

Interiores y exteriores urbanos como espejo de la segmentación socioeconómica.

La definición de una cartografía de la pertenencia en *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana

GIUSEPPE GATTI RICCARDI¹

Sommario: 1. Oposición social en el Chile decimonónico; 2. El paisaje urbano oculto: los interiores domésticos; 3. El paisaje urbano de las apariencias: los espacios sociales públicos; 4. Conclusiones.

Resumen: Dentro de la producción literaria de Alberto Blest Gana (1830-1920), la novela *Martín Rivas*, aparecida como folletín en el diario santiaguino *La voz de Chile* entre mayo y julio de 1862, plantea un motivo clave de la narrativa chilena, que se repite –aun si con distintos matices– desde las primeras manifestaciones del realismo hasta la llamada “literatura de la decrepitud”, bien entrados los años sesenta del siglo XX: se trata de la representación de la separación dicotómica entre clases sociales a través de la descripción de los espacios físicos habitados y transitados por sus representantes. La novela, cuyo título completo es *Martín Rivas. Novela de costumbres políticosociales*, remite a la voluntad de su autor de abarcar en su descripción todos los componentes del mosaico social nacional y representar la estructura jerárquica vigente a mediados del siglo XX. Sobre la base de estos presupuestos, nuestro objetivo reside en poner de relieve cómo Blest Gana utiliza la descripción del paisaje social del medio urbano santiaguino como instrumento para reflejar el binarismo que opone “los de arriba” a “los de abajo”, a través de dos ejes de la topografía capitalina. Por una parte, el autor sugiere una primera oposición relacionada con los *paisajes sociales interiores*: es decir, la que enfrenta los fastuosos salones de la rica burguesía (para la cual el autor usa a menudo el término “aristocracia”) a las humildes moradas de la clase definida como “medio pelo” (capa social intermedia entre la burguesía acomodada y la clase popular). Por otra parte, la novela proyecta una segunda oposición relacionada con los *paisajes sociales exteriores*: esto es, se presenta el diverso uso y las distintas modalidades de apropiación que las dos clases objeto de observación hacen de los espacios públicos (sobre todo los parques) destinados a la representación de fiestas y ceremonias.

PALABRAS CLAVE: *Alberto Blest Gana – Martín Rivas – literatura realista chilena – paisaje social – cartografía urbana.*

Abstract: Within the literary production of Alberto Blest Gana (1830-1920), the novel *Martín Rivas*, published as a serial-story in the Santiago newspaper *La voz de Chile* between May and July 1862, analyze a key motive of the Chilean narrative, which is repeated –even if with different nuances– from the first manifestations of realism to the so-called “literature of decrepitude” well into the sixties of the twentieth century. We are alluding to the representation of dichotomous separation between social classes through the description of physical spaces inhabited and used

¹ Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma.

by citizens. The novel, whose full title is *Martín Rivas. Novel of political and social customs*, shows the will of its author to describe all the components of the national social mosaic and to represent the hierarchical structure in force in the mid-twentieth century. Our objective is to highlight how Blest Gana uses the description of the social landscape of the urban environment of Santiago as an instrument to reflect the binarism that opposes “those from above” to “those from below”, through two axes of the capital topography. On the one hand, the author suggests a first opposition related to the *interior social landscapes*: the one facing the lavish halls of the rich bourgeoisie (for which the author often uses the term “aristocracy”) to the humble abodes of the class defined as *medio pelo* (intermediate social class standing between the high bourgeoisie and the popular class). On the other hand, the novel reflects a second opposition related to the *external social landscapes*: it presents the different modes and uses of appropriation that the two classes make of the public spaces (especially the parks) destined to the representation of parties and ceremonies.

KEYWORDS: *Alberto Blest Gana – Martín Rivas – Chilean realistic literature – social landscape – urban cartography.*

La ville avec sus bruits, ses grottes, sa clarté, n'est qu'un des noms pour ces grands empires de sables dont le dernier commerce est d'ombre et de lumière.

(Philippe Jaccottet. *L'Effraie et autres poésies*)

1. Oposición social en el Chile decimonónico

Un acercamiento de tipo social al objeto de nuestro estudio, la novela *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana (1830-1920), podría realizarse a partir de algunas reflexiones preliminares sobre la esencia constitutiva de la literatura realista heredera de la tradición de Balzac y Stendhal, a la que se adscribe la novela de Blest Gana, aparecida como folletín en el diario santiaguino *La voz de Chile* entre mayo y julio de 1862². Por una parte, sería útil detenerse en una lectura del movimiento realista desde la perspectiva de su grado de fidelidad a la representación de la sociedad y la vida contemporáneas, y por ende insistir en el contraste manifiesto con el despliegue de la imaginación que había caracterizado los textos de la época romántica. Es decir, estaríamos ante una interpretación del realismo tal como lo percibía un conjunto de intelectuales de finales del siglo XIX (piénsese en las “costumbres bonaerenses” que funciona como subtítulo de la novela *La gran aldea*, 1884, de Lucio Vicente López; o en las “costumbres argentinas”, que aparecen en

2 La producción narrativa de Alberto Blest Gana se empieza a consolidar después de una primera etapa juvenil en la que el escritor redacta varios artículos de costumbre, casi todos publicados en el periódico literario santiaguino *El museo*, con el seudónimo de *Abejé*. La primera novela de Blest Gana ve la luz en 1853 con el título de *Una escena social*. Dos años después salen –siempre en revistas– otras dos novelas: *Engaños y desengaños* y *Los desposados*, esta última ambientada en Francia en 1848. Después de estos primeros textos juveniles, el éxito literario llega con *La aritmética del amor* (1860), novela gracias a la que Blest Gana logra el primer premio en un concurso literario organizado por la Universidad de Chile. Un año después de la publicación de *Martín Rivas* (1862), ve la luz *El ideal de una calavera*, ambientada en los años '30 del siglo XIX, y en 1864 se publica *La flor de la higuera* en la que el autor pantea el conflicto entre dos familias terratenientes. La segunda etapa literaria del escritor se reanuda en 1887, después de la pausa debida a sus trabajos diplomáticos; en esta segunda fase, Blest Gana publica *Durante la reconquista* (1897), *Los trasplantados* (1904), *El loco estero* (1909), y finalmente su última novela, *Gladys Fairfield*, de 1911, ambientada en los balnearios europeos de los primeros años del siglo XX.

Fruto vedado, 1884, de Paul Groussac): esto es, se trataría de enfocar el conjunto de la producción narrativa realista como “un intento de describir la vida contemporánea, sobre todo la vida urbana contemporánea, en oposición a la narrativa de tipo histórico, exótico o imaginario”³.

Frente a la evidencia de una clase burguesa que – tanto en Europa como en la América hispana – se hace cada vez más pujante y propugna un nuevo sistema de valores, se impone al hombre de letras la necesidad de encarar la nueva realidad socioeconómica desde otra perspectiva: si hasta mediados del siglo XIX el liberalismo político había sido el eje y la piedra de toque del sistema de valores del Romanticismo, en los años sesenta de la misma centuria se consolida un liberalismo de tipo económico, acompañado de procesos acelerados de urbanización, de conversión de las clases bajas en proletariado y del fortalecimiento de una alta burguesía que se vuelve fuertemente conservadora. Ante estas nuevas condiciones sociales y económicas, puede interpretarse el Realismo como un movimiento que “no radica tanto en la presencia de lo real en la obra de arte [...] sino en el grado de atención que se le presta ahora y del papel preponderante de la realidad contemporánea en el nuevo arte: ahora la realidad por sí misma es objeto de arte sin que necesite un proceso de reelaboración idealizada”⁴.

Ahora bien, la ausencia de todo proceso de reelaboración idealizada de lo real, en pos de un “arte vivo” permite aludir a la literatura del Realismo como a una herramienta artística útil para representar una realidad “degradada” de aquel ideal que prometía y describía la literatura romántica: las fuerzas que en la novela realista tienden a alejar a los amantes ya no son más la naturaleza o la religión, sino unas fuerzas sociales corrompidas, como la clase social o el dinero. Cabe aquí subrayar cómo el adjetivo “degradada” no tiene que interpretarse como un juicio moral, sino que “corresponde al sentido primitivo de la palabra que alude a implicaciones de descender. El realista era consciente de unos cambios sociales que implicaban una pérdida de calidad”⁵. En relación con lo expuesto se explica por qué en muchos casos la pintura costumbrista de escenas y personajes típicos haya representado a menudo el esqueleto y el soporte plástico y visual de las novelas realistas de la segunda mitad del siglo XIX.

Dentro de la producción literaria de Alberto Blest Gana, *Martín Rivas* plantea en formas realistas-costumbristas uno de los motivos clave de la narrativa chilena, presente desde las primeras manifestaciones del Realismo, pasando por la producción de Manuel Rojas hasta la llamada “literatura de la decrepitud”, que – gracias a la obra de José Donoso y Jorge Edwards – se extiende hasta bien entrados los años sesenta del siglo XX: la representación de la separación dicotómica entre clases sociales a través de la descripción de los espacios físicos habitados y transitados por sus representantes. Con este propósito, la novela hizo su aparición en el diario santiaguino *La voz de Chile*, apareciendo por entregas bajo la forma de folletín a lo largo de dos meses y medio. *Martín Rivas* se empezó a publicar el 7 de mayo de 1862, solo dos meses después de que se fundara el diario, cuyo primer número vio la luz el 12 de marzo de 1862, y se siguió publicando sin interrupciones en un espacio dedicado al pie de la primera página: la última entrega está fechada en el 17 de julio del mismo año, lo cual permite colocar la entera publicación de la novela entre el número 47 y el 109 de *La voz de Chile*.

3 J. Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 2010, p. 102.

4 M. Almela Boix. *Textos literarios españoles de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2013, p. 302.

5 J. Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 2010, p. 103.

El hecho de que el título completo de la obra sea *Martín Rivas. Novela de costumbres político-sociales* remite a la voluntad de su autor de cumplir con un doble propósito: por una parte, abarcar en su descripción ficcional todos los componentes del mosaico social nacional (casi como apoyándose en los principios rigurosos de la ciencia de la clasificación) y, por otra, representar la rígida estructura jerárquica en forma piramidal que se mantenía vigente en el Chile de mediados del siglo XIX. La presencia del término “costumbres” en el título debe interpretarse en la óptica de un análisis social estrechamente relacionado con un afán taxonómico, pues señala

la orientación nacional que el narrador quiso dar a la novela. La lectura de la obra muestra claramente que no interesaban al narrador solo las costumbres populares y del *medio pelo*. [...]. Tanto como la descripción de las costumbres de esos sectores de la sociedad chilena de entonces, interesó al narrador describir el modo de vida de la alta burguesía⁶.

Sobre la base de estos presupuestos, que remiten a la voluntad de Blest Gana de una descripción ficcionalizada capaz de abarcar el entero abanico socioeconómico del país, es posible observar cómo la descripción del paisaje social del medio urbano santiaguino le sirve al autor como instrumento para reflejar el binarismo social nacional. La estructura narrativa de la novela guarda un valor de “sintaxis espacial”, es decir, efectúa una labor de selección de lugares determinados y los pone en contacto, según un modelo que convierte el espacio mismo en un relato. La narración de las aventuras de los protagonistas reproduce una geografía de acciones, es decir – en palabras de Michel de Certeau – “i racconti, [...] ogni giorno, attraversano e organizzano dei luoghi; li selezionano e li collegano fra loro; ne fanno frasi e itinerari. Sono dunque percorsi di spazi”⁷. La semántica del espacio en *Martín Rivas* se define precisamente a partir de las modalidades de interacción entre lugares y paisajes urbanos que plasman distancias y proximidades sociales y esto acontece en función del contexto histórico en el que la novela se gesta.

A mediados del siglo XIX la mayoría de las capitales de la América hispana se vieron inscriptas en el marco de los grandes cambios económicos que estaban modificando el estilo de vida en Europa y los Estados Unidos: en el cuadro general de una evolución del modelo económico y financiero mundial debido a la penetración del sistema de producción industrial y al crecimiento de la demanda de capitales, en Chile una creciente demanda a partir de los años ‘40 del siglo XIX provocó un aumento en el volumen de las importaciones. Este proceso es relevante para nuestro estudio precisamente a la luz del interés de Blest Gana por el modo de vida de la alta burguesía, puesto que – tal como señala José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* – “las clases acomodadas apetecían los más variados productos franceses e ingleses: muebles, alfombras y vajillas, telas, encajes, adornos y prendas de vestir, vinos, aceites y dulces. La obsesión de estar al día con la moda europea promovía una importante corriente comercial”⁸.

En las páginas de *Martín Rivas* se pone de relieve cómo el lujo de los salones elegantemente decorados de la alta burguesía, y de la familia Encina en particular, expresa una doble forma de obsesión: por una parte, la de estar al día con las nuevas tendencias que procedían de los países

6 G. Araya. “Introducción”, en A. Blest Gana, Alberto *Martín Rivas*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 37.

7 M. De Certeau. *L'invenzione del quotidiano*. Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 173.

8 J. L. Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001, p. 188.

Europeos, por otra, la preocupación por establecer y consolidar la distancia – en términos de estilo de vida, linaje, patrimonio y consideración social pública – tanto de las clases populares como de la pequeña burguesía (que se empieza a conformar en aquellas décadas como incipiente clase media). Una distancia que era menester no solo establecer sino también defender, puesto que a partir de mediados del siglo se había empezado a manifestar una cierta fluidez en los mecanismos de ascenso social, que amenazaba con derrumbar la estructura jerárquica consolidada y reducir el abismo que separaba a las embrionarias clases medias de la aristocracia. La tensión que existía entre estas dos capas sociales se mantenía intensa “precisamente porque existía una cierta fluidez a pesar del esfuerzo de los sectores más elevados para parecer inalcanzables. Cursi o siútico era aquel que, perteneciendo a las clases medias, se empeñaba en imitar las formas de vida y los hábitos propios de las más distinguidas”⁹

Esta oposición dicotómica que divide la sociedad santiaguina, no solo plantea la manida separación entre “los de arriba” y “los de abajo”, sino que remite a una segunda clasificación de las capas sociales del Chile decimonónico en cuatro esferas: a partir de una concepción patriarcal de la sociedad, apoyada en el modelo literario de Honoré de Balzac, Blest Gana retrata una jerarquía social hecha de convenciones y de barreras infranqueables, en cuya cumbre se ubica la burguesía rica (o “aristocracia”), seguida por una clase que podría definirse como burguesía pobre, y sin embargo trabajadora, hacendosa y honrada; dentro del bloque de las clases bajas la distinción que plantea la novela es la que existe entre el *medio pelo* y el pueblo (siendo este último el estamento menos tratado por el autor). Nuestro intento de presentar una cartografía social de la vida chilena capitalina descrita en *Martín Rivas* se centrará, en particular, en la identificación del doble paisaje urbano que representa el marco de acción de dos de estos estratos: el *medio pelo* y la aristocracia.

2. El paisaje urbano oculto: los interiores domésticos

Un posible inventario no taxonómico de los lugares y paisajes que – a lo largo de los siglos – la literatura se ha encargado de verbalizar y representar podría apoyarse en una clasificación de tipo antropológico: nos referimos aquí a la diferenciación que separa los espacios humanizados de los no humanizados, es decir, al cisma entre el espacio de la naturaleza y el espacio de la civilización. En palabras de F. Paul Lévy, esta distinción “entre dos tipos de espacios, el espacio del *habitat*, de la seguridad, del orden, por una parte, y el ‘otro’ espacio, caótico, peligroso, no humanizado, sería o se podría considerar, la primera manifestación espacial de grupos definidos humanos”¹⁰. Ahora bien, la configuración espacial de los últimos dos siglos en el mundo occidental se ha caracterizado por la predominancia de lo cultural, de lo humanizado, de lo habitado, del construido, con respecto a lo no habitado, lo no construido. Esta evidencia ha contribuido a atribuir al contexto urbano y al paisaje metropolitano un rol de preminencia en el desarrollo narrativo de los hechos en los textos literarios de los últimos ciento cincuenta años. Ahora bien, puesto que Alberto Blest Gana, al elegir el paisaje santiaguino como el ambiente privilegiado en el que hilvanar la trama de *Martín Rivas*, se introduce en esta tradición diegética, es necesario detenerse en el modelo urbano que utiliza para su novela.

9 J. L. Romero. *Latinoamérica:....op. cit.*, p. 193.

10 F. Paul-Lévy. *Anthropologie de l'espace*. París, Centre G. Pompidou, Centre de création industrielle, 1983, p. 37.

En los años en que se desarrolla la trama de la novela (1850), la ciudad de Santiago acaba de recibir a varios arquitectos franceses (Claude Brunet des Baines, Emile Doyere, Lucien Henault y Paul Lathoud) e italianos (Eusebio Chelli, Ignazio Cremonesi, Eduardo Provasolli) que contribuyen no solo a imprimir a la capital ese sello historicista tan de moda en las escuelas de Bellas Artes europeas, sino también a abrir el camino a la remodelación urbana que el intendente Benjamín Vicuña Mackenna emprendería a partir del año 1872, después de la presentación de su Proyecto de Transformación de Santiago. El planteamiento urbanístico del intendente apuntaba a una modernización de la ciudad no solo en términos de mejoras de los servicios públicos de alumbrado, seguridad y transporte, sino también a la realización de un programa de pavimentación, remodelación y embellecimiento de la ciudad. El proyecto, que emulaba aspectos estratégicos de la intervención del Barón de Haussmann en París bajo Napoleón III, centró su foco en la creación de paseos públicos y en la ampliación de las elegantes avenidas próximas al río Mapocho, pero produjo al mismo tiempo una segregación urbana a través de la “construcción de un ferrocarril de cintura, con el fin de separar la ciudad bárbara de la ciudad ilustrada, [creando] un verdadero cordón sanitario”¹¹.

La separación que se propuso realizar Vicuña Mackenna contribuyó a generar una división física y social dentro del espacio urbano, reforzando de forma institucional la distribución logística de la población santiaguina según un esquema de segregación de las clases bajas. Una segregación que la literatura realista decimonónica refleja en sus páginas (pensemos en *El roto*, de Joaquín Edwards Bello) y que se vuelve a plantear en *Martín Rivas*. En la novela, Blest Gana sugiere dos tipologías de oposición: una primera está relacionada con los *paisajes sociales interiores*: es decir, describe el antagonismo latente, silencioso y estridente que enfrenta los salones de la rica burguesía a las humildes moradas del *medio pelo*, una franja que se ubica en la escala social en un intersticio intermedio entre la burguesía trabajadora y la clase popular. La oposición entre los dos bloques se hace explícita en las descripciones que el narrador hace de los contextos en los que viven las dos clases, como si la topografía urbana y los hábitos de ambos grupos representaran, en su conjunto, la dimensión en que se plasma la diversidad.

En las historias urbanas, mucho más que en las narraciones ambientadas en los ámbitos no habitados ni construidos, las descripciones del antagonismo social remiten a una tipología de representación del paisaje en el que todas las variedades del espacio – incluso los interiores – son “frecuentadas” y representadas: así lo interpreta Gianfranco Rubino en su ensayo “Spazi naturali, spazi culturali”, cuando señala que “non bisogna dimenticare che la diegesi del romanzo della città implica spesso spazi interni; di contro ogni rapporto con la natura si proietta più all’esterno, verso lo spazio puro piuttosto che all’interno degli spazi”¹². ¿Cuál sería una posible aplicación de estas reflexiones a la forma y sustancia de la estructura narrativa de *Martín Rivas*? En primer lugar, cabe observar cómo la aristocracia de la época apuntaba a un objetivo de alcance múltiple que consistía no solo en la defensa del propio estatus, de su riqueza y del poder, sino también en una participación cada vez más activa en el manejo político de las nuevas sociedades que se iban creando después de terminarse los procesos de independencia; se puede afirmar que

11 B. González Montaner (ed.). *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Santiago de Chile*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2008, p. 13.

12 G. Rubino. “Spazi culturali, spazi naturali”, en Flavio Sorrentino (ed.) *Il senso dello spazio. Lo “spatial turn” nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma, Armando Editore, 2010, p. 49.

todas las contradicciones sociales se reflejaron en el nuevo patriciado. Y todas las aspiraciones y designos hallaban eco en él. Era, sin duda, un grupo que deseaba ardientemente el poder y la riqueza; pero no deseaba menos manejar y conducir la nueva sociedad, no siempre de acuerdo con definidas ideologías [...] sino más bien según concepciones pragmáticas e inmediatas¹³.

Bien lejos de toda aspiración de manejar los hilos de la nación, las clases ubicadas en los eslabones socioeconómicos más bajos se preocupan, en cambio, de reducir la distancia que los separa de la aristocracia: el narrador omnisciente de la novela ofrece una excelente y exhaustiva definición del término *medio pelo*, poniendo en evidencia el afán de esta categoría social por alejarse – en cuanto a hábitos – de la clase popular y adquirir (o copiar) los de la aristocracia:

colocada la gente que llamamos de *medio pelo* entre la *democracia*, que desprecia, y las *buenas familias*, a las que ordinariamente envidia y quiere copiar, sus costumbres presentan una amalgama curiosa, en las que se ven adulteradas con la presunción las costumbres populares y hasta cierto punto en caricatura las de la primera jerarquía social, que oculta sus ridiculeces bajo el oropel de la riqueza y de las buenas maneras¹⁴.

El oropel de la riqueza al que alude el narrador se hace particularmente manifiesto en el lujo de los salones elegantemente decorados de la familia Encina, y en su impacto en los observadores: es importante señalar que las colecciones de objetos de lujo presentes en las casa de las familias aristócratas que se describen en la novela no responden a un proyecto iconográfico basado en el conocimiento artístico de sus poseedores, sino que son utilizados para convertirse en meros referentes de riqueza. Incluso antes de su llegada a Santiago, Martín Rivas “sabía, por el criado, que la casa era de las más lujosas de Santiago; que en la familia había una niña y un joven, tipos de gracia y de elegancia; y pensaba que él, pobre provinciano, tendría que sentarse al lado de esas personas acostumbradas al refinamiento de la riqueza”¹⁵.

El paisaje que la aristocracia crea en el que actúa debe constituirse en referente del rango de sus miembros. Así, la burguesía acomodada – dentro de cuyo marco se mueve la familia Encina – elabora unas estrategias de exhibición de la riqueza como parte de un programa simbólico de ostentación, compartido por una determinada franja de la sociedad; se trata de utilizar todo material y objeto de valor (cortinajes, muebles, decoraciones, esculturas,...) como un aparato material dirigido a la consolidación de la idea de superioridad fundada en la riqueza y en el prestigio del patrimonio. Este esquema prevé y hasta favorece el acceso de observadores (huéspedes ocasionales, invitados más o menos frecuentes, ...) con el objetivo de deslumbrar al recién llegado y ostentar una magnificencia que no se identifica solo con los miembros del familia, sino con todo el linaje. El aparato de objetos lujosos adquiere una capacidad significativa en el sentido de que refuerza “las posibilidades de representación que podían desprenderse de otorgar cierto halo público o semipúblico a esta magnificencia, para convertirla en expresión de un poder institucional que iba más allá de las personas concretas”¹⁶.

13 J. L. Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001, p. 203.

14 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 132.

15 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. *op. cit.*, p. 74.

16 A. Urquizar Herrera. “El patronazgo artístico y la construcción del estado en Francia”, en Alicia Cámara Muñoz *et al.*, *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, p. 149.

La casa de estos estratos de la sociedad no es una guarida ni un cofre protector, según el modelo bachelardiano, sino un espacio de ostentación y jactancia dirigido hacia el “afuera social”; en la novela, el conjunto de objetos de lujo de la casa de los Encina se convierte en un instrumento semióforo, que acarrea un significado, el de la riqueza, dirigido al observador, en la persona de Martín; el joven se queda admirando el contexto que le rodea “la riqueza de los muebles, desconocida para él hasta entonces; la profusión de los dorados, la majestad de las cortinas que pendían delante de las ventanas, y la variedad de los objetos que cubrían las mesas de arrimo. Su inexperiencia le hizo considerar cuanto veía como los atributos de la grandeza y de la superioridad verdaderas”¹⁷.

Al otro extremo, frente al despliegue de riquezas que forma parte del programa simbólico llevado a cabo por la aristocracia, y que transmite un mensaje orientado hacia la consolidación de la idea de superioridad, se coloca el espacio interior del *medio pelo*: en la modesta y humilde sala de la familia Molina, donde tiene lugar el *picholeo*¹⁸ al que es llevado el mismo Martín Rivas, todo elemento transmite la sensación de precariedad: el piano es desafinado, el banquillo en el que se sienta el tocador es tan destartalado que sus crujidos se mezclan y superponen a las notas musicales: “la cuadrilla dio principio al compás de los desacordes sonidos del piano, sobre cuyo pedal el tocador hacía esfuerzos inauditos, agitándose en el banquillo, que con tales movimientos sonaba casi tanto como el instrumento”¹⁹.

El paisaje social de este Santiago decimonónico se compone no solo de espacios más o menos modificados por la acción del hombre, sino también de objetos y de artefactos cuya calidad y valor reflejan la pertenencia de su poseedor a una determinada clase social y lo colocan en un determinado eslabon dentro de la estructura jerárquica piramidal del Chile decimonónico²⁰. Cada detalle le sirve al narrador para subrayar la adscripción de una familia a una cierta dimensión social; así se explica la oposición contrastiva entre – por una parte – la profusión de los dorados y la majestad de las cortinas que pendían delante de las ventanas de las casas altoburguesas, y –por otra– las reuniones de los miembros del *medio pelo*, que tienen lugar en cuartos humildes, sin signo alguno de decoración: en el *picholeo* al que Rafael San Luis lleva a Martín, “la bulliciosa gente invadió una pequeña pieza blanqueada, en la que se había preparado una mesa.

17 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. *op. cit.*, p. 75. Dentro del proyecto de ostentación llevado a cabo por las clases altoburguesas a través de la consolidación de la idea de superioridad fundada en la riqueza y en el patrimonio, cabe incluir la realización de proyectos inmobiliarios. Se hace aquí alusión a la construcción de casonas al estilo europeo, francés en particular, que la aristocracia erigió en barrios escogidos de la capital, tal como recuerda Romero: “con la prosperidad de que gozó Chile entre 1840 y 1870, la clase rica de Santiago alcanzó un gran esplendor del que fueron reflejos las casonas o *petit-hotels* que los más poderosos de sus miembros hicieron edificar” (Romero, 2001: 224).

18 En la época en que Blest Gana escribe su novela, se utilizaba el término *picholeo* para referirse a una diversión de la gente de clases populares, que celebraban sus reuniones y bailes en sus propios ambientes. En la novela, el compañero de estudios de Martín, Rafael San Luis, así se dirige al protagonista principal: “vas a asistir a lo que en términos técnicos se llama un *picholeo*. Si conoces la significación de esta palabra, inferirás que no es al seno de la aristocracia de Santiago adonde vas a penetrar. Las personas que te recibirán pertenecen a la que otra palabra social chilena llama gentes de *medio pelo*” (Blest Gana, 2007: 122).

19 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. *op. cit.*, p. 75.

20 A lo largo de la novela se evidencia también la existencia de otro tipo de paisaje; se alude aquí a una dimensión intangible, que remite al universo de la palabra. Mientras las clases aristocráticas (ya se ha comentado que Blest Gana usa a menudo este término para aludir a la alta burguesía) se sirven habitualmente de galicismos para expresarse, el *medio pelo* utiliza vocablos pertenecientes al habla popular, como es el caso del término “misiá”, también en su versión aguda “misiá”.

Cada cual buscó colocación al lado de la dama de su preferencia, y atrás de ellas quedaron de pie los que no encontraron asiento alrededor de la mesa”²¹.

El contraste entre la riqueza decorativa del salón de los Encina y la sencillez frugal de un cuarto a duras penas pintado de blanco pone de relieve cómo el escritor chileno se sirve de todas las variantes del paisaje urbano (la arquitectura, la ubicación de los edificios en el espacio ciudadano y también los elementos de decoración de los interiores) como el eje en torno al que definir puntos de orientación y así definir las “coordenadas sociales” que fijan la estructura jerárquica nacional. Los elementos del espacio doméstico (no solo la casa en sí, sino también los cofres, los cajones, los rincones, los mismos decorados) no se presentan en la novela según las líneas de la geopoética literaria, ni sirven para subrayar la importancia de la miniatura y de los espacios diminutos que se encuentran en toda infrahistoria individual.

Los procedimientos narrativos de Blest Gana no nacen de una delicada colonización de las periferias del espacio real ni crean un territorio urbano abierto a distintas interpretaciones. Para los protagonistas de *Martín Rivas* cada edificio, público o privado, cada lugar de la ciudad y cada objeto que en ello se encuentre es el “símbolo material de la consolidación de una identidad”: es el *hic* desde el que se desarrolla el proceso de orientación individual en el paisaje de la ciudad. Cuando se describe el refinado salón de una casa patricia (tal como ocurre con la casa de los Encina) o el humilde comedor de un piso habitado por miembros del *medio pelo*, se está ofreciendo al lector una arquitectura creadora de identidad; en este caso, el paisaje, es decir, la arquitectura es como una “fundación que emerge de un punto central, es la creación espacial de la identidad [...]”. La arquitectura es el símbolo y el agente de la economía, de la identidad legal y política. La casa existe para el propietario de la casa, el palacio para el príncipe, el templo para la divinidad. La arquitectura sirve de anclaje”²². El fragmento citado, extraído del ensayo de Michael Jakob “Landscape and architecture: difference and identity”, afianza una segmentación natural, pues casa y palacio suelen funcionar como guaridas privadas, al tiempo que el templo (el hogar de la divinidad) es un *topos* del espacio urbano accesible al público: son precisamente los lugares públicos del paisaje urbano y su apropiación por parte de las distintas clases los que se examinan en el apartado que sigue.

3. El paisaje urbano de las apariencias: los espacios sociales públicos

El segundo eje en torno al que se articula la observación de las dinámicas sociales en la novela es el que proyecta una segunda oposición relacionada con los *paisajes sociales públicos*: el texto presenta el diverso uso y las distintas modalidades de apropiación que las dos clases objeto de observación hacen de los espacios en que se desarrolla la vida social *exterior*; es decir, fuera del “paisaje doméstico”. Dentro de este marco es posible identificar dos subcategorías de escenarios: por un lado, las plazas urbanas (destinadas en algunas ocasiones a la representación de fiestas y ceremonias de carácter nacional), los parques y jardines, y las anchas avenidas, herederas del modelo cuadrulado de planimetría urbana que había sido propuesto por Vitruvio, reelaborado en el siglo XV por León Battista Alberti en su *De re aedificatoria* (1450) y finalmente adoptado como modelo ineludible en la etapa de creación de las ciudades hispanas en el Nuevo Mundo.

21 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. *op. cit.*, , p. 138.

22 M. Jakob. “Landscape and architecture: difference and identity”, en Flavio Sorrentino (ed.) *Il senso dello spazio. Lo “spatial turn” nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma, Armando Editore, 2010, p. 103.

Por otro lado, la segunda subcategoría de escenario remite a una tipología de espacio público destinada a la representación de espectáculos de acceso controlado pero no del todo vedado, como es el caso del teatro.

Ya desde comienzos del siglo XIX los parques públicos y las anchas avenidas del centro urbano – realizadas según el modelo humanista del *De re aedificatoria* que “proponía una struttura ortogonale della città, imperniata su larghi viali rettilinei sfocianti in piazze dalla forma regolare, come i fori antichi”²³ – se constituyen, en su conjunto, como el paisaje donde las clases acomodadas lucen su estatus de privilegiados. Nada más lograda la independencia, Bernardo O’Higgins – como Director Supremo de la Nación – se había encargado de dibujar personalmente los planos de la que en 1823 se inauguraría con el nombre de Alameda de las Delicias, y que se convirtió en el principal paseo santiaguino. Este eje urbano desarrolla un papel clave en todo programa de fortalecimiento de la conciencia identitaria nacional, pues “durante el trascurso del siglo XIX la Alameda de las Delicias fue el sitio en el que se realizaban todas las fiestas públicas de Santiago, incluyendo las `fondas` y `ramadas` que se instalaban cada año para la celebración de las fiestas patrias, en septiembre”²⁴.

Tanto las celebraciones patrias como los escenarios en los que éstas se desarrollan representan un elemento clave para nuestro análisis de la representación del paisaje social urbano en *Martín Rivas*. Los paseos por los parques urbanos, de entre los que destaca por extensión el de Campo de Marte, y la participación en los festejos públicos no son, sin embargo, eventos a los que concurren con iguales expectativas la alta burguesía y el *medio pelo*; las familias altoburguesas suelen desempeñar en estas manifestaciones públicas (que funcionan como espejo social) un rol más bien secundario, que coloca a esta capa en el papel de espectadora. La salida y el paseo no son otra cosa sino una simple diversión de entre las muchas posibles, que permite respirar el aire puro de los parques o lucir el nuevo traje hecho a medida según la moda parisina. Así, para la burguesía “el paseo al parque donde se celebra la fiesta nacional es un acto entre deportivo e higiénico, como un simple paseo de *weekend* en la actualidad; para el *medio pelo*, la fiesta en el parque constituye la diversión más importante del año”²⁵.

El Paseo de las Delicias, o Alameda de las Delicias representa el lugar de los paseos de la sociedad santiaguina de la época: por aquel tiempo, es decir, en el año 1850, “los solteros elegantes no habían adoptado aún la moda de presentarse en la Alameda en *coupés* o *calèches* como acontece en el día.

23 F. Pellegrino. *Geografia e viaggi immaginari*. Milano, Mondadori-Electa, 2006, p. 327. Leon Battista Alberti en su *De re aedificatoria*, escrito en Roma después de haber recibido el encargo de parte de Leonello d’Este, “proponía una estructura ortogonal de las ciudades, basada en anchas avenidas rectilíneas que desembocaban en plazas de forma regular, como los antiguos foros” [la traducción es mía].

24 B. González Montaner (ed.). *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Santiago de Chile*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2008, p. 24. La celebración de la fiesta patria aparece descrita como un gran evento social en varias novelas chilenas del siglo XIX; se trata de textos de ficción en los que la descripción de las celebraciones es a menudo un pretexto para subrayar las distancias sociales y económicas existentes entre los ciudadanos que acuden a los lugares destinados a la fiesta. En particular, cabe aquí señalar – por su relación con la perspectiva de Blest Gana – la novela *Alberto el jugador*, que Rosario Orrego de Uribe publicó en 1860. En las primeras páginas se describe el aparato decorativo insistiendo en el contraste que el paisaje urbano ofrece, al comparar edificios de prestigio con hogares modestos: “Era el 17, víspera del aniversario de la independencia de Chile. Esa noche, la ciudad de Santiago presentaba un golpe de vista hermosísimo con sus calles rectas cortadas a escuadra por edificios más o menos suntuosos, pero todos blancos como la nieve. Desde la casa de más humilde apariencia hasta el palacio presidencial, todo parecía haber tomado cuerpo y animarse por una misma idea” (Orrego de Uribe, 2003: 53).

25 G. Araya. “Introducción”, en A. Blest Gana *Martín Rivas*. *Op. cit.*, p. 36.

Contentábanse, los que aspiraban al título de leones, con un cabriolé más o menos elegante, que hacían tirar por postillones a la Daumont en los días del Dieciocho y grandes festividades”²⁶.

Puesto que uno de los instrumentos de los que se sirve el narrador para reflejar el binarismo de las dinámicas sociales en el Santiago de 1850 es “la descripción de trajes, coches, y demás aspectos de la vida material y social de la burguesía acomodada”²⁷, conviene analizar de qué manera el paisaje urbano está marcado por los medios de locomoción de la época: en los días de fiesta, tal como ocurre el 18 de septiembre en ocasión de la fiesta nacional de Chile, las calesas, los coches y las carretas señalan no solo la pertenencia de cada individuo a la burguesía adinerada o al *medio pelo*, sino que también indican las pautas según las que han ido evolucionando a lo largo del tiempo las marcas definitorias de la pertenencia: “antes que las familias acomodadas de Santiago hubiesen reputado como indispensable el uso de los elegantes coches que ostentan en el día, las señoras iban a este paseo en calesa y a veces en carreta, vehículo que en tales días usan ahora solamente las clases inferiores de la sociedad santiaguina”²⁸.

En otros pasajes del texto, el enfrentamiento socioeconómico resulta más marcado, puesto que el narrador se preocupa de subrayar la distancia que hay entre los aristócratas (que lucen cabalgaduras de calidad) y el *medio pelo*, que acurre a la celebración de la fiesta patria a pie: “los elegantes de a caballo lucen su propio donaire y el trote de sus cabalgaduras, dando vueltas a lo largo de la calle y haciendo caracolear los bridones en provecho de la distracción y solaz de los que de a pie les miran”²⁹.

Ahora bien, el análisis de la representación ficcional de los “paisajes sociales públicos” se articula, como se acaba de señalar, alrededor de dos macrocategorías de espacios lúdicos: *in primis*, estaría el conjunto de los espacios exteriores naturales, que puede dividirse en: a) parques y jardines de la ciudad, y b) espacios exteriores antropizados, como las avenidas dedicadas al paseo. Sin embargo, el paisaje humanizado de la novela incluye también un segundo bloque, formado por aquellos “paisajes sociales públicos” en los que la vida social de sus habitantes se desarrolla en ámbitos públicos pero cerrados: tal como se ha indicado, en *Martín Rivas* el mejor ejemplo de esta segunda subcategoría es el teatro.

Finalmente, en cuanto a la última categoría de “paisajes sociales públicos”, es decir, los ámbitos públicos pero cerrados, cabe reflexionar sobre un aspecto de la vida social de los habitantes del Santiago decimonónico: el teatro es – dentro del marco de los espacios cerrados de acceso no restringido – el que Blest Gana utiliza para insistir en la configuración de una estructura social muy jerarquizada. En nuestra opinión, el escritor chileno encuentra en la tradición y en la herencia de los edificios teatrales del Siglo de Oro los cimientos conceptuales para subrayar el poder que la configuración del espacio y su uso desempeñan en la jerarquización de la sociedad. En los teatros del siglo XVII, las familias adineradas y los habitantes más influyentes de una ciudad ocupaban los llamados *apostentos*, una suerte de palcos *ante litteram*, que destacaban por su comodidad y sus soluciones arquitectónicas cuidadas, y que eran – sobre todo – un reflejo de la posición socioeconómica privilegiada de sus ocupantes.

26 A. Blest Gana. *Martín Rivas. op. cit.*, p. 138. El término *leones* es un galicismo que recupera Blest Gana del uso –introducido en Francia a partir de 1835– de denominar así a los jóvenes elegantes y refinados. La palabra francesa *lion* procede a su vez del inglés *lion*, con el que se aludía a la juventud elegante que sucedió al *dandy*.

27 G. Araya. “Introducción”, en A. Blest Gana *Martín Rivas. Op. cit.*, p. 37.

28 A. Blest Gana. *Martín Rivas. op. cit.*, p. 221. En estas descripciones detalladas de los elementos idiosincrásicos de los distintos estratos sociales se hace patente la presencia del modelo de Balzac, a cuya literatura Blest Gana “debe la concepción cíclica de la vida social, la importancia que da al tema del dinero, la preocupación por la descripción detallada de los ambientes [...]” (Araya, 2007: 16).

29 A. Blest Gana. *Martín Rivas. op. cit.*, p. 222.

Los aposentos de la época barroca, como precursores de los palcos del siglo XIX, “constituían una de las partes más nobles desde el punto de vista arquitectónico [...] y la más destacada socialmente del teatro, pues lo ocupaban familias pertenecientes a la aristocracia o a grupos de personajes adinerados e influyentes”³⁰.

En Martín Rivas, la oposición socioeconómica que plantea Blest Gana a lo largo de la narración encuentra su confirmación en el manejo de los espacios dentro del edificio teatral, de tal manera que la adscripción de un personaje a un cierto ámbito social se refleja en el lugar que este mismo individuo ocupa en el teatro: así, el núcleo familiar de los Encina, tal como todas las familias pertenecientes al sector burgués y conservador de la ciudad, posee un palco reservado en el teatro, y sus miembros (sobre todo las mujeres) lucen una elegancia que es hija del dinero: “En el teatro fue Martín, [...] testigo de la admiración que la belleza de Leonor suscitaba entre la concurrencia. Casi todos los anteojos se dirigían al palco en que la niña ostentaba su admirable hermosura, ataviada con lujosa elegancia”³¹.

El juego de oposiciones que marca el paisaje urbano se apoya, en este caso, en el lujo que ostenta el personaje femenino: el lujoso atuendo y la posesión de un palco reservado representan en su conjunto el espejo de una condición social que se refuerza gracias a la estructura conceptual y espacial muy jerarquizada de un espacio de representación como el teatro, pensado según criterios de diferenciación socioeconómica³².

Frente a la aparatosa elegancia de los atuendos de los miembros de la familia Encina, los ciudadanos pertenecientes al *medio pelo*, gente avenediza que pretenden copiar las costumbres de la aristocracia, solo pueden aspirar a presenciar el espectáculo teatral desde butacas en las galerías, y es así que el narrador informa al lector de que la joven y humilde Edelmira “desde la galería del teatro, en donde la familia Molina ocupaba varios asientos, [...] había visto entrar a Martín”³³.

En fin, los salones lujosos y los cuartos descascarados y angostos, los palcos teatrales reservados para la aristocracia y las galerías baratas destinadas al medio pelo tienen un valor semántico como conjuntos antagónicos, en tanto que subrayan la delimitación del espacio según un modelo de organización social que la novela se encarga de reproducir. Los “comportamientos narrativos” se inscriben dentro de un paisaje urbano en el que es la parcelación lo que estructura el espacio; así,

dalla distinzione che separa un soggetto dalla sua esteriorità fino alle suddivisioni che localizzano gli oggetti, dall’habitat (che si costituisce a partire dal muro) fino al viaggio (che si costituisce sull’instaurazione di un “altrove” geografico o di un “al di là” cosmologico) e nel funzionamento della rete urbana come in quello del paesaggio rurale, non esiste spazialità che non organizzi la determinazione di confini³⁴.

30 J. E. García Melero; A. Alzaga Ruiz. “La monarquía española durante los Austrias”, en A. Cámara Muñoz *et al.*, *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 129.

31 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. *op. cit.*, p. 273.

32 El mensaje ínsito en la estructura muy jerarquizada del teatro y en los criterios de diferenciación socioeconómica que marcan su evolución encuentran un antecedente en el teatro barroco, pues durante el siglo XVII los asientos de mayor prestigio ya funcionaban como espacios de ostentación de un poderío económico: “algunos de ellos habían sido comprados, tal y como en Italia se solía hacer con los palcos, [y su] venta se realizaba antes de la construcción del teatro” (García Melero / Alzaga Ruiz, 2015: 129).

33 A. Blest Gana. *Martín Rivas*. *op. cit.*, p. 275.

34 M. De Certeau. *L’invenzione del quotidiano*. *Op. cit.*, p. 183.

La narración de *Blest Gana* no crea *ex-novo* una cartografía de fronteras, pero sí consolida desde la ficción la delimitación del “teatro de representación” de la ciudad de Santiago, precisamente a través de la fijación de las dinámicas antagónicas entre dos clases que se perciben mutuamente como una alteridad: su paisaje urbano es el escenario en el que el “espacio legítimo” (el de la aristocracia) se relaciona y se defiende del “más allá”, es decir, de todas las capas sociales ubicadas más abajo, entendidas y percibidas como un conjunto social que debe permanecer *altrove*.

4. Conclusiones

La novela de *Blest Gana* puede leerse como un texto de ficción que abarca distintos ámbitos de reflexión; por una parte, es posible interpretarla como una modalidad prototípica de la novela realista decimonónica, es decir, como una obra de denuncia, una crítica convincente “de la sociedad aristocrática chilena superficial, provinciana y corrupta, sobre el fondo agitado de las luchas políticas entre liberales y conservadores, en un viscoso ambiente de corrupción política y social”³⁵. Sin embargo, hemos podido comprobar cómo el afán crítico de *Blest Gana* supera la simple representación censora de la corrupción y de la frivolidad de la aristocracia nacional; *Martín Rivas* adquiere también el status de un texto delator: la novela declara lo irreconciliable de la fractura socioeconómica que existe entre las clases sociales nacionales, y presenta “como algo irreparable la division entre las clases, entre los *rotos*, los desesperados, la clase media y la clase privilegiada que domina la vida nacional mediante la complicada maquinaria de las finanzas y del poder”³⁶.

Se añaden, así, un segundo y un tercer plano de lectura, ambos dirigidos a plantear una delación: por un lado, *Blest Gana* estaría proponiendo una interpretación social que se vincula con la comprobación de la segmentación incurable de la estructura socioeconómica del país (una segmentación bien evidente en el juego de oposiciones que marcan la geografía urbana y la cartografía social descritas en la novela). Por otro lado, estaría nuestro autor notificando al lector la existencia de un círculo vicioso que perpetúa y consolida las posiciones de poder de las clases acomodadas, única categoría capaz de manejar al mismo tiempo los hilos de la política y de la finanza.

En fin, *Martín Rivas* propone al lector un ejemplo de lo que podría definirse como relación entre la forma literaria y la ideología, según el modelo que Roland Barthes plantea en *El grado cero de la escritura*; a partir de la línea de pensamiento de Jean Paul Sartre acerca de la situación social de la literatura y de la responsabilidad del escritor ante la historia, Barthes define la *escritura* como un acto de solidaridad histórica. Sobre la base de esta solidaridad del escritor, atado a la sociedad de su tiempo, la forma literaria se relaciona con la ideología, que había sido una ideología burguesa en la literatura romántica y se convierte en ideología pequeñoburguesa en el realismo. La novela de tesis del realismo – tanto en Europa como en la América hispana – vendría a ser la expresión de una consciencia desgarrada que ya no produce una escritura única, sino una representación de la realidad donde la acusación presente en el texto es el reflejo del desgarramiento de la consciencia.

35 G. Bellini. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Castalia, 1997, p. 293.

36 G. Bellini. *Nueva historia ... Op. cit.*, p. 293.

Bibliografía

- M. Almela Boix. *Textos literarios españoles de los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2013.
- G. Araya. “Introducción”, en A. Blest Gana, Alberto *Martín Rivas*. Madrid, Cátedra, 2007, pp. 11-52.
- G. Bellini. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Castalia, 1997.
- A. Blest Gana. *Martín Rivas*. Madrid, Cátedra, 2007.
- M. De Certeau. *L'invenzione del quotidiano*. Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- J. Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 2010.
- J.E. García Melero; A. Alzaga Ruiz. “La monarquía española durante los Austrias”, en Alicia Cámara Muñoz *et al.*, *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 101-135.
- B. González Montaner (ed.). *Guías de Arquitectura Latinoamericana: Santiago de Chile*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2008.
- M. Jakob. “Landscape and architecture: difference and identity”, en Flavio Sorrentino (ed.) *Il senso dello spazio. Lo “spatial turn” nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma, Armando Editore, 2010, pp. 99-113.
- R. Orrego de Uribe. *Alberto el jugador*, en Osvaldo Ángel; Joaquín Taborga; Catalina Zamora (comps.) *Obra completa*. Valparaíso, La Cáfila, 2003.
- F. Paul-Lévy. *Anthropologie de l'espace*. París, Centre G. Pompidou, Centre de création industrielle, 1983.
- F. Pellegrino. *Geografia e viaggi immaginari*. Milano, Mondadori-Electa, 2006.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001.
- G. Rubino. “Spazi culturali, spazi naturali”, en Flavio Sorrentino (ed.) *Il senso dello spazio. Lo “spatial turn” nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma, Armando Editore, 2010, pp. 39-52.
- A. Urquizar Herrera. “El patronazgo artístico y la construcción del estado en Francia”, en Alicia Cámara Muñoz *et al.*, *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 137-162.