, que sí espera por su resolución, allá, en ese cielo iluminado y a la vez oscuro que está a las espaldas del murciélago portador del cartel, sobre el horizonte marino, donde un arcoíris esperanzador enmarca el paso inmóvil de un meteoro gigante, un estruendoso bólido, o quizás simplemente una representación simbólica, muy exagerada por la ignorancia o el asombro, de un lejano cometa, de su cola de hielo, de su fulgurante silencio.



No hay más paréntesis, volvamos a tierra. Ahí está Pedro, Pedro Alberto José Balmaceda Toro, despedido por sus contemporáneos: un aerolito que raya la noche con su delicado esplendor y luego se apaga, apenas entrevisto en su trayecto nocturno.

Esa imagen, tan lírica y literaria, es precisa pero incompleta. El hecho de que haya sido hijo del presidente Balmaceda abre un ducto en que lo efímero se transfigura en otros significados. Su breve destello no fue un mero fulgor para la antología de las promesas pasmadas o las personalidades potenciales, sino que además transgredió fugazmente, acaso para demostrarla en su ramal más trágico, la norma de que los hijos de los presidentes no brillan, y al parecer no pueden brillar, ni en Chile ni en ningún país. Hagan lo que hagan, siempre resultan más bien apagadizos, por la razón que sea. Uno esperaría que el enorme caudal de símbolos y privilegios que supone una familia presidencial tuviera sobre ellos un efecto en el mismo sentido, arrastrándolos por inercia hacia la grandeza, como ha ocurrido en algunas dinastías de emperadores o tiranos, o

por lo menos que lo tuviera de manera esporádica, uno de cada tres, uno de cada ocho. Pero no. Si me remito a Chile, en el mejor de los casos pueden incluso llegar a terciarse la banda tricolor, como lo hicieron sus padres, y por ello alcanzar a sentir, en el costado izquierdo, sobre la cadera, ese peso ultragravitacional que dicen que tiene la piocha de O'Higgins, pero aun así no logran pegar el salto, sublimar esa dignidad; muy por el contrario, siempre dejan la impresión de que han tropezado a su pesar con un destino manifiesto, o que éste les ha caído encima como un piano, o que todo no ha sido sino el fruto de un malentendido; parecen sentirse incómodos, dislocados de su ser íntimo, apartados de su lugar ameno por la fuerza de las circunstancias: tal vez preferirían estar jugando ajedrez, tomar un helado con sus nietos, huir de La Moneda hacia el anonimato.

Los dos casos más recientes de presidentes-hijos-de-presidentes dan buenas caricaturas de lo que digo. El primero es Jorge Alessandri Rodríguez, que aun en su calidad de primer mandatario no sólo fue llamado modestamente el Paleta —mote que resuena, hoy como ayer, demasiado familiar y poco menos que peyorativo al aplicársele a alguien cuyo padre entró en la gran historia bajo el rugiente apodo de León de Tarapacá—, sino que además dejó como todo recuerdo popular de su mandato el haber hecho siempre a pie el camino entre su sobrio departamento en la calle Phillips y La Moneda, llevando así la virtud política de la austeridad a una especie de camuflaje urbano. El otro caso es el de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, que fue más dramático, situado en los bordes de la parodia: del padre, Eduardo Frei Montalva, se podría organizar dos, seis, veinte simposios de varios días o incluso semanas para ponderar en algo su relevancia como figura histórica, sus complejidades, sus claroscuros, mientras que

para hacerse una idea del hijo no haría falta mucho más que recordar que el destacado poeta, jurista y diplomático Armando Uribe Arce lo calificó en su momento como el presidente más tonto de que se tenga memoria en la historia de Chile, consideración que hasta la fecha en que escribo estas líneas no ha encontrado ni buenos ni malos detractores.

Los demás especímenes de aquella singular condición no fueron tan espectaculares como esos dos en su opacidad, pero algo de mérito hicieron en su falta de sentido heroico para asumir como cabezas de la república. ¿Qué recuerdo dejó Pedro Montt, aparte de la deplorable matanza de la Escuela Santa María de Iquique? ¿Y qué tipo de nebulosa se le vendría a la cabeza a un escolar chileno —e incluso a un estudiante de pregrado— si le preguntaran por el gobierno de Federico Errázuriz Echaurren? Acaso el más encumbrado hacia la gloria es Aníbal Pinto, pero ¿qué se recuerda de su gobierno? Ni más ni menos que la más ambiciosa y sangrienta expansión territorial chilena de todos los tiempos, puesta al servicio de magnates locales y capitales extranjeros, principalmente a través de la Guerra del Pacífico y la fase final de la ocupación militar de la Araucanía. Así, a bayoneta calada, cañonazos y destripamientos, las puertas de la historia se abren con cierta facilidad.

Por supuesto, desde algún punto de vista (desde el psicoanálisis, por ejemplo) puede resultar muy razonable que la cuna presidencial no haya dado grandes políticos, héroes admirables, genios públicos del delirio de grandeza o tan sólo formidables extravagantes del poder. Es un modelo paterno en extremo incómodo para la vocación política, no tanto por las virtudes cívicas, intelectuales y morales que pueda representar (al menos simbólicamente) como por las instituciones e ideas colectivas que

encarna: patria, república, democracia, todo bajo un velo de masculinidad característica. La idea de «matar al padre» incluye así un aspecto iconoclasta que, de no mediar una coyuntura revolucionaria de grandes magnitudes, la haría incompatible con la vocación política. La rebeldía contra el padre —o peor, su humillación— implicaría una voluntad herética, casi una declaración apóstata, de la que el hijo, si está encarrilado en la tradición republicana, no puede sino abominar. En parte, ser hijo de presidente es ser hijo de estatua.

Aun así, todavía quedaría por esclarecer por qué esa cuna máxima tampoco ha dado grandes científicos, grandes músicos, grandes filósofos. La lista es todo lo larga que se quiera: pintores, poetas, médicos, arquitectos, acróbatas, humoristas, magos, payasos... Y ni hablar de grandes bandidos o bellezas cinematográficas o aventureros de fábula. Nada que descuelle. De la cuna presidencial sale cualquier cosa, salvo estrellas inapagables. Desde luego, eso no es un defecto ni una virtud; sólo es lo que es, un signo propio de esa prole, y como tal puede serlo de la más sobria y admirable inteligencia o de la más supina incapacidad. Lo cierto es que los hijos de Su Excelencia, sin que importe demasiado que sean sensatos o tontos, parecen nacer asignados a una medianía desangelada. Para unos esa condición será un grato refugio en la tormenta, para otros un muro al que darle de cabezazos, pero todos viven ahí, en ese gris indiferenciado de la poca monta.

Pedro, decía, pudo haber sido una excepción profunda a esa regla. De hecho, había comenzado a serlo, con toda propiedad, asomando promisoriamente la nariz desde su recordada *chambre de bonne* palaciega hacia el firmamento de la república. Pero el designio de los hijos presidenciales, a pesar de que todavía era un fenómeno muy nuevo (sin

contar provisionales, interinos y delegados, íbamos recién en el décimo presidente), se había vuelto ya tan sólido que su excepción, de un modo quizá demasiado cruel y quizá también demasiado predecible, no podía sino ser una antiexcepción: un caso extraordinario pero trunco, nomás una trizadura, como un plan perfecto pero abortado por razones de fuerza mayor, que para redondear con humor negrísimo el cuadrado de su consistencia fue disuelto en el aire por una fatalidad de tintes tragicómicos, de un momento a otro, en los primeros días del invierno de 1889, dos meses después de que Pedro cumpliera veintiún años, cuando ya nadie en Chile y muy pocos en Latinoamérica podían disputarle el atributo de máximo adelantado, a no ser que ocurriera lo que ocurrió: que dejara, súbitamente, de respirar.

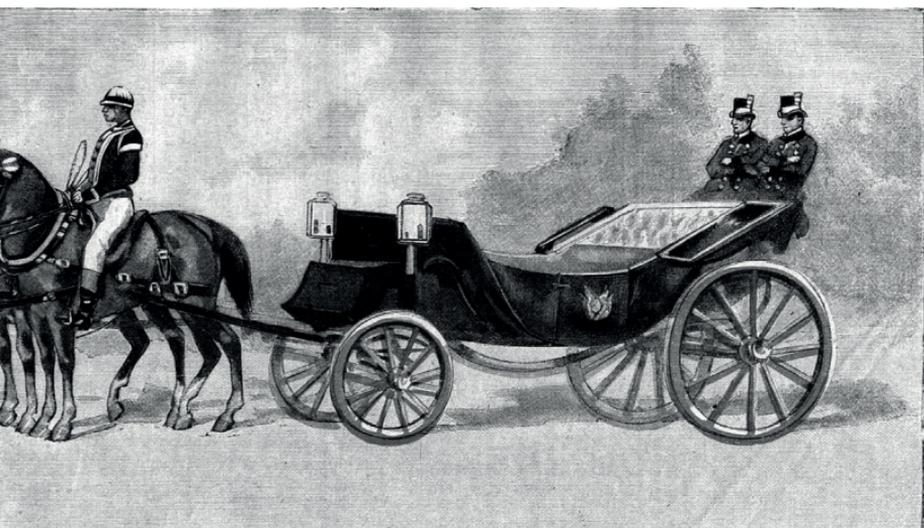
• Aquella mañana, o aquella tarde, cómo saberlo, Pedro estaba en el Parque Cousiño admirando alegremente unos coches recién traídos de Francia. Eran los célebres carruajes encargados por el presidente Balmaceda a la fábrica de Million, Guiet et Cie., cada uno tirado por seis caballos con el napoleónico atalaje *à la grande d'Aumont*; es decir, las parejas equinas no iban conducidas por un solo cochero desde el pescante, sino por tres postillones montados, cada uno sobre su correspondiente animal de la izquierda, vestidos de librea larga de terciopelo y botones dorados, sombreros de pelo, pantalones blancos y polainas negras. Estaban practicando los más sutiles, y para ellos novedosos, movimientos de riendas, como también sus posturas corporales, que además debían estar coordinadas con las del resto del personal, que iba igualmente uniformado. Como se trataba de la *grande d'Aumont*, reservada para presidentes, príncipes y reyes, la «tripulación» de la comitiva estaba compuesta por ocho personas: además de los tres postillones, había un jinete solo o *piqueur*, que encabezaba la procesión; dos *valets de pied* o lacayos asistentes, que iban sentados en los asientos auxiliares traseros; y dos mozos de atalaje, que iban a caballo en la retaguardia por lo que se pudiera ofrecer. Para reyes, príncipes y



Calesa de gala con atalaje à la d'Aumont (*Le Petit Journal, Supplément Illustré*, París, 11 de octubre de 1896).

presidentes también era muy digno y elegante un atalaje más sobrio: por ejemplo, *à la demi-d'Aumont*, con sólo dos caballos, un postillón y un *valet de pied*, o *à la d'Aumont* regular, con cuatro caballos, dos postillones y dos *valets de pied*, ambas variantes con o sin *piqueur* y mozos de atalaje. Pero estábamos lanzados. Ya habría tiempo de ponerse ahorrativos. Era la hora del máximo esplendor.

Con los años, esos carruajes llegaron a ser todo un símbolo de la institución presidencial, tradición que se mantuvo, con pequeñas variaciones, durante más de ochenta años, en los que los presidentes no dejaron de trasladarse de ese modo a las ceremonias oficiales, realizando el rito de un mito original irresuelto. En aquellas fechas patrióticas, iban y venían por las calles de Santiago representando algo, no sabían muy bien qué. Lo que había nacido como un símbolo de grandeza nacional se había vuelto una tradición que, al mismo tiempo en que parecía desentenderse



de su pesada carga histórica, no escondía las formas en que el poder político era sumiso a la cultura de la aristocracia. De hecho, durante casi un siglo, los carruajes nunca parecieron siquiera salpicados por el destino trágico de su presidente fundador o por el recuerdo sangriento de la guerra civil del 91; su tránsito ceremonial, desinfectado de toda esa historia calamitosa, evocaba encantadoras dignidades de una fábula republicana: la patria cenicienta rumbo a un baile en el que nunca llegaría la medianoche. En una rara armonía con esa especie de amnistía simbólica, el respeto a la tradición del carruaje presidencial representó además la consumación de una identidad patriicia del poder político, que en todo ese tiempo nunca dejó de sentirse cómodo con ese boato de tintes monárquicos y aun imperiales, realizando cada 18 de septiembre una suerte de guiñol en que la democracia se vestía de cuento de hadas palaciego.

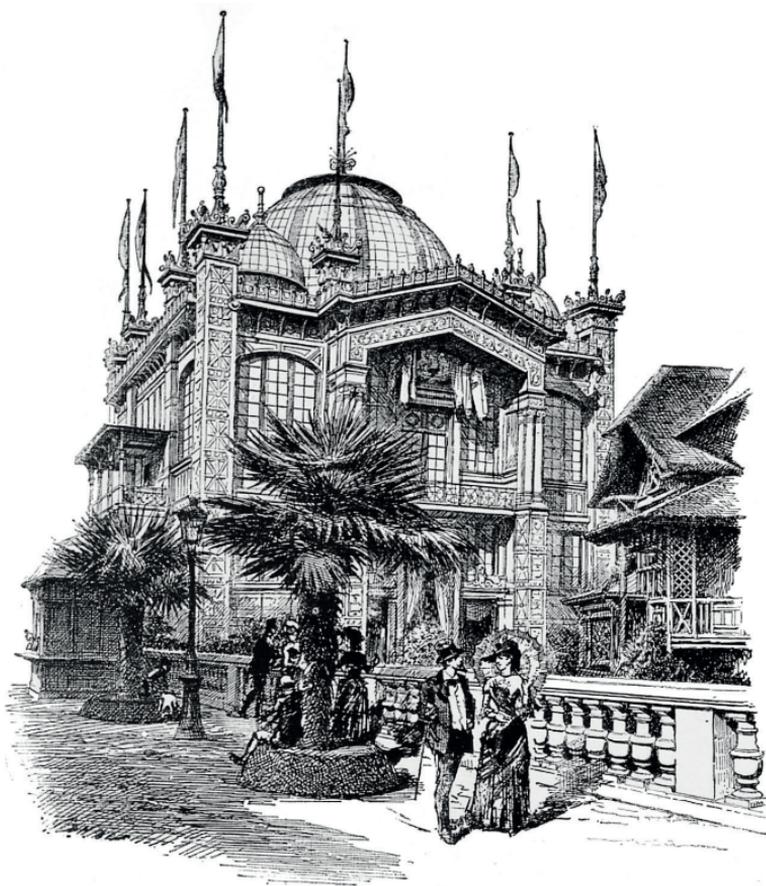
No por nada la tradición llegó a su fin cuando asumió el poder el presidente Salvador Allende, que prefirió realizar sus traslados ceremoniales en automóvil, es de suponer que por razones propias de su programa político, en que las simbologías aristocráticas eran muy inconvenientes. Tres años más tarde, además, en vez de hacer borrón y cuenta nueva de toda reforma allendista después del golpe de Estado de 1973, el general Augusto Pinochet se inclinó por profundizar esa automovilización, privilegiando, eso sí, los vehículos blindados y jeeps militares. Si aun con eso la suerte de los carruajes no estaba del todo echada, el tiempo hizo el resto: al término de la dictadura, en 1990, veinte años después de su último uso, ya parecían olvidados, apenas disponibles como piezas de museo o nostalgias republicanas. Luego pasó un gobierno, y enseguida otro, y otro más, y aun hubo un cuarto en que la máxima autoridad de la nación siguió trasladándose a las ceremonias oficiales en automóvil. Estaba ya todo dicho al respecto cuando en el año 2010, poco después de asumir por primera vez como presidente, Sebastián Piñera tuvo la ocurrencia de celebrar el bicentenario de la república desempolvando uno de los carruajes balmacedistas, con el objetivo de reinstaurar la tradición, pero con el efecto de transformar, mediante su filisteísmo y su torpeza característicos, un símbolo histórico en su juguete privado, restaurado a su medida, que es la medida de alguien cuya improbable vocación política se ha resuelto en hacer lo imposible por desbarrancar la dignidad presidencial hasta desbaratarla del todo en una opereta de chascarros personales y calamidades públicas.

Pero volvamos adonde estábamos: 30 de junio de 1889. Por esos días los carruajes eran apenas un experimento, acaso un alarde estatal de la bonanza del erario, que luego

de la Guerra del Pacífico podía permitirse meter un pie en las plateadas aguas de la coquetería. El vigoroso tren de obras públicas en que se había empeñado el Gobierno, aunque su necesidad, sus beneficios y su popularidad eran manifiestos, poco a poco había levantado un polvillo molesto entre el presidente y la oposición conservadora, que había empezado a temer que el protagonismo del poder presidencial estuviera yéndosele de las manos. En los periódicos satíricos de oposición la figura presidencial ya se encaminaba, aunque todavía en el lenguaje de los eufemismos y la «jocosátira», a la de un sátrapa desbocado, cuya energía inagotable debía interpretarse como un signo de locura e inminente tiranía. Entre sus partidarios, en cambio, el entusiasmo estaba en su cúspide. Había llegado, pues, el momento en que ese poder material se derramara también sobre el poder simbólico, dentro y fuera del país, con acciones concretas. Era la hora de apearse un poco de las necesidades económicas para que además el Gobierno pulsara las cuerdas de la identidad y de las ilusiones nacionales, como también del futuro en el concierto internacional. Por primera vez en nuestra historia independiente, era necesario adoptar una postura gubernamental frente al lujo y lo superfluo, entender esas esferas de la realidad desde una perspectiva pública. Nada de volverse locos, por supuesto. En nuestra idiosincrasia, el derroche público fue mal visto durante casi toda la idiosincrasia republicana, a diferencia del derroche privado, que gozó de prestigio durante mucho tiempo, por lo menos mientras mantuvo algún contacto con la esfera pública. Si había razones para tirar la casa por la ventana, los principios más básicos de la chilenidad obligaban a precaverse de no hacerlo de manera muy literal.

En esa frecuencia, que por lo demás daba el tono de los

tiempos, vibró por ejemplo la participación de Chile en la Exposición Universal de París, que justamente se realizaba por esos días de 1889. Era un compromiso ineludible, por todos los posibles beneficios económicos que prometía mostrarse en el mercado internacional, pero también un desafío, ya que requería del país una definición acerca de su propia imagen. Al comienzo, el principal escollo era la premisa cultural de la invitación francesa, que sugería a los países convidados diseñar sus pabellones según una arquitectura regional característica, en el plan de hacer de aquella congregación planetaria un colorido muestrario de las identidades del mundo. Analizando la situación, el ministro plenipotenciario en Francia, Carlos Antúnez, en una carta a su correspondiente en La Moneda, hizo un diagnóstico que al fin determinó la estrategia chilena: «No somos ni México ni Perú, con patrimonio azteca o incaico, fuentes de posible inspiración, ni es tampoco reproducible, en 500 metros cuadrados, una casa solariega de tres patios, con el central convertido en jardín, que tanto impresionan al extranjero. No queda, por consiguiente, otro recurso, a mi juicio, que construir un elegante pabellón adecuado a los fines que más adelante detallaré».



Pabellón de Chile en la Exposición Universal de París de 1889.