

ISSN 0717-6058



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 24 • DICIEMBRE 2023 • NÚMERO 40



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 40 (diciembre 2023)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Ignacio Sánchez
Rector

FACULTAD DE LETRAS

Patricio Lizama
Decano

Esta revista recibe el apoyo de Bibliotecas U.C.

Motivo de la portada

© Roser Bru. “Cal, Cal viva (Cal-Cal Viva, Cal viva ‘Lonquén’, Muertos en Lonquén)”. 1978.

Pintura (Tela intervenida con papeles, cinta adhesiva, cal y óleo y clavada sobre aglomerado), 105 x 75 cm.

Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Crédito fotográfico: Jorge Marin. Gentileza MAC.

ANALES DE LITERATURA CHILENA N°40, DICIEMBRE 2023

DIRECTOR FUNDADOR (2000-2008)

Cedomil Goic

Pontificia Universidad Católica de Chile

DIRECTOR (2009-2021)

Pedro Lastra

Pontificia Universidad Católica de Chile

DIRECTOR (2022)

Rodrigo Cánovas

Pontificia Universidad Católica de Chile

COMITÉ EDITORIAL

Macarena Areco

Pontificia Universidad Católica de Chile

Fernando Moreno

Université de Poitiers, Francia

Sarissa Carneiro

Pontificia Universidad Católica de Chile

Allison Ramay

Pontificia Universidad Católica de Chile

Sebastián Schoennenbeck

Pontificia Universidad Católica de Chile

COMITÉ DE CONSULTORES

Niall Binns

Universidad Complutense, España

Fabienne Bradu

Universidad Autónoma de México

Luis Chueca

Pontificia Universidad Católica del Perú

Miguel Gomes

University of Connecticut, Storrs. EE.UU.

Julio Ortega

Brown University, EE.UU.

Marcelo Pellegrini

University of Wisconsin-Madison, EE.UU.

Claudio Rolle

Pontificia Universidad Católica de Chile

Gabriele Bizarri

Università degli Studi di Padova, Italia

Jeffrey Cedeño

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Cecilia García-Huidobro

Universidad Diego Portales, Chile

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid, España

Andrea Ostrov

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Grinor Rojo

Universidad de Chile

Adriana Valdés

Universidad de Chile

Antonia Viu

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

ASISTENTE DE REDACCIÓN

Rodrigo Bobadilla

Pontificia Universidad Católica de Chile

Anales de Literatura Chilena es una publicación del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile (CELICH), cuyos objetivos principales son el estudio, la investigación, la difusión y la conservación del patrimonio de la literatura chilena. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos, notas, documentos y reseñas sobre todos los géneros literarios, tradicionales y modernos: poesía, narrativa, dramaturgia, ensayo, memorias, etc. La revista aparece semestralmente, en los meses de junio y diciembre.

Anales de Literatura Chilena está dirigida a académicos, profesores, escritores y a un público lector preocupado por las cuestiones propias del trabajo crítico.

Anales de Literatura Chilena busca estimular el pensamiento crítico en una dimensión que también permita establecer y mantener un diálogo productivo con los estudiosos de los demás países hispanoamericanos y de la literatura hispánica en general.

Anales de Literatura Chilena is published by the Centre of Chilean Literature Studies (CELICH) from the Pontificia Universidad Católica de Chile.

The main objectives of the journal are the study, research, spreading out and preservation of the Chilean literature patrimony.

According to its purpose, it includes articles, notes, documents and reviews, regarding traditional and modern literary genres: poetry, narrative, drama, essay, memoirs, among others.

The journal is published twice a year, in June and in December.

Anales de Literatura Chilena is directed towards academics, teachers, writers and general readership who are concerned with literary critical activity.

Anales de Literatura Chilena seeks to stimulate critical thinking, as well as facilitate the establishment, maintenance and fostering of a productive dialogue with the people of letters from the rest of the Hispanic-American countries and with Hispanic literature in general.

La revista *Anales de Literatura Chilena* está indizada en las siguientes bases de datos: WOS / SCOPUS. Elsevier. / Arts and Humanities Citation Index. Thomson Reuters (ISI). / Current Contents-Arts & Humanities. Thomson Reuters (ISI). / MLA International Bibliography. Modern Language Association. / DIALNET. Universidad de La Rioja, España. / HAPI Latin American Journal Articles. UCLA's International Institute. / LATINDEX. Universidad Nacional Autónoma de México. / The Serials Directory. EBSCO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 24 • DICIEMBRE 2023 • NÚMERO 40

SUMARIO

La Dirección Presentación 11

ARTÍCULOS

GUSTAVO CARVAJAL Aves sin nido: inmigrantes y racismo en
Charapo (2016) de Pablo D. Shang..... 17

FAN WU 2666 desde la ciencia ficción,
una profecía milenarista hacia el futuro 35

ALEJANDRO MUNDACA Ficciones musicalizadas: propuesta de lectura
intermedial de dos cuentos chilenos recientes 51

FERNANDO BURGOS Memoria y tiempo en la poesía de Pedro Lastra..... 65

CRISTIAN VIDAL Imaginarios históricos y ficcionales en las novelas
100 gotas de sangre y *200 de sudor* (1961) y
Supay el cristiano (1967) de Carlos Droguett 81

SONIA RICO ALONSO Juan Emar y Henri Bergson: vínculos
en torno a la duración y la memoria 95

CAMILO RETAMALES VIVEROS Ante la “CRUZ DEL SUR”: una lectura de
Ecuadorial de Vicente Huidobro..... 111

Edson Faúndez V.,
María Luisa Martínez M.,
Alonso Beltrán Cruz y
MARIELA RAMÍREZ PEÑA Familia, prisión y novela. Tres dispositivos en
Alberto el jugador de Rosario Orrego 127

DOSIER

DOSIER
 REPRESENTACIONES DEL CASO DE COLONIA DIGNIDAD EN
 LA PRODUCCIÓN CULTURAL CHILENA RECIENTE
 (COORDINADO POR CARL FISCHER Y MARÍA ANGÉLICA FRANKEN)

CARL FISCHER Y MARÍA ANGÉLICA FRANKEN	Presentación Dossier.....	153
CARL FISCHER Y MARÍA ANGÉLICA FRANKEN	Colonia Dignidad en el campo cultural chileno y latinoamericano: aproximaciones teóricas y estéticas a un corpus en construcción.....	157
ALIDA MAYNE-NICHOLLS	La ficcionalización de la infancia en <i>Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad</i> de Lola Larra.	189
TOMÁS VILLARROEL	Imaginario de un idilio agrícola: Colonia Dignidad en la prensa escrita después de las denuncias de Amnesty International.....	209
HOLLE AMERIGA MEDING	Colonia dignidad entre historia pública y entretenimiento: desde la guerra fría hasta la era del streaming	229
PEDRO MOSCOSO-FLORES Y SEBASTIÁN WIEDEMANN	Experimentaciones y f(r)icciones especulativas e ima(r)ginales entre <i>La casa lobo</i> (León Cociña, 2018) y Colonia Dignidad.....	259
FLORENCIA SAN MARTÍN	Sobre <i>Dignidad</i> : Una conversación con María Verónica San Martín.....	285
PAULA LIBUY P.	La memoria traumatizada como dispositivo fotográfico en la ficción. Apuntes sobre <i>Cuando tu cuerpo dejó de ser mi casa</i> (2022).	297

NOTAS

EN PRIMERA PERSONA, A 50 AÑOS DEL GOLPE MILITAR EN CHILE.
 EXILIOS E INSILIOS: INFANCIA, JUVENTUD, ADULTEZ

TATIANA CALDERÓN LE JOLIFF	La hija del silencio	307
ANDREA KOTTOW	Del Golpe de Estado y algunas réplicas (im)precisas.....	313

DOMINGO ROMÁN	Golpe a la Universidad.....	317
CONSTANZA VERGARA	Palabras e imágenes	321
MARÍA JOSÉ VIERA GALLO	“L”.....	325

DOCUMENTOS

ARNALDO DONOSO ACEITUNO Y MARIANA VIDANGOSSY GONZÁLEZ	Colección Luis Oyarzún: el tiempo recobrado	335
LUIS OYARZÚN	Imágenes Colección Luis Oyarzún.....	339
MARCELO GONZÁLEZ	Presentación del cuento “Seguridad ciudadana”, de Ramón Díaz Eterovic.....	351
RAMÓN DÍAZ ETEROVIC	Manuscrito del cuento “Seguridad ciudadana”, escrito en una servilleta de papel.....	353
RAMÓN DÍAZ ETEROVIC	“Seguridad ciudadana” (transcripción hecha por el autor).....	359
LEONORA REYES JEDLICKI	“Una carta de mujer” en <i>Nuevos rumbos</i> : ser maestra rural en Chile de principios del siglo XX	363
OLGA ECHEÑIQUE	“Una carta de mujer” (transcripción de la carta publicada en <i>Nuevos Rumbos</i>).....	373
<i>NUEVOS RUMBOS</i>	Imágenes de la revista <i>Nuevos Rumbos</i> , incluida “Una carta de mujer”.....	375

ENTREVISTAS

ALBERTO FUGUET Y CRISTIÁN OPAZO	Una zigzagueante fuga en espiral (El <i>making of</i> de <i>Mala onda</i>).....	379
------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	-----

CREACIÓN

CLAUDIA APABLAZA	La siembra de nubes.....	401
FELIPE CUSSEN	Historia oficial de la poesía chilena.....	419
MARÍA JOSÉ NAVIA	Lejos Cerca	425

ROBERTO ONELL H.	Poemas	435
MARCELO PELLEGRINI	Poemas.	441
SOFÍA ROSA	Poemas	449
MARCELO SIMONETTI	El incesante vacío del átomo.	457

RESEÑAS

EUGENIA BRITO	Malva Vásquez Córdova (Ed.). <i>Otra sombra inquieta en las letras chilenas:</i> <i>Graciela Figueroa Navarro (1899-1925)</i>	473
LEÓN DÉLANO GAETE	Hugo E. Herrera. <i>El último romántico: El pensamiento de Mario Góngora</i>	477
PABLO FUENTES RETAMAL	Cristina Zárraga. <i>Cristina Calderón, memorias de mi abuela yagán</i>	483
PATRICIO JARA	Francisco Díaz Klaassen. <i>Mínimas</i>	487
MARIANNE LEIGHTON	Biviana Hernández. <i>Levantisca & Liberesca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)</i>	489
CRISTÓBAL MOLINA LORCA	Grínor Rojo. <i>La novela chilena. Literatura y sociedad.</i>	495
GRETA MONTERO BARRA	Eugenia Brito. <i>Veinte pájaros</i>	499
ALUNED MORENO DEL CRISTO	Mauricio Barría Jara e Iván Insunza Fernández. <i>Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019</i>	503
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN	Raúl Zurita. <i>Ensayos reunidos</i>	509
DANIEL PLAZA	Clara Parra T, Paulina Daza D y Marcia Martínez C. <i>Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica</i>	513

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Este número 40 de la revista *Anales de Literatura Chilena* está compuesto por la sección ARTÍCULOS y por un DOSIER (con textos críticos sobre literatura y arte), por NOTAS (esta vez, con breves pensamientos sobre el exilio y el insilio a propósito de los 50 años del golpe militar en Chile), DOCUMENTOS (materiales culturales recuperados, debidamente contextualizados), CREACIÓN (textos poéticos y narrativos) y RESEÑAS (sobre libros de estudios críticos y de literatura).

La sección ARTÍCULOS incluye textos críticos referidos a la narrativa chilena reciente, a obras y escritores canónicos del siglo XX y a la novela decimonónica, desde diversas perspectivas teóricas y culturales. Gustavo Carvajal aborda la inmigración desde el estudio de la novela *Charapo* (2016), reflexionando sobre la agenda antirracista que la guía. Por su parte, Fan Wu conecta creativamente la obra *2666*, de Roberto Bolaño, con el género de la ciencia ficción. Y finalizando la tríada crítica que analiza obras de este siglo XXI, Alejandro Mundaca realiza una propuesta de lectura intermedial de dos cuentos que incorporan la música a su trama narrativa.

En el ámbito de las relecturas de textos literarios consagrados contemporáneos, Fernando Burgos estudia la poesía de Pedro Lastra, atendiendo a su temporalidad, desde la noción de *duración* (Henri Bergson), que le permite recrear los elementos esenciales del proceso de plasmación artística de este poeta. Asimismo, Sonia Rico ensaya una lectura de los escritos de Juan Emar, vinculando su noción del tiempo, también, con la teoría del filósofo francés Bergson: Emar y sus personajes intuyen que la linealidad no es la verdadera temporalidad, pues el tiempo es simultaneidad y duración. Y relejendo la poesía de Vicente Huidobro, el crítico Camilo Retamales Viveros examina una imagen de *Ecuatorial*, que ilumina el carácter de objeto autónomo (producido por relaciones verbales) de la escritura creacionista. En otro registro, en el ámbito de la novela histórica, Cristian Vidal analiza los imaginarios históricos y ficcionales en *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) y *Supay el cristiano* (1967), de Carlos Droguett, textos que inauguran la poética (trágica) de este escritor sobre la historia de nuestro país.

Finalmente, en el ámbito de las denominadas ficciones fundacionales de las nuevas repúblicas, el grupo de investigación formado por Edson Faúndez, María Luisa Martínez, Alonso Beltrán Cruz y Mariela Ramírez analiza la novela *Alberto el jugador* (1860), de Rosario Orrego, desde los dispositivos disciplinarios de la familia,

la prisión y la novela, que se complementan, en el caso de esta autora, con la presencia de una figura femenina, maternal y compasiva.

Agradecemos a los investigadores Carl Fischer y María Angélica Franken que hayan aceptado nuestra invitación a preparar un DOSIER dedicado a la Colonia Dignidad, enclave vinculado desde su origen –en 1961, cuando se instala en la zona de Parral como Sociedad Benefactora y Educacional Colonia Dignidad– a graves abusos y violaciones de los derechos humanos. Este dossier, titulado *Representaciones del caso de Colonia Dignidad en la producción cultural chilena reciente*, privilegia el estudio de las obras artísticas en torno a la Colonia, que generan nuevos espacios mentales para pensar las relaciones afectivas y políticas en nuestro país. En efecto –tal como señalan sus editores–, cuando se conmemoran 50 años del golpe militar en Chile, este archivo abarca estudios sobre las obras literarias, cine, televisión, fotografía, performance y pintura, constituyendo un aporte invaluable para el ejercicio de “hacer memoria”.

Se recopilan siete trabajos que abordan la Colonia Dignidad desde diversas perspectivas disciplinarias y distintas regiones (Chile, Alemania y Estados Unidos). Inaugura la serie el artículo “Colonia Dignidad en el campo cultural chileno y latinoamericano: aproximaciones teóricas y estéticas a un corpus en construcción”, de Carl Fischer y M. Angélica Franken, editores de este dossier, que enuncia el lugar geométrico donde convergen diversos objetos artísticos y culturales, pensamientos y afectos en torno a este ominoso enclave.

A continuación, en un amplio repertorio, se presentan los siguientes textos críticos: “La ficcionalización de la infancia en *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* de Lola Larra (escrito por Alida Mayne-Nicholls); “Imaginario de un idilio agrícola: Colonia Dignidad en la prensa escrita después de las denuncias de Amnesty International” (Tomás Villarroel), “Colonia dignidad entre historia pública y entretenimiento: desde la guerra fría hasta la era del streaming” (Holle Ameriga Meding); “Experimentaciones y f(r)icciones especulativas e ima(r)ginales entre *La casa lobo* (León Cociña, 2018) y Colonia Dignidad” (Pedro Moscoso-Flores y Sebastián Wiedemann); “Sobre *Dignidad*: Una conversación con María Verónica San Martín” (diálogo de Florencia con su hermana María Verónica) y, finalmente, “La memoria traumatizada como dispositivo fotográfico en la ficción. Apuntes sobre *Cuando tu cuerpo dejó de ser mi casa* (2022)”, de Paula Libuy.

Sin duda, un material que no sólo amplía la información sobre la Colonia (dando un orden a las representaciones artísticas), sino que también otorga nuevas entradas de lectura de carácter teórico y existencial para recrear mundos no despejados en nuestro entorno vital.

La sección NOTAS retoma el espíritu del número anterior de nuestra revista (que incluía un dossier de crítica y testimonios de escritores sobre su vivencia del golpe de estado y de la dictadura), incluyendo reflexiones y pensamientos de críticos de la cultura en relación a exilios e insilios, a quienes convocamos con una invitación

personal. Tatiana Calderón Le Joliff, Andrea Kottow y María José Gallo comparten sus experiencias de infancia y juventud (y también de adultez) en las idas y vueltas del exilio familiar junto a sus padres; mientras que Constanza Vergara evoca los tiempos de incertidumbre del exilio interior, en la búsqueda de amigos y familiares que ya no estaban en el hogar. Por su parte, Domingo Román hace memoria de sus años de universidad en la década de los 80, en un ambiente de rebeldía, no atajada por el soplónaje y el amedrentamiento constantes.

La sección DOCUMENTOS contiene, primero, una muestra de 11 imágenes digitalizadas de la valiosa Colección Luis Oyarzún de la Biblioteca de la Universidad Austral de Chile (UACH), preparada especialmente para nuestra revista por Arnaldo Donoso Aceituno y Mariana Vidangossy González, con una excelente introducción que describe cómo se llegó a reconstituir esta colección y su amplia e invaluable riqueza (la colección consta de más de 5.000 ejemplares, que incluyen primeras ediciones, libros en muy diversos idiomas, textos raros, comentarios a mano al margen y dedicatorias)

Luego, se exhibe el manuscrito del cuento “Seguridad ciudadana”, de Ramón Díaz Eterovic, escrito en Padeborn, Alemania, en 2018, en una servilleta de papel. Como lo indica Marcelo González, quien presenta y contextualiza este relato en el ámbito de la producción literaria del autor, este material ha llegado a nosotros gracias a la recepción del archivo de Díaz Eterovic a nuestra Biblioteca de Humanidades de la Universidad Católica de Chile; lo cual permitirá más adelante, vía digital, compartir el proceso de elaboración de la narrativa de este gran escritor del neopolicial latinoamericano.

Esta sección culmina con la transcripción de una carta mandada por la maestra rural Olga Echeñique al periódico *Sin rumbos* el 1° de agosto de 1924 (se acompaña la reproducción en *Sin rumbos*). Este material ha sido rescatado y comentado por Leonora Reyes Jedlicki.

CREACIÓN es la sección más nueva de esta revista. Estamos convencidos de que la creación literaria (narrativa, poesía, drama, autoficción y otros géneros) debe formar parte de una revista disciplinaria, ocupando un espacio delimitado, que constituya tanto una línea de fuga como de encuentro con la crítica literaria (estudios culturales, teoría y crítica, ensayo). En esta ocasión hemos invitado a las escritoras y escritores Claudia Apablaza, Felipe Cussen, María José Navia, Roberto Onell H., Marcelo Pellegrini, Sofía Rosa y Marcelo Simonetti, quienes gentilmente han confiado en nosotros y nos han entregado sus textos narrativos y poéticos, en su mayoría inéditos.

Finalmente, la sección RESEÑAS cuenta con diez reseñas, con comentarios que abarcan textos poéticos y crítica sobre poesía –*Veinte pájaros*, de Eugenia Brito; *Otra sombra inquieta en las letras chilena: Graciela Figueroa Navarro (1899-1925)*, editado por Malva Vásquez; *Levantisca & Liberesca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)*, de Biviana Hernández–; además de relatos –*Cristina Calderón, memorias de mi abuela yagán*, de Cristina Zárraga –, y estudios críticos y ensayos –*El último romántico. El pensamiento de Mario Góngora*, de Hugo H. Herrera; *La novela chilena. Literatura*

y sociedad, de Grínor Rojo; *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*, de Mauricio Barría Jara e Iván Insunza Fernández; *Mínimas*, de Francisco Díaz Klaassen; *Ensayos reunidos*, de Raúl Zurita; e *Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica*, de Clara Parra, Paulina Daza y Marcia Martínez.

Esperamos que este número sea una contribución genuina a los estudios literarios tanto a nivel global como local.

La Dirección

ARTÍCULOS

AVES SIN NIDO: INMIGRANTES Y RACISMO EN *CHARAPO* (2016)
DE PABLO D. SHENG

*AVES SIN NIDO: IMMIGRANTS AND RACISM IN PABLO D. SHENG'S
CHARAPO (2016)*

Gustavo Carvajal
Universidad Finis Terrae
gcarvajal@uft.cl

RESUMEN

La novela *Charapo* de Pablo D. Sheng ha sido leída de dos maneras contrarias. Por un lado, algunos críticos la consideran un aporte valioso a la narrativa nacional por su temática. Como afirma Patricia Espinosa, *Charapo* explora las experiencias de los inmigrantes peruanos en Santiago, tema esporádicamente abordado en la ficción chilena reciente. Ciertos elementos propios del realismo literario en la novela sustentan esta lectura. Un tono realista social que retrata la violencia y el racismo que sufren los migrantes en el Chile contemporáneo caracteriza sus primeras secciones. Por el contrario, otros comentaristas han advertido sobre la controvertida representación del otro racial en la novela. Esta mirada está alerta a elementos en el texto que representan las experiencias de inmigrantes excesivamente apegadas a imágenes de pobreza y brutalidad. Este artículo demostrará cómo *Charapo* intenta resolver esta problemática de acuerdo con la agenda antirracista que atraviesa la novela. Específicamente, se estudiarán las estrategias narrativas y representacionales que buscan dismantelar el realismo que estructura el discurso dominante que racializa al otro inmigrante en el Chile neoliberal actual.

PALABRAS CLAVE: inmigración, racismo, identidad, novela chilena.

ABSTRACT

Pablo D. Sheng's novel *Charapo* has been read in two contrary ways. On the one hand, some critics consider it a valuable contribution due to its topic. As Patricia Espinoza states, *Charapo* explores the experiences of Peruvian immigrants in Santiago, a theme sporadically examined in recent fictional writing. Certain elements that belong to literary realism in the novel support this reading. A social realist tone that portrays the violence and racism endured by migrants in contemporary Chile marks its first sections. In contrast,

other commentators have warned about the novel's controversial representation of the racial other. This view is alert to elements in the text that represent immigrants' experiences excessively attached to images of poverty and brutality. This article will demonstrate how *Charapo* attempts to solve this problem in line with the anti-racist agenda that runs through the novel. Specifically, this paper studies the narrative and representational strategies that aim to dismantle the realism that structures the dominant discourse that racializes the other immigrant in present-day neoliberal Chile.

KEY WORDS: *immigration, racism, identity, Chilean novel.*

Recibido: 26 de julio de 2023.

Aceptado: 15 de octubre de 2023.

INTRODUCCIÓN

En la presentación del volumen *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración* (2016), María Emilia Tijoux afirma que en Chile la inmigración “se construye como idea y se detiene en su uso solo en algunas personas, dejando de expresar su definición más amplia y constriñéndose para devenir un *estigma* que etiqueta a ciudadanos de países específicos (Perú, Bolivia, Colombia, República Dominicana, Ecuador, Haití)” (15). En su análisis, estos sujetos quedan atrapados en fronteras geográficas, espaciales y simbólicas que los desalojan de su ser social. Sin recursos ni legitimidad política, los inmigrantes a menudo son también culpados de los problemas que vive gran parte de la sociedad chilena: la carencia o precarización del empleo, la delincuencia, las enfermedades y los abandonos familiares. De esta manera, concluye, la inmigración “como concepto [...] se sale de sí y se convierte en un “problema” que termina albergando al racismo” (16). La observación de Tijoux propone un interesante marco conceptual para analizar un texto publicado con meses de diferencia: la novela *Charapo* (2016) de Pablo D. Sheng. Esta historia se enfoca en un inmigrante peruano en Chile llamado Camacho, también referido por otros personajes como “charapo” (un término peyorativo usado en Perú y en la novela para describir al indígena proveniente de la Sierra andina). La mayoría de la historia ocurre en el barrio de Recoleta en Santiago, un área típicamente asociada a la inmigración peruana desde la década de los 90. La historia procede desde el momento exacto en que Camacho decide abandonar a su esposa e hija en Tarata (Perú), aparentemente en búsqueda de los medios para darles una mejor vida. La novela está comprometida con el retrato de las injusticias y problemáticas sufridas por el errante Camacho, y las de otros inmigrantes latinoamericanos, en una sociedad que “disfruta” el éxito y estabilidad dados por el neoliberalismo y la globalización.

Sin embargo, este énfasis temático ha dividido a la crítica. Por una parte, diversos comentaristas han alabado a *Charapo* por su relato de la dura realidad de la

inmigración, un tópico escasamente abordado en la narrativa reciente.¹ Sin embargo, otros críticos han detectado cómo este retrato del otro es moldeado por la acumulación de diferentes y bastante problemáticos estereotipos raciales asociados al inmigrante de países andinos y de otros orígenes.² Esto crea una interesante tensión en el texto. Por un lado, la novela se compromete con la denuncia del racismo en contra del inmigrante mientras al mismo tiempo acumula estereotipos raciales asociados a estos individuos. Este trabajo se concentrará precisamente en esta tensión para explicar cómo la novela intenta resolverla, movilizand o diferentes estrategias narrativas que ayudan a dismantelar el discurso racializado cotidiano y el racismo experimentado por sujetos migrantes en el Chile neoliberal actual.

Antes de proceder con el análisis, resulta importante contextualizar cómo *Charapo* se relaciona con la literatura chilena previa, particularmente con aquellas ficciones encargadas de caracterizar las interacciones entre chilenos y peruanos, y las identidades construidas en momentos específicos de su tensa coexistencia histórica. Posteriormente, se analizará la forma en que la novela participa del esfuerzo denunciatorio sobre la violencia y el racismo experimentados cotidianamente por los migrantes racializados. Luego, se discutirá el rasgo más problemático para algunos críticos respecto de sus modos de representación: la abundancia de estereotipos raciales que pueblan el relato. Finalmente, se analizarán las diferentes estrategias movilizadas en la novela que permitirían resolver las tensiones identificadas en la sección anterior, transformando a *Charapo* en un ejemplo particularmente efectivo en la narrativa actual de cómo la escritura puede contribuir a deslegitimar el discurso hegemónico racial que asimétricamente divide entre un “nosotros” chileno y un “ellos” migrante.

IDENTIDADES Y NA(RRA)CIONES

Al discutir la producción de imágenes de identidad nacional, Homi K. Bhabha (1995) propone que todos aquellos actos, ideas y sentimientos mundanos que dan forma a la vida cotidiana deben ser *repetidamente* transformados en símbolos de una cultura nacional coherente (145). Su comentario implica que, en el acto de construir discursivamente o imaginar una nación y sus habitantes, las estructuras de significado son siempre frágiles. Por lo tanto, estas requieren una constante *re-presentación* en

¹ Ver, por ejemplo, “Charapo, la ciudad subterránea del inmigrante” de Felipe Reyes en *Diario Uchile* (26 de julio 2016); “Otras historias, otras lenguas” de Diego Zúñiga en *Qué Pasa* (28 de octubre 2016) o “Mal sueño” de Patricia Espinoza en *Las Últimas Noticias* (2 de diciembre 2016).

² Ver, por ejemplo, “Otro Chile” de Lorena Amaro en *Revista Santiago* (20 de agosto 2016).

el espacio público para lograr sus objetivos. Dicho propósito es estratégico. Se busca discriminar entre sujetos/objetos diversos para establecer jerarquías que interpelen a un círculo creciente de ciudadanos. De esta forma, la nación es producida como una na(rra)ción con efectos sociales, políticos y culturales (145-146).

El análisis de Bhabha resulta productivo como marco para reflexionar sobre estas estrategias operando en la literatura chilena reciente y no tan reciente. Por ejemplo, en la producción de Chile y Perú como naciones-estado, la Guerra del Pacífico es considerada el hito histórico que redefinió las identidades de ambos países y sus habitantes (Cavieres y Alijovín de Losada 14). Milet (2004), por ejemplo, caracteriza estas imágenes como “antagónicas” y con resonancia hasta la actualidad (235). Asimismo, la resolución de este conflicto produjo una serie de textos literarios que operaron como agentes de la representación de una nueva jerarquía de imágenes nacionales. Estas ficciones propusieron una clara división entre ciudadanos de ambas naciones y sus identidades: vencedores y vencidos, invasores e invadidos. Estos textos cumplieron el objetivo indicado por Bhabha. Es decir, establecieron una clara taxonomía, un orden cultural que legitimó la representación de la asimétrica identidad de los miembros de las naciones involucradas en el conflicto bélico.

Muchas ficciones sobre la Guerra del Pacífico contribuyeron a este proceso. Por ejemplo, en su estudio del teatro chileno durante la disputa contra la Confederación Perú-Boliviana, Carlos Donoso y María Gabriela Huidobro (2015) demuestran que la Guerra proporcionó a los dramaturgos un excelente escenario donde representar “arquetipos patrióticos y, por contraposición, de estereotipos del enemigo [peruano-boliviano] que permitirían legitimar el conflicto bélico” (83). Es decir, ficciones que glorificaban al combatiente chileno y ridiculizaban al enemigo con un simbolismo implícito: el triunfo del bien sobre el mal (90). En particular, la sátira emergió como la principal estrategia representativa utilizada por escritores y artistas de la época. Esta estrategia redefinió la identidad de peruanos y bolivianos haciendo énfasis en sus “debilidades”, “defectos” y “retrasos”. Por su parte, Patricio Ibarra (2019) en su estudio sobre la prensa de caricaturas durante la Guerra afirma que:

En la prensa de noticias y de sátira se articuló un discurso triunfalista que penetró transversalmente entre los distintos grupos sociales y políticos contemporáneos a la guerra contra Perú y Bolivia. También se articuló un discurso diferenciador respecto de sus enemigos, autoafirmando la identidad nacional, anclándose en el rescate y construcción simbólica positiva de sus cualidades como combatientes y como acreedores naturales de la victoria, a partir de sus virtudes desplegadas en batalla (64).

Es muy importante reconocer el rol que estas producciones culturales jugaron en perpetuar ciertas creencias sobre los ciudadanos peruanos y bolivianos. Estos textos contribuyeron a producir los recursos simbólicos con los que Chile se autodefinió y

definió a los otros. Tanto los estudios de Donoso, Huidobro, Ibarra y, más recientemente, Claudio Véliz (2019) comprueban que estas producciones representaron la Guerra como una oportunidad para: escenificar las acciones heroicas del combatiente nacional (desde oficiales al “roto” chileno), reforzar un discurso patriótico, alentar el fervor nacional y el sentimiento patrio (516). De esto, es posible inferir que la Guerra fue mitologizada por los escritores nacionales. Se transformó en el momento para que los chilenos demostraran sus cualidades innatas: “su serenidad, ingenio, disciplina y compromiso” (Donoso y Huidobro 91). Es decir, estas ficciones representaron la fortaleza del carácter y el valor moral chilenos por sobre los del enemigo peruano-boliviano. Estos textos construyeron a Chile como una nación de sujetos heroicos, activos y valientes que defendían los valores de la cultura Occidental en contra de naciones percibidas como hostiles y bárbaras.

Poco más de un siglo después, nuevas imágenes de chilenos y peruanos comenzaron a surgir en el espacio público y en la literatura chilena, pero aún asociadas a las anteriores. Chile surgió en el contexto latinoamericano como un país exitoso y políticamente estable versus el Perú como un territorio de pobreza, terrorismo y caos económico en el contexto del golpe de Estado de 1992 del entonces presidente Alberto Fujimori (Luque 86). Esta última imagen se legitimó en el espacio público chileno a partir de la ola migratoria observada desde Perú y que se hizo particularmente evidente desde la década de los 90. Diferentes estudios han explorado esta ola migratoria y sus estereotipos asociados. Algunos de ellos son la mujer joven peruana como trabajadora de casa particular (Stefoni 77-98), los hombres como obreros de la construcción (Nuñez y Stefoni 110) o peruanos y peruanas con características e idiosincrasia más cercana al mundo indígena (Riquelme y Alarcón 5; Márquez y Correa 11). Rápidamente, la figura del inmigrante peruano pobre y bárbaro en la sociedad chilena pasó a encarnar ese proceso de construcción discursiva, logrando hegemonía cultural. Es precisamente el resultado de la hegemonía cultural de este conjunto de ideas sobre la identidad chilena lo que le ha dado durabilidad y fortaleza a las imágenes que definen al otro migrante, de paso reforzando el mito de la nación chilena como una sociedad enraizada en la eficiencia anglo-europea.

En este contexto, una de las virtudes de *Charapo* destacadas por comentaristas y críticos ha sido precisamente iluminar las interacciones entre estos dos habitantes del Chile actual. Se valora particularmente la representación de las experiencias del inmigrante racializado. Esto es lo que destaca, por ejemplo, Cristian Foerster (2016) para quién lo más impactante de la novela está en “su capacidad de volcar nuestra atención (...) hacía un espectro humano que antes de su lectura pasaba desapercibido: el universo migrante” (párr. 9). Este universo migrante en la novela está particularmente caracterizado por esa jerarquía de identidades que debe enfrentar su protagonista. Esto es lo que valora Felipe Reyes, para quien la novela muestra cómo “la explotación y la precariedad laboral, la soledad y la incertidumbre, se posan sobre el protagonista que

resiste estoico las barreras y las frágiles condiciones – humanas e institucionales – de un país obnubilado con el espejismo de una supuesta modernidad” (párr. 5). Diego Zúñiga concuerda y señala que el valor de *Charapo* se encuentra en “cómo Sheng logra encontrar una voz plausible para narrar este Santiago desconocido, cómo indaga en un lenguaje parco que le permite mostrar la miseria humana” (párr. 2). Sin duda, Sheng parece muy interesado en encontrar una forma de interrumpir la construcción de esta nueva taxonomía de identidades en el Chile actual. A continuación, discutiremos cómo se manifiesta este esfuerzo y agenda denunciatoria y antirracista.

COMO UN AVE

Comencemos examinando uno de los primeros elementos movilizados en la novela que enfatizan su tono denunciatorio respecto del migrante peruano: la cumbia andina o música tropical andina. En estricto rigor, este aspecto es parte de los elementos paratextuales de la novela. El epígrafe que precede al relato de *Charapo* cita un par de versos de la cumbia “Como un ave” de la legendaria banda peruana Grupo Celeste, liderada por Víctor Casahuamán Bendezú como compositor y Alfonso Escalante Quispe como primer vocalista y, luego de su expulsión, por su hermano Lorenzo Escalante Quiste (Chacalón, conocido y venerado en Perú como el faraón de la cumbia). Existen tres razones por cuales la cumbia como producción cultural es importante para leer la novela como un texto que visibiliza el marginado mundo migrante. En primer lugar, la música tropical andina (y sus dos vertientes conocidas como “música chicha” y la “cumbia amazónica”) es un género musical íntimamente asociado a procesos migratorios populares en Perú (migración campo/sierra-ciudad). De hecho, como afirma Romero esta música “constituye una [...] manifestación de los migrantes andinos en la capital, [logrando] combinar su género más representativo, el huayno mestizo, con otras influencias musicales para lograr congregar a los jóvenes de extracción provinciana y preservar de algún modo la presencia de elementos de origen andino en la capital de la República” (Romero 273). Así, la cumbia —para Tantaléan— “figura como la mayor representación de la identidad cultural de los nuevos limeños que afirman con orgullo sus raíces andinas” (78). Es decir, desde su epígrafe, *Charapo* parece estar alerta (y busca que el lector también tome conciencia) de los procesos migratorios y sus efectos internos que han experimentado los peruanos con la modernización del Estado a partir del siglo XIX y otros eventos políticos hacia fines del siglo XX. En segundo lugar, la música tropical andina inaugura una nueva forma de hacer música tropical, debido a que incorporó letras con un contenido social claro y directo, expandiendo el género tradicionalmente asociado a temáticas de tipo amoroso propias de la cumbia costeña de fuerte raíz colombiana. Las temáticas más abordadas refuerzan el compromiso de la cumbia con la denuncia: las peripecias del sector migrante, su destino trágico, la lucha de clases o brecha social en el Perú y una

visión machista/patriarcal de la vida (Tantaléan 92-95). Por último, la canción “Como un ave” tematiza la crisis existencial y el vagabundeo de un padre que ha abandonado a su esposa e hijos sin razón aparente. Por esta última razón, se puede afirmar que la novela básicamente es una reelaboración de esta crisis a través de la historia de Camacho y su migración a Chile³. La primera estrofa de la canción condensa perfectamente uno de los motivos centrales de la novela:

Ahora soy solo un ave, que triste busca su nido / Que triste busco mi nido sin poderlo encontrar / Le pregunto al destino qué pasó con mi camino / Qué pasó con mi camino que un día me marché / dejando a mi esposa herida y a mis hijos sin amor / Ahora sé que el mundo gira / y hasta dar vuelta, yo me perdí.

La voz de “Como un ave” se encarna en Camacho quien asume el control narrativo de su propia historia. A través de este narrador intradieгético, Sheng logra dos objetivos. Primero, cede la palabra a los tradicionalmente sin voz en la sociedad, lo que acerca la novela a un tipo de realismo cultivado por escritores como Nicómedes Guzmán o Manuel Rojas en la primera mitad del siglo XX en Chile. Segundo, a través de este tipo de narrador, Sheng ubica al lector en el *locus* que típicamente habita y transita el inmigrante (peruano o similar) en Santiago, integrado por fábricas, talleres, bodegas y conventillos al norte del río Mapocho, espacio en transición en donde el antiguo Santiago se cae a pedazos y el nuevo Santiago neoliberal emerge gracias a la especulación inmobiliaria, reforzando su tono denunciatorio.

Veamos cómo se expresa el primero de estos dos objetivos en la novela. La condición marginal del migrante de origen peruano en la sociedad chilena es sugerida por Camacho desde su entrada a territorio chileno cuando relata su viaje en bus desde Arica a Santiago. Si bien Camacho asume el control narrativo de su propia historia, su relato enfatizará el racismo y discriminación que los sujetos migrantes como él confrontan diariamente en territorio nacional. La siguiente escena lo ilustra. Inicialmente, esta parece auspiciosa, pero pronto el tono cambia y se revelan algunos de los problemas que enfrentan los migrantes en Chile:

Cuando venía por La Serena oí el mar. Estaba fresco. El bus se detuvo unos veinte minutos. Salí a comprar. Eché una lata de cerveza en una bolsa negra. Me quitó la sed. Una niña pequeña se sentó a mi lado. Movía sus piecitos, se sacaba las sandalias y cubría su cara con las manos como si llorara. Atrás se

³ Creemos importante mencionar la cercanía del título de esta canción y su temática con un texto clásico de la literatura peruana, la novela *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. Resulta particularmente simbólica la conexión entre ambos textos y su registro denunciatorio de problemas sociales.

sentó su mamá. En un momento hicieron cambio de asiento. Ella no duró mucho rato a mi lado. Quizá me encontró hediondo, pasado a fritura o a chela. Cuando llegamos a Santiago, me ardieron los dedos. La puntada en mis riñones pasó a ser una puntada en mi pulgar, aunque nada me había apretado ni golpeado (10).

Optimismo y una nueva vida parecen caracterizar la primera mitad de esta cita a través de la mención del mar y su olor fresco, revitalizador. Esto es reforzado por la aparición de la niña pequeña que se sienta junto a Camacho durante un rato y parece jugar inocentemente. Pero dicho momento es transitorio y pronto, Camacho declara, sutiles formas de discriminación se cuelan en la escena. No es accidental que la madre de la niña cambie de asiento para alejarla de Camacho y que finalmente ella también se aleje de él. El olor fresco del mar con el que parte esta escena ha cambiado por el mal olor que, Camacho especula, sienten los chilenos cuando enfrentan al inmigrante peruano. Tampoco es accidental que su llegada a la capital esté marcada por la sintomatización de dolores físicos (ese ardor en los dedos, esa puntada en los riñones), en anticipación a las diversas formas de violencia física y psicológica que lo esperan en este nuevo lugar. Gran parte de la novela se preocupa de estos problemas. Otro ejemplo es la forma en que Camacho relata sus interacciones con su jefe chileno en una fábrica donde encontró trabajo “sin papeles”, en las primeras páginas de la novela:

Santelices me apuraba, decía que pasaba flojeando.

–Nomás cumplo con lo que hay que hacer.

–Yo mando acá, ueón.

En la liquidación del mes me descontaron plata. Le reclamé a Santelices y respondió que con mi puesto debía sentirme afortunado. Que no hablara, que si no me devolvería a la Plaza de Armas a comer palomas (17).

Y luego de verse obligado a cumplir doble turno en la fábrica y trabajar casi 24 horas seguidas:

Santelices me despertó de una cachetada. Me dijo: Si no estuvieras aquí, estarías comiendo palomas.

–No volverá a pasar

–No habléis ueás.

Me despertó a empujones y terminé de abrir los ojos al respirar la noche, sus soplitos de brisa. Fue fácil echarme. Un hilillo de baba me recorría la boca. Dijo que no volviera, que estaba harto de mi trabajo, de mi conducta (18).

A través de estas y otras escenas, Sheng entonces, lleva adelante su agenda, denunciando al chileno en sus interacciones con el otro racial del que violentamente abusa. La marginalización del inmigrante también es visibilizada en la novela a través de la descripción del espacio que habitan estos nuevos ciudadanos. Anteriormente, propusimos que Sheng al dar voz a los sin voz también acerca al lector al “Santiago que no queremos ver” (en palabras de críticos y comentaristas). Camacho habita ese Santiago y ese Santiago es el que describe. Las diversas fábricas, bodegas y talleres en los que trabaja Camacho son descritos enfatizando las precarias y abusivas condiciones laborales para el inmigrante sin papeles. Lugares repletos de máquinas, ruidosos, con música a todo volumen, en donde el trabajo se hace “con los pies hinchados, traspisosos y con la vejiga llena de pichi” (17). Además, Camacho arrienda una pieza en un pasaje donde “no había patios” y las casas “[tenían] aberturas [en el] entretecho que no [habían sido] cerradas” (12). Su pieza tiene olor a basura y en una ocasión, Camacho relata, “Me acosté y sentí humedad en mi espalda. [Era] una cucaracha reventada y en mi ropa [había] un puñado de patitas” (29). No es sorprendente que, avanzada la novela, Camacho descubra que todo el pasaje desaparecerá en unas semanas, para ser demolido y levantar en el terreno un centro comercial. Quizás el único momento en la novela en que el otro racial y el chileno no son retratados acentuando su simbólica asimetría social ocurre cuando Camacho conversa con un acomodador ilegal de automóviles del sector: “Me habló de las casas antiguas, de los edificios y las construcciones de ahora. El pasado, dijo, era una lápida” (62). Igualmente, este momento refuerza la incertidumbre y fragilidad a la que se ven sometidos los marginados, literalmente siendo desplazados de sus precarios lugares de habitación o trabajo debido a la especulación inmobiliaria neoliberal que reconfigura la capital.

LA SUPERABUNDANCIA DE ESTEREOTIPOS RACIALES

En la sección anterior, delineamos la agenda comprometida del texto respecto del universo migrante que retrata. Sin embargo, este programa construido sobre la base de un estilo realista también está caracterizado por una superabundancia de estereotipos raciales en la novela. Esta estrategia identificada por comentaristas y críticos parece ser el punto más problemático del texto. Por ejemplo, Lorena Amaro (2016) afirmaba recién editada la novela que en *Charapo* “la denuncia por momentos se confunde con la estereotipación” (párr. 3). Tiempo después, Amaro volvía a juzgar ciertas ficciones sobre la inmigración en Chile en los mismos términos. Comentando el volumen *Vivir allá: antología de cuentos de la inmigración en Chile* editado por Antonio Briones y Felipe Reyes (2017), afirmaba que existe cierta tendencia a la estigmatización del migrante por el quizás excesivo énfasis en imágenes de violencia y dolor asociadas a las experiencias de los expatriados en Chile en desmedro de otras dotadas de más humanidad y esperanza (párr. 5). Es decir, Amaro considera que la representación

de estos individuos en ciertas ficciones chilenas quizás bien intencionadas a la hora de visibilizar las experiencias migrantes, inadvertidamente han perpetuado la representación de identidades marcadas por imágenes estigmatizadoras que confirman el discurso asimétrico racial respecto del otro.

Debido a este problema es que comenzamos afirmando que *Charapo* puede ser leída como la tensa coexistencia entre una agenda antirracista y la representación de una superabundancia de estereotipos raciales. De hecho, desde las primeras páginas de la novela, Camacho racializa al otro inmigrante (como él). Por ejemplo, en uno de sus primeros trabajos sin papeles que consigue afirma que su “jefe era un chino al que apenas se le entendía lo que hablaba” (8). Muy pocos personajes son referidos por Camacho por su nombre de pila y en la mayoría de los casos no son más que otros raciales. En sus caminatas por el barrio de Recoleta, por ejemplo, “pilla a un boliviano” o ve a “un grupo de cuatro mujeres caribeñas vestidas con minifaldas y pantys” a las que “un negro alto abrazó y besó en la boca” antes de hacerlas “pasar a un edificio” (37). Avanzada la novela y al pasar frente a una Iglesia frecuentada por la comunidad coreana del sector, afirma “adentro había chilenos, supuse, sin la tez amarilla ni los ojos rasgados” (63). Sin embargo, quizás el ejemplo más claro de esta problemática representación del otro inmigrante la encontramos cuando Camacho describe a sus nuevos empleadores, inmigrantes como él, que han comprado toda la cuadra donde se levantaban viejas casas y conventillos para construir un nuevo centro comercial:

Los otros dos coreanos se hicieron cargo del taller mientras nosotros salíamos a vigilar [...] a veces venían tres turcos y dos chilenos y nos encerrábamos en reuniones que duraban hasta tres horas [...] Eran narigones, andaban con planos, un montón de lápices y vestidos con camisas a cuadros y pantalones beich. A los chilenos les interesaba que se construyera lo más rápido posible. Entre ellos peleaban por abaratar costos y usar menos concreto, más tabiquería. El coreano jefe los miraba y decía que lo mejor era construir con buenas cosas [...] Los turcos pensaban que era mejor cobrar más caro por los arriendos de las tiendas [...] los chilenos estaban de acuerdo. De todas formas, se saldría ganando (58).

Todos los ejemplos anteriores muestran en operación la despersonalización de los sujetos por parte de Camacho, elemento identificado como problemático. Esta escena replica lo que Edward Said llama la “coherencia colectiva” al analizar los estilos, competencias y visiones desplegadas en ficciones del oriente. A través de su análisis, Said constata el hecho de que el otro racial nunca es caracterizado de forma individual, siendo ahogado en una colectividad anónima por el discurso dominante: “En [sus] afirmaciones [...] nos damos cuenta enseguida de que las expresiones “el árabe” o “los árabes” tienen una aureola que los aparta, los define y les da una coherencia colectiva que los anula como personas individuales con una historia personal que contar” (307). Si bien Camacho no está en una posición dominante respecto de

los otros, en la cita anterior vemos en acción dicha operación discursiva. No es posible identificar al inmigrante en su individualidad, y todos se vuelven indistinguibles e intercambiables. Además, la cita también ejemplifica cómo las nacionalidades son racializadas a través de un vocabulario que acentúa la alteridad fenotípica (ojos rasgados, tez amarilla, narigones). ¿Cómo coexisten estos dos opuestos en la novela: una agenda denunciatoria del racismo y una superabundancia de alteridades estereotipadas? ¿Podemos culpar al autor de, quizás inadvertidamente, perpetuar discursos que racializan al otro inmigrante? El análisis demuestra que Sheng despliega dos estrategias que le permiten resolver esta problemática.

En primer lugar, la mirada de Camacho que racializa al otro es luego expuesta como otra mirada más que despersonaliza al inmigrante en la novela. Es decir, los inmigrantes son homogenizados por Camacho quien a su vez es homogenizado por otros inmigrantes a través de la misma estrategia. De esta manera, se puede argumentar que a través de este procedimiento dichas problemáticas representaciones raciales se anulan unas a otras o se vuelven redundantes. La estereotipación racial es expuesta como una construcción discursiva sin real legitimidad, ya que el relato se puebla de sujetos que generalizan y son a su vez generalizados. Esta superabundancia de estereotipos emerge, entonces, como una estrategia de repetición del discurso racializado hasta hacerlo superfluo por saturación. Es así como Camacho experimenta esta construcción racializada. Por ejemplo, en la primera parte de la novela, Camacho discute con otro residente de la pensión e inmigrante como él por una mujer. La discusión termina con la siguiente recomendación para Camacho: “no te metas, charapo, anda a ver a tu putita” (22). Posteriormente, hacia la mitad de la novela, Camacho racializa al otro y a su vez es racializado en sus interacciones con otras mujeres inmigrantes:

Una cuadra, por ambos lados, a plena luz del día, llena de mujeres que esperaban hombres fuera de los edificios [...] Hacían ver un poco de sus cachetes mientras meneaban las caderas y sus minifaldas se corrían. Otras andaban con calzas, pero ninguna mostraba tapujo o miedo si le sobraba peso o guata. Fuera de un edificio se concentraban las peruanas. Saludé a una que llevaba short corto y botas largas que casi llegaban a sus rodillas. Era tetona y morena como todas.

–Estaba esperándote -fijó su vista en mí.

–Busco a la Diana.

–Por doce mil soy Diana, charapito (44).

Nuevamente, la mirada de Camacho homogeniza al inmigrante y moviliza otros estereotipos asociados a las mujeres inmigrantes: el comercio sexual. No es accidental que se refiera a estas mujeres como una colectividad, “las peruanas”, y que sean todas iguales a través de un discurso que las sexualiza: “tetonas y morenas”.

Sin embargo, su discurso racial es confrontado por otro discurso que lo reduce a un charapo, como el título de la novela, por ser un inmigrante de la sierra andina. Así, se anula su legitimidad, perdiendo su eficacia representacional. Veamos a continuación, la segunda estrategia movilizada por Sheng para resolver esta problemática abundancia de estereotipos con los que puebla el relato.

SOLO UN SUEÑO

La segunda estrategia identificada en la novela es el gradual socavamiento del realismo que representa al migrante. Bhabha precisamente alude a este aspecto al analizar los efectos del discurso colonial que representa al otro racializado. Una de las marcas del discurso colonial, detecta Bhabha, es su capacidad para producir al otro racial como una realidad social que es a la vez un “otro” y sin embargo enteramente conocible y visible. En este sentido, Bhabha profundiza, el discurso colonial se parece a *una forma de narración* en la cual la productividad y la circulación de los sujetos y signos están contenidas en una totalidad reformada y reconocible. Para este objetivo, concluye, el discurso colonial empleará “un sistema de representación, un régimen de verdad, que es *estructuralmente similar al realismo*” (96). Sheng precisamente pone en práctica dos formas de desmantelamiento de este realismo al que alude Bhabha, pero con objetivos más específicos.

Primero, mientras el lector avanza en la trama, la historia lentamente comienza a incorporar escenas oníricas y delirantes, como muy bien ha identificado Rodrigo Pinto en su crítica de la novela (párr. 2). Al inicio de la historia, estos momentos proporcionan acceso a la psique atormentada de Camacho por el abandono de su esposa e hija (20). Pero luego, estos sueños cada vez más recurrentes revelan otras dimensiones de su experiencia migrante en Chile. Estas escenas surreales y marcadas por lo extraño revelan otras formas de interacción entre los sujetos migrantes:

Vi a la Diana y al Charles. Estábamos dentro de la iglesia, los tres desparramados en distintos sitios. Yo tenía al frente la pintura en que Cristo carga la cruz. El Charles estaba en la mesa del cura y la Diana se acuclilló, apoyándose en el respaldo de las sillas. Me di la vuelta y me miraron. Atravesé la iglesia de un lado a otro. Llegué a otra imagen del vía crucis: Cristo torturado a latigazos. La Diana y el Charles caminaron de espaldas y tras ellos quedó el cáliz y más atrás la cruz con el Cristo colgado. Se abrieron las puertas. Entró mi hija y mi esposa, desnudas y tomadas de las manos. Corrí a verlas y les pregunté si me contestaron el teléfono. No me respondieron, sino que caminaron hasta la mesa del cura. Los otros dos sacaron vino y lo tiraron en sus cuerpos. Me paralicé. Desde una puerta, al costado izquierdo de la mesa del cura, apareció una monja

vieja a la que no le pude ver el rostro. Se lo tapaba el hábito y un velo. Subió a la mesa y ellos se acurrucaron en sus pies (65).

La descripción atravesada por imágenes de sufrimiento y violencia religiosa inicialmente crea una dolorosa escena de pesadilla. Esto solo pareciera confirmar el tono denunciatorio del texto, trasladando dicha intención simplemente al plano psicológico. Sin embargo, *la psique de Camacho* revelada en la cita evita racializar al otro en estas instancias de ensueño y surrealidad. Por ejemplo, otros migrantes como él con los que comparte alojamiento en una de las habituales pensiones de los barrios en el sector norte de Santiago aparecen ahora referidos por su nombre. Además, la cita está repleta de elementos familiares para el protagonista, pero oníricamente reorganizados. Así, la iglesia que momentáneamente ocupan ofrece una especie de asilo o refugio a los migrantes, recordándole al lector antiguas funciones no religiosas de estos espacios en la ciudad para hacer “comunidad” entre los individuos. La aparición de su esposa e hija desnudas en la iglesia (literalmente, lo familiar presentado de un modo no-familiar) solo confirma aquello. El efecto resultante de esta disolución del realismo y el movimiento del texto hacia registros surreales es el de un sentimiento de extrañamiento en el lector y un cuestionamiento del registro realista estructurador de las asimetrías raciales. De esta forma, el realismo habitual con el que se construye la racialización del otro es matizado, revelándolo como una forma de narración que está casi siempre al borde de insensibilizar al lector respecto del lenguaje y su contribución a la construcción de diversos estereotipos raciales, como sugiere Bhabha. Estos momentos obligan al lector, entonces, a formas activas de reflexión que propician nuevas perspectivas sobre la utilización del lenguaje para construir (o deconstruir, en el caso de *Charapo*) el racismo cotidiano que enfrentan individuos como Camacho.

Pero *Charapo* no solo intenta socavar el realismo literario a través de lo onírico como forma de extrañamiento de la racialización del otro. Una segunda estrategia relacionada con la anterior, es la incorporación de un referente legendario que estructura el desenlace de la novela. Una parte de la crítica ha evaluado negativamente esta estrategia. Por ejemplo, Patricia Espinosa (2016) señala que el último tercio de la novela toma una ruta con más baches de lo esperado. En su opinión, el personaje y su contexto se desdibujan, “al ser resituados en el terreno del mito y la leyenda picaresca” (92). Precisamente, creemos que dicho “desdibujamiento” del personaje y del contexto racista en el que deambula Camacho es deliberado y útil como procedimiento narrativo. En particular, Camacho escucha la leyenda chilena del tesoro del pirata inglés Lord Willow de boca de un niño en situación de calle, como él, al que conoce en su viaje de regreso a Perú. El tono y atmósfera que crean las leyendas generalmente departen de una representación realista del mundo, al exagerar eventos, situaciones o rasgos de sus protagonistas. La inclusión de una historia de este tipo como otra forma del desmantelamiento del orden habitual racista del mundo que el realismo del discurso

dominante ayuda a estructurar es entonces intencional. Propp nos recuerda que estos relatos son parte de ese conjunto de tradiciones orales, acertijos, juegos, proverbios, supersticiones, historias, bailes y canciones que han sido adoptados y preservados por una comunidad a través de un proceso de repetición que no se apoya en la palabra escrita (5). Como tal, es un tipo de arte verbal en el que prevalecerán elementos fantásticos o maravillosos, reforzando así ese quiebre con el realismo que articula la novela en su desenlace.

De esta forma, una manifestación de lo anterior en las últimas páginas del texto es el progresivo cultivo de un registro e imágenes propias de estas historias. Por ejemplo, Camacho asume el rol de un aliado del niño en su búsqueda del tesoro, creyendo en su posible promesa de fortuna. De hecho, Camacho se entrega a la leyenda de Lord Willow, a la fantasía y al sueño de riquezas, siguiendo al niño que se transforma en su guía y protector. Durante varios días, el niño comprará alimentos para ambos y lo conducirá por las calles del pueblo por el que deambulan hasta embarcarse para buscar el tesoro (88). En dichos días, viven libres, como dos pícaros en las calles apostando dinero, durmiendo en la playa y compartiendo el alimento que compran con las ganancias de sus apuestas. Este tono alcanza su máxima expresión la noche anterior a zarpar en un buque rumbo a Callao, Perú. Camacho relata de la siguiente manera dicho momento:

Nos sentamos en la arena para esperar la noche. De a poco se enfriaba. El niño me contó que era el único pirata en Chile. Le dije que yo venía del Perú, de la sierra y que allá había un barco de eucaliptus, navegado por guanacos. Mi hija guardaba piel de guanacos piratas en su almohada. Cazábamos unos animales negros y chupábamos sus pieles para hacer ponchos y chalecos. Con eso nos abrigábamos, le dije. De su short el niño sacó un lápiz pasta negro. Empezó a remarcarse en el brazo la calavera tatuada. Cuando terminó, agarré su lápiz y me hice una calavera en mi antebrazo derecho (89).

Como se aprecia en la cita, Camacho se aparta del realismo para describir este episodio. Similar a las escenas oníricas previamente discutidas, el lector se enfrenta a un momento caracterizado por un tono misterioso. No es casual que Camacho enfatice lo sensorial (la textura de la arena, la disminución de la luz y el frío creciente de la noche) para situar el encuentro enigmático entre las fantasías de ambos personajes. Este detalle es revelador de la forma en que Sheng resignifica la idea de lo misterioso en la representación del otro racial. Debemos recordar cómo Said nota la forma en que el discurso colonial precisamente opera creando estereotipos y generalizaciones sobre culturas y sociedades (en su análisis, del Oriente), presentándolas como homogéneas, atrasadas y *misteriosas* (434-462, énfasis mío). Contrariamente, el misterio recreado en la escena anterior cumple un objetivo diferente: desarticular el realismo que estructura el discurso racializado. De hecho, la autodefinition del niño como pirata y la conversación con Camacho sobre la leyenda de un barco de eucaliptus navegado por

guanacos en la sierra peruana solo refuerzan lo anterior. El gesto final de ambos en la cita es signo de su unión total en lo legendario y el misterio: la pueril marca pirata realizada por ambos en sus brazos confirma su hermandad. Ambos personajes dejan atrás sus marcas identitarias que los racializan o discriminan en el Chile neoliberal para adentrarse en un espacio de posibilidad otorgado por la fantasía. La ambigüedad del destino de Camacho ilustra esta particular estrategia representacional respecto de su identidad, más allá de estereotipos y un registro racista. La última vez que vemos a Camacho en la novela es en un buque, escena evocativa del legendario Odiseo regresando a Ítaca. Pero Camacho es su versión andina en el contexto de la globalización, en este caso un migrante, regresando a recuperar a su familia después de años de humillaciones en tierras lejanas que abusan de ciertos sujetos y se benefician de las asimetrías sociales y, desde hace unas décadas, raciales para sostener un modelo de desarrollo de mercado depredador en el país.

CONCLUSIÓN

En su libro *Inmigración peruana en Chile: una oportunidad a la integración* (2003), Carolina Stefoni comenta que las representaciones sociales y culturales “no son inocentes” sino que “responden a una lógica de poder donde los grupos dominantes refuerzan y legitiman su poder al construir a los otros como subordinados e inferiores” (99). El proceso de construcción del otro, argumenta, se construye a través de una diversidad de plataformas como “los medios de comunicación, cine, *literatura*, programas televisivos, experiencias personales, pero también a través del sistema políticos, leyes y políticas sociales” (99, énfasis mío). En el Chile de inicios del 2000, concluye, la construcción del otro (peruano/a) como un sujeto marginal y excluido permite el abuso y la discriminación de que son objeto. Sin duda, *Charapo* de Pablo D. Sheng contribuye a la discusión de las complejidades y consecuencias que tiene el arribo de las y los inmigrantes a Chile más de una década después de las conclusiones de Stefoni. Pero su contribución no solo se concentrará en visibilizar la violencia y el racismo que cotidianamente experimenta el mundo migrante, ese Santiago del siglo XXI que no queremos ver, como han señalado algunos comentaristas del texto. Este esfuerzo es también complementado con las arriesgadas estrategias que el texto despliega para dismantlar el discurso dominante y sus estructuras de representación racial que todavía divide asimétricamente entre un “nosotros” (superior) y un “ellos” (inferior). En última instancia, *Charapo* emerge como un útil ejemplo de las diversas formas en que la literatura chilena reciente invita al lector a reflexionar desde nuevas perspectivas sobre identidades nacionales y migrancias, y cómo la escritura puede transformarse en una efectiva herramienta en contra del racismo en el Chile actual neoliberal.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena. “A desalambrar”. *Revista Santiago*. 2018. 20 de junio 2023. <<https://revistasantiago.cl/criticas/a-desalambrar/>>.
- _____. “Otro Chile”. *Revista Santiago*. 2016. 20 de junio de 2023. <<https://revistasantiago.cl/criticas/otro-chile/>>.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- _____. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995.
- Cavieres, Eduardo y Cristóbal Alijovín de Losada. *Chile-Perú, Perú-Chile: 1820-1920. Desarrollos políticos, económicos y culturales*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2005.
- Donoso, Carlos y María Gabriela Huidobro. “La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico”. *Historia* 1.48 (2015): 77-97.
- Espinosa, Patricia. “Mal sueño”. *Las Últimas Noticias*. 2 de diciembre 2016: 92.
- Foerster, Cristián. “Pablo D. Sheng: Charapo. Presentación de Cristián Foerster”. *Revista Lecturas*. 2016. 4 de febrero de 2021. <<http://www.revistalecturas.cl/pablo-sheng-charapo-presentacion-de-cristian-foerster/>>.
- Ibarra, Patricio. “No hay enemigo bastante poderoso para contrarrestarnos: las victorias chilenas en la prensa de caricaturas de la Guerra del Pacífico (1879-1884)”. *Historia Crítica* 72 (2019): 45-67.
- Luque, Juan Carlos. “Transnacionalismo y enclave territorial étnico en la configuración de la ciudadanía de los inmigrantes peruanos en Santiago de Chile”. *Enfoques* 3 (2004): 81-102.
- Márquez, Francisca y Juan José Correa. “Identidades, arraigos y soberanías. Migración peruana en Santiago de Chile”. *Polis. Revista Latinoamericana* 42 (2015): 1-19.
- Milet, Paz Verónica. “Chile-Perú: las dos caras de un espejo”. *Revista de Ciencia Política* 24.2 (2004): 228-235.
- Nuñez, Lorena y Carolina Stefoni. “Migrantes andinos en Chile: ¿transnacionales o sobrevivientes?” *Enfoques* 3 (2004): 103-123.
- Pinto, Rodrigo. “Charapo”. *Economía y Negocios online*. 2016. 25 de julio 2023. <<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=269446>>.
- Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Reyes, Felipe. “Charapo, la ciudad subterránea del inmigrante”. *diarioUchile*. 2016. 4 de febrero 2021. <<https://radio.uchile.cl/2016/07/26/charapo-la-ciudad-subterranea-del-in-inmigrante/>>.
- Riquelme, Jorge y Gonzalo Alarcón. “El peso de la historia en la inmigración peruana en Chile”. *Polis. Revista Latinoamericana* 20 (2008): 1-11.

- Romero, Raúl. “La música tradicional y popular”. *La música en el Perú*. Ed. Raúl Romero. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007: 215-274.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2008.
- Sheng, Pablo D. *Charapo*. Santiago: Cuneta, 2016.
- Stefoni, Carolina. *Inmigración peruana en Chile: una oportunidad a la integración*. Santiago: Editorial Universitaria, 2003.
- Tantaleán, Javier. “¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000”. Tesis de Licenciatura. Lima: UPC, 2016.
- Tijoux, María Emilia, ed. *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016.
- Véliz, Claudio. “Lo que siguió después me parece que lo he soñado: representaciones literarias chilenas de la Guerra del Pacífico en 1930”. Tesis doctoral. Santiago: UC, 2019.
- Zúñiga, Diego. “Otras historias, otras lenguas”. Qué Pasa. 2016. Qué Pasa. 4 de febrero 2021. <<http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2016/10/otras-historias-otras-lenguas.shtml>>.

2666 DESDE LA CIENCIA-FICCIÓN,
UNA PROFECÍA MILENARISTA HACIA EL FUTURO¹

2666 FROM SCIENCE FICTION,
A MILLENNIAL PROPHECY INTO THE FUTURE

Fan Wu
Instituto de Comercio de Guangzhou
fanwu.es@outlook.com

RESUMEN

En la reedición de *2666* de Alfaguara (2016), en el apéndice, se encuentra una anotación en la portada de la libreta para la creación de esta novela: “*2666* -a non science fiction novel-”. A partir de esta anotación, este artículo pretende examinar la novela desde el ángulo de la ciencia ficción y averiguar las conexiones que tiene la última obra de Roberto Bolaño con este subgénero popular. Tras un recorrido de la repercusión de este género a lo largo de su carrera literaria, se analiza el significado simbólico que contiene este número enigmático como título y se establecen paralelismos de la obra maestra de Bolaño con *1984* de George Orwell y *2001* de Stanley Kubrick.

PALABRAS CLAVE: *2666*, Roberto Bolaño, ciencia ficción, George Orwell, Stanley Kubrick

ABSTRACT

In the reedited version of *2666* by Alfaguara (2016), in the appendix there is an annotation stating the following: “*2666* -a non-science fiction novel-”. This article intends to examine the novel from the perspective of science fiction and explore the connections that Roberto Bolaño’s latest work has with this popular subgenre. After an examination of this genre’s repercussions throughout his Chilean literary career,

¹ Este artículo es un fragmento desarrollado y extendido de “*2666* desde la ciencia ficción, una profecía milenarista hacia el futuro” de la tesis doctoral: *Artes visuales en 2666 de Roberto Bolaño: artes plásticas, cine y fotografía*, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid el 13 de julio de 2022.

the symbolic meaning contained in this enigmatic number as a title is analyzed to find parallels between Bolaño's masterpiece and George Orwell's *1984* or Stanley Kubrick's film *2001*.

KEY WORDS: 2666, Roberto Bolaño, science fiction, George Orwell, Stanley Kubrick.

Recibido: 17 de julio de 2023.

Aceptado: 13 de noviembre de 2023.

Roberto Bolaño, como lector y cinéfilo ecléctico, siente predilección por muchos subgéneros considerados de baja cultura, tales como películas de serie B, filmes de terror, *thriller*, el género policial o la ciencia ficción. En el campo del último², antes de Roberto Bolaño, numerosos autores modernos de la literatura canónica ya recurren a este género, a fin de encontrar temas o conceptos alternativos para su escritura: Jorge Luis Borges, Burroughs, Lessing, Nabokov, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, entre otros. Del mismo modo, creemos que el autor chileno descubre, en este subgénero popular, también territorio inexplorado para la literatura, temas significativos a tratar con una perspectiva alternativa que abordan los problemas de nuestro tiempo. En el presente artículo, tenemos la hipótesis de que la ciencia ficción es un género que ha dejado huellas imborrables en sus obras y ha influido, de gran manera, su forma de concebir *2666*. Procuramos analizar esta obra magna del autor a partir de la mirada de este subgénero popular.

Para empezar, las concepciones creadas por la ciencia ficción dejan huellas patentes en la obra del chileno de una forma temprana y extendida, que se rastrean en su periodo de infrarrealista y se prolonga hasta su última obra *2666*. Es bien conocida su historia de fundar en los años setenta en México, junto con su mejor amigo Mario Santiago, un movimiento neovanguardista: el infrarrealismo. Acerca del origen de este término, aparte del sabido antecedente relacionado con Roberto Matta³, Rubén Medina (el antiguo compañero infrarrealista del escritor) nos cuenta también una interpretación alternativa sobre el origen de la denominación del grupo, vinculada con la ciencia ficción. Según el testimonio de Rubén Medina, Roberto Bolaño retoma el nombre "Infra" de un relato de ciencia ficción soviética⁴ para el nombre de su grupo:

² Por patrones y símbolos similares que comparten las obras cinematográficas y literarias de ciencia ficción, ofreceremos aquí un acercamiento a *2666* desde la mirada de este género, sin distinguir entre lo novelesco y lo filmico.

³ Explica Bolaño en una entrevista: "El infrarrealismo es un movimientito que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos" (Cárdenas y Díaz, 2003, 8).

⁴ En un poema recopilado en *La Universidad Desconocida*, titulado "Tersitas", fechado entre 1978 y 1981 según "Notas del autor" (Bolaño, 2007: 443), el autor anota sus lecturas

Bolaño derived the name from Soviet science fiction writer Georgy Gurevich's novelette *Infra Draconis* (1961), where the term *infrasoles* (black suns) refers to stars that are not shown on sky maps because they have a non-gleaming appearance, despite their heat. [...] For Bolaño, Santiago Papiasquiari, and their fellow *infrasoles*, the name Infrarealism stood for their efforts to represent the whole reality (an infra-world) that lies beyond the range of hegemonic regimes of perception (2017, 10).

Además, como detecta Patricia Espinosa, pionera en los estudios de la obra de Bolaño, esta noción de “infra” se encuentra citada también en el manifiesto del grupo neovanguardista, “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista”. De acuerdo con Espinosa (2005), “el primer párrafo, constituido de ocho líneas entrecuadradas, es una cita exacta del relato ‘La infra del dragón’, escrito por el autor ruso Georgij Gurevic, aparecido originalmente en 1959”⁵. Detrás de este párrafo, vienen en las páginas alusiones explícitas de este género en Rusia y del término “infra” o “infrasoles”: “-escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche/ -Los infrasoles” (Bolaño, 1977: 5)⁶.

en aquella época, que dan testimonio a su gusto omnívoro y su fervor por la ciencia ficción de este país en sus años de formación: “Textos de Joe Haldeman, J.G. Ballard, Rubén Darío, Luis Cernuda, Jack London, R.L.Stevenson, Jorge Teillier, André Breton, Erskine Caldwell, ciencia ficción soviética” (2007: 43). Además, el chileno ensaya a escribir la trama de un libro de ciencia ficción soviética en 2666 (2017: 954-955), que analizaremos con más detalle más tarde en este artículo.

⁵ El párrafo que Bolaño literalmente cita del texto de Gurevic, dice así: “Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero, ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la Tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?” (1977: 5).

⁶ Según Espinosa (2005), estas frases muestran que el escritor chileno relaciona la situación de los poetas infrarrealistas mexicanos con la de los escritores rusos en la Unión Soviética: “Bolaño ve desesperación en aquellos escritores soviéticos de la Guerra Fría, que intentan generar un discurso que opere como un pliegue respecto al sistema de control. La búsqueda de la infra funciona como metáfora de la subversión del sujeto, único mito posible, única utopía posible de sustentar”; mientras que Matías Sánchez (2005) argumenta que Bolaño compara los infrasoles “con los poetas infrarrealistas dentro de la constelación cultural mexicana. Y su fin ulterior era impulsar la revolución”, que es “una suerte de revancha de lo ocurrido en Chile después del golpe de estado”.

Asimismo, como sabemos, *La Universidad Desconocida* es el título de la antología de poesía seleccionada por el propio Bolaño, así como un concepto fundamental en la obra del chileno⁷. Es relevante señalar que es a partir del cuento de ciencia ficción “Los hombres que asesinaron a Mahoma” de Alfred Bester⁸, donde Bolaño se reapropia de esta noción. En un poemario titulado con el mismo nombre del libro, rinde homenaje Bolaño al autor de ciencia ficción norteamericano de forma explícita: “Querido Alfred Bester, por lo menos/he encontrado uno de los pabellones/de la Universidad Desconocida!” (2007, 163). Dentro de este proyecto, como se ha mencionado anteriormente, queda documentada en las poesías también la masiva lectura de ese tipo de literatura en sus años de formación: en varios poemas escritos entre 1978 y 1981 en Barcelona, se leen versos como “A las 4 de la mañana viejas fotografías de Lisa/entre las páginas de una novela de ciencia ficción” (Bolaño, 2007, 21); “En la sala de lecturas del Infierno/En el club/de aficionados a la ciencia ficción” (*Ibid.*, 85).

Sin embargo, el testimonio más obvio de su inclinación por este subgénero popular quizás se halla en la obra póstuma del escritor, *El espíritu de la ciencia ficción*. Está elaborada en 1984 y dedicada al célebre escritor de ciencia ficción, Philip K. Dick, uno de los escritores preferidos del chileno⁹. En dicha novela, el protagonista Jan Scherella aspira a ser un escritor de ciencia ficción, envía sin cesar cartas delirantes a sus autores favoritos de este género, por ejemplo, Ursula K. Le Guin, Alice Sheldon, James Hauer, etc. Llamativamente, en la última de estas cartas, se registra “Jan Schrella, alias Roberto Bolaño” (Bolaño, 2016: 206) y se revela que Jan es el *alter ego* del autor, quien leía y quería escribir sobre este género en los años ochenta¹⁰.

⁷ En el reverso de *La Universidad Desconocida* (2007), se imprime lo siguiente: “Creo que en la formación de todo escritor—afirmó Bolaño—hay una universidad desconocida que guía sus pasos, la cual, evidentemente, no tiene sede fija, es una universidad móvil, pero común a todos”.

⁸ Alfred Bester es un escritor norteamericano de ciencia ficción. El cuento mencionado se publica por primera vez en el año 1958, más tarde, está recopilado en el libro *El lado oscuro de la Tierra*.

⁹ Este “cariño” que siente Roberto Bolaño por Dick se registra en su conversación con su amigo escritor Fresán en “Dos hombres en el castillo: una conversación electrónica entre Roberto Bolaño y Rodrigo Fresán sobre Philip K. Dick”, recopilado en *Bolaño por sí mismo* (2007: 133-138).

¹⁰ Es sabido que en mayor o menor medida los textos de Bolaño siempre tienen algo de biográfico. Como el estilo de los poemas de Bolaño es cotidiano y confesional, donde “hallamos al Bolaño más íntimo” (Millares, 2018). En un poema escrito en 1980 titulado “Tres años” en *La Universidad Desconocida*, el autor anota: “No puedo ser un escritor de ciencia ficción porque he perdido gran parte de mi inocencia...” (2007: 221).

Como es sabido, para cada uno de sus proyectos literarios, Roberto Bolaño anota en libretas ideas o datos que le sirven para la elaboración de sus obras. En la reedición de *2666* en la editorial Alfaguara, se incluyen, por primera vez, en el apéndice, imágenes del archivo personal del autor. Entre ellas, descubrimos la portada de un cuaderno con el título de “*2666 – a non science fiction novel*” (Bolaño, 2016: 1224), la cual nos permite descifrar el proceso creativo de esta obra magna.



Fig.1. Portada de la libreta granate para la escritura de *2666*. Archivo personal del autor.

De hecho, durante la trayectoria profesional del chileno, quizás por la resonancia postmoderna, es una constante que el autor juega con elementos arquetípicos de un género en su título, a fin de defraudar conscientemente las expectativas del lector. Por ejemplo, *Los detectives salvajes* (1998) no es una novela policial o detectivesca, donde el núcleo es el crimen; “Últimos atardeceres en la tierra”, recopilado en *Putas asesinas* (2001), tampoco es, como puede sugerir su nombre, un cuento de ciencia ficción apocalíptica. De la misma manera, como nos descifra la portada de la libreta para la escritura de este proyecto, no se trata de una novela de ciencia ficción la última obra de Bolaño. En este juego de la expectativa, pese a que 2666 no pertenece a la literatura de la anticipación científica, este número del año venidero como título y la anotación del escritor de “2666 –a non science fiction novel–” nos proporciona una alternativa de indagar la novela desde el ángulo de la ciencia ficción e investigar las conexiones que establece la obra bolañiana con este subgénero popular.

En primer lugar, conviene destacar que este número enigmático 2666 jamás aparece en la novela. No obstante, según afirma el propio autor, su obra está estrechamente interconectada (Braithwaite, 2011: 127)¹¹ y como señala Echevarría, “la escritura de 2666 ocupó a Bolaño los últimos años de su vida. Pero la concepción y el diseño de la novela son muy anteriores”. En *Los detectives salvajes*, se menciona ya una fecha aproximada de éste: “Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (2016, 729). Más tarde en *Amuleto* (1999), que es la reescritura del capítulo cuarto de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, se encontrará la clave de esta fecha misteriosa (Echevarría, 2004: 1123). En un párrafo de esta novela de 1999 se lee:

Luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes. La Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo (Bolaño, 1999, 76-77).

En ese pasaje de *Amuleto* se percibe la visión apocalíptica (Fourez, 2010) del escritor hacia el futuro, donde el paisaje de la ciudad se convierte en un cementerio y

¹¹ En las propias palabras del autor: “Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos”.

donde todo se olvida. Por otra parte, como indica Peter Elmore, en este número, “el año 2000 y la cifra del Anticristo se funden” (2013: 281)¹². En este punto, podemos considerar que para el autor 2666 es una fecha futurista que simboliza el mal y el apocalipsis.

Desde otro punto de vista, este número como título nos remite también al año orwelliano de 1984, novela distópica de ciencia ficción social. Por la ingenuidad y singularidad de la obra maestra del autor británico, su título llega a caracterizar un año del calendario, el cual se ha convertido en el sinónimo de la represión política y social en un régimen totalitario donde se proyectan nuestros peores temores. Siguiendo a George Orwell, es muy probable que Roberto Bolaño tenga la ambición de simbolizar el número 2666 y darle el sentido apocalíptico a través de la plasmación de un mundo del mal y la violencia en su obra.

A diferencia del escritor británico, quien ofrece su profecía a un futuro más reciente¹³, escribiendo 2666 en el cambio del siglo, es obvio que Roberto Bolaño es más ambicioso en su proyecto: pretende hacer profecía o contar una *parábola* hacia el nuevo milenio. Sin embargo, en lugar de imaginar un mundo futuro en el año de su título como Orwell lo hace con 1984, en las páginas del chileno, se registran, en cambio, hechos históricos que datan de la Primera Guerra Mundial y que prolongan hasta los primeros años del siglo XXI, con una orientación aparentemente realista. Allí, el narrador de 2666 es un “testigo horrorizado” por una sucesión de terrores en la historia del siglo XX: las dos guerras mundiales, la experiencia del Holocausto, la dictadura de Pinochet, los crímenes del norte de México (Masoliver Ródenas, 2011: 13). Coincidiendo con lo que Günter Grass realiza en *Mi siglo*¹⁴, Bolaño *generaliza en 2666* “al siglo XX, al mundo entero y a la condición humana” (Paz Soldán, 2008: 18).

A pesar de la clasificación de 2666 como “a non science-fiction novel” según el propio autor, es evidente que ese género ha contagiado fuertemente una forma de pensar de Roberto Bolaño, un acercamiento alternativo del futuro que probablemente

¹² Cathy Fourez ofrece una interpretación más completa de este número, aporta que “666 es el número que menciona el apóstol para designar el imperio del instrumento de Satán, es decir, el de la Bestia, del Anticristo, del símbolo del mal. [...] 2666 es un verso morboso cuyo eco aritmético sucesivo y sempiterno remite a un espacio circular vicioso y sin salida, un espacio donde se vuelve siempre al crimen” (2010: 232).

¹³ El libro de George Orwell se publica en 1949.

¹⁴ Bolaño celebra la obra del alemán en un artículo titulado “El siglo de Grass”: “Todo cabe en este libro de más de cuatrocientas páginas que, sin embargo, pese a su extensión, nos parece tan corto, tal vez porque la sucesión de horrores, la sucesión de desgracias, y el impulso humano de sobrevivir pese a todo así nos lo hace percibir: el siglo ha sido como una exhalación” (Bolaño, 2019: 162). De acuerdo con Francisca Nogueroles, “con 2666 Bolaño pretende lograr lo que alabó en *Mi siglo*” (2017: 31).

la literatura canónica no es capaz de ofrecer¹⁵. En efecto, tal como señala Christopher Domínguez Michael, es “la noción de futuro” (2016: 14) que el escritor invoca ese género para su proyecto, de tal manera que “su obra es incomprensible sin la lectura de Ursula K. Le Guin o Philip K. Dick, quienes moralizaron el futuro como una extensión catastrófica del siglo XX” (*Ibid.*, 15). De acuerdo con la concepción y el diseño del chileno, *2666* documenta y revisa nuestro pasado cruel, sangriento, así como el mal y la violencia inmanente de la condición humana, a fin de vislumbrar el futuro y el destino humano.

Recordemos, en este caso, las reflexiones en el libro de testimonio de *Voces de Chernóbil: crónica del futuro* de la escritora bielorrusa Svetlana Alexievich: al elaborar esa obra sobre el desastre de Chernóbil, uno de los hechos más catastróficos de la Humanidad, la autora declara que “en más de una ocasión me ha parecido estar anotando el futuro” (2006: XLIX):

—La zona... Es un mundo aparte. Otro mundo en medio del resto de la Tierra. Primero se la inventaron los escritores de ciencia-ficción, pero la literatura cedió su lugar ante la realidad. Ahora ya no podemos creer, como los personajes de Chéjov, que dentro de cien años el mundo será maravilloso. ¡La vida será maravillosa! Hemos perdido este futuro. En esos cien años ha pasado el gulag de Stalin, Auschwitz... Chernóbil [...]. En Chernóbil se recuerda ante todo la vida «después de todo»: los objetos sin el hombre, los paisajes sin el hombre. Un camino hacia la nada, unos cables hacia ninguna parte. Hasta te asalta la duda de si se trata del pasado o del futuro (*Ibid.*, XLIX).

¿Acaso no parece una escena futurista e irrealista de películas de la ciencia ficción en nuestro imaginario la zona destruida por la explosión nuclear de Chernóbil? Paralelamente, en la obra bolañiana, a partir de la mirada de la ciencia ficción, la realidad del siglo XX (las dos guerras mundiales, el Holocausto, la gran purga del régimen de Stalin, etc.) ya se asimila al mundo de horror y de lo apocalíptico, espacio imaginado antaño por los escritores de ciencia ficción. Por consiguiente, *2666* es un libro de testimonio del siglo pasado y, a la vez, una profecía futurista que desvela: el mundo registrado en esas páginas prefigura ya el del lejano siglo XXVII.

Por otro lado, aunque *2666* no se apoya en elementos paradigmáticos de la ciencia ficción para su construcción, el autor chileno sí ensaya la escritura de este género dentro del diario de Borís Ansky, como un reconocimiento a su ferviente interés por ese tipo de lectura en sus años de formación (ver *supra*.pp.3-4). En el cuaderno del

¹⁵ A ese respecto, como asegura Paz Soldán –escritor latinoamericano de novelas de ciencia ficción como *Iris* (2014) y *La vía del futuro* (2021)–: “la ciencia ficción [...] me podía dar opciones o aberturas que quizás no me había dado la literatura realista” (2012: 51).

escritor soviético ficticio creado por el chileno, se anota detalladamente el argumento de *El ocaso* –novela de ciencia ficción que forma parte de la trilogía con *El mediodía* y *El amanecer*¹⁶–: *el héroe de esta novela es un joven de catorce años que se va a las filas de la revolución y está gravemente herido, pero una nave extraterrestre lo salva y lo recupera, luego aterriza en Nueva York, y empieza sus aventuras allí y ha viajado incluso a China* (Bolaño, 2017: 951-955). Esa trama de que un veterano está llevado por los extraterrestres en *El ocaso* nos recuerda vagamente *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut¹⁷. Vale la pena señalar en este caso que Juan Insua, curador de la exposición *Archivo Bolaño: 1977-2003*, quien tenía el acceso al archivo del escritor para la preparación de dicha exhibición, menciona también un hecho interesante. De acuerdo con el comisario, se lee, en un texto inédito escrito para *La parte de Amalfitano*, un episodio de ciencia ficción alrededor de Ansky (quien es secuestrado por extraterrestres), pero este argumento queda descartado en la versión definitiva de *2666* (2013: 39). Al mismo tiempo, concepciones arquetípicas de este género como la percepción alternativa del mundo y del tiempo son ostensibles también en esa parte de *2666*. En sus últimos días de vida, el escritor soviético de ciencia ficción Ansky pregunta “qué quedará cuando el universo muera y el tiempo y el espacio mueran con él”¹⁸ y conjetura sobre “universos paralelos” (*Ibid.*, 973).

Desde otro enfoque, en el terreno cinematográfico de la ciencia ficción, esta fecha como título nos evoca asimismo *2001: A Space Odyssey* (*2001: Una odisea del espacio*) de Stanley Kubrick¹⁹. En efecto, uno de los caracteres más prominentes de esa última obra del chileno es el cosmopolitismo de *2666*. A diferencia de las producciones anteriores de Bolaño (ambientadas principalmente en los territorios que

¹⁶ Según el autor chileno, tienen cabida en *El mediodía* y *El amanecer* elementos arquetípicos de la ciencia ficción como “los extraterrestres, los interplanetarios, el tiempo dislocado, la existencia de dos o más civilizaciones avanzadas que visitaban periódicamente la Tierra, las luchas” (Bolaño, 2017: 956-957).

¹⁷ Ignacio Echevarría señala en un artículo que la obra de Bolaño “revela evidentes conexiones” con el Kurt Vonnegut de *Matadero cinco*, sin especificar cuál texto (2013: 191).

¹⁸ De hecho, el propio Bolaño utiliza frecuentemente la visión de la indiferencia de la evolución del universo para reflexionar sobre la inmortalidad de la literatura: “¿A qué inmortalidad postulan? [...] si se va a acabar el sol, se va a acabar Shakespeare, se va a acabar Cervantes” (Braithwaite, 2011: 94). Pronuncia también las siguientes palabras a través del crítico literario Iñaki Echavarné en *Los detectives salvajes*: “Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres” (2016a: 592).

¹⁹ El cineasta norteamericano es uno de los directores preferentes del chileno. Roberto Bolaño habla asiduamente de Stanley Kubrick con Rodrigo Fresán (2019: 287). En *Los detectives salvajes*, aparece también una referencia explícita de *El resplandor* (2016, 642).

han marcado la biografía del escritor como Chile, México o España y con referentes reconocibles), *2666* ofrece una pluralidad de escenarios más globales y produce un repertorio de personajes más amplio. Entre sus protagonistas, encontramos a múltiples figuras de otras lenguas maternas (Liz Norton, Jean-Claude Pelletier, Oscar Fate, Benno von Archimboldi, etc.) que no son el castellano, y la novela transcurre también en una variedad de territorios: París, Turín, Londres, Detroit, Nueva York, Moscú, Prusia, Santa Teresa de México –trasunto de Ciudad Juárez–, entre otros²⁰. Otra virtud de *2666* es que da testimonio de los hechos históricos atroces del siglo XX como “metáforas del horror y el mal” (Paz Soldán, 2008: 19) y resume la historia humana como una entidad (ver *supra*. P. 8). Dichas características de esa obra monumental nos hacen conjeturar si el autor ha elegido una perspectiva superior para el narrador de la novela. Como declara Rodrigo Fresán, el narrador de la novela, Arturo Belano²¹, parece de hecho “una especie de súper entidad, transmitiendo todo el libro *2666* a lo Kubrick, como una especie de feto flotando en una estación interestelar” (Maristain, 2012: 218). Recordemos esa famosa escena del filme del norteamericano, en la que un astronauta cae flotando en el inmenso universo; de forma analógica, podemos imaginar que Belano observa la tierra con la misma posición como hombre desde el espacio y, desde allí, narra la historia de la cosmopolita *2666*.

²⁰ En comparación con *Los detectives salvajes*, otra novela monumental del escritor, pese a que en ella circulan también varios personajes extranjeros, pero no llegan a ser el protagonista de la novela como es el caso de *2666*. Por otra parte, los múltiples escenarios (México, España, Francia, Israel, Estados Unidos) que atraviesan los personajes de la primera novela son, en su mayoría, lugares en donde han residido los infrarrealistas en su vida real y que dan inspiración a la ficción de Bolaño. En este caso, podemos constatar que el chileno recurre más a la imaginación para concebir su última obra.

²¹ Como apunta Echevarría en “Nota a la Primera Edición” de *2666*, según indica Bolaño en sus anotaciones, “el narrador de *2666* es Arturo Belano” (2004, 1125).

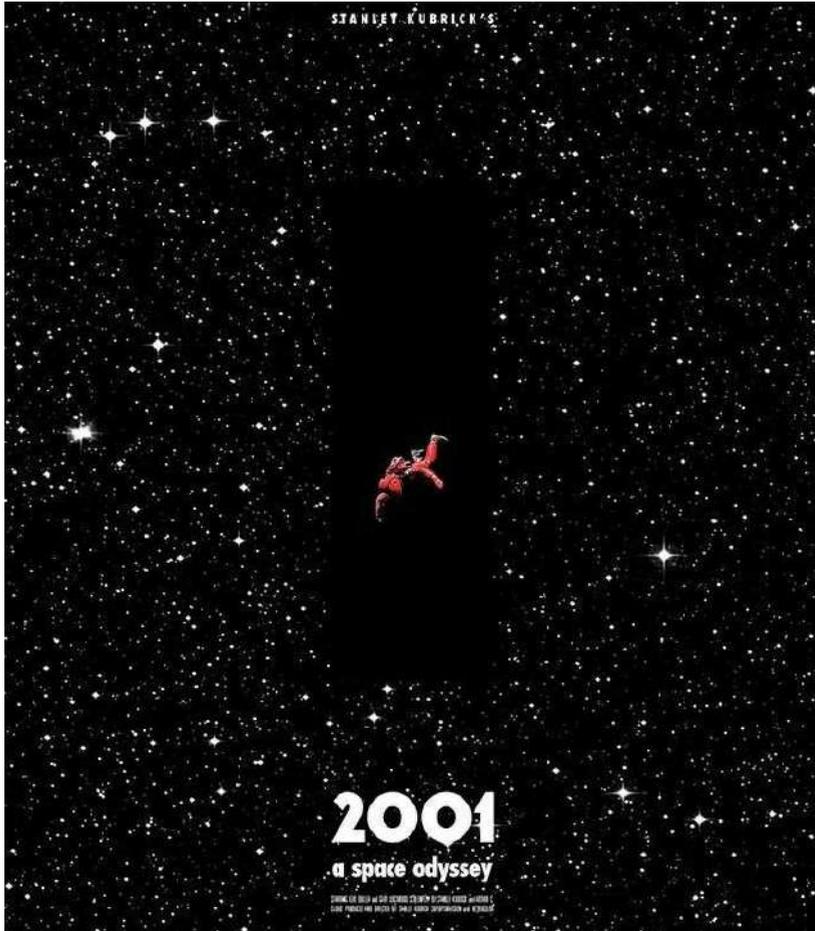


Fig.2. Cartel de la película de Stanley Kubrick, donde muestra un astronauta flotando.

Imaginando la existencia del ser humano y del pequeño espacio que ocupamos en el incommensurable cosmos, desde una perspectiva panorámica del universo, se disuelven las discrepancias de identidades o ideologías entre diferentes pueblos y razas del mundo, motivo frecuente de los conflictos humanos. Efectivamente, la práctica del ejercicio imaginativo que brinda este género nos permite completar la tierra que habitamos como si fuera Neil Armstrong desde la luna. Según James Gunn, autor del famoso *Alternate worlds: The Illustrated history of science fiction*, esta mirada alternativa que aporta la ciencia ficción se denomina “distancing effect”, que puede colocar al escritor en una posición alejada de la raza humana a juzgar objetivamente

la historia humana, sus logros y defectos (1975: 231-232). Tal como Gunn cita a varios astronautas en su libro: “I completely lost my identity as an American astronaut. I felt a part of everyone and everything sweeping past me below”; “You don’t look down at the world as an American but as a human being”; “You develop an instant global consciousness, a people orientation, an intense dissatisfaction with the state of the world and a compulsion to do something about it” (*Ibid.*, 232). Del mismo modo, Arturo Belano parece un astronauta observando la tierra desde una estación interestelar y nos describe la historia humana entera en el siglo XX como una entidad en *2666*.

A partir de esa conciencia global iluminada por la ciencia ficción, Roberto Bolaño proyecta una visión totalizadora del mundo y logra reflexionar sobre el destino del ser humano como un conjunto inseparable. Por ejemplo, el escritor chileno no distingue en su obra el mal cometido por el régimen de Hitler o el de Stalin, los critica con la misma agudeza y lucidez. Para él, tanto la ideología de extrema izquierda como la de extrema derecha darán prueba de la inmanencia del mal de la naturaleza humana. Al mismo tiempo, el chileno comparte la empatía con todos los pueblos humanos de distintos periodos históricos, tanto con el periodista afroamericano Oscar Fate como con el profesor chileno exiliado Óscar Amalfitano, tanto con el veterano de la Segunda Guerra Mundial Hans Reiter como con el escritor soviético desaparecido Borís Ansky. Por ende, de la manera de que *2001* de Kubrick es una odisea del espacio, *2666* como una “novela cósmica” es “una odisea de la tierra”, a base de observaciones del narrador Arturo Belano, flotando en el universo (Fresán, 2004: 42).

Otro hecho interesante en *2666* que se encuentra relacionado con la ciencia ficción es que, al final de *La parte de los crímenes*, el autor compara las calles de Santa Teresa con los agujeros negros: “Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros” (Bolaño, 2017a: 838). Curiosamente, en el texto bolañiano, Santa Teresa tiene el carácter magnético que atrae como agujero negro a los protagonistas de distintos continentes y culturas. En palabras de Villavicencio:

Es el agujero negro que crea un efecto centrípeto al que son atraídos las historias y los seres de toda la obra: los críticos de literatura que buscan a Archiboldi; Amalfitano, el profesor chileno que trabaja en la Universidad de Santa Teresa; Oscar Fate, el reportero norteamericano; y, finalmente Archiboldi mismo (2010: 103-104).

Si consideramos la ciudad de Santa Teresa como un agujero negro, ¿es posible que, en el proceso de su expansión, ese agujero poderoso e inmenso termine devorando toda la luz de la civilización humana? A partir de este ángulo, se entiende también por qué todos estos personajes sufren de manera radical en su viaje al norte de México y parece que están caminando inevitablemente hacia el abismo.

Al final, aparte de la hipótesis de que la historia de *2666* –la de violencia y mal– estará repetida hasta este año lejano, existe también otra posible interpretación

para este número: 2666 es el año en el que la novela se lee. Recordemos las profecías de Auxilio Lacouture sobre los libros escritos del siglo XX: “César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045” (Bolaño, 1999: 134). En este sentido, con el fin de resistir el indefectible olvido o prevenir el reemplazo de los hechos del pasado en el mundo orwelliano, el narrador de *2666*, desde el lugar de un superviviente, escribe esta literatura de testimonio²², inundada de horrores reales de la historia del siglo XX. De la misma manera de que Hans Reiter descubre el diario de Ansky en el escondite de su casa, los lectores de *2666* descubrirán este libro en el futuro e intentarán comprender lo que ha pasado realmente en la historia del siglo XX. En este punto, al modo de una gran cantidad de obras de ciencia ficción, esta novela supone también una *advertencia* para el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexievich, Svetlana, *Voces de Chernóbil: crónica del futuro*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage Books, 1996.
- _____. “Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale’ Means in the Age of Trump” (2017), 10 de marzo, <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>
- Bolaño, Roberto. “Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto del movimiento infrarrealista”, *Correspondencia Infra*, 1 (1977): 5-11.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *2666*. Madrid: Alfaguara, 2017.
- _____. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Poesía reunida*. Madrid: Alfaguara, 2016.

²² En cuanto a “the literature of witness”, merece la pena anotar aquí lo que apunta Margaret Atwood (2017) en el prólogo para la nueva edición de *The Handmaid's Tale*: su personaje “Offred records her story as best she can; then she hides it, trusting that it may be discovered later, by someone who is free to understand it and share it. This is an act of hope: Every recorded story implies a future reader. Robinson Crusoe keeps a journal. So did Samuel Pepys, in which he chronicled the Great Fire of London. So did many who lived during the Black Death, although their accounts often stop abruptly. So did Roméo Dallaire, who chronicled both the Rwandan genocide and the world’s indifference to it. So did Anne Frank, hidden in her secret annex”.

- _____. *El espíritu de la ciencia ficción*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- _____. *A la intemperie*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- _____. *Los detectives salvajes*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- Bester, Alfred. *El lado oscuro de la Tierra*. Barcelona: Dronte, 1994.
- Braithwaite, Andrés (ed.). *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.
- Cárdenas, María Teresa y Erwin Díaz: “Bolaño y sus circunstancias”, *El Mercurio*, 23 de octubre de 2003: 8.
- Domínguez Michael, Christopher. “El arcón de Roberto Bolaño”, en *El espíritu de la ciencia ficción*. Prólogo de Christopher Domínguez Michael. Madrid: Alfaguara, 2016: 9-16.
- Echevarría, Ignacio. “Nota a la primera edición”. En: *2666*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004: 1121-1125.
- _____. “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño”, en *Estudios Públicos*, 130 (2013): 175-202.
- Elmore, Peter. “2666: la autoría en el tiempo del límite”. En: *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2013: 279-312.
- Espinosa, Patricia. “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”. *Rocinante* no.84 (2005). <http://www.letras.mysite.com/rb2710051.htm>
- Fourez, Cathy. “2666, de Roberto Bolaño: los basureros de Santa Teresa, territorios de la memoria del mal”. En: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Geneviève Fabry; Ilse Logie; Pablo Decock. Bern: Peter Lang AG, 2010.
- Fresán, Rodrigo. “Una odisea de la Tierra”. *El País*. 2004: 42.
- Gunn, James. *Alternate worlds: The Illustrated history of science fiction*. New Jersey: A&W Visual Library, 1975.
- Insua, Juan. “El legado del apóstata”, *Archivo Bolaño 1977-2003*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2013: 31-42.
- Maristain, Mónica. *El hijo de mister playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*. Oaxaca: Editorial Almadía, 2012.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Entre el abismo y la desdicha”. En: *Los sinsabores del verdadero policía*. Prólogo de Juan Antonio Masoliver Ródenas. Barcelona: Anagrama, 2011: 7-13.
- Kubrick, Stanley (dir.): *2001: A Space Odyssey (2001: Una odisea del espacio)*. Metro-Goldwyn-Mayer, Reino Unido/Estados Unidos, 1968.
- Medina, Rubén. “Infrarealism, a Latin American Neo Avant-garde or the Lost Boys of Guy Debord”, *Chicago Review*, vol.60, no.3 (2017): 9-22.
- Millares, Selena, “Roberto Bolaño, la vida como poema”, *Infolibre*, 2018. https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/roberto-bolano-vida-poema_1_1165640.html

Noguero, Francisca. “Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en *2666*, de Roberto Bolaño”, *Orillas* 6 (2017): 29-42.

Orwell, George. *1984*. London: Secker & Warburg, 1949.

Paz Soldán, Edmundo y Jorge Baradit. “El camino diagonal: ciencia ficción y literatura latinoamericana”, *Revista Dossier*, 34 (2012): 49-55.

Paz Soldán, Edmundo. “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán; Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008: 11-30.

Sánchez, Matías. “El pasado infrarrealista de Bolaño”. 27 de octubre de 2005. *Letras s5: Página chilena al servicio de la cultura*.

<http://www.letras.mysite.com/rb271005.htm>

FICCIONES MUSICALIZADAS: PROPUESTA DE LECTURA
INTERMEDIAL DE DOS CUENTOS CHILENOS RECIENTES¹

*MUSICALIZED FICTION: A PROPOSAL FOR AN INTERMEDIAL
READING OF TWO RECENT CHILEAN SHORT STORIES*

Alejandro Mundaca
Pontificia Universidad Católica de Chile
alejandromundaca@gmx.com

RESUMEN

La poesía ha sido el principal género relacionado a la música en la literatura chilena, sin embargo, la narrativa contemporánea muestra referencias incipientes que son interesantes. Por ello, en este artículo me enfoco en la *Antología del cuento chileno reciente* (2022), donde identifico dos obras que incorporan la música de tradición escrita a su trama narrativa, permitiéndome explorar su metodología, efectos y funcionamiento, los cuales han sido utilizados por reconocidos autores modernos y contemporáneos. En concreto, empleo dos categorías de Werner Wolf que caracterizan la de la ficción: la tematización explícita y la imitación implícita de la música clásica. Una lo hace por medio de una narrativa que problematiza estereotipos musicales y otra cuyas voces se despliegan de forma similar al sujeto, respuesta y contrasujeto musical de una fuga.

PALABRAS CLAVE: Literatura y música, ficción musicalizada, cuento.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt 3210091, del cual el autor es investigador responsable. Una versión de este trabajo se presentó en el Simposio Preguntas para/por la literatura chilena 2023. Agradezco a la profesora Macarena Areco por sus valiosos comentarios.

ABSTRACT

Poetry has been the primary genre related to music in Chilean literature; however, contemporary narrative also shows interesting incipient references. Consequently, this article focuses on the *Antología del cuento chileno reciente* (2022), where two texts incorporate art music into their narrative plot. This allows for exploring the methodology, effects and function that renowned modern and contemporary authors have employed. Specifically, two categories by Werner Wolf that characterize the musicalization of fiction are used: explicit thematization and implicit imitation of art music. One does so through a narrative that problematizes musical stereotypes and another through voices that unfold similarly to a fugue's musical subject, response, and countersubject.

KEY WORDS: *Literature and music, musicalized fiction, short story.*

Recibido: 3 de abril de 2023.

Aceptado: 5 de octubre de 2023.

INTRODUCCIÓN: MÚSICA EN LA LITERATURA CHILENA

Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pedro Lemebel, entre otros, han utilizado la música en sus obras. Sabemos, por ejemplo, que la estructura versal en tercetos del poema “Vals” en *Residencia en la tierra* (1933) puede interpretarse como una metáfora del ritmo musical en tres cuartos (Ceplecha 27-28). O que la estructura tripartita de *La Barcarola* (1967) puede ser análoga de la del “Canto del gondolero veneciano” Op. 30, número 6 de Félix Mendelssohn (Aparicio 769). En ambos casos la comparación es con formas de la música clásica originadas en la música popular, pero análisis más recientes lo hacen con la música popular. Específicamente con el ritmo del bolero cuya métrica en 4/4 representaría el ritmo prosódico de algunos poemas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) (Rodríguez, «Dos metonimias de Neruda y Parra» 146). O la seguidilla solapada en los versos endecasílabos y/o dodecasílabos del “Hombre imaginario” de Parra, cuando es omitida la palabra imaginario, transformándose en una cueca sola (Rodríguez, «Nicanor Parra» 29-30).

No obstante, solo recientemente conocemos algunos aspectos musicales en la narrativa en el libro *La rueda mágica* (2017) de Rubí Carreño, donde explora “la apropiación que la literatura hace de los recursos musicales [populares] a fin de configurar poéticas de lo nuevo en la música, la literatura y la crítica” (Carreño 28). Por ejemplo, Daniel Party y Luis Achondo abordan el uso de letras de boleros y baladas, en la obra de Pedro Lemebel, como recurso de “caracterización de personajes, [y para] la evocación de atmosferas y sentimientos” (Carreño 155). Por su parte, Macarena Areco, analiza las referencias musicales de canciones populares en novelas de Alejandro Zambra y Álvaro Bisama concluyendo que la música funcionan en el tejido narrativo como “procesadora, creadora y transmisora de emociones compartidas” (Carreño 334). Esta

breve muestra analítica evidencia la creciente relevancia académica, sin embargo, las ficciones analizadas en este artículo hacen referencia a la música clásica: una incorpora a un profesor del conservatorio que sólo escucha a Bach y la otra a un pianista retirado que debe ejecutar una fuga para no morir. Por ello resulta necesario entonces recurrir a una metodología que la sistematice y que pueda ofrecer elementos analíticos.

LA MÚSICA COMO RECURSO INTERMEDIAL EN LA NARRATIVA

Calvin Brown fue pionero de los estudios poético-musicales, exponiendo las diferencias y similitudes entre ambas artes, desde la problemática metodológica de cada disciplina y sus tradiciones. Junto con abordar el ritmo de la poesía y prosa, Brown también analiza el timbre, el tono, armonía, entre otras características que son análogas en ambas artes. Sin embargo, previene sobre aspectos propios de cada arte que no necesariamente significan influencia, y que pueden ser malinterpretados, como la forma ABA y el Rondo [ABACAD...], cuyos recursos de repetición están presentes en ambas artes, pero con diferencias sustanciales (139). Entre muchos ejemplos, Brown ilustra su método con la novela del escritor británico Thomas de Quincey *The English mail-coach* (1849), cuya tercera parte *Dream-fugue: founded on the preceding theme of sudden death* hace referencia explícita a la forma clásica musical estructurada con una exposición, desarrollo y final, y cuyo tema es desarrollado por una voz que es repetida y combinada de diversas maneras (150). Aunque Brown reconoce que el contrapunto musical no se puede realizar en literatura debido a la imposibilidad de leer voces, o palabras, de forma simultánea, la analogía la sitúa a nivel de un grupo de ideas, o temas (153). De esta manera, Brown encuentra que esa última sección “Sueño de fuga” se despliega de forma similar a una fuga musical puesto que desarrolla ideas previamente expuestas en las primeras dos partes que narran un accidente en donde casi muere una mujer. Así, el “Sueño de fuga” presenta las visiones de ese incidente que vuelven para ser comprendidos cuarenta años después, en cinco secuencias consecutivas.

A pesar de que muchos de esos ejercicios fueron criticados por ser poco precisos, la sistematización histórica y teórica de Brown dio origen al desarrollo de las siguientes generaciones comparatistas (Scher xvii), especialmente por su temprana definición de literatura comparada, como “cualquier estudio de la literatura que involucre al menos dos medios de expresión diferentes” (Brown xiii). Este es el caso de Werner Wolf (1999) quien sistematizó su propuesta intermedial para caracterizar la música en la literatura por medio de la ficción inglesa moderna con autores como James Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley, quienes representan lo que llama *the musicalization of fiction*, y donde De Quincey es su primer exponente: “consiste en una configuración particular del discurso y, en algunos casos, también de la historia, de modo que emerjan similitudes o analogías «icónicas» verificables o al menos convincentemente identificables con (una obra de) música, o con los efectos producidos

por ella, y que por ello se crea una impresión especial en el lector”² (Wolf 231). Pero también advierte que esta ficción musicalizada representa una parte reducida de la literatura, distinguiendo dos tipos: una tematización explícita que la ‘ nombra ’ y una imitación implícita que la ‘ muestra ’ (37-45). La tematización puede darse en tres formas: de manera intratextual donde la música es nombrada en la narración. De manera paratextual, parafraseando a Genette, cuando se hace referencia a la música en el título o cualquier apartado secundario de la narración como notas o encabezados. Y una tercera definida como contextual, aunque no está presente en el texto, pero se incorpora como referencia por corresponder a textos secundarios sobre la musicalización de la obra como cartas y ensayos del autor de la obra.

Por su parte, la imitación implícita de lo musical que despliega la narrativa la divide en tres técnicas, dos de las cuales son redefiniciones de la tipología de Steven Scher (25) propuesta en los años setenta: una (1) música de palabras, una (2) analogía del contenido imaginario, y una (3) analogía estructural y formal, (Wolf 57-67). La música de palabras es identificada en textos que intentan imitar la cualidad sonora de la música por medio del significante verbal por sobre la del significado, por medio del ritmo, repetición y fonética ejemplificado por el capítulo “K550 [1788]” de la novela *Mozart and the Wolf Gang* que Anthony Burgess publicó para la conmemoración del bicentenario del compositor austriaco (61). El segundo tipo, intenta establecer analogías del contenido imaginario de la música a través de la transposición poética del contenido musical para producir la sensación de estar guiado imaginariamente por la música y sus efectos, ya sea real o ficticia. Para ejemplificarlo, Wolf utiliza un pasaje de *Contrapunto* donde Huxley describe parte de la música, sus efectos y experiencia de la escucha de la Suite en Si menor de J. S. Bach textualizados poéticamente (Wolf 62). Y el tercer tipo de imitación intenta crear analogías formales con la música, con mayor o menor exactitud, como la organización de fuga o la sonata, entre otras. Y para ello lo ejemplifica con los textos de Huxley y De Quincey, entre otros, por medio de una textura narrativa que imita el contrapunto musical, y otra que imita la estructura secuencial de las voces que representan las entradas de la fuga.

Este marco teórico ha sido ampliamente utilizado, pero también ha recibido críticas especialmente por su limitación a un tipo de música cuyo esplendor fue en torno a un par de siglos atrás, siendo pertinente a un determinado grupo de obras. No obstante, la música clásica continúa siendo parte de nuestra sociedad, existiendo aún fugas contemporáneas, lo cual lleva a Wolf a utilizar el análisis del “Sueño de fuga” realizado por Brown para redefinir la imitación implícita ficcional moderna. Aunque Wolf confirma las características narrativas básicas como un comienzo, un desarrollo y un final, declara que están afectadas por reiteraciones, falta de causalidad y lógica,

² Traducción del autor de este artículo.

disminuyendo así la sensación de una trama coherente, lo cual es realizado por De Quincey para priorizar una calidad poética y emocional coherente de la fuga (119). También confirma que el sujeto musical de la fuga que textualiza De Quincey es de carácter semántico, un grupo de ideas, ya que no existen repeticiones de significantes que representen textualmente las diversas entradas y reapariciones del sujeto sonoro de una fuga. El primer problema, dice Wolf, es la equivalencia semántica propuesta por Brown, al menos discutible, de la descripción del sujeto verbal que aparece y reaparece: la “velocidad, urgencia, y una joven en peligro de muerte súbita” (115). Esta última solo aparece una vez en las tres primeras secciones del texto, que son interpretadas como la “exposición” de la fuga donde Brown identifica tres entradas del sujeto [1.*Ship in danger*-2.*Ship disappears in storm*-3.*Quicksand*], desproporcionadamente grande en comparación a la cuarta sección considerada la del “desarrollo” en donde sólo cuenta dos entradas del sujeto temático [1.*Coach endangers child*-2.*Woman on altar*], siendo que las entradas del sujeto en el desarrollo de una fuga son frecuentes y variadas, y la quinta y última sección del texto expone cuatro entradas temáticas que caracteriza en *stretto* [1.*Storm*-2.*Desert seas*-3.*Quick sands*-1.*Dreams*], es decir la reaparición del sujeto cuando la primera aparición no ha terminado resultando en una yuxtaposición de sujetos. Esto muestra, dice Wolf, la debilidad de la analogía poético-musical de Brown porque no identifica satisfactoriamente la identidad de las partes que deberían funcionar simultáneamente como en la música, y además la precaria equivalencia de sujetos entre *Woman on altar* y *Ship disappears in storm* como ‘temas principales’ de la fuga (116). En consecuencia, propone considerar como sujeto musical general el ‘movimiento horizontal’ que aparece relacionado principalmente a la cualidad de ‘velocidad’ para resolver su principal preocupación: la pretendida equivalencia literaria de la simultaneidad sonora para desarrollarse como sujetos/temas independientes (116). De esta manera, identifica tres personajes: la figura femenina, el narrador y el resto de los personajes que los acompañan, siendo descritos constantemente en diversos tipos de movimientos horizontales e imaginados como presentes en el texto. En consecuencia, es sólo en la imaginación del lector que los elementos textuales presentados consecutivamente pueden transformarse a un estado de simultaneidad análogo al contrapunto musical (116). Y esto no sucede sólo en textos modernos.

En la literatura contemporánea, Wolf identifica un breve texto titulado *fuga* (1987) del escritor británico Gabriel Josipovici como ejemplo de musicalización ficcional postmoderna, cuyas características también muestran la intencionalidad explícita de utilizar características de la fuga (Wolf 217). Su historia es narrada tres veces, marcando su propósito de multiperspectiva de monólogos de tres voces o personajes - el visitante, la hija y el hijo - lo que muestra variaciones en sus puntos de vistas respecto de la misma historia y sus cinco etapas (220). Esto lleva a Wolf a identificar la analogía musical de la fuga cuya estructura básica se desarrolla a partir de un mínimo de elementos que son repetidos y reorganizados muchas veces con el fin

de opacar el potencial teleológico de la estructura narrativa. Así, estas tres voces que cuentan la misma historia son interpretadas por Wolf como la estructura horizontal que tematiza el sujeto de la fuga, siendo sus propios puntos de vista los que varían mínimamente la historia, evidenciando la verticalidad de su estructura en analogía a las notas que varían cada respuesta y entrada del sujeto en la fuga musical (220). De esta manera la simultaneidad musical sería alcanzada textualmente por medio de esas perspectivas que deben ser recreadas por el lector quien recordará y comparará en su imaginación la misma historia contada por los otros dos personajes. El sujeto temático es nuevamente de carácter semántico siendo identificado como un “deseo” que mueve a las tres voces para cambiar el estático aislamiento en que se encuentran los personajes femeninos de la historia quienes no salen de casa. Así, la musicalización literaria de esta pequeña historia se basa exclusivamente en una analogía estructural de la música como una especie de soporte estético y filosófico para organizar su narrativa que busca reflexionar sobre el pesimismo existencial (238).

Entonces, ante la imposibilidad de una equivalencia poético-musical formal debido a las particularidades de cada medio, lo polifónico de un texto reside inevitablemente en la imaginación del lector, estimulada por la narrativa, junto con la información entregada por su título y contexto. Sin embargo, también se podría apuntar que la lectura musical de la fuga de Josipovici no se ajusta totalmente a la estructura de la exposición de la fuga musical. Por ejemplo, en la caracterización de la ‘exposición’ que hace Wolf, donde deben ser presentados el sujeto temático junto a su respuesta - que en música es el mismo sujeto transportado a su dominante - y el contrasujeto, la cual debe concluir cuando estos tres han sido ejecutados por todas las voces. Esto último no sucede en la fuga de Josipovici pues dos de las voces, la del visitante y la de la hermana, en monólogos, solo aparecen en las secciones C y D, es decir en una etapa posterior a la exposición determinada por Wolf como ‘A’ (Wolf 220) - donde ellos solo aparecen como referenciados. Esta crítica no debe interpretarse como una lectura musical incorrecta de Wolf, sino como un ejemplo más de la imposibilidad de una equivalencia poético-musical mecánica que simplifique su organización: el arte no suele ser así. Cada obra desarrolla y estructura sus elementos de acuerdo con sus propias necesidades, de la misma manera en que no existe un solo tipo de fuga musical cuya estructura inamovible haya sido repetidamente re-creada. Si aceptamos esta posibilidad podemos entonces reconocer que un texto que utiliza elementos musicales lo hace con propósitos estéticos para dar unidad y sentido.

DOS FICCIONES CHILENAS RECIENTES MUSICALIZADAS

Como hemos visto, la presencia de la música de tradición escrita en la literatura occidental representa un número acotado, y esto también sucede en la literatura chilena, siendo casi inexistente en los estudios revisados al inicio, donde abunda la

música popular. Sin embargo, este desbalance parece anularse cuando consideramos textos que hacen una tematización explícita paratextual pero no intratextual. Por ejemplo, Neruda en su “Sonata y destrucciones” de *Residencia en la Tierra*, o Parra en su “Sinfonía de cuna” en *Poemas y antipoemas*. Estos mismos autores además utilizan la forma textual de la cueca para sus obras como en el Canto XXV a Manuel Rodríguez de *Canto general* y “La cueca larga” del libro homónimo de Parra por lo que si realizan la imitación estructural propuesta por Wolf. Pero, si observamos la narrativa chilena reciente, encontramos algunas estrategias intermediales de la música clásica, específicamente en la *Antología del cuento chileno reciente* de 2022 editada por el escritor Iván Quezada.

En sus 42 cuentos, observamos dos ficciones que tematizan e imitan la música escrita, con excepción del cuento “La puerta” cuyo único párrafo ‘musical’ realiza una brevísima imitación del contenido imaginario de la música popular: “Los muchachos de la camioneta escuchan rancheras. Carolina con el pie sigue la música, que se percibe nítida” (Quezada 48). El primero, titulado “Ducto” de Ana María del Río, narra la pésima experiencia de seducción de una mujer con su vecino profesor de música del conservatorio en tiempos de cuarentena COVID. Desde la perspectiva narratológica, la trama es contada por su protagonista en 2ª persona, quien está presente como personaje en la acción y se dirige constantemente al lector: “Miras la bolsa de basura transparente” (167). Durante sus catorce páginas, la protagonista asidua al alcohol comienza por investigar quién es este hombre que le atrae, hurgando en su basura, pero del cual sabe muy poco por lo que formula diversas tácticas de seducción que siempre fallan porque él es muy tímido: “Un *boy scout* sanito, sobrio, un especie de *Opus Dei*” (167) que siempre escucha a Bach. Mientras hace todo lo posible por imitar ese comportamiento inmaculado para atraerlo, la protagonista logra entrar al departamento del músico quien la tortura con la audición de las *37 Variaciones Goldberg* de Bach como algo muy especial, mientras ella esperaba escuchar a Nirvana o los Beatles, o por último el Bolero de Ravel (173). La decepción de la protagonista se intensifica cuando él la besa con la boca cerrada: “Beso de tía. Una *cagá* de beso” (174), y le dice al despedirse:

“Fue maravilloso estar contigo. Es como si Bach hubiera entrado en mi alma” (175).

Lamentablemente la situación no cambia para la desenfadada protagonista, quien se ve obligada a leer *El Principito* y a escuchar las interminables invenciones de Bach para poder estar cerca: “él escucha la música, quieto, sin moverse” (176). Luego de varios días sin verlo, ella vuelve a revisar la basura de su vecino descubriendo, por primera vez, envases de alcohol y preservativos (178). Este final que narra el cambio del comportamiento del vecino, interpretado por la protagonista, a través de lo que desperdicia, la hace sentir engañada. Y esto sucede porque esa narradora en segunda

persona muestra prejuicios que nos hacen dudar de su autoridad para mostramos al vecino, y que la narratología denomina como ‘no fidedigno’ pues su acceso él es limitado (Culler 107-09).

“Ducto” tematiza explícitamente la relación de la música de tradición escrita con el imaginario de los grupos hegemónicos que la han utilizado para establecer el orden social. Así lo demuestran algunos estudios sobre la relación visual de la música en las sociedades inglesas de los siglos XVII y XVIII, exponiendo la manera en que los cuerpos representados en pinturas también reflejan ese orden que estructura la música escrita, en contraste con aquellas que representan movimientos que muestran estratos sociales populares (Leppert 63). Es más, esta construcción social del significado musical escrito es comparada a la tonalidad musical por establecer una comprensión jerarquizada que refleja el orden social impuesto: “constituye la onda audible de las vibraciones y signos que componen la sociedad. [Y es un] Instrumento de comprensión, [que] nos impulsa a descifrar una forma sonora de conocimiento” (Attali 4). Como sabemos, la tonalidad musical es un «sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia» (Latham 1515-16), y que se estableció hacia finales del siglo XVI, consolidándose canónicamente con la obra de J. S. Bach. Por este motivo, la protagonista de “Ducto” nunca logra sacar a su amado del comportamiento estructurado, el cual está siempre musicalizado por el orden sonoro y tonal de Bach. Muchas de estas obras clásicas son ejemplos de organización y simetría regidos por principios pitagóricos capaces de organizar una fuga con el apellido del famoso compositor alemán (Latham 129). Sin embargo, esa simetría muchas veces es superficial ya que sus organizaciones internas también necesitan cierta flexibilidad como por ejemplo cuando acordes y melodías son transportadas a otras tonalidades debiendo cambiar o variar algunos de sus intervalos. Esto es lo que podría explicar el repentino cambio del comportamiento ordenado del vecino mostrado en su basura; una persona que de vez en cuando flexibilizaba ese aparente orden conductual. Esta tematización explícita tanto de la música como de cierto imaginario asociado a quienes la escuchan y/o se dedican profesionalmente a ella revela una originalidad de las posibilidades en tanto recurso narrativo actual. Pero esta ficcionalidad musical también puede desplegarse en otros niveles narrativos, como veremos a continuación.

El segundo texto, de menor extensión, nos muestra otro recurso: la imitación musical implícita. Su autora, Cecilia Aravena, ha desarrollado su escritura desde 2007 como miembro del Taller de Poli Délano, publicando su primer libro de cuentos en 2018 titulado *Fragmentos de Chile*. Incluso aquí no podemos obviar la presencia musical en la literatura del propio Délano en su condición de autor/profesor, abundante sobre todo con la música popular, y evidente en su libro *Sólo de saxo* de 1998. En él se presentan diez cuentos, como “Blowing in the wind” que hace referencia a la canción de Bob Dylan, el “Tango sur” influenciado por Piazzolla, y el cuento que da el título al libro

donde el jazz ambienta el encuentro de una pareja quebrada. Este breve contexto de tematización musical explícita de la ficción chilena sugiere la presencia, aunque sea simplemente contextual, de la música en el ámbito literario de Aravena. Fuera de esto no encontramos relaciones contextuales entre la autora y el arte musical, pero ello no quita valor a su cuento ni a este análisis ya que la información paratextual e intratextual son muy explícitas con relación a la música, como veremos a continuación.

“La fuga y el encuentro” es un cuento de cinco páginas y media cuyo título sugiere de manera encubierta su musicalidad. Pero esta característica es confirmada en el prólogo del crítico literario y músico Cristian Montes:

el contraste y la tensión entre el pasado y el presente configura la ley estructural del cuento. El arte, en este caso la música, la fuga como procedimiento constructivo musical, el contrapunto de voces que caracterizan dicha forma, el piano como el instrumento privilegiado para que la música se concrete en sonido, son los componentes de una gran unidad de sentido que actúa como metáfora de la vida y del significado del vínculo con el otro. (Quezada 34).

Entonces: ¿qué recursos musicales de la fuga textualiza Aravena para musicalizar su cuento? Según el diccionario musical, una fuga toma su literalidad de la huida o escape, y hace referencia a un estilo de composición en la que tres o más voces hacen entradas consecutivas en su primera parte llamada ‘exposición’ (Latham 629). En su segunda parte muestra secciones llamadas episodios y entradas intermedias alternadas, donde los primeros están basados en el material temático del sujeto, y las segundas desarrollan elementos contrapuntísticos del sujeto, y su final está señalado por la última entrada del sujeto en su tonalidad original (Latham 630). La «Fuga en do menor» del *Clave bien temperado* de Bach es un excelente ejemplo de la estructura descrita anteriormente. En su exposición inicial, se presenta la entrada del sujeto en la tónica, seguida por la respuesta en su dominante (o quinto grado), acompañada por el contrasujeto. A continuación, se incluye un «puente» que conecta con la aparición del sujeto en superdominante (o sexto grado), acompañado también por el contrasujeto. Tras esta primera sección, se desarrollan variantes del sujeto en la sección intermedia, para finalizar con la última aparición de éste en su tónica, pero con una pequeña variación: ahora en tonalidad mayor.

La lectura de “La fuga y el encuentro” evidencia ese juego narrativo entre el pasado y el presente dominado por la privación de libertad que sufre Rafael, un concertista en piano retirado, viudo y alcohólico que ha sido secuestrado por un colega compositor que vive “en una vieja casa del Cajón del Maipo” (Quezada 67). Su trama muestra el esquema de inicio, medio y final análogo al de la fuga. Un comienzo donde el protagonista se encuentra encerrado en un lugar desconocido intentando tocar el piano: “Rafael cerró los ojos, intentando recordar su último concierto” (62). Luego de esa “exposición” que nos presenta al protagonista y su situación, comienza a

desarrollarse un diálogo con su captor quien lo obliga a tocar la fuga que ha escrito para liberarlo, lográndolo luego de siete días a pesar de haber abandonado los escenarios. Y el final narra el concierto de Rafael donde toca esa misma fuga que le hace pensar quién pudo ser su captor, mientras éste escucha por la radio la interpretación de su obra. Podemos identificar entonces tres voces narrativas: el omnisciente, Rafael y el secuestrador. Estas pueden ser análogas al sujeto, respuesta y contrasujeto musicales. Éste último, es identificable en música porque casi siempre aparece “acompañando” al sujeto/respuesta de forma más o menos simultánea. Inclusive, la relación ‘sujeto/respuesta’ puede ser también entendida como aquella relativa armónica (quinto grado) diferente en que se encuentra la primera voz en tónica, es decir, dicha relación puede ser análoga al ‘omnisciente/2ª voz’.

Sus dos primeros párrafos, escritos por el narrador omnisciente, describen a Rafael sentado intentando tocar un piano cuyo “pedal estaba suelto y las teclas se hallaban cubiertas de polvo”, imaginando un concierto en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona en 2003, pero siendo interrumpido por golpes que vienen del techo y que no le dejan concentrarse ante la difícil partitura. Y su final presenta una característica similar; el omnisciente describiendo a Rafael sentado al piano, pero esta vez en una sala de conciertos y comprendiendo totalmente la obra que, al principio le parecía “un cúmulo de voces sin ninguna conexión” (62). Esta variación del comienzo pesimista, y por tanto del sujeto temático, es análogo a la variación del final de la *Fuga en do menor* de Bach cuyo sujeto inicia en una tonalidad menor, y que intuitivamente asociamos a algo pesimista, para resolver narrativamente en un tono positivo.

La primera complejidad metodológica está dada por aquellos elementos que pueden determinar su forma tripartita de fuga pues la equivalencia mecánica es casi imposible. Por ejemplo, podría parecer desproporcionado aplicar la regla musical de la presentación del sujeto por las tres voces para determinar la extensión de la ‘exposición’ puesto que la [3ª] voz del secuestrador no entra sino hasta la segunda página cuando comienza el diálogo con Rafael. Esto podría resolverse si interpretamos que el omnisciente presenta implícitamente a las otras dos voces en sus dos primeros párrafos: “Rafael cerró los ojos” e “Imaginó al hombre golpeando el suelo con un bastón” (62). Sin embargo, la entrada de la 2ª voz, de Rafael, al comienzo del tercer párrafo, desarrolla el sujeto previamente expuesto sobre la incompreensión de forma parecida a la ‘respuesta’ de esa voz omnisciente: como si estuviese transportada a su quinto grado dominante, como en la fuga precisamente. Una segunda evidencia que mostraría la extensión de esa exposición es la 3ª voz, o contrasujeto que, como se sugirió, podemos atribuirla al secuestrador. El contrasujeto musical normalmente aparece en simultáneo con la respuesta o sujeto, de forma dialógica, generando características melódicas y rítmicas diferentes. Entonces, una vez expuesta la voz del contrasujeto podemos considerar que la exposición ha acabado y que las siguientes apariciones de las voces podrían representar el desarrollo necesario por medio de los divertimentos

y entradas intermedias de las tres voces. A partir de aquí comienza el verdadero contrapunto dialógico marcado por el enfrentamiento entre Rafael y su captor.

Por otro lado, la problemática simultaneidad textual estaría resuelta de forma parcial en el lector quien debe recrearla durante su lectura del contrapunto de las tres voces. Es más, si bien el diálogo se entiende como un tejido más que dos voces sonando al mismo tiempo, en música esto se resuelve en aquellos instrumentos melódicos como flauta, con el recurso del arpeggio, que no es más que la sucesión, más o menos rápida, de las voces de un acorde como alternativa de la simultaneidad. Ese arpeggio representaría el contrapunto textual que desarrollan las voces. La sensación de simultaneidad está reforzada por ese diálogo violento en donde nuestra imaginación tiende a solapar las voces en conflicto: “-Toque ahora, lo escucharé con gusto. -Cállate y mira mis manos... [...] -...El contrapunto tiene demasiadas voces. -Basta, no quiero escucharte” (64). Nuestra recreación mental de este tipo de diálogo dramático tiende a poner casi en simultáneo la última palabra de una voz con la primera que la interrumpe.

Entonces, podemos interpretar que las tres voces desarrollan su material temático durante tres páginas y media (Quezada 63-66), basados en elementos del sujeto/respuesta y del contrasujeto organizados como divertimentos y entradas intermedias durante casi una semana. En este desarrollo conocemos la naturaleza de cada voz, podemos diferenciarlas además porque cada una desarrolla el material expuesto al inicio. El “hombre de leñera roja, jeans desgatados y pasamontaña” es un compositor y músico al igual que Rafael: su contrasujeto. A partir de este diálogo entre Rafael y su secuestrador se genera el desarrollo de la obra que va a generar la resolución del conflicto: la huida/fuga del pianista. Hacia el final del ‘desarrollo’ el omnisciente narra que, hasta ese momento, en la cuarta página, Rafael “Sentía que las voces en la música no conversaban” pues “sus intervalos, [y] la armonía era un desorden” (65). Dos párrafos después la situación parece mejorar: “La música comenzó a mezclarse con la reciente lluvia y los hachazos del hombre afuera cortando leña. Todo empezaba a unirse. El contrapunto era más nítido, la cadencia de la última sección ordenaba el resto” pues “la voz de su secuestrador y la de él mismo eran las que dialogaban, el contrapunto eran sus vidas tan opuestas” (65).

Esta última frase es clave pues evidencia un discurso metaliterario cuyo propósito es confirmarle al lector la referencia intermedial implícita que también había hecho al inicio: “La primera parte era un cúmulo de voces sin ninguna conexión. Rafael no entendía lo que estaba interpretando. Luego, en la segunda sección, los reiterados silencios le parecieron absurdos” (62). En definitiva, podemos pensar que el sujeto temático de esta fuga es, al igual que en Josipovici y De Quincey, de carácter semántico: la confusión de Rafael sentado al piano. Ese sujeto busca comprender dónde está, quién es su secuestrador y, lo más importante para poder liberarse, entender el contrapunto de las voces musicales para interpretar la fuga. La ‘respuesta’ de ese ‘sujeto’ es la ‘incomprensión’ que Rafael muestra tanto de su situación y de su captor, como de la

obra musical que debe tocar. Y el contrasujeto es su antónimo: la ‘certidumbre’ del compositor que conoce la sonoridad de esa fuga y la forma en que puede liberarse Rafael, entre otras. Y esto sucede a partir del contrapunto entre Rafael y su captor donde comienza a resolverse el conflicto propuesto en la exposición, para terminar de forma similar con el protagonista sentado al piano, pero variado. Y como sucede también en la música, el sujeto, respuesta y contrasujeto no están limitados a una sola voz. Por ejemplo, el omnisciente junto con desarrollar la respuesta -incomprensión- también expresa la certidumbre del contrasujeto: “Apoyó las hojas amarillentas que le había entregado el hombre en el atril del piano y comenzó a tocar” (62), y “De pronto, escuché aplausos provenientes del piso de arriba y la voz del hombre pareció acercarse» (66)”. La 2ª voz también: “Hace años que no toco, ¿no lo sabía?” (63) y “—Cuando me encerraste, querrás decir. No es fácil tocar tu composición, no eres Bach precisamente” (64). Y la 3ª voz muestra cierta incomprensión de situaciones: “¿Ayudar? Hace veinte años podrías haberme ayudado, pero ni siquiera me dejaste terminar (63), y “Cállate y mira mis manos. ¿Acaso estos callos son de un músico?” (64).

Si bien el final nos muestra la comprensión de esa fuga que es ejecutada por Rafael donde el omnisciente describe la zona donde vivía su captor -El Cajón del Maipo-, Rafael termina sin saber quién lo secuestró: “Se acordó del muchacho con corbatín celeste sentado ante el piano. ¿Sería el hombre de voz grave y espaldas anchas que lo secuestró?” (67). Esa presencia simultánea de la incomprensión dentro de la comprensión puede ser análoga a aquella variación del final de la fuga de Bach, entre un acorde mayor y otro menor: solo el primer intervalo de tercera, pues su segundo intervalo continúa siendo de quinta. En definitiva, podemos visualizar esta organización musical textualizada de la siguiente manera:

EXPOSICIÓN (pp. 1-2)	DESARROLLO (pp. 2-5)	FINAL (pp. 5-6)
1ª voz: “acomodó el sillín y abrió el piano”- -----2ª voz: “Qué es esto?”----- -----3ª voz: “toca mi fuga”-----	1ª voz: “dijo el hombre...”----“exclamó”- -----2ª voz: “Quién es usted”----- -----3ª voz: “No me importa...”	1ª voz: “El teatro estaba lleno...”-----

CONSIDERACIONES FINALES

Esta lectura musical ha querido exponer su relevancia estética en tanto recurso narrativo intermedial. La ficción musicalizada en estos cuentos es ante todo una estrategia metafórica que invoca al otro medio, y donde el lector es quien interpreta los grados de analogías sugeridos de diversas maneras, lo cual no quiere decir que las palabras sean literalmente música. De hecho, para poder interpretar dichas analogías explícitas e implícitas, necesitamos ser guiados por pistas directas e indirectas. Esto es, el prólogo de la *Antología* nos explicita que Aravena propone ese espacio intermedial para un texto cuyo título tiene implícito esa metáfora y cuyo discurso metaliterario lo confirma, pero del cual no tenemos pista directa de la autora, lo que nos hace recurrir

a pistas indirectas de su propósito, como su conocimiento implícito aprendido por la obra de Délano. Lo contrario muestra “Ducto”, cuyo título y prólogo no nombran la tematización musical explícita que su autora si realiza de forma intratextual, y donde su novela *A tango abierto* (1996) nos da una pista indirecta de su intermedialidad.

El cuento de Ana María del Río evidencia por qué la música clásica no ha sido tan ficcionalizada como la popular, siendo comúnmente tematizada con elementos socioculturales estereotipados, aunque ésta última también muestra características sistematizadas por Wolf. La protagonista que siempre espera escuchar música rock muestra una vida cuya basura repleta de “envases de todas las mugres de la sociedad de consumo” (168), reafirma nociones de excesos estereotipados ligadas a figuras de la música popular. Su vecino, por el contrario, “es como un cura, o algo así” (167), cuyos restos reafirman esos centenarios valores ligados al orden musical tonal que poderes hegemónicos han promovido como modelo metafórico de la sociedad occidental ideal. Por este motivo, no es casual que, al inicio, la protagonista premoniza la imposibilidad de ese ideal que el final devela: “En una de esas eres un terrorista y un día bajas con un chaleco bomba puesto y nos cagas a todos de una” (167). En definitiva, la tematización musical explícita tiene la función de caracterizar y dar coherencia a los dos estereotipos para evidenciar su impostura; ni ella es un desastre por su consumo de alcohol ni él es un santo por mostrar una vida aparentemente sana. Y esto por medio de una narradora en segunda persona que apela constantemente al lector interpretando todo desde el interior, lo que muestra lo poco fidedigno de su punto de vista.

Una contraposición de esta tematización y narrativa es realizada por Aravena cuyos protagonistas desarrollan comportamientos desmesurados y salvajes, pero utilizando procedimientos de organización musical implícitos como analogía a nivel formal y temático. Y para ello es fundamental el juego de las perspectivas narrativas entre un omnisciente que observa desde el exterior y los diálogos de sus protagonistas en primera persona desde el interior. La autora desarrolla esas posibilidades narrativas como analogía de la fuga musical para configurar voces que buscan resonar de manera armónica para lograr su efecto estético, específicamente las variadas entradas del sujeto temático: la incomprensión/confusión. En otras palabras, las entradas temáticas y el efecto de simultaneidad musical de los diálogos entre las tres voces son recreadas e identificadas en la imaginación del lector al cambiar de narrador, al igual que el arpeggio musical, pero intensificadas por su vorágine de sufrimiento y violencia. Es más, en este caso, la fuga es también conceptualizada como alegoría de la resolución de la trama, dando así función y unidad estética a la forma con el contenido narrativo. De hecho, ese diálogo en contrapunto que se desarrolla durante casi cuatro páginas es una de las claves para esta analogía con la fuga musical pues de lo contrario no sería muy diferente al de “Ducto” que parece uno más estático sin pronóstico de cambio. Esto debido a que el diálogo que hace Aravena se da en unas condiciones extremas de angustia por sobrevivir del protagonista lo que imprime de sensación de movimiento

y dinámica a esa lucha de voces que intentan imponerse: muchas entradas del sujeto parecen una acción vital de sobrevivencia que el contrasujeto intenta frenar. La segunda característica musical clave es la repetición de la situación inicial para finalizar el texto: el protagonista sentado al piano, igual que el sujeto temático. En este sentido, Aravena abre el espacio intermedial en la imaginación del lector para dar coherencia temática y formal a la narrativa que dramatiza los efectos textuales y musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, Frances. «Música y poesía en “La barcarola”, de Pablo Neruda». *Revista Iberoamericana*, vol. 53, n.º 141 (1987): 767-86.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. London: University of Minnesota Press, 1985.
- Brown, Calvin. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. 2nd. London: University Press of New England, 1987.
- Carreño, Rubí. *La rueda mágica: Ensayos de música y literatura-Manual para (in) disciplinados*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Cepilecha, María. “Aproximación semiótica a Residencia en la Tierra: ¿poesía... expresión metafórica de la música?”. *Semiosis*, n.º 16 (1986): 23-47.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2008.
- Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Quezada, Iván (ed.). *Antología del cuento chileno reciente*. Santiago: Letras de Chile, 2022. <https://letrasdechile.cl/wp1/wp-content/uploads/2022/03/antologia-del-cuento-chileno-reciente.pdf>.
- Rodríguez, Mario. “Dos metonimias de Neruda y Parra: el bolero y la cueca”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 79 (2011): 145-54.
- _____. “Nicanor Parra: La cueca sola de “El hombre imaginario””. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 91 (2015): 25-34.
- Scher, Steven P. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

MEMORIA Y TIEMPO EN LA POESÍA DE PEDRO LASTRA

MEMORY AND TIME IN PEDRO LASTRA'S POETRY

Fernando Burgos Pérez
The University of Memphis
fburgos@memphis.edu

RESUMEN

Un estudio sobre los modos con los que el curso de la temporalidad y los desplazamientos de la memoria constituyen singularidades de sostenida arquitectura en la poesía de Pedro Lastra. Aspecto que fundamenta la realización de un imaginario del poeta chileno que comprende diversas dimensiones desde las existenciales hasta las metafísicas de modo que la memoria se hace aliada de traslaciones de impredecible curso. Asimismo, se examina en la poesía de Lastra la temporalidad como una noción de duración desatada a través de la memoria lo cual supone, siguiendo la línea de pensamiento de Deleuze en su interpretación de Bergson, que tal dimensión se logra en la activación de la conciencia y de la libertad (lo abierto en el decir de Heidegger) como dos elementos esenciales en su proceso de plasmación artística.

PALABRAS CLAVE: Temporalidad, memoria, duración, existencialismo, metafísica.

ABSTRACT

This is an examination of the ways in which time and memory displacement constitute singularities of a sustained architecture in Pedro Lastra's poetry. This aspect is the basis for the realization of an imaginary in the case of the Chilean poet which comprises various dimensions, from existentialist to metaphysical. Memory's direction, therefore, will be unpredictable. Time as a notion of duration unfolded through memory is also examined in Lastra's work. Upon following Deleuze's interpretation of Bergson, such dimension can be achieved by activating conscience and freedom (the open in Heidegger's terms) which are two essential elements in the process of artistic rendering.

KEY WORDS: *Time, memory, duration, existentialism, metaphysics.*

Recibido: 5 de agosto de 2023.

Aceptado: 17 de octubre de 2023.

Con sus gestos retraídos, su minimalismo verbal y sus refugios en el tiempo desgarrados por la inquietud de la memoria. Con su estampa de referencias culturales, las explícitas y las inadvertidas, su vivencia del amor ausente en un presente perenne junto a su aflicción de saber que lo intrascendente nos rebasa. Con sus caídas en la nada existencial y su rescate en composiciones kandinskyianas de constreñidas opciones, “el país de la fábula o la tierra de nadie” (*Baladas* 78). Con su fascinación por el vacío donde se posó el resplandor de Juanita e Irene, el afecto de su compañía, los sueños inciertos de una, los sueños del bosque de otra. Con sus iluminaciones nocturnas de tiempos ya acontecidos como para hablar de la juventud y de lo que viene. Con su devoción solidaria por el caminante (todos nosotros) “sombras errantes” (*Baladas* 79) que cursan el tiempo y transcurren el espacio. Con sus diálogos de amor y de amistad en medio de naturalezas que resplandecen y otras evanescentes. Con sus futuros continuamente pospuestos hasta desaparecer en los tiempos oscuros donde poco acontece y el habla se hace río, viento, norte de lluvias. Con sus fugacidades de la palabra, amedrentadas por la velocidad del olvido y su ferviente admiración por pájaros y lobos marinos porque estos saben esperar con serenidad la muerte (*Baladas* 101). Con sus convocatorias de noticias entre las que vienen la lamentación por la pérdida de Ricardo Latcham, maestro irremplazable junto a sus remembranzas de escritores como Roque Dalton, otra pérdida insustituible: “yo trato de leer lo que leíamos, ahora ya sin Roque y por lo mismo sin entender absolutamente nada” (*Baladas* 29)¹. Con sus saudades por Enrique Lihn, amistad única en los caos y cielos de Santiago, Chile y Nueva York. Con sus llamadas de socorro –para contener la adversidad– al hada cibernética de Carlos German Belli, sin olvidarse de Omar Cáceres. Con su transmisión de amor en las ciudades del mundo, esas y aquellas ya que al final amores y ciudades terminan en la penumbra de una imagen y esperanzadamente en la llama inextinguible de la memoria. Con sus versiones posmodernas de íconos culturales como en su poema “Caperucita 1975” y sus cuestionamientos de lo perceptual entre tantos el que en la naturaleza agua y tierra convivan sin llamar la atención, aunque basta yuxtaponer pez volador a tigre de bengala para despertar miradas de exotismo y surrealistas a las que el poeta responde: “no sirve la fijeza: el vaivén de este juego te llevó la mirada” (*Baladas* 26). Con su inclinación hacia modos vanguardistas universales, transformadores de toda una manera de ver el arte, asumiendo la única naturaleza posible de la escritura: su diversidad. He ahí el interés por Duchamp en sus poemas “Variaciones sobre un tema

¹ Véase al respecto el trabajo de Óscar Sarmiento “Noticias para el maestro: Pedro Lastra le escribe a Ricardo Latchman” en *Arte de vivir: acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra* editado por Silvia Nagy-Zegmi y Luis Correa Díaz. Santiago: RIL Editores, 2006.: 45-59.

de Duchamp” y “Desnudo bajando otra escalera”². Con su enfoque en la accidentalidad de todo: “en este escenario en el que entré sin saber cuándo y del que ya no sé salir” (*Baladas* 79). Así, con todo ello, y más nos ha ido leyendo la innovadora producción poética de setenta años de Pedro Lastra con una fuerza lírica resistente a ismos y de originales portales creativos³.

La lectura de la obra poética de Lastra nos lleva a redimensionar un número considerable de presupuestos estéticos. Uno de ellos, en particular, es la conexión entre memoria, tiempo y arte, haciéndonos visitar las sendas que van desde la memoria a la imaginación de la memoria y a su articulación en la palabra poética. Por otra parte, en la lectura de su obra no sabemos si esto es lo que aparta al ser humano de todo lo existente especialmente porque en la poesía de Lastra nada de lo que reside en el universo es separable. Y, sin embargo, esto no es lo más inmediatamente comprensible. En el fondo de su estética están los imperceptibles movimientos de la imaginación que así como en “Desnudo bajando una escalera” de Duchamp se superponen mostrando que su gestación no promueve ninguna asociación maravillosa de lo imaginativo sino una comunicación con las esencias transformadoras de lo universal, con las raíces de las fuerzas creativas, las cuales alejándose de las bonanzas del razonar se conectan con matrices de cosmogonías sustentadoras de la luz iniciante e iniciadora, también incitante y provocativa. La poesía de Lastra es compleja pero nunca oscura y se nutre de la tradición poética en la que figurar imágenes no es pensarlas sino provocarlas en un estado de fluidez hacia los principios dislocados de una forma relacionante que podemos llamar universo y donde rota todo lo vario. Este macrocosmos es al mismo

² Uso la expresión vanguardista en su sentido genérico, es decir como una captación original de las variables estéticas de la modernidad. No me refiero, por lo tanto, a las características de una vanguardia histórica. Con relación a la situación de la poesía de Lastra respecto a las reacciones pro o anti vanguardia, Miguel Gomes clarifica que en la obra del poeta chileno se manifiesta otra opción: “A los antivanguardismos o neovanguardismos que sin duda han abundado desde mediados del siglo XX hasta hoy, Lastra claramente ha preferido una tercera opción que no recae en ninguno de esos extremos y en la que podríamos situar, asimismo, a hispanoamericanos como Eugenio Montejo, Carlos Germán Belli o José Emilio Pacheco” (“Fantasma y ucronía en la poesía de Pedro Lastra” 57).

³ En el prólogo “La hora de todos” a la edición de 2023 de *Cuaderno de la doble vida*, Marcelo Pellegrini destaca con acierto el hecho de que la poesía de Lastra—con todo el peso de la tradición lírica en Chile—desde sus inicios en los años cincuenta se ha ido construyendo con sus propias vertientes estéticas: “No se trata de escoger una actitud en vez de la otra solo para marcar una ‘diferencia’, ni tampoco se trata de despreciar las lecciones de los maestros inmediatos; lo que hay en esa actitud elegida es una profunda revisión crítica del desarrollo de la poesía, tanto en su país como en el resto del ámbito de la lengua castellana e, incluso, más allá (*Cuaderno* 14-15).

tiempo el producto de una imagen creadora desde cuya proyección viviremos persistentemente en el medio de duplicaciones. De allí, que su obra nos lleve a un encuentro con algunos principios de Novalis, entre ellos, la integración de un viaje interior con la totalidad de lo existente: “el universo en nosotros” (*Granos de polen* 18). Por otro lado, es necesario advertir la relatividad de estas relaciones puesto que la poesía de Lastra no se adapta ni es adecuada a determinadas convicciones estéticas. Opera –como en los grandes momentos de la lírica– con el poder transformacional de la imaginación, desliziándose en su albedrío y abjurando del imperio de la presunción⁴.

El curso de la temporalidad y los desplazamientos de la memoria constituyen singularidades de sostenida arquitectura en la poesía de Pedro Lastra. Fundamentan, además, la realización de un imaginario que comprende diversas dimensiones desde las existenciales hasta las metafísicas de modo que la memoria se hace aliada de traslaciones de impredecible curso. Esta esencia errática, sin embargo, podría llevar a procesos intermitentes, posicionados entre aquella imposibilidad que precede a la temporalidad y la que signaría su apropiación panóptica prescindiendo así de una visión restrictiva, congelada en particiones cronológicas que al observar el devenir de una instantaneidad opta por atribuirle instintivamente un antes y un después.

Esto acarrea la cuestión de cómo situar poéticamente la acción humana cuando esta se sitúa desmarcada de una línea temporal cronológica, registrándose por lo tanto como experiencia pura. ¿Será esta la instancia sin transcurso de la comunión entre naturaleza y ser? Es decir, el movimiento durativo que transmite una percepción sensible de la naturaleza en la cual la despedida de una estación primaveral integra la incertidumbre del desterrado “yendo y viniendo entre las hojas secas sin huellas ni señales” (*Cuaderno* 133), así como la desolación de la pérdida “alguien a quien amo ha desaparecido otra vez de mi lado” (*Cuaderno* 133)⁵. En “La hora mal venida” la

⁴ Francisco Rivera ha apuntado a la relación de la poesía de Lastra con Novalis: “Hay, finalmente, una acepción más, tal vez más recóndita, una acepción básica, sin embargo, para la comprensión de nuestro texto, en el “extranjero” como individuo del título lastriano. Me refiero al “magnífico Extranjero” que aparece en el primero de los “Himnos a la Noche” de Novalis y al papel desempeñado por el Fremdling en toda la producción del poeta alemán y, en particular, en esa profunda y extraña novela inacabada que se llama Enrique de Ofterdingen” (p. 837). “Hacia una lectura de *Noticias del extranjero*”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 835-839.

⁵ Para una discusión sobre el sentimiento de extrañamiento (destierro/extranjería/exilio) consultar el trabajo de Arturo Gutiérrez Plaza “Extranjerías consustanciales en la poesía de Pedro Lastra”. *Inti. Revista de literatura hispánica* 91 (2020): 30-37 y el de Armando Romero “Pedro Lastra, poeta extranjero” en *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz. Santiago: RIL Editores 2006: 205-208. Gutiérrez plaza señala lo siguiente al respecto: “podríamos afirmar que toda la poesía de Pedro Lastra es

primavera no muere, sino que se despidе, relevancia semántica que anula la marca temporal, el término definitivo, situándose, así como un poema de restitución del ser a los ciclos de arribo y partida de la naturaleza. En esta marcha conjunta de naturaleza y ser se hace cuestionable la perspectiva de una supuesta trascendencia humana: “con ella vamos como flores inciertas llamadas por la tierra” (*Cuaderno* 133).

Lastra ofrece una comprensión de la temporalidad en los ecos de una memoria sin agendas ni selectividades que “ni odia ni ama” y que por lo tanto se manifiesta en la gracia de su omnipresencia: “En su ir y venir todo lo ve, los placeres fugaces y los días crueles, las tierras arrasadas” (*Cuaderno* 134). Enfoque que afirma la noción de que el tiempo humano es una dimensión puramente existencial, arraigada en una memoria que opera desde la producción de la imagen. Sin ello, acaece el sueño de la muerte donde reside su ausencia, el vacío de la imaginación, lo cual reafirma la visión poética de Lastra de que el tiempo es un alcance que empieza y acaba en la conciencia humana y en esa percepción, la portabilidad temporal residiría en la germinación de la imagen sin la cual el tiempo no se correspondería con una dimensión humana sino con el absurdo de progresiones en el frío registro de una Historia sin rostro.

Si pudiéramos hacer visible lo que en una impresión simple llamamos transcurso, lo más exterior sería el paso de los días. Solo que Lastra muda “paso” a “sueño” y en ese aparente ligero intercambio que en realidad es una profunda transformación, surge la metáfora “El sueño de los días” con lo cual “el oficio secreto de los cuerpos vivientes o el cantar dialogante de los pájaros” (*Cuaderno* 134) –o sea la clave unitaria y conviviente de lo humano y lo natural– acontece solo en el registro de la memoria que ha creado tal imagen, le confiere su *temporalidad* encapsulada y preparada para evadirse no en el artificio de plazos sino en el acto de “sus apariciones y desapariciones” (*Cuaderno* 134). De modo que la imagen brotada desde la memoria que la recaba no empieza en un tiempo específico para finalizar en otro determinado, sino que nace, desaparece y regresa en su propia convocación⁶.

el testimonio de un sujeto extraviado (y en tal sentido siempre exiliado, extranjero) empeñado en encontrar o fundar un lugar que le permita sentirse en casa, desde la escritura, desde el poema como receptáculo de noticias que provienen de esos ámbitos en que la vida se da sin coartadas” (36). Asimismo, los sustanciales aportes críticos de Martha L. Canfield “Eternidad del exilio: la poesía de Pedro Lastra” (81-92) y Patricia Vilches: “El paraíso perdido: la ausencia, el destierro y la memoria en la poética de Pedro Lastra” (61-80) ambos publicados en *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz. Santiago: RIL Editores, 2006.

⁶ Sobre las convergencias entre memoria y escritura puede verse el trabajo de Marcelo Pellegrini “El ejercicio memorioso de Pedro Lastra”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46 (1997): 351-356 y con respecto a la interiorización memoria/ensoñación

En la poesía de Lastra la temporalidad es una noción de duración desatada a través de la memoria lo cual supone –siguiendo la línea de pensamiento de Deleuze en su interpretación de Bergson– que habría que agregar a ello dos elementos esenciales en su proceso de activación: conciencia y libertad (*Bergsonism* 51). El primer término no refiere a las necesidades de organización de las civilizaciones que adoptan el tiempo como sistema de medición sino a un sentido de reflexión que despierta la problemática existencial del ser arrojado a la vida que al encontrarse con su muerte se enfrenta a su propia temporalidad y desde ese escrutinio que remece sísmicamente su conciencia debe configurar el tiempo subjetiva y existencialmente. El segundo término indica que sería improbable que un evento pasado pueda ser recobrado de idéntica manera por dos o más sujetos. En su recuperación, la libertad de la memoria expone tanto la completa subjetividad de tal acto como la riqueza de sus perspectivas. El pasado convertido en presente comienza a multiplicarse.

Estatuto que Lastra aprovecha para evitar una simple preservación del pasado, convirtiéndola en una imagen de múltiples significantes. La lluvia que regresa en “Escrito en abril”, anunciando el futuro incierto “del que habrá de venir” (*Cuaderno* 136) y la ilusión de permanencias que rebota en un vacío, desembocan en un corolario poético que no es asombro sino una reafirmación filosófica sobre una posible universalización de conciencia de lo temporal: “y ya no hay otro tiempo en el verbo que el instante” (*Cuaderno* 136). Ese instante es la escritura y lectura de la palabra y por lo tanto la emergencia, comprensión y diferenciación de la imagen, la cual abre su portal de contracción y expansión a la vez, incorporando la persistencia de la lluvia en el poema, la cual es apreciada en la visión humana, pero en realidad es naturaleza pura, llena de una dinámica ajena a un propósito de rendimiento social y lucro económico y que deviene, esencialmente, pura continuidad.

La visión confluyente del imaginario lastriano entre tiempo y naturaleza, tiempo y memoria, reconstrucción temporal e instantaneidad es sostenida por el despojamiento descriptivo y el minimalismo de espacios, escenarios y trasfondos como en el poema citado donde la realización de lo temporal solo requiere de la continua caída de un elemento de la naturaleza, o en “La despedida”, en el que la plasmación de un viaje hacia el reverso de absolutos como el de la felicidad es hecho “a través de la niebla que cubría carreteras fantasmas” (*Cuaderno* 137), o en “La buena advertencia” donde presencia solamente la voz de un alguien que nos recuerda que el registro del pasado no puede ser sino el del presente. Este consciente minimalismo genera una intensa

concentración en las imágenes que vinculan memoria con duración⁷. En este último poema, por ejemplo, refiere al *modus operandi* con el que la poesía de Lastra capta la integración de lo temporal. Es decir, que la recuperación del pasado no adquiere significación por el mero hecho de recordársele sino por su aprehensión especial de haber sido aceptado como constitutivo en el momento en que ese pasado fue presente (*Bergsonism* 58).

De modo que el encuentro consciente del tiempo –y por cierto su plasmación artística– conlleva una profunda reflexión existencial en la cual la memoria tensa la flecha incierta de un futuro que luego será el presente del pasado recobrado. Esta recuperación, sin embargo, no asegura ninguna duración permanente puesto que en su nueva calidad de imagen puede ser solo potenciada a través de nuevas escrituras y lecturas. En otros términos, la memoria no comienza en el presente sino en el pasado que devendrá presente quedando sujeta de este modo a esta continua dialéctica entre una y otra dimensión.

Deleuze apunta a la significativa definición que Bergson hizo sobre la idea de duración, viéndola como una multiplicidad, un tipo de multiplicidad (*Bergsonism* 117), lo cual es clave para entender que la adopción de este concepto en oposición al de tiempo justifica uno de los apoyos substanciales en la teoría bergsoniana y a través del cual se deja de asociar tiempo a espacio, “de percibir el tiempo por medio del espacio” (*Tiempo como duración en Henri Bergson* 20). El continuo diálogo entre memoria y duración en la poesía de Lastra confluye en su propuesta poética “Teoría del recuerdo”, poema en el que las potencialmente numerosas imágenes de un pasado universal, es decir personal y colectivo, íntimo y social comienzan a descender “con trajes de fantasía” (*Cuaderno* 139) hacia un nosotros igualmente genérico, y avanzando “por un campo minado” (*Cuaderno* 139). El pasado –con todos los azares y riesgos de su reconstrucción– es la pertenencia más cierta de la existencia. Nos constituye, y fundamenta el devenir de la existencia como una continuidad que no podemos separar en unidades. El pasado no es distancia sino cercanía, proximidad de las “inquietas compañías de todo caminante” (*Cuaderno* 139), asegurando que el nuevo presente

⁷ Es importante notar lo que Miguel Gomes comenta respecto a la noción de minimalismo en la poesía de Lastra en el sentido de que el término no solo apunta a la brevedad de los poemas o de los versos sino al hecho de constituir un modo integral de resolución estética: “Por minimalismo, sin embargo, no habría de entenderse la brevedad patente en muchas composiciones que consisten en emblemáticos dísticos aislados . . . El minimalismo que nutre buena parte de los poemas de Lastra se emparenta con el musical; sus miniaturas verbales son afines a lo que se produce entre los cultores de la ‘nueva simplicidad’ o el ‘repetitivismo’. “Fervor vital: algunas reflexiones sobre la poesía de Pedro Lastra”. *Acta Literaria* 54 (2017): 179-186.

no se disipará en la nada, sino que tendrá asimismo su relevancia de pasado y por lo tanto de presente.

Esta fundamentación de la existencia conduce la poética de Lastra a la postulación de que “el pasado no es un borrador, cuanto fue escrito allí permanece, inmóvil y sellado como en las tablas de la ley” (*Cuaderno* 139). Dado que el pasado nos ha constituido, este no es un recuerdo transitorio que en un momento determinado nos llena de alegría o de tristeza, por el contrario, es la totalidad de nuestra existencia, su escritura. Se sabe que el ser humano tiende a ver cada presente como una realización factual y aquello que puede experimentar como una vivencia supuestamente inescapable siendo que en realidad el presente es puro devenir (*Bergsonism* 55) que no se hará constitutivo sino hasta el momento en que se realice como pasado. El desafío mayor, sin embargo, reside en entender el pasado como dimensión. Deleuze contrasta dos importantes consideraciones sobre el pasado: que este deje de actuar o de prestar utilidad de una parte y que deje de ser, de otra (*Bergsonism* 55). La primera, es un juicio funcional y valorativo, apoyado en un razonamiento físico del tiempo y de su existencia o término, así como de su percepción espacial o de extensión en el artificio de mediciones (horas, días, meses, años, calendarios). La segunda, es una meditación introspectiva mediante la cual se evita incapacitar o mutilar la totalidad de ser. En esta escritura del pasado que la salva de ser borrador en la imagen del poema de Lastra queda en claro, además, que aquí no hay nada valorativo puesto que esta pervivencia durativa del pasado acaece “sin premio ni castigo” (*Cuaderno* 139). Que el pasado no deje de ser puede estar en las tablas de la ley como se plasma en el poema, pero no es un acto de salvación sino de lo que todo “caminante” está expuesto ya que “hablamos de la vida” (*Cuaderno* 140).

La compleja reunión de principios en “Teoría del recuerdo” incorpora la base filosófica de que el suceder de un ayer o presente no puede circunscribirse como el de un evento en el espacio que comienza y termina. La pregunta sobre cuándo se inicia y concluye el ayer y el presente es una asociación a la idea de tiempo como si este fuese una unidad de medición. Lo opuesto ocurre en el poema que analizamos. La experiencia de la vida se corresponde en el imaginario de Lastra al de un plano de inmanencia que fluye desde el punto en que surge “y es entonces cuando empieza a perderse la cuenta de los días y la hora en su hora, porque todo fue instante sin principio ni fin” (*Cuaderno* 140). En la captación durativa del tiempo, la noción de instantaneidad permite ver la futilidad de calcular y estimar “los días y la hora en su hora” (*Cuaderno* 140) porque el tiempo se recobra como vivencia del grado de constitución que tuvo en su pasado en imágenes que actúan por contracción y expansión. Es decir que el ayer recuperado en el presente tiene la capacidad de redimensionar presentes en germen, o venideros. Deleuze refuerza este movimiento dialéctico de instantaneidad y contracción: “A cada instante, nuestra percepción contrae ‘una incalculable multitud

de elementos memorizados'; a cada instante, nuestro presente contrae infinitamente nuestro pasado" (*Bergsonism* 74)⁸.

En la sui géneris representación artística del tiempo como memoria y duración tal como se plasma en la poesía de Lastra es particularmente difícil sortear la trampa de intentar una concordancia con la reproducción de lo existente o de una categoría con su perfil de realidad. Este desafío es el que Heidegger destacaba al ejemplificar en la pintura de Van Gogh que la concordancia de unos zapatos campesinos reales con lo que se lleva al cuadro no es lo que conduce a lo artístico puesto que: "No se trata de la reproducción de los entes singulares existentes sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas" (*Arte y poesía* 57). "Teoría del recuerdo" no reproduce en la tela de la poesía una imagen determinada del tiempo sino del ser de este en la conciencia humana, es decir que no hay un intento figurativo de nada sino de crear una apertura metafísica hacia una dimensión intangible y, sin embargo, más significativa que todo lo material y palpable de que dispone el ser humano. En ese magma imaginario, Lastra nos hace ver que la fascinación o estupor que pueda desprenderse de imágenes que se mueven en abstracciones podrían desembocar en una inquietud por encontrar una vivencia de la imagen en su magnitud interna.

Es un punto más de iluminación que de desciframiento desde el cual el acto imaginativo se desplaza como pura intuición. Aquí, sin embargo, Lastra desliza una advertencia artística por la cual se presiente en el fondo que, en el proceso de imaginar, las puertas de la percepción acaban de ser traspuestas adviniendo en un movimiento integrador en el que confluyen todos los tiempos y espacios en giros de evanescencia. La simbiosis auspiciada en Lastra por tal polarización de lo imaginante no atesora presunciones de ningún tipo y refleja tan sólo el grado confluyente de la capacidad radial y multitemporal con que su poesía opera lo imaginario⁹. En otros términos, su obra poética visualiza el tiempo como un entorno humano abierto a una producción inagotable de imágenes: "Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto" (*Arte y poesía* 95). Arribar a lo abierto es un cauce de íntegra epifanía en la obra de Lastra.

El tiempo –desde su percepción humana– puede ser también una experiencia del vacío como se sugiere en el poema de Lastra: "Alguien te está borrando de una sola

⁸ Son más las traducciones de las obras *Bergsonism* de Deleuze, *What Is Philosophy* de Deleuze y Guattari, *Philosophical Writings* de Novalis, y *Camera Lucida. Reflections on Photography* de Barthes.

⁹ Miguel Gomes distingue dos aspectos fundamentales del discurso artístico en la obra de Lastra. La función de una escritura provisional que como tal opta por la continuidad de su recomposición y el carácter fragmentario de su poética. Véase, "Las estrategias del silencio: Pedro Lastra y la postvanguardia chilena". *Acta Literaria* 31(2005): 83-97.

plumada en su memoria, al despertar de un largo sueño y en el celaje de una inundación” (*Cuadernos* 140). La poética de “Teoría del recuerdo” plantea la realización de una escritura artística alojada en la apertura de portales metafóricos que nos rediman de una lectura unilateral. En este caso, nada garantiza la recuperación del tiempo. El olvido, sin embargo, puede ser tanto la anulación del tiempo —es decir la ausencia de constitución del pasado en el momento que fue presente— como un sentimiento generalizado de intemporalidad, vivencia asociada al “despertar de un largo sueño” (*Cuaderno* 140).

La discusión anterior deja en claro que en la poesía de Lastra el tiempo no se visualiza como una progresión de sucesos encajados en categorías de presente, pasado y futuro. Por lo mismo no es una poesía con imágenes que se van desovillando para converger en un satisfactorio sentido de desenlace. El anhelo de conclusión o de formación de una imagen totalizante es comprensible como completitud de una búsqueda, si bien reñido con la dinámica que la obra del poeta chileno quiere hacer germinar puesto que es inevitable su pulsión hacia una travesía totalmente aleatoria de lo imaginario. En “Ya hablaremos de nuestra juventud”, la imperiosa necesidad de discurrir sobre el pasado es en realidad una postergación: “ya hablaremos después, muertos o vivos con tanto tiempo encima” (*Poesía completa* 17). Es un futuro hipotético susceptible de ocurrir o de disiparse en la neblina del propio tiempo. El registro temporal es difuso “sin recordar palabra, quiénes fuimos, dónde creció el amor, en qué vagas ciudades habitamos” (*Poesía completa* 17). Revelación que conlleva el titubeo del tal vez podamos hacerlo e incluso la incertidumbre de si este desiderátum de hablar sobre el pasado fuese posible: “ya hablaremos de nuestra juventud casi olvidándola” (*Poesía completa* 17). La sospecha de una memoria imperfecta es intensificada por la anteposición del versátil adverbio “ya”, relativizándose cualquier potencial certidumbre de futuridad¹⁰.

La conexión entre “Ya hablaremos de nuestra juventud” y “Teoría del recuerdo” reside en la configuración del tiempo como devenir, desconociéndose lo que ello podría comportar, especialmente cuando el atrevimiento consiste en un ingreso en las ignotas rutas de una imaginación sobre la temporalidad. Esta última es la instancia donde todo aquello que fue experiencia humana se ha ido alejando en el espejo

¹⁰ Sobre el significativo uso de “ya”, incluyendo la dimensión de intemporalidad que se crea en el poema, véase “Un poema de Pedro Lastra” de Eugenio Montejo en *Contracopla. Homenaje a Pedro Lastra*. Micaela Paredes Barraza, Isabel Murcia Estrada, Sara Martínez Navarro, eds. New York: América Invertida. Aula de Poesía/Poetry Room. Stony Brook University (2020): 35-39. Señala Montejo: “El sentido que tiene el adverbio ‘ya’ en ese hermoso poema no es el de inminencia perentoria, sino una noción más vaga, que concierne al futuro pero que es en cierto modo atemporal” (36).

retrovisor de la memoria que trata de interiorizar la fugacidad del tiempo en lucha contra su desvanecimiento.

¿Cómo aprehender esos “días que vinieron del mar y regresaron a su profunda permanencia”? (*Cuaderno 25*) ¿Hacia que insondables mares se proyecta la memoria? El desafío en la representación de abstracciones lleva a Lastra a rechazar la posibilidad de contener lo imaginario en una cierta dimensión. Sus imágenes buscan el engendramiento de lo que no parecía posible, y a esta fecundación le sigue su amplificación y rebasamiento, conformándose de ese modo el filo doloroso e inasible de la memoria. Es un trayecto en el que el enigma procura desentrañarse en la propia tradición poética invocada por Lastra: “Dolorosa memoria, nunca dejas de estar donde dijo Nerval, una vez, que estarías: el lugar y el momento en que el temprano pámpano a la rosa se alía” (*Cuaderno 141*).

En el poema “El desdichado” del poeta francés, la muerte de la persona amada –“Ma seule étoile est morte”– hace urgente la restitución del amor y vínculo en la posesión de una memoria desgarrada: “Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie, La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé, Et la treille où le pampre à la rose s’allie”¹¹. El encuentro del sarmiento verde y de la rosa, imagen nervaliana a la que acude el poeta chileno para darle un sentido de ubicuidad a la memoria expone una vez más la importancia de situar la naturaleza efímera del tiempo en la conciencia humana puesto que fuera de ella la materialidad o inmaterialidad del tiempo deja de ser una cuestión. Es una imagen, además, que regresa a la fecundación de la naturaleza, a las combinaciones de su llegada, belleza, muerte y renacimiento. Por otra parte, en el poema de Lastra “Escribo el nombre de Nerval” la referencia al poeta francés tiene otros registros esta vez, sugiriéndose planos de incertidumbre respecto a la atribución de lo que se ha leído y de las influencias ya que en su visión la literatura es un espectro que cruza la totalidad del arte, deviniendo un puro acontecer textual que puede tener incluso significantes diversos de acuerdo con la maleabilidad de su funcionalidad referencial: “recuerdo un verso y lo repito es su palabra la que digo la que recuerdo y alguien dice y no soy yo y el balbuceo de su palabra es el silencio (¿quién habla aquí, quién está aquí?)” (*Baladas 32*).

La poesía de Lastra inscribe el curso de la temporalidad en la aflicción de una memoria completamente desligada de complacencias, desplazándose así en registros de contingencias despreocupados de expectativas. Es decir que, en su poesía, la memoria no pretende trazar un rumbo marcado por significados. Es más bien la red caótica del

¹¹ “Gérard de Nerval: El desdichado” en <https://circulodepoesia.com/2016/01/gerard-de-nerval-el-desdichado>. En este sitio de la red aparte de la versión original del poema de Nerval, se publican cinco versiones en su traducción al español de los escritores mexicanos Juan José Arreola, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Xavier Villaurrutia y Salvador Elizondo.

amor de la palabra, hebras entrelazadas de la imaginación, apenas filamentos, delicadas antenas cuyo poder significativo acompaña al ser en el destierro de su existencia, sin poder ampararlo porque ese ser temporal es el “ausente que es de todas partes y también de ninguna, pasajero fugaz que atraviesa fronteras sin objeto o nostalgia porque sí, porque sí” (*Cuaderno* 71). Esa misma memoria doliente es el “sitio de la resurrección” (*Cuaderno* 142) en el extraordinario poema de dos versos que Lastra dedica a su hija Patricia Isabel, fallecida durante la pandemia. El tiempo ido de un ser que es nuestro propio ser y el de todos es recobrado en la memoria descendida y resucitada en verbo porque si en la poética de Novalis “nada es más alcanzable para el espíritu que el infinito” (*Philosophical Writings* 104), en la de Lastra, este se encuentra en “un cielo ilegible” (*Baladas* 77), allí donde los ángeles pintados por su propia palabra se disputan su alma en la noche porque en el día “la luz les quita la palabra” (*Baladas* 77). En *Himnos a la noche*, Novalis se pregunta por esa fuerza misteriosa que lleva al atractivo nocturno “¿Qué guardas bajo tu manto que con fuerza invisible llega a mi alma? Bálsamo delicioso gotea de tu mano, del manojito de adormideras” (*Granos de polen* 71). Una de las respuestas que ofrece el poeta alemán conecta su posición mística con la creatividad: “Levantas las alas pesadas del espíritu” (*Granos de polen* 71).

La invocación de la noche como ámbito protector del espíritu creativo en el ser humano es otro punto de confluencia entre ambos escritores ya que en Lastra la voz del poeta –portadora de una memoria personal y colectiva– se constituye en el hálito del poema, en el aliento de sus imágenes nocturnas, en la palabra que la luz no puede borrar. Esta palabra es la de los “ángeles” que no son figuras celestiales convocadas sino aquellas humanas pintadas por una voz lírica desgarrada. Sus poéticas, sin embargo, difieren. El idealismo místico de Novalis lo induce a establecer una búsqueda en la que podría encontrarse los elementos de una naturaleza divinizada y salvadora. Para Lastra, en cambio, ese verbo amparado en la noche, aquel que es poesía “voz del amor y de la música, y los regresos del silencio que viene y va por la memoria” (*Baladas* 69) es tan solo una compañía del transeúnte a la deriva que es el ser humano. En el extraordinario vínculo de memoria/tiempo y poesía, los poemas de Lastra no ofrecen una aproximación de la memoria como si esta fuese un eco del recuerdo, más bien la memoria en su vertiente de poesía es presencia abrumadora de lo que da esencia a la existencia. La memoria es poesía y esta es memoria cuyos planos de inmanencia inscriben esa estela de travesías de incertidumbres de un ser a quien “Todo sitio lo atrae y le da alas como sombra de amor” (*Cuaderno* 71).

En el apartado “Historia como separación” de su ensayo *La cámara lúcida*, Barthes comenta sobre una fotografía de su madre tomada alrededor de 1913: “vestida elegantemente, un sombrero con pluma, guantes, lino delicado en las muñecas y cuello, su distinción oculta por la dulzura y simplicidad de su expresión. Esta es la única vez que la he visto así, atrapada en una Historia (de gustos, modas, telas): mi atención se distrae con los accesorios que han perecido, por ropa que es perecible y que hace

una segunda tumba de la persona querida” (*Camera Lucida* 64). Esta observación en la que el propio escritor separa su tiempo del de su madre cuando el filósofo aún no había nacido y la designa como Historia y no como pasado con el razonamiento de que en la fotografía no solo está su madre sino una Historia de modos y modas sociales le permite arribar a la conclusión de que la Historia solo se puede constituir “si se le considera, si la miramos y para verla debemos excluirnos de ella” (*Camera Lucida* 65). Denominémosle ya historia, ya intrahistoria, ya pasado, el retrato de una persona que no es epicentro ni motor de una Historia, lo que hace significativa la reflexión de Barthes es que en cualquiera de esas designaciones su emergencia constituyente reside tanto en su mirada como en la interpretación y reflexión que se deriva de ello. Cuestión que Lastra plantea en una impresión fotográfica poética, una instantánea de la vida de elementos naturales: luciérnagas que iluminan la margen de un río, pero lo que queda de ese instante “es la luciérnaga en tu mano [y] su luz veloz [que] me sobrevive” (*Baladas* 59). Con componentes mínimos lo que estalla en este satori poético es el momento de iluminación abierto en la mano que acompaña y observa el hablante lírico, constituyéndola, haciéndola significativa. Luciérnagas y ríos podrían ser simples puntos sin pasado si esos medios de la naturaleza no fueran restituidos por el universo de la memoria devenida imagen.

Aspecto sobre el que Deleuze y Guattari discurren con una referencia a lo que señalara Cézanne: “Ni un ‘minuto del mundo transcurre’—dice Cézanne— que podamos preservar si nosotros no ‘devenimos ese minuto’. Nosotros no estamos en el mundo, devenimos con el mundo, contemplándolo. Todo es visión, devenir. Devenimos universos. Es un devenir animal, vegetal, molecular, también un devenir cero” (*What Is Philosophy* 169). El poema “Diálogo con Irene” reingresa en el perspectivismo de percepciones del cuadro de Magritte “El falso espejo”. Retoma las interrogantes de la pintura de si acaso nuestra recepción de lo que entendemos como real sea una aprehensión fidedigna, o la resistencia humana a aceptar que sea una imagen distorsionada. Por otro lado, plantea la cuestión de que miramos en la medida que somos mirados y en esta dialéctica el poema —tal como lo hace la pintura— también se distancia para crear otras perspectivas y darles vida a las nubes quietas de Magritte, las que “giran y viajan más allá de nosotros” (*Baladas* 102) y esta dinámica registra “su cielo y su día” (*Baladas* 102), lo cual en el decir de Cézanne citado indica que el supuesto devenir de las nubes en su contemplación es el modelo de la naturaleza que usó Magritte, su recuperación en una pintura que vemos y nos ve, y su reposición poética del poema y en cada uno de estos aconteceres su devenir se instaura como reflejo y reflexión artística. Lastra retoma en “Homenaje a René Magritte” las múltiples posibilidades y funciones del perspectivismo con las que el arte nos lleva a reenfocar planos de lo real percibidos linealmente.

La poesía de Lastra intensifica la dialéctica de pasado y presente, desterrando la posible relevancia del futuro a esferas que han huido de cualquier captación que pudiese

ser significativa como dimensión existencial. Si el futuro se asocia a lo que está por venir, ese tiempo no tiene espesor sino hasta el momento en que ha devenido presente, por lo tanto, el futuro no solo es el vacío de la representación sino la ausencia de la memoria. Por otra parte, aunque la reunión presente-pasado o pasado presente pueda constituirse como imagen, esta es tan solo fragmentos de una temporalidad inasible y de la condición intrascendente del ser humano: “Y el mundo se acaba para el viviente como se deslizan las gotas de la lluvia en las hojas del rododendro o como el inesperado caer de la nieve en una tarde otoñal” (*Poesía completa* 54). Este es el punto en que su poesía empalma con lo metafísico (la inmutabilidad de la muerte), lo existencial (la caída del ser y su marcha a la deriva), y la desterritorialización (la ficción de vivir estados, culturas, territorios, sociedades con muros y barreras) cuando en realidad “no hay sino distancias mayores o menores de frontera a frontera, con líneas divisorias que uno mismo dibuja” (*Poesía completa* 53). Sin embargo, el poeta chileno sabe que el arte no es una cuestión de posiciones optimistas o pesimistas sino de visión y en la suya está la plasmación del caos del tiempo que es el caos de la existencia potenciada en una memoria que nos trae una iluminante sensación de vida, muerte, desesperación, desencanto y amor. Es relevante en este respecto la perspectiva filosófica de Deleuze y Guattari: “El arte no es caos sino una composición del caos que trae consigo una visión o sensación, constituyendo de este modo –como dice Joyce– una *caosmos*, un caos compuesto que no ha sido previsto ni preconcebido” (*What Is Philosophy* 204).

Los aspectos relativos a la dialéctica tiempo/memoria que he discutido en este análisis constituyen tan solo una tentativa de lectura de la poética del autor de *Transparencias*, puesto que una comprensión cabal de la “carta de navegación” temporal que Lastra traza en sus poemarios es escurridiza si se atiende a la atmósfera de sus poemas cruzada de fluctuaciones oníricas, inmersiones en un arte que aglutina las artes: pintura, literatura, música y más, seres viajeros sin moradas definitivas ni direcciones, naturalezas planetarias sin fronteras, forasteros en su patria, ciudadanos permanentemente extranjeros, demolición de idolatría de ambiciones y poderes “estos ojos que solo ven fronteras indecisas . . . quién soy, cuál es mi reino” (*Puentes levadizos* VII). En estas rutas quebradas donde seres queridos y amigos –los que están y los que se fueron– presencian en el espacio de la memoria, se deslizan las preguntas ¿hacia dónde podría ir la escritura? y ¿qué es la escritura sino una medida de inscripciones relativas, de verbos insuficientes para ingresar en la densidad de los tiempos? La poesía de Lastra no trae soluciones a nada ni desea traerlas. Su poesía escrita en medio de las incertidumbres, deviene compleja, múltiple: “imágenes imágenes panes peces” (*Poesía completa* 65) y la memoria es susceptible a su “disolución” para regresar a la liturgia del “cántico” (*Poesía completa* 65) y con ello viene el descenso final que depara una atención mínima social con su olvidable inscripción necrológica, hijos todos de la intrascendencia, esfumados “como sombra en la sombra” (*Poesía completa* 213) y la distancia de una zona lejana e ignota para quien nos acompañaba dejando el espacio vacío: “Y la ciudad

sin ti se ha ido sin saber cómo ni cuándo a años luz de este tiempo terrenal” (*Poesía completa* 220). Es aquí cuando surgen otras cuestiones de los poemarios de Lastra entre las que se puede colegir que sí se puede asumir una dimensión especial para el presente recuperado en su pasado y regresado a su presente de la memoria. Pero, al mismo tiempo se abren nuevas interrogantes ¿y el otro presente? El de la inmediatez, el “imprevisible” (*Puentes levadizos* VI). No se le escapa al autor de *Cuaderno de la doble vida* que declarar el futuro como “claro” podría ser una tentativa en la medida que cuando su ocurrencia llegue, este sujeto lleno de soledad y dudas podrá enunciar una vez más el mantra lastriano: ya hablaremos de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo Díaz, Mario Alfonso. *Tiempo como duración en Henri Bergson*. Bogotá: Universidad de La Salle, 2018.
https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1083&context=filosofia_letras
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang/A division of Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *What Is Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Gomes, Miguel. “Fantasma y ucronía en la poesía de Pedro Lastra”. *Inti. Revista de literatura hispánica* 91 (2020): 57-73.
- . “Las estrategias del silencio: Pedro Lastra y la postvanguardia chilena”. *Acta Literaria* 31(2005): 83-97.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. “Extranjerías consustanciales en la poesía de Pedro Lastra”. *Inti. Revista de literatura hispánica* 91 (2020): 30-37.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Lastra, Pedro. *Baladas de la memoria*. Selección de Irene Mardones y Miguel Gomes. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- . *Cuaderno de la doble vida (1954-2021)*. Selección y prólogo de Marcelo Pellegrini. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2023.
- . *Leído y anotado. Letras chilenas e hispanoamericanas. Imágenes/Encuentros*. Santiago: LOM, 2000.
- . *Marginalia. Notas de lectura*. Ilustraciones de Mario Toral. Viña del Mar: Ediciones Altazor, 2022.
- . *Palabras de amor*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

- _____. *Poesía completa*. Ilustraciones de Mario Toral. Valparaíso: Editorial Universitaria de la Universidad de Valparaíso, 2016. [La segunda edición de 2023 no cuenta con las ilustraciones de Toral e incluye algunos cambios].
- _____. *Puentes levadizos*. Santiago: Pfeiffer, Editorial, 2022.
- Paredes Barraza, Micaela, Isabel Murcia Estrada y Sara Martínez Navarro (eds.). *Contra-copla. Homenaje a Pedro Lastra*. New York: América Invertida. Aula de Poesía/Poetry Room. Stony Brook University, 2020.
- Pellegrini, Marcelo. “La hora de todos”. En *Cuaderno de la doble vida (1954-2021)*: Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2023: 11-19.
- Nagy-Zegmi, Silvia y Luis Correa Díaz (eds.) *Arte de vivir: acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Santiago: RIL Editores, 2006.
- Novalis. *Granos de polen. Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP), 1987.
- _____. *Philosophical Writings*. New York: State University of New York Press, 1997.
- Romero, Armando. “Pedro Lastra, poeta extranjero”. En: *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz (eds.). Santiago: RIL Editores, 2006: 205-208.

IMAGINARIOS HISTÓRICOS Y FICCIONALES EN LAS NOVELAS
100 GOTAS DE SANGRE Y 200 DE SUDOR (1961) Y *SUPAY EL*
CRISTIANO (1967) DE CARLOS DROGUETT¹

HISTORICAL AND FICTIONAL IMAGINARIES IN THE NOVELS
100 GOTAS DE SANGRE Y 200 DE SUDOR (1961) *AND SUPAY EL*
CRISTIANO (1967) *BY CARLOS DROGUETT*

Cristian Vidal
Universidad de los Lagos. CEDER
(Centro de Estudios del Desarrollo Regional y Políticas Públicas)
cristian.vidal@ulagos.cl

RESUMEN

Las novelas históricas de Carlos Droguett han sido las obras que menos atención han recibido por parte de la crítica literaria. Las primera dos pueden ser consideradas como textos iniciales en la carrera literaria del autor, ya que fueron escritas en los primeros años de la década de 1940. Pese a la escasa relevancia crítica que han tenido, estos textos se posicionan en un lugar privilegiado dentro del campo literario chileno e hispanoamericano, sobre todo en lo que concierne a la forma de la novela histórica. Además, inauguran la poética del autor en cuanto a la visión de mundo que plasmará en toda su obra posterior. El objetivo del este artículo es analizar los recursos literarios presentes en sus dos primeras novelas históricas y el modo en que ambos textos configuran nuevos imaginarios históricos a partir de la ficción y exponen una poética trágica respecto a la historia de Chile.

PALABRAS CLAVE: Carlos Droguett, Novela Histórica, Literatura Chilena.

¹ Este artículo se desprende de una investigación doctoral financiada por ANID 21171796 titulada “Experiencia y violencia. El universo trágico en las novelas de la historia de Carlos Droguett”.

ABSTRACT

Carlos Droguett's historical novels have been the works that have received the least attention from literary critics. The first two can be considered as initial texts in the author's literary career since they were written in the early years of the 1940s. Despite the little critical attention they have received, these texts are positioned in a privileged place within the Chilean and Latin American literary field, especially in regarding the form of the historical novel. Additionally, they inaugurate the poetics of the author in terms of the vision of the world that he will shape in all his subsequent works. The objective of this article is to analyze the literary resources present in his first two historical novels and the way in which both texts configure new historical imaginaries based on fiction and expose a tragic poetics regarding the history of Chile.

Key Words: *Carlos Droguett, Historical Novel, Chilean Literature.*

Recibido: 17 de febrero de 2023.

Aceptado: 13 de septiembre de 2023.

1. ANTECEDENTES

“He aceptado como verdaderos episodios afirmados por los cronistas y negados por los historiadores”.

Carlos Droguett

Existen antecedentes en la crítica literaria (Covo 1983, Lomelí 1983, Noriega 1983) que señalan que las dos primeras novelas históricas de Droguett originalmente —antes de su publicación— fueron un solo texto; este fue publicado de manera separada y con una secuencia temporal invertida. Dicha alteración quiere decir que lo que se relata en *Supay el cristiano* (1967) antecede a lo que acontece en *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961). El motivo de tal modificación nunca estuvo del todo claro, pero, según afirma Jacqueline Covo (1983), habría sido una exigencia del editor. Por su parte, Teobaldo Noriega (1983) sostiene que tal decisión fue “simplemente económica”. Hasta ahora no existía certeza respecto a los motivos que llevaron a que el texto se publicara bajo una secuencia temporal invertida: parecía ser un misterio. Pero en una carta a José María Valverde —que ha sido cotejada recientemente²— el escritor chileno esclarece cualquier duda:

² La carta se encuentra alojada en el Archivo Carlos Droguett en el *Centre de Recherches Latino-Américaines* de la Universidad de Poitiers. Ha sido cotejada personalmente en el marco de una investigación sobre las novelas históricas del autor.

Mi querido amigo: contesto su carta del 7 de este mes, en la cual primeramente me dice Ud., que ha releído las “Cien gotas...” pero ¿no ha notado usted que es una novela trunca? Lo que Ud., ha leído es solo la primera parte, o más bien la segunda, pues así se entregó a prensas. Los editores razonaron que si se publicaba todo el libro daría una novela de 500 páginas, con un precio prohibitivo; total no se vendería; segundo total, se publicó solo la mitad de la obra (Droguett, *Carta de Carlos Droguett a José María Valverde*).

Como vemos, tanto Jacqueline Covo como Teobaldo Noriega guardan razón en sus declaraciones, que ahora ya son certeza. Además, de lo que también tenemos certeza es que, de todos los textos ficcionales del autor, estas novelas son las que menos atención han recibido por parte de la crítica literaria, de la industria editorial y, en consecuencia, de los lectores. Pues, un libro cuya única edición remite a la década de 1960, difícilmente será de fácil acceso para un público general, contemporáneo: digamos un lector situado en el siglo XXI.

En una carta dirigida a Alberto Ostría (asesor literario de Zig-Zag) en el año 1960, el autor expresaba lo siguiente respecto a una de sus dos primeras novelas históricas:

Estimado amigo: su petición para que le explique porque escribí, o en otras palabras, qué quise decir en mi novela “cien gotas de sangre...”, me deja perplejo, porque no hay hasta ahora ciencia exacta que pueda decir por qué el artista hace su arte y por qué lo hace de determinada manera y no de otra. Le recuerdo nuevamente lo que decía Anatole France: “Yo espero leer a los crítico para saber qué significan mis novelas” (Droguett, *Carta dirigida a Alberto Ostría s/n*).

Si bien los críticos –como señala Droguett– hasta ahora no pueden explicar a ciencia cierta el acto de escritura, su labor sí ha permitido reconocer ciertas señas de sentido respecto a su obra sin la necesidad imperante de que el autor la explique; pues, “la muerte del autor”, como la refiriera Barthes, acecha a cada libro existente. Así, los trabajos de Jacqueline Covo (1983), Roberto Suazo (2010), Eduardo Barraza (2006, 2013), Antonia Viu (2007) y Gerson Mora (2015), son los que se han ocupado de poner en valor las dos primeras novelas históricas de Droguett.

Por mi parte, la lectura y análisis que aquí desarrollo dialoga con quienes me anteceden en los estudios críticos de la obra de Droguett. Me sitúo en el discurso del desencanto histórico que se revela en estas novelas. Instalo una línea de investigación que reconoce una concepción de la historia como tragedia en la narrativa del autor. El objetivo, por lo tanto, es revelar los modos en que la disposición histórica de los acontecimientos, la configuración de un espacio ficcional hostil y la ficcionalización y subjetividad de los personajes modifican el sentido de la historia –rearticulan el mito– y cristalizan la tragedia como poética del autor.

2. LA HISTORIA COMO BOTÍN: LA TRAGEDIA HISTÓRICA

La historia –digamos la historia con mayúscula– ingresa de manera abierta en las novelas de la conquista de Carlos Droguett. Pero el principio de composición moviliza el imaginario histórico a una perspectiva poco gloriosa y *antiépica*. Ya sea con los llamados trabajos del hambre que deben sortear los conquistadores después de la destrucción de la ciudad de Santiago en *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* o con la figura desgarbada de Pero Sancho de la Hoz, personaje poco conocido en la historia oficial de Chile, en *Supay el Cristiano*. Esta movilización de imaginarios está sustentada en diversas estrategias textuales que alteran el sentido de una historia conocida y sin gloria. Con ello las novelas proyectan un discurso crítico que desmitifica, e interpela, a la historia gloriosa de la conquista para presentar una visión trágica de ella.

100 gotas de sangre y *200 de sudor* abre con Inés de Suárez en cuyas manos sostiene “un puñadito de trigo”. Es lo que, junto a “una pollica incendiada y un pollo cojo”, ha dejado el ataque y destrucción de la ciudad de Santiago por parte de los nativos comandados por Michimalonco el 11 de septiembre de 1541. Esta imagen inaugura una extensa narración que revela el hambre que “les apretaba los estómagos” a los conquistadores después de la destrucción de Santiago. Junto al hambre descomunal, esa que “duele en el alma”, los españoles se muestran timoratos por el posible regreso del indio: “pero no, tampoco carne india cayó por los alrededores. No se veía un solo natural” (35). En “la tierra de indianos” Dios no oía. Así “cayeron todos los días del año 1542 [...] y la primera parte de 1543 y, como si fuera poco, encima del hambre se puso a apresurar sus temporales, en la cordillera de la nieve, el invierno” –relata el narrador. Después de que son revelados los pesares de los personajes se asiste a la organización de una conspiración entre los conquistadores, en específico la de Pero Sancho de la Hoz en contra de Pedro de Valdivia, la que, sin embargo, no prospera y lleva a Sancho de la Hoz a la muerte. Estas cosas, dirá el narrador, “ocurrían en el invierno de 1547”, es decir 5 años después de los pesares por la inclemencia del medio natural. El génesis de esta conjura y de todo lo que ocurre en el texto lo podemos ver en la novela que, si bien se publica después de *100 gotas...*, corresponde a la primera parte del relato. *Supay el Cristiano* finaliza exactamente con la destrucción de la ciudad de Santiago, que es el hecho con el que se inicia *100 gotas de sangre*.

En *Supay el Cristiano* el personaje Pero Sancho de la Hoz inaugura la novela. Se expone, enseguida, la conspiración bajo la cual se desarrollarán los hechos. También acontece, a lo largo del texto, la fundación de la ciudad de Santiago el día 12 de febrero de 1540, que “no fue un día de emoción para los conquistadores, no fue tampoco un día demasiado importante para ellos”. Aquel 12 de febrero “no tuvo importancia alguna, se escribió el acta y al momento vino la noche”. Lo que sí tiene importancia es el rumor sobre el alzamiento de los indios y el temor de los conquistadores: “El indio tiene vigilante su rencor y no suenan sus flechas cuando vienen volando. ¡Supay

el cristiano, ambi el caballo! ¡El indio vendrá sobre la ciudad para matar al español y al caballo!”. El temor se había apoderado de las huestes españolas. El cacique Michimalonco adquiere un espacio relevante en la novela, pues se presenta en el texto como “el cacique más principal”, que ha sido capturado por los españoles. Gracias a la negociación de Michimalonco para entregar el oro en el Marga-Marga, en agosto de 1541, los indígenas logran engañar y dar muerte a los españoles. Con ello se acrecienta el temor y, finalmente, el alzamiento se concreta y acontece un enfrentamiento entre los conquistadores y los indios. Inés de Suarez mata a los caciques que tenían de rehenes y la ciudad recién fundada es destruida: “era la tarde el 11 de setiembre de 1541, que fue día domingo” (185).

Uno de los recursos presente en las dos primeras novelas históricas es el de “dominar los incidentes de la historia para diseñar el mundo de la novela”. Los incidentes de la historia recogidos por estas obras ya no cumplen –como en el relato de la conquista– con el “esquema de pensamiento que reproduce la estructura del motivo del viaje de dominación, que se desarrolla en el tiempo y el espacio” (Barraza, *De la Araucana a Butamalon* 113). Se asiste, más bien, a la subjetividad de múltiples personajes que son “víctimas” del medio natural, de la resistencia indígena y de los intereses, conspiraciones y ambiciones latentes de los conquistadores que –en palabras del narrador– “se encontraban a merced de la derrota y el desaliento, tirados entre una tierra que no era la española y un cielo que no era el cristiano” (30). En especial, será el personaje Pero Sancho de la Hoz, y “su tragedia personal”, quien deja su lugar secundario en la historia nacional. En la historia de Droguett este personaje se posiciona como una voz relevante, en la medida que se constituye como el antagonista del reconocido conquistador Pedro de Valdivia, en contra de quien planeó una conspiración³. En ese sentido, este desconocido personaje histórico sirve de contrapunto dentro de la estructura ficcional para el nuevo diseño de la historia que se plasma en estas novelas. Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera deducirse, Sancho de la Hoz no representa la figura del héroe, en una acepción positiva, ni tampoco valores contrarios a los de los demás conquistadores. Simplemente, este “pálido” y “desaliñado” personaje forma parte de la misma estirpe conquistadora. Así lo deja entrever el propio autor cuando señala que quiso hacer de Pero Sancho de la Hoz el personaje principal, pero que si bien ha salido del anonimato de la historia, en la novela ha queda en un “trágico plano segundón”, en el mismo nivel que tiene Pedro de Valdivia en la ficción. En ese sentido, se entiende, con mayor claridad, que el horizonte de expectativas de la novela

³ Según los datos que recoge Eduardo Barraza, “entre 1539 y 1547, Sancho atenta contra Valdivia por lo menos en cuatro ocasiones: durante la travesía del desierto (1540), luego del alzamiento indígena en Marga Marga (1541), fingiéndose enfermo (1547) y con motivo de la “toma del oro” (1547). (Barraza, *De la Araucana a Butamalon* 115).

pretende poner al descubierto, antes que a los propios personajes, los andamiajes que conlleva la ambición, los aspectos menos dignos de la conquista y la revisión crítica de su discurso, y con ello no divide la ficción en una trama binaria, de buenos y malos, con excelso énfasis en la condición subalterna de los nativos ni pretende mostrar “el feliz cumplimiento de la conquista”.

Otro recurso que se revela en las novelas es la desmitificación que se hace de la figura de Pedro de Valdivia por medio de su ficcionalización. En la novela los personajes que intervienen son en su mayoría sujetos que tienen un referente real –digamos de carne y hueso– que mantienen su nombre grabado en algún libro de historia. Cuando el autor decide “usar” a dichos personajes en su universo literario, estos deben pasar por lo que aquí señalo como proceso de ficcionalización: se transportan –para decirlo inicialmente de manera simple– de la realidad a la ficción. Tal procedimiento no es transparente, o es imposible que sea así. Del personaje real solo queda su semblanza, pues al ingresar al texto literario se le configura como un nuevo sujeto, ahora ficcional. Todas las posibilidades que otorga la ficción permiten una determinada construcción del personaje. En este punto, cobra relevancia lo que señalé como “desmitificación”, pues conforme al proyecto literario que el autor ha determinado, la figura de ciertas figuras históricas que tienen inscrito su nombre de manera victoriosa en los libros de historia, son despojados de su gloria. En otras palabras, son despellejados de la construcción mítica que se ha hecho de ellos: se les desmitifica. Pero el proyecto literario del autor no descansa únicamente en la denuncia de la violencia o de las atrocidades de la conquista y los conquistadores. El autor se posiciona un paso más allá para configurar, o digamos *remitificar*, la figura de aquellos referentes históricos que se han trasladado desde la historia a la ficción. Por lo tanto, al despojar de su aura mítica y gloriosa a ciertos personajes, se les instala en un nuevo mito a partir del proceso de ficcionalización en el que se les atribuye actos sanguinarios, violentos o injustos que han sido cercenados de su figura histórica o del mito oficial. Este proceso adquiere densidad en la narrativa de Droguett, ya que no basta con describir o narrar los actos que buscan remitificar al personaje, sino que la propia figura histórica –ahora ficcional– es la que reflexiona sobre sus actos violentos. Ello es posible a partir de las focalizaciones narrativas, la corriente de la conciencia y el estilo indirecto libre que el autor ha dispuesto como recursos literarios en su proyecto novelesco.

A Valdivia se le despoja de su monumentalidad de conquistador para presentarlo, ahora, como un sujeto de sangre y hueso: “huesos de soldado que vinieron para matar huesos de indio” (20). Despojado de su calidad de soldado, los huesos de Valdivia son los mismos huesos de los indios muertos. Por otro lado, se insiste en ambos textos en la figura traicionera de Valdivia, lo que se torna elocuente, especialmente, en el episodio en el que se arranca con el oro: “¡se fugó el capitán! ¡Ladrón, bandido y mentiroso se embarca con el oro y nos deja desamparados!” (99). Como queda en evidencia, los personajes históricos en la pluma droguettiana son “despellejados” de su gloria, para

dar paso a su lado menos venerable. Tal propuesta no pareció ser del gusto de la crítica literaria, que en su momento solo tuvo reparos para la obra del entonces emergente escritor. Será el propio autor quien interpele a sus críticos a través de un artículo periodístico: “han querido seguramente unos conquistadores dóciles, amables, snobs, rastacueros hambrientos, pero elegantes y donosos”, escribirá el chileno (Droguett, «Cien gotas de envidia» s/p).

Por otro lado, y conforme a esta programación narrativa, existe en estas novelas históricas una poetización de ciertos elementos que permiten otorgar mayor densidad y profundidad al discurso. Se trata de que por medio de la personificación de elementos se cristaliza el ambiente signado por la traición y la conspiración. En ese espacio es el silencio, por ejemplo, el que adquiere notoriedad. El cuarto capítulo en *Supay el Cristiano* lleva por título “silencio”. Como afirma Eduardo Barraza, la conquista de Chile, desde la perspectiva que propone el novelista en la ficción, se configura como “la disputa de un botín”, que no es únicamente el supuesto oro que podrían encontrar: “acaso vamos a comer oro” –se preguntan los conquistadores. Más bien, el botín es “el mando y todo el prestigio que este lleva consigo”. Sin embargo, como he anticipado, las traiciones, las conjuras y los engaños no forman parte de ese prestigio ni del discurso épico y hazañoso de la conquista de Chile: se silencian. Tal acto de silenciar, que en ambas novelas es desmantelado, suscita una visión sesgada de la historia y su discurso. En ese sentido, el silenciamiento adquiere relevancia, ya que al silenciar la parte menos digna de la conquista se clausura la visión no épica y la conjura en contra de Pedro de Valdivia –que es la línea argumental en *Supay el Cristiano*– queda velada a los ojos de la historia gloriosa:

Por la puerta del cuarto entró el silencio y Alonso de Chinchilla y Alonso de Monroy entraron por ella, y los tres, Alonso de Chinchilla, Alonso de Monroy y el silencio, están allá, muy juntos en el cuarto, inmóviles, tapadas las bocas, no hacen ruido. Nadie los oye. Sólo el silencio inmóvil y misterioso, metiéndose en todas las cosas, envolviéndolas, echándolas hacia dentro, hacia el fondo, tapando todos los muebles, toda la gente que pueda dejar pasar el ruido. [...] Ya por entonces se habían encerrado en la habitación el teniente y el prisionero. ¿A quién se trataba de matar? ¿Quién oyó algo? ¿Algún ruido atormentado de cristiano? No, nada (Droguett, *Supay el Cristiano* 79).

Junto con personificar al silencio, el fragmento anterior deja en evidencia un tratamiento poético de los vicios de la historia. Una característica que estará presente, de modo germinal, en estas dos primeras novelas históricas. Pues, no solo se trata de hacer fluir el relato de la conquista desde su exterioridad, para dominar en la ficción los incidentes de la historia, sino que el relato también se detendrá “en la interioridad reflexiva de su propia enunciación”. Conforme a ello, el discurso histórico propuesto en las novelas se irá configurando con una nueva trama desde el territorio propio de la

ficción, pero con una disposición que ya anticipa un sostenido tono trágico, en tanto que la reflexión interna de los personajes reafirma lo tortuoso y adverso que resultan los hechos en los que están inmersos. Según apunta Teobaldo Noriega, “este tratamiento original de la materia histórica en mano de Droguett indica la característica más sobresaliente del resto de su obra, es decir, su preocupación por descubrir ante todo la tragedia interior del individuo” (Noriega 50).

De manera simbólica las novelas de Droguett resitúan el botín en disputa que, desde la mirada del discurso, ahora sería la historia. Esta disputa de la historia en el siglo XX es posible gracias al cuestionamiento que tuvo la disciplina histórica desde los presupuestos de la *Escuela de los Annales* y de la irrupción de “una especie de ‘post-historia’, si por ella entendemos una condición de absoluto cuestionamiento e incredulidad a la historia de los historiadores” (Osorio 140). Ello lleva a valorar, “a diferencia de las elaboraciones totalizantes de la historiografía”, nuevas formas narrativas que dotan de sentido una historia desvanecida (Osorio 140). Como se ha indagado en trabajos previos, entre “las nuevas formas narrativas que reclaman el sentido de la historia se encontrarían los diarios de vida, las autobiografías, las memorias y, precisamente, las nuevas novelas históricas” (Vidal 71).

Ahora bien, habrá que preguntarse cuál es el nuevo mito y qué función tiene este en relación con el anterior. Para responder dichas preguntas es elemental reemitir ambas novelas a su contexto de producción y comprender que en la década de 1940 el discurso histórico se sabía hegemónico. Por lo tanto, lo que desde una lectura contemporánea puede parecer manido, no lo eran en absoluto en el momento en que el autor de estas dos novelas históricas se atrevió a ficcionalizar desde una perspectiva nulamente gloriosa. En ello radica que el nuevo mito que se configura desde las ficciones históricas de Droguett tenga un anclaje descolonizador y presente un discurso latente que pone en cuestionamiento la configuración del propio discurso histórico. Desde esa perspectiva el nuevo mito asedia contra el relato histórico hegemónico y mantiene un horizonte crítico con los *archivos* oficiales de la nación. El pasado deja de ser un espacio en el que prime la hegemonía de una disciplina o tipo de discurso, sino que existen otros y nuevos espacios de enunciación. Con ello, no se trata de que otra discursividad quiera suplantar o superponerse al discurso histórico, anunciando y exigiendo ser la verdad, “sino de comprender que, frente a una historia que parece ser sesgada, existen otros y diversos discursos que dotan de sentido y trama los hechos ocurridos en el pasado” (Vidal 338), como bien lo hace Droguett en estas novelas históricas al resituar los imaginarios históricos y al tramar desde otra perspectiva los hechos ocurridos entre 1539 y 1547 en el periodo de la conquista de Chile. En ese sentido, se podría decir que dicha verdad es de orden poético y con ello lo que quiero sostener, junto con Barthes, es que “la palabra poética nunca puede ser falsa porque es total; brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles” (40).

3. EL SENTIDO TRÁGICO Y EL VAIVÉN ENTRE HISTORIA Y NOVELA

Al comienzo de su artículo sobre las novelas históricas de Carlos Droguett Roberto Suazo sugiere que “es posible emprender un análisis de la obra droguettiana entendida como un gran entramado narrativo que reelabora y resignifica nuestra historia nacional” (128). Un antecedente revelador para emprender dicho análisis es que tanto la historia de Chile como la historia ficcional de Chile que construye Droguett “comienza en las mismas coordenadas donde habitualmente situamos los orígenes de nuestra identidad nacional: la conquista de América y de Chile” (128). Si bien esa posibilidad es manifiesta, Suazo emprende un camino distinto y nos revela, en general y con gran acierto, las similitudes que existen entre las dos novelas históricas de Droguett y las fuentes que le sirvieron de materia prima para la construcción de estos textos.

Para la construcción de estas novelas históricas el autor ha bebido directamente de ciertas fuentes documentales, entre las que destaca la obra de Crescente Errázuriz. Sostengo, entonces, que las primeras dos novelas históricas de Carlos Droguett son una reescritura de la historia desde un cuarto nivel de decodificación, a saber: el acontecimiento, los documentos de los cronistas, la organización y escritura de Crescente Errázuriz, hasta llegar finalmente, en cuarto lugar, a la elaboración ficcional que realiza Droguett. Las novelas de Droguett no distan demasiado del tono y la escritura que hiciera su fuente directa, la de Errázuriz. En otras palabras, la lectura que el otrora historiador hiciera de la conquista ya sugería una perspectiva trágica. En ese sentido, la propuesta de Droguett no solo bebe de las fuentes históricas ya señaladas, sino que, en un vaivén que parece contradictorio, se apropia de los modos que utiliza la historia para construir sus relatos, los que, paradójicamente, han sido tomados a su vez desde la literatura, ello si se sigue la lectura que Hayden White desarrolla de la escritura de la historia europea del siglo XIX en la que sostiene que diferentes historiadores se apropian de modos específicos para escribir la historiografía: la comedia, la tragedia, la sátira, el drama. Pero lo interesante es revisar, junto con los recursos presentados en el apartado previo, cuáles son los procedimientos que permiten “reelaborar y resignificar” la historia nacional otorgándole un enfoque trágico.

Dijimos que las coordenadas donde inicia la historia nacional y la historia ficcional de Droguett son las mismas. Pero más allá de eso resulta trascendente preguntarse cuál es el tono, la disposición y el sentido que Droguett propone en sus textos para reelaborar la historia. No en vano la historia en Droguett comienza con la destrucción de Santiago y no con su fundación; esto si acaso tomamos en cuenta el orden de publicación de las novelas. En caso contrario tampoco es tan distinto. *Supay el Cristiano* se abre con la figura triste de Pero Sancho de la Hoz, que padece “songonana”, lo que significa “tengo triste el corazón”, según la fuente histórica en la que se basa Droguett. Suazo nos menciona algo del tono que emerge de las novelas y señala que Droguett visualizó en las páginas de Errázuriz un mismo sentido que

procuró enfatizar en sus novelas: el sentido trágico de la conquista, la fundación de una ciudad y el origen de una nacionalidad. La pregunta, entonces, se vuelva hacia los recursos estéticos que, junto con los narrativos logran cristalizar este sentido trágico. Y en esto la novela parece ser elocuente, pues por medio del narrador se asiste a la imagen de unos conquistadores que, producto de la inclemencia del medio natural, “lloraban y sollozaban con verdadera angustia, como si tuvieran a alguien a quien dedicarle su sufrimiento” (*100 gotas de sangre* 70). Lo que en sentido alguno quiere proyectar una subjetivación sobre el conquistador. Pues parte del sufrimiento de este se debe a la traición de sus propios compañeros:

Pasaban uno a uno los días y con ellos descendía la lluvia de los cielos. Mirándola perdían la cuenta de la miseria sufrida y del viento que pasaba en tropelía sobre las testas, volándoles el recuerdo.

—¿Hasta cuándo? ¿Qué estamos haciendo? ¿Para qué vinimos aquí? [...]

—¡Bandido ladrón y desalmado el Alonso de Monroy!

—En cuanto se puso el tiempo a llover y a ventear se arrancó al Pirú con los caballos y el oro! (Droguett, *100 Gotas de sangre* 71).

Eduardo Barraza (2013) señala que “el incendio de Santiago (septiembre de 1941) es uno de los primeros hechos no épicos sino catastróficos que recoge la conquista de Chile” (81). Ello queda en evidencia en las novelas de Droguett, por ejemplo, cuando Inés de Suárez, en *100 gotas de sangre* y *200 de sudor*, le dice a Pedro de Valdivia que “le duelen en el alma las hambres que pasaran”. En dicho momento, el autor está abriendo uno de los temas centrales que articula la novela: los llamados trabajos del hambre. Pero también está inaugurando la disposición trágica en su universo ficcional. Si bien el incendio de la ciudad de Santiago en 1941, algunos meses después de ser fundada, es de vasto conocimiento en la historia de Chile, no tiene (o tenía) mayor cabida en los textos históricos oficiales que predominaban hasta el siglo xx. Por lo tanto, el texto de Droguett se instala en las antípodas de este acontecimiento, o más pertinente sería señalar que se instala en las antípodas del discurso hegemónico de la conquista e inaugura una mirada trágica, ya no épica ni gloriosa, de la historia de Chile. Para ello, también se vale de un estilo particular que —según escribe el propio autor interpelando a sus críticos— “tiene la pesadez necesaria y normal, la lentitud de ese tiempo primitivo, ese tiempo en que no corría el tiempo, en que no sucedía nada fuera de la muerte, se moría sin haber apenas vivido” (Droguett, «Cien gotas de envidia» s/p). Con estas declaraciones, el autor deja claro que en sus novelas históricas importan tanto el discurso que proyecta, pero también el porqué de su discurso y además “no solo lo que sucedió, sino también las motivaciones que lo han impulsado a contarlos y el modo o la manera de efectuar dicho relato” (Moreno 158). Tomando

las palabras de Barthes, el estilo de Droguett sería “el producto de un empuje, no de una intención, sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una historia: es la cosa del escritor, su esplendor, su prisión, su soledad” (18).

Dicho lo anterior, en la novela no se viene a relatar la visión del indio, en tanto que subalterno, durante el proceso de conquista. Más bien, es el anverso del discurso glorioso de los conquistadores: un anverso trágico, sufriente y desde la vereda ficcional. Si bien, advierte Gerson Mora (2015), estas novelas muestran, sin duda, una actitud política muy clara a favor de los pueblos históricamente oprimidos, “pero las posibilidades que ofrece el género mismo, con todas las implicancias de su contexto sociocultural, no pueden ir más allá del intento por remecer la conciencia histórica y política del lector chileno” (177). Conforme a dicha empresa, la propuesta de Droguett en estas novelas históricas representa, en gran medida, la discusión y problemática respecto a la escritura de la historia y su relación con la ficción, que llamó la atención de diversos espacios de crítica histórica y literaria durante el siglo xx, y con ello deja latente su interés por construir un nuevo discurso de la conquista, un discurso contra-hegemónico, pero esta vez desde la ficción.

El espacio común que habitan ambos escritos (el de Errázuriz y de Droguett), y que dota de sentido trágico a mundo ficcional del autor, tiene relación, también, con la construcción de tramas. Como bien señala Hayden White “las historias ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de meras crónicas” (113). Esto se vislumbra de manera clara en la construcción que realiza Crescente Errázuriz a partir de los textos de los cronistas. El historiador les otorga un sentido a los acontecimientos recogidos por los conquistadores. Esta afirmación no resulta en ningún caso radical o novedosa. Lo interesante es revisar qué tipo de sentido elabora Errázuriz en su *Historia de Chile bajo Pedro de Valdivia*, que sirve de materia prima a Droguett. Respecto a ello, primero habría que señalar que el proceso de construcción de un relato histórico, y sin duda ficcional, conlleva la elección de “los acontecimientos que serán incorporados en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista” (White 113). Este proceso, que se reconoce de manera más común en el tramado de una ficción, nos anticipa, de manera general, los espacios en común que comparten texto histórico y literario. Sin embargo, quiero ir más allá para proponer –White de por medio– que no es simplemente la estructura y los modos de composición los espacios en común, sino que existe un sentido trágico en las novelas históricas de Droguett que tiene su origen en el mito, y que viene sugerido desde su fuente primaria, en diálogo con una sensibilidad personal del escritor. Roberto Suazo lo expresa en los siguientes términos:

La obra de Crescente Errázuriz ejercerá una doble influencia en la composición de las novelas históricas de Droguett. En primer lugar, proporcionará una

elaboración, selección, entramado de los hechos a la que Droguett se ceñirá firmemente, sin necesidad de intervenir esta trama casi en lo más mínimo. [...] Pero, además, la obra de Errázuriz alentará la descentralización del relato de las hazañas de los españoles, por ejemplo, su protagonismo por cuenta de Pedro de Valdivia, poniendo el foco en el relato coral de los habitantes de la nueva ciudad (Suazo, “Conquista y fundación...” 136).

En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* Hayden White sostiene que la historia ha sido construida por diversos historiadores bajo una forma determinada, a saber, el romance, la comedia, la tragedia y la sátira. Si bien Droguett no se quiere historiador, dispone un sentido específico en su mundo ficcional que dialoga con las formas prefiguradas utilizadas por los historiadores europeos del siglo XIX, esta es la forma de la tragedia. No obstante, esta disposición trágica en la ficción requiere un ordenamiento del relato en función de la tragedia. Por lo tanto, al reelaborar la historia de la fundación de Santiago a partir de su destrucción, Droguett abre y deja en entredicho las diversas posibilidades de construcción de un relato histórico. Si acaso este ejercicio metanarrativo es encausado o se da como un resultado de la construcción de la novela no es tan relevante como sí lo es el motivo por el cual el autor quiere reescribir la historia desde una perspectiva trágica y que queda revelado en el subtexto de las novelas.

Ningún acontecimiento histórico —señala White— “es intrínsecamente trágico; puede ser concebido como tal sólo desde un punto de vista particular o dentro del contexto de un conjunto estructurado de acontecimientos, entre los cuales goza de un lugar privilegiado”. Con esta premisa, adquiere sentido que el acontecimiento inicial de la serie histórica de Droguett sea la destrucción de la ciudad de Santiago, más no su fundación. Quizás —y valga como hipótesis— la alternación de la historia también tenga relación con aquello y, como bien se ha dicho en estudios previos, “el verdadero protagonista de este relato coral de la fundación de Santiago, como lo será también el de *60 muertos en la escalera*, solo puede ser la ciudad” (Suazo, “Conquista y fundación...” 131). En *Supay el Cristiano* el relato inicia con Pero Sancho de la Hoz, que si bien es uno de los personajes centrales, su historia queda subyugada a los vericuetos que supone la fundación/destrucción de la ciudad.

Ahora bien, no se trata de que simplemente Droguett quiera otorgarle el sentido trágico a su proyecto ficcional y que recurra a esta forma del relato, sino que, además, existe una concepción del pasado que opera sobre su percepción de la realidad y encuentra mayor sentido en este modo de narrar la historia. Sin duda, la historia es trágica para Droguett porque se ha construido bajo un yugo colonial y luego imperialista. Pero no basta con escribir desde la perspectiva subalterna cuando existe un discurso hegemónico que dice lo contrario; en otras palabras, no es suficiente la escritura del anverso de la historia sin antes cuestionar un discurso hegemónico desde la misma base

del discurso. La tragedia, sin embargo, requiere que el lector esté familiarizado con “los tipos de situaciones que son vistas como ‘trágicas’ en nuestra cultura”, y si bien no se puede señalar a ciencia cierta que el lector droguettiano mantenga un horizonte de expectativa con un bagaje cultural en el que vislumbre la tragedia en términos literarios, sí es posible afirmar que la tragedia secular es una visión compartida entre autor y lector y que forma parte de su legado cultural.

Con este ejercicio –como sugerí un poco más atrás– lo que propone Droguett en sus novelas históricas es una *re-elaboración* de la historia al otorgarle un nuevo sentido que opera como metarrelato o como principio mítico en el que se inserta el periodo de conquista de Chile, resituando imaginarios históricos y culturales arraigados por discursos previos que el autor pretende discutir. Esta nueva composición histórica sentó las bases de una historia que no era inherentemente gloriosa y de la que el escritor “se apropia de buena parte de su entramado narrativo, del orden y la estructura de los hechos narrados, replicando, además, la articulación de sus discursos y diálogos (Suazo, “Conquista y fundación...” 138). A partir de ello, las novelas históricas de Droguett ponen en marcha el discurso trágico, que simbólicamente pretende recoger la sangre que ha sido derramada en la historia de Chile. Ese discurso se configura como un *archivo contrahegemónico* que nutre y fricciona los archivos épicos y fundacionales de la nación alojados previamente en el imaginario cultural.

En palabras de Beatriz Pastor es “la emergencia de una conciencia crítica, cuya clave es estética antes que ideológica” (Pastor 9).

BIBLIOGRAFÍA

Barraza, Eduardo. *Adelantados y escritura de la conquista: imaginarios historiográficos en la literatura chilena*. Primera edición. Santiago: Editorial USACH, 2013.

_____. *De la Araucana a Butamalón: el discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2004.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

Droguett, Carlos. *Supay el Cristiano*. Santiago: Zig-Zag, 1967.

_____. Carta de Carlos Droguett a José María Valverde. 20 de enero de 1962. Correspondencia, Co.Ex.48.

_____. *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Santiago: Zig-Zag, 1961.

_____. “Cien gotas de envidia y doscientas de estupor”. *La nación*, 24 de septiembre de 1961: s/p.

_____. Carta dirigida de Carlos Droguett dirigida a Alberto Ostria. 1960. Correspondencia.

- Mora, Gerson. “Conflicto étnico y sistema literario: La representación del indio en Droguett y Guzmán”. *Universum*, vol. 30 (2015) 173-87.
- Moreno, Fernando. “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983. 153-67.
- . “La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual).” *Acta Literaria* (1992): 151–57.
- Noriega, Teobaldo A. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Madrid: Pliegos, 1983.
- Osorio, Jorge. “Novela Histórica y Extrañamiento: tensiones y pleitos entre la metaficción y la historiografía”. *Observaciones latinoamericanas. Perspectivas sobre el pensamiento social*. Editado por Sergio Caba y Gonzalo García. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012: 137-45.
- <http://critica.cl/literatura/novela-historica-y-extranamiento-tensiones-y-pleitos-entre-la-meta-ficcion-y-la-historiografia>.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Suazo, Roberto. “Conquista y fundación de la ciudad terrena: El nacimiento de Santiago en la narrativa de Carlos Droguett”. *Revista chilena de Literatura*, vol. 77 (2010): 127-55.
- Vidal, Cristian. *Matanzas Fundacionales. Huelgas y masacres de obreros en la novela histórica hispanoamericana*. Santiago: Universitaria, 2022.
- . “Historia, experiencia y exilio: El proyecto literario del escritor chileno Carlos Droguett”. *Revista Historia Autónoma*, núm. 19, (2021): 81-95, doi:10.15366/rha2021.19.004.
- . “Del espacio histórico al espacio literario: reflexiones teóricas sobre la literatura y su relación con la historia”. *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Editado por Raquel Crespo-Vilas y Sheila Pastor. Salamanca: Aleph Biblioteca Nueva, 2017: 225-233.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Traducido por Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, 2003.

JUAN EMAR Y HENRI BERGSON: VÍNCULOS EN TORNO A LA
DURACIÓN Y LA MEMORIA

*JUAN EMAR AND HENRI BERGSON: LINKS AROUND DURATION AND
MEMORY*

Sonia Rico Alonso
Universidade da Coruña
soniaricoalonso@gmail.com

RESUMEN

De los escritos de Juan Emar se extrae una preocupación permanente por el funcionamiento del tiempo. Él y sus personajes intuyen que la linealidad no es la verdadera temporalidad y que, en su lugar, el tiempo es simultaneidad y duración, a la vez que la memoria funciona como gran contenedor de la experiencia previa. Estas ideas permiten relacionar al autor con la teoría del filósofo francés Henri Bergson, para quien el ser constituye precisamente duración pura. El objetivo de este trabajo es desarrollar la propuesta temporal que subyace en los textos de Emar tomando como referencia la filosofía del pensador francés. Para ello, partiremos de las tesis principales de Bergson y de una muestra significativa de la producción de Emar. A través de la puesta en relación de ambos autores se establecerán unos vínculos sólidos que revelan la compleja y lúcida visión del mundo que Emar plasma en sus escritos.

PALABRAS CLAVE: Juan Emar, tiempo, memoria.

ABSTRACT

From Juan Emar's writings we can extract a permanent concern for the functioning of time. He and his characters suspect that linearity is not true temporality and that, instead, time is simultaneity and duration, while memory functions as a great container of previous experience. These ideas allow us to relate the author to the theory of the French philosopher Henri Bergson, for whom being constitutes precisely pure duration. The aim of this paper is to develop the temporal proposal that underlies Emar's texts, taking as a reference the philosophy of the French thinker. To do so, we will start from Bergson's main theses and a significant sample of Emar's production. Through the relationship between the two authors, solid links will be established that reveal the complex and lucid vision of the world that Emar expresses in his writings.

KEY WORDS: *Juan Emar, time, memory.*

Recibido: 14 de julio de 2023.

Aceptado: 25 de octubre de 2023.

Que el tiempo constituyó una preocupación principal para Juan Emar no es ningún secreto. Quien se adentre en sus textos percibirá como temas recurrentes la recuperación del pasado o la simultaneidad de la experiencia, inquietudes que, pese a ser personalísimas, lo vinculan con el discurso teórico de los movimientos de vanguardia, para los cuales el tiempo también constituía un asunto central. No obstante, Emar llevó la reflexión temporal más allá, llegando a convertirla en tema axial de su proyecto escritural. Así, de sus escritos se extrae una compleja teoría que encuentra puntos en común con algunas de las propuestas filosóficas más influyentes de finales del siglo XIX y principios del XX, entre las que destaca la del francés Henri Bergson. En las páginas que siguen analizaremos el funcionamiento del factor temporal en el discurso emariano. Para ello nos valdremos del objeto de estudio primario –los textos de Juan Emar–, a los cuales aplicaremos las tesis principales de la teoría bergsoniana. El objetivo es demostrar cómo las ideas de ambos convergen en lo fundamental: la intuición de la duración pura y la memoria como repositorio de toda la experiencia vivida.

Como hemos dicho, los textos de Juan Emar se vinculan a lo que se conoce como prosa de vanguardia¹. En ella el funcionamiento del tiempo es anómalo, en comparación con la novela tradicional, en la que los actos ocurren de forma sucesiva, regidos por la linealidad y el principio de causalidad. El tiempo es, pues, una magnitud, propiedad mensurable que permite ordenar y secuenciar los hechos que componen la trama. En la prosa de vanguardia, en cambio, los episodios narrativos –cuando los hay– surgen sin causas que los motiven y sin que unos deriven de otros. La obra se configura, así, desde la óptica del fragmentarismo y la simultaneidad aparentando ser un conjunto de fragmentos heterogéneo, en cuya disposición no parece regir ningún criterio. Dentro de la obra de Juan Emar, y excluyendo *Umbral* por su tamaño y complejidad, el texto en que mejor se percibe este fenómeno es *Miltín 1934*, en la que el narrador relata cómo no narra un cuento. El acto enunciativo constituye el eje sobre el que gira el

¹ Tomamos como definición de *prosa de vanguardia* la propuesta por Valcárcel. Esta estaría integrada por obras en prosa escritas en las primeras décadas del siglo XX que presentan como rasgos definitorios la ausencia de trama, la carencia de relación lógica-consecutiva de los acontecimientos, el empleo del monólogo, el rechazo de la racionalidad en favor de la surrealidad, la presencia de un yo narrador y personaje inseguro y fragmentario, el funcionamiento anómalo de las coordenadas espacio-temporales, el empleo del montaje como técnica de construcción del texto y la aparición de nuevos sujetos, tradicionalmente excluidos.

relato y dicho acto es interrumpido por decenas de fragmentos de diversa naturaleza que componen finalmente la obra².

Dicho esto, no consta en ningún escrito que Emar hubiese accedido a la obra de Henri Bergson³ y, sin embargo, algunas de las líneas de pensamiento fundamentales del filósofo francés son plenamente aplicables a la propuesta del chileno. Para introducir la teoría de Bergson es necesario partir de su descubrimiento inicial sobre el funcionamiento del tiempo: Bergson se muestra disconforme con la idea de que la evolución y el progreso constituyen el eje del funcionamiento del mundo, pilar de la teoría del filósofo inglés Herbert Spencer. Siguiendo a Barlow, es en ese instante cuando Bergson hace su descubrimiento fundamental y lo que determinará su obra posterior: “la intuición de la duración” (35).

De la amplia producción del francés nos interesan las tesis recogidas en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889) y *Materia y memoria* (1896). El primero gira en torno al problema de la libertad, mal planteado tradicionalmente debido a la intromisión del espacio en su planteamiento. El autor, al considerar con detenimiento los estados de conciencia, descubre que el yo constituye en sí mismo duración pura, temporalidad verdadera, absoluta e inmensurable y, por tanto, todos los inventos que miden el tiempo constituyen una falsedad, ya que no lo miden —no es posible hacerlo—, sino que introducen una concepción espacial en la dimensión temporal, dando así la falsa apariencia de que el tiempo es lineal, sucesivo y mensurable. El mismo problema se produce a la hora de considerar el movimiento, que Bergson explica con el ejemplo de una flecha disparada (18-20). La conclusión es que todo movimiento es único entre dos puntos, aunque existe la ilusión de que es una suma de pasos por múltiples puntos. De nuevo, el ser humano aplica erróneamente nociones espaciales a realidades que no lo son, en este caso, al movimiento, que sería, pues, “una síntesis mental, un proceso psíquico, y en consecuencia inextenso” (Bergson cit. en Barlow 41).

Por otra parte, el yo verdadero es cualidad y libertad puras, de ahí que libertad y duración sean casi sinónimos, ya que, cuando uno actúa libremente y toma posesión de sí se coloca en la duración pura (Bergson cit. Barlow 43). Sin embargo, el propio autor es consciente de la infabilidad de esos estados, ya que, el mismo acto de recuperación implica la quiebra del estado de plenitud. La libertad es, pues, una facultad indefinible, aunque existen excepciones, por ejemplo, la creación artística: “Somos libres cuando nuestros actos emanan de nuestra personalidad entera, cuando ellos la

² Al respecto de la estructura de *Miltín 1934*, véanse Cantin y Foxley.

³ Emar llevó a lo largo de toda su vida un registro minucioso de su día a día a través de diarios y cuadernos, en los que hace constar también sus lecturas. Entre ellas, no hay ninguna mención explícita a Bergson.

expresan, cuando tienen con ella esa indefinible semejanza que a veces se encuentra entre la obra y el artista” (Bergson cit. en Barlow 43).

En *Materia y memoria*, el pensador se ocupa de un problema tan antiguo como la propia filosofía: la relación entre el cuerpo y el espíritu, centrándose en la memoria y en las enfermedades que la afectan. Para Bergson, el espíritu necesita el cuerpo para actuar en el presente, pero no lo necesita para ser: “se podría decir que el cuerpo tiene como papel expresar, insertar al espíritu en el mundo” (Barlow 57). De la obra, nos interesa su concepción de la memoria y la percepción, consideradas tradicionalmente actividades del conocimiento, mientras que para Bergson son operaciones básicas del espíritu dirigidas a la acción:

Percibir consiste en separar, del conjunto de los objetos, la acción posible de mi cuerpo sobre ellos. La percepción no es entonces sino una selección. No crea nada; su papel es, por el contrario, eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las cuales yo no tendría ninguna facilidad de captación, y luego, de cada una de las mismas imágenes retenidas, todo lo que no interesa a las necesidades de [...] mi cuerpo (cit. en Barlow 53).

La percepción, no obstante, se encuentra mezclada con la memoria, hasta tal punto que Bergson afirma que toda percepción es memoria. Absolutamente todo lo que experimentamos queda registrado en ella, aunque el ser humano no tiene plena consciencia de ello porque vive reprimido por las necesidades de la acción presente. Es el cerebro —órgano que conecta espíritu y cuerpo— el encargado de permitir la emergencia de solo aquellos recuerdos potencialmente útiles al ser humano en el momento presente. Así, solo en aquellas situaciones en que el individuo no está interesado en la acción —el sueño o situaciones extremas— puede asomar el contenido memorístico oculto en lo más profundo del yo. De este modo, y en parte debido a esto, Bergson distingue dos tipos de memoria: la memoria-hábito y la auténtica memoria, aquella vinculada al recuerdo. Parafraseando al filósofo (84-85), la primera es aquella que nos permite actuar de manera conveniente en cada situación mediante la generación de una réplica de la experiencia pasada que se adapta a cada contexto. Partiendo de esta tesis, toda percepción sería una memoria, ya que el ser humano solo es capaz de percibir pasado, un pasado que se vuelca constantemente sobre el presente, mientras este se escabulle de forma perpetua. En cambio, la segunda memoria es paralela a la conciencia y sería la encargada de conservar y alinear todos y cada uno de los estados del individuo, de ahí que constituya la memoria verdadera.

Enunciadas brevemente las tesis que más nos interesan de la filosofía de Bergson, llega el momento de relacionarlas con la estética de Juan Emar. Sin necesidad de un análisis profundo es apreciable que el tiempo ocupa un lugar central en la configuración de sus textos. Al fin y al cabo, ¿qué es *Ayer* sino un cuento sobre lo ocurrido en el día previo? Los episodios relatados en *Un año* también son pasados, escritos después de

la experiencia relatada. Lo mismo ocurre en *Diez*: todos los cuentos son rememoraciones de sucesos cuyos efectos alcanzan al yo en el presente de la enunciación. En *Miltín 1934*, aunque el propósito principal de la obra es metaliterario, no debemos olvidar que el objetivo del yo narrador es escribir un cuento en el año 1934 y es este marco temporal el que se impone sobre el narrador y cierra de forma accidentada la obra. Además, como dijimos, es el mejor ejemplo de fragmentarismo, con el que se pretende, precisamente, plasmar de un modo técnico el verdadero funcionamiento del tiempo y de la conciencia humana. Por último, ¿qué es *Umbral*? *Umbral* nace como relato del yo –Onofre Borneo–, en forma de carta, de la biografía de Lorenzo Angol y sus amigos a una narrataria, Guni Pirque. Hay, por tanto, dos tiempos: el del discurso (1941 en adelante) y el de la historia (1926-1930). Por otra parte, la materia textual que compone *Umbral* se conforma mediante dos mecanismos: la creación original de su autor y la recuperación e inserción de textos de la producción precedente de Emar, tanto de la pública como de la privada⁴. Ello demuestra que para el escritor chileno el pasado se encuentra siempre latente, esperando el contexto adecuado para ser traído al presente de la escritura.

En definitiva, es evidente que existe en Emar una preocupación constante acerca del elemento temporal, que articula sus creaciones artísticas. Sin embargo, esta inquietud ya había surgido mucho antes y, así, de sus reflexiones de juventud emana un temprano cuestionamiento de la temporalidad lineal y objetiva en favor de una concepción subjetiva, en la que los conceptos de pasado, presente y futuro se entremezclan. Por ejemplo, el 21 de julio de 1913 –con 19 años– escribe en su diario:

De pronto, como si se descorriera un velo que cubría al universo, todo cambia de aspecto ante mis ojos, y siento que el verdadero yo reaparece. [...]. No lo defino, pero es extraño lo que pienso de ello. [...] ¿Y qué pienso? Pues, en el silencio y en el tiempo y en la vista ¿qué es el silencio? [...] Y he ahí que sobre él siento rodar el tiempo que pasa ¿Pasa? ¿Cómo avanza el tiempo? ¿Cuándo? ¿De qué modo? ¡Aislaos de todo lo que caracteriza su camino: la hora, la noche y el día, el nombre de los meses, etc.! ¡Consideradlo solo, solo a él, al tiempo, y pensad en el silencio, si él avanza y cómo, o si nosotros avanzamos y cómo! ¡Misterio horrible! (Yáñez 67-68).

A Emar no le interesa el tiempo tal y como lo determinan los calendarios o los relojes, sino que le interesa el tiempo en sí. Capta, en determinados instantes de lucidez, que esa es la verdadera temporalidad, pero no consigue precisar dicho descubrimiento

⁴ Rico Alonso detecta sesenta y cinco fragmentos, de extensión muy variable, recuperados con más o menos cambios, para la gran obra de Emar. El testimonio más antiguo que Emar rescató data de 1912 –*Umbral* comienza de forma declarada en el año 1940–.

y es en este punto donde comienzan a converger la intuición emariana y la teoría de Henri Bergson. El francés propone (cit. en Wallace 133) que el “órgano” especial destinado a captar la duración pura es la intuición, que procede mediante la simpatía, en contraposición al “órgano” que nos permite conocer la materia, que sería la inteligencia y funcionaría a través del análisis. Gracias a la simpatía, el ser humano penetra el objeto, se coloca en él y capta su unicidad, mientras que la operación de análisis solo nos daría puntos de vista del objeto observado, sin llegar a ser de forma absoluta el objeto. No es, sin embargo, un procedimiento sencillo y, de hecho, hemos visto que Emar parece intuir el funcionamiento, pero no definirlo ni explicarlo de forma eficaz.

Son muchos los textos de Emar en los que se advierten los intentos del yo de fundirse con los objetos observados. Los ejemplos más evidentes se hallan en *Ayer*. Ya hemos comentado que la obra tiene como eje el propio concepto de tiempo. Emar le otorga una apariencia de relato tradicional mediante una aparente linealidad y un exceso de referencias espaciales y temporales. No obstante, la sucesión de acontecimientos lógicos se quiebra en algunos momentos, en los que ocurren experiencias extrañas: la linealidad se fractura e irrumpe la temporalidad simultaneísta y real de la conciencia. *Ayer* no relata sino la búsqueda y los intentos del yo narrativo por liberarse del *continuum* vital y penetrar en otra dimensión de la realidad (Traverso 115) –la verdadera realidad, la duración pura–. Este acontecimiento ocurre en varios momentos de la obra como la visita al zoo, la espera en la plaza o el paso por la taberna, donde tiene lugar la experiencia más exitosa. En estos episodios, el yo prescinde de su percepción común, para, a través de otros métodos –la intuición bergsoniana–, alcanzar esa otra esfera.

La experiencia en el zoo de San Andrés resulta momentáneamente satisfactoria. El yo y su mujer observan cómo la manada de monos en un determinado momento emite un grito dirigido al sol, que el yo califica de “cántico soberbio” (Emar, *Un año-Ayer-Miltín* 1934-Diez 56). A este canto se suma la esposa y, finalmente, el protagonista:

No. Era tan sólo [sic] cuestión de *aguzar y afinar de otro modo mis oídos*⁵ y las tres voces entonces aproximadas a la mitad de la distancia primera [...], las tres voces seguirían en otra armonía, en otra existencia, trepando hacia el Sol.

No hubo más que decidirse. Lancé hacia abajo mi voz plana de plata; [...] seguimos, *en una armonía jamás oída*, seguimos embelesados, absortos, hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados, individuales diría, como eran los nuestros, pues todo, *toda existencia era una sola y absoluta música* (Emar, *Un año-Ayer-Miltín* 1934-Diez 58).

⁵ Tanto en esta cita como en las siguientes la cursiva es nuestra para resaltar.

Más tarde, en la plaza de la Casulla, el yo se encuentra esperando frente a un hombre gordo a quien decide observar para captarlo “como hecho absoluto, contundente, como imperativo categórico” (Emar, *Un año-Ayer-Miltín* 1934-Diez 78). Es en este episodio donde el protagonista de *Ayer* mejor expresa la dificultad que entraña este proceso:

Sí, pero, ¿y el barrigón de enfrente? El [sic], allí sentado. El [sic], por el hecho de observarlo yo. ¿Dónde está? [...] Se trata del hecho que esté allí, del hecho que un barrigón sea, del hecho que yo exista, del hecho que mi voluntad me haya ordenado: “obsérvalo, delimitálo, sábelo [sic]”. Del hecho que, al querer hacerlo, el barrigón *se me diluya, pierda sus contornos junto con hacerse hermético* y me suma en el mismo estupor que hace tiempo me sumió una tarde distraída, al mirar y darme cuenta que allí estaba, fijo, inmóvil, solo, un interruptor eléctrico, pegado a la pared. Y cuando quise cerciorarme de su realidad, *el interruptor me aisló del mundo y, por breves instantes, no comprendí más nada de esta vida ni de la otra* (Emar, *Un año-Ayer-Miltín* 1934-Diez 79-79).

El yo fracasa en su intento por percibir al barrigón en su totalidad, pero llega a una conclusión acerca de la metodología a seguir, que resulta capital y que entronca con la reflexión de Bergson acerca de la intuición y la simpatía como métodos para captar la duración pura, en contraposición a la inteligencia y el análisis:

No me queda otro remedio, si quiero que todas las cosas –y sobre todo los gordos– me sean concretas, que *seguir siempre distraído, recibiendo vagas percepciones* de un lado y otro, *dejando que sus ecos confusos me resuenen dentro como un total aceptado y dominador por distracción*. Si no, todas las cosas –sobre todo los gordos– me serán abstractas (Emar, *Un año-Ayer-Miltín* 1934-Diez 83).

Se advierte, pues, en Emar una intuición correcta de cómo debe actuar para captar la verdadera esencia de las cosas, si bien le resulta difícil definir y explicar este proceder y las sensaciones que siente al ir alcanzando el objetivo. Sin embargo, hacia el final de *Ayer*, el yo vive una experiencia exitosa plena en el baño de una taberna. El protagonista se encuentra orinando mientras observa cómo su micción se cuele por los cinco agujeros del urinario en el sentido de las agujas del reloj, hasta que una mosca se posa en el borde de la taza. Ello lo obliga a debatirse entre seguir mirando la orina o detenerse en la mosca, lo que genera un instante de vacilación:

Que así haya sido, no quita el hecho se haya producido. No quita que, por un millonésimo de segundo, o por lo que se quiera, *el tiempo haya seguido girando, siendo, mientras yo ante él vacilaba*. [...]

Un punto ínfimo, seguramente en tamaño tan ínfimo como corresponde a la pequeñez del tiempo mencionado, del trozo entre el agujero de la derecha y el inferior, fue para mí como *el espejo por donde el tiempo se me reflejó y por donde me circuló sin mí*. Fue el puntito único, minúsculo, luminoso que se me descorrió.

Tuve, desde luego, la —no sé si decir visión o sensación; optemos por esta última—sensación de que las manecillas habían seguido solas su marcha circulatoria. Luego, al hacerlo, o sea al desprenderse de mí, tuve la *sensación de un golpe de suspensión* (Emar, *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez* 105).

Y, pese a la pequeñez del punto y la pequeñez del instante, el protagonista de *Ayer* experimenta en una especie de *flash* instantáneo la revelación de ser y percibir la duración pura:

En ese segundo triturado hasta su mínima duración, simultáneos, compenetrados, pero sin la más leve confusión, aparecieron todos los hechos del día, aislados y nítidos, y sin ninguna sucesión cronológica. Y al aparecer así —esto fue mi estupor, mi dicha, mi éxtasis, mi delirio sumo—, *vi, sentí, supe, por fin, la vida, la verdad despojada de cuanto engañoso, de sensacional, digamos mejor, de cuanto la limita dentro de un suceder inexistente*.

¡Un suceder inexistente! Sí, es así; ahora sé que es así (Emar, *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez* 107).

Con estos tres episodios queda clara cuál es la propuesta filosófica del autor respecto del tiempo y la existencia. Por ello, parece paradójico que *Ayer* esté atiborrada de referencias espacio-temporales. Emar es consciente de que las fechas y los números se emplean para fijar el tiempo, aunque sea de forma artificial y errónea. No obstante, tampoco puede prescindir de esos anclajes y, de hecho, todas sus obras están llenas de estas referencias y de otros datos objetivos —nombres, topónimos, etc.—, que Piña llama “señas de realidad” (661) “para recordarnos, o recordarse, que el mundo referencial sigue ahí, que hay un ancla que inevitablemente lo vincula a lo real, que de verdad hubo un pasado, y que sobre esa realidad hay que, finalmente, dar cuenta” (661). Pese a ello, el autor no puede evitar mostrar en sus textos su desconfianza y recelo hacia el tiempo sucesivo, por ejemplo, en este fragmento de *Miltín 1934*:

El miércoles 30 de noviembre almorzamos en nuestro pequeño restorán Gilberto y yo. Un día como todos, igual a todos... a la hora de almuerzo. Pues, por muy variadas y agitadas que sean nuestras vidas, a las 12.20 en punto, fatalmente, rendimos culto a la monotonía, al hastío, a la desesperanza. Tal vez un designio del destino para recordarnos que todo ha de volver al punto de partida, que

cuanto se haga es vano y está de más, que *siempre habrá sobre los hombres un lento, lento desgranarse de fechas. Fechas que nombran a los días y que se repiten permanentemente*, variando sólo [sic.], apenas, al final, por un pequeñito número que cambia de tarde en tarde. Esto, desde hace 1921 años (Emar, *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez 166*).

Pero, a veces, ese “lento desgranarse de fechas” se ve interrumpido por momentos de clarividencia en que el pasado irrumpe en el presente y es vislumbrado de forma más o menos exitosa –como en los pasajes de *Ayer*– en una especie de *aleph* borgiano. Los protagonistas emarianos son, por tanto, seres dotados de una sensibilidad especial para intuir y percibir la duración pura. Esto no ocurre solo en estados de sueño, es decir, cuando el ser humano no está preocupado por actuar, como indicaba Bergson, sino que puede ocurrir en cualquier momento, incluso, ante la contemplación de un objeto cotidiano. Estas extrañas visiones que experimentan los personajes emarianos implican que su creador cree en una concepción del tiempo y de la vida absolutamente moderna, entendida como duración, que, en palabras del autor, podría resumirse en el siguiente extracto de *Miltín 1934*: “Es decir que sepas que todo es uno, en un solo instante tan veloz que no termina nunca” (*Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez 190*). Pensar de este modo, sin embargo, es complejo y va en contra de todo lo aprendido. Por esta razón, Emar, a veces, parece confundir el tiempo y el espacio y darle el verdadero valor al segundo, hecho que iría en contra de la teoría bergsoniana. Lo que ocurre es que en ocasiones se limita a su consideración como magnitudes y, así, no es tanto que rechace el tiempo en favor del espacio, sino que rechaza el tiempo como magnitud y, en consecuencia, lo único que permanece estable es el espacio. Así se aprecia, por ejemplo, en este fragmento de *Umbral*:

Sentía que los calendarios deberían ser tejidos por otras líneas de diferentes significados; no deberían ser regidos, como hasta hoy lo son, por el nacimiento y muerte de los hombres.

[...] Todo esto, en mi más profunda intimidad, me parecía falso, ilusorio. Es nula esa separación entre esas dos partes del sentimiento. Existía para ambas un punto de simultaneidad y este punto se asentaba en la permanencia. La diferenciación no radicaba, pues, en un suceder. Toda diferenciación se inclinaba a estar constituida por una calidad. No había lo temporal sino lo espacial. [...] Amor y odio estaban separados por algo que ningún reloj podría medir jamás y, si fuerza fuese medirlo, tal vez un metro sería más adecuado para ello. Me atrevería a decir un metro psíquico, expresión que, al aceptarla, excluye, de una vez y para siempre, la de un reloj psíquico. Todo esto no se medita; todo esto, Guni, retumba interiormente (Emar, *Umbral 19-20*).

Es posible que, si Emar hubiese conocido en su tiempo la teoría de Bergson, este fragmento hubiese sido diferente. Eso que “retumba interiormente” no es sino la sensación del tiempo verdadero y ese “metro psíquico” le sirve para captar la simultaneidad de los estados del ser, es decir, su duración. De esta manera, entre los sentimientos que menciona Emar no hay una separación, sino una constante –como el recorrido de la flecha–. Emar parece cometer el error habitual que señala Bergson: yuxtaponer estados psicológicos, formando con ellos una cadena o línea, es decir, haciendo intervenir el espacio (16).

La teoría de Emar todavía está muy contaminada por el concepto espacial y, sin embargo, en ella se aprecia la intuición correcta de que la realidad no es como nos la han presentado. Así, pese a fragmentos como el anterior, en otros, sí se afirma la existencia de dos temporalidades, a la manera bergsoniana, y se rechaza la medible, aunque, a la vez, se admite la dificultad de captar la otra:

Todas las ideas vividas, él sentía que allí se encontraban; todos los sentimientos altos, también. Pero faltaba la calma para coordinarlos y ponerlos en acción. Es decir, una falta de tiempo... [...]

Por los relojes y calendarios, no. Es una sensación, nada más, pero aguda, punzante. [...] Apresuramiento, apresuramiento... Y, si lo hay, de seguro el tiempo escasea... ¡Falta el tiempo!

[...] A la sensación de falta de tiempo se le arroja encima una sensación en extremo aguda de la inmensidad del tiempo por transcurrir, la inmensidad hasta la medianoche, hora a la que, según sus cálculos, acaso *vendría* el sueño. Hay que hacer que cada minuto pase con la lenta solemnidad de una hora (Emar, Umbral 40-41).

En la misma línea, es importante destacar el texto teórico “Frente a los objetos. (Del libro ‘Miltín 1935’ por aparecer)” (1935), en el que Emar sintetiza buena parte de su teoría estético-filosófica y, en relación al tiempo, teoriza acerca de su percepción y el esfuerzo que supone:

Es el mundo del tiempo fraccionado por los objetos. El mundo de la separatividad. Junto a él –mas precisando un fuerte esfuerzo mental–, el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser sólo [sic] un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio (Emar en Lizama 140).

La intuición de la duración pura, sin embargo, provoca la angustia ante la dificultad de afianzar dicha revelación. No hay que olvidar que una de las obsesiones principales del escritor fue fijar la experiencia vivida, esto es, limitarla, enmarcarla. Ante la imposibilidad de hacerlo, recurrió a la escritura como medio, ya que la forma literaria puede contener y asentar mínimamente un trozo de vida. Recordemos, por ejemplo, los títulos de sus obras publicadas, todos ellos con un marcado carácter temporal y demarcador. Por otra parte, vemos en *Ayer* la dificultad del yo para afianzar la experiencia del día, de hecho, cuando consigue recuperarla en su totalidad pide desesperadamente a su esposa que dibuje su propio contorno para no disgregarse en la absoluta duración. Algo similar ocurre en *Miltín 1934*, cuyo final llega inexorablemente, sin que Juan Emar lo pueda evitar. El tiempo *durante* se impone y su intento de crear una historia en 1934 fracasa porque 1934 no es nada, solo un límite ficticio que la temporalidad verdadera destruye. Por otra parte, en una de las citas que hemos tomado de *Umbral*, percibimos el conflicto de Lorenzo Angol, quien es capaz de intuir que el pasado empuja el presente intentando penetrarlo, aunque no sabe cómo darle acceso. En general, este es el problema al que se enfrenta el propio Juan Emar y que ha sido estudiado de manera ejemplar por el investigador Carlos Piña.

Piña trabaja en torno al concepto de biografía, que en Emar operaría de un modo muy particular⁶, tal y como se aprecia se aprecia en *Umbral*, en teoría, biografía de Lorenzo Angol –personaje de ficción–. Para empezar, el relato no comienza con su nacimiento, sino que el narrador solo se va a centrar en unos años concretos y, además, es el propio personaje quien le sugiere que escriba acerca de su vida, en una clara ruptura de los niveles narrativos. Por otra parte, desde el prólogo se advierte la naturaleza expansiva de *Umbral*, ya que la tarea de Onofre Borneo no solo es relatar la biografía de Angol, sino también las historias de todos aquellos que lo acompañaron y los hechos que podrían haber ocurrido y no ocurrieron. Este propósito biográfico, sin embargo, decae conforme va avanzando el “Tercer pilar” y torna el relato, a partir de ahí, en otro tipo de texto, que ya no es biografía –se ha producido el divorcio definitivo entre biógrafo y biografiado–, sino que el autor desplaza el foco a sí mismo.

⁶ Siguiendo a Piña:

[Emar] redefine la biografía como la elaboración de un producto textual de carácter interpretativo. Se reconoce así la naturaleza acumulativa y simultánea de los recuerdos y los mecanismos de operación de la memoria, la cual precisa desdoblarse continuamente [...].

En esa tarea, Emar erige a la categoría del “presente” como el punto de referencia de todo discurso que pretende hablar del transcurrir de las vidas, y define la “permanencia” como el estado de ser del narrador que realiza el ejercicio de la memoria y reconoce su posición en el presente (647).

Piña encuentra la explicación de la fractura en el reconocimiento del autor de las limitaciones de la ardua empresa, de su fracaso, en suma, lo que explica que Emar desplace el foco a sí mismo persiguiendo otro objetivo (recrearse y buscar la identidad propia) (653). Sin embargo, aunque el propósito biográfico condiciona solo los tres primeros pilares de la obra, no es olvidado absolutamente en las dos últimas partes de *Umbral*, de hecho, parece más bien que Emar simplemente traslada el foco a sí mismo y por eso es precisamente en “Dintel” –quinta y última parte de *Umbral*– donde incorpora más textos de su pasado que dan cuenta de quién fue antes. Planea, no obstante, de forma permanente la duda sobre lo que el yo recuerda, sobre lo que ha escrito, sobre lo que fue, de ahí la obsesión enfermiza por el registro del acontecer diario desde niño, de ahí también el carácter absolutamente interpretativo de su texto, aunque tenga el objetivo de ser una biografía o incluya textos y recuerdos reales de su pasado:

¿Cuánto habrá de cierto en estos recuerdos? Todo en ello es cierto, es la verdad absoluta. Es imposible definir cómo las cosas pasaron exactamente, cómo fueron en su esencia. ¿Qué más verdadero que la impresión que ellas en nosotros han hecho? Un suceso mínimo puede, de pronto, despertar resonancias incalculables en un hombre, al mismo tiempo que dejar en la más completa indiferencia a su vecino. Entonces la historia contada por este último se salta a ese suceso; contada por el primero, ese suceso adquiere proporciones fantásticas. ¿Cuál es la verdad? Está en este juego de sensibilidades: Todo lo que me ocurrió fue así (Emar, *Umbral* 1181).

Se intuye, pues, que cada ser humano percibe y entiende el mundo de acuerdo a su experiencia y a las impresiones, convertidas en recuerdos, que esta ha generado en él. Se trata, no obstante, de un proceso recíproco, en tanto en cuanto, nuestra memoria condiciona nuestras impresiones y nuestras impresiones se tornan en recuerdos e integran la memoria. Todos estos fenómenos completamente subjetivos, marcan el presente del yo, que vive en el hoy con la mochila del pasado, un pasado que se esfuerza por penetrar, pero que, debido, a la focalización del individuo en actuar no consigue hacerlo sino en muy pequeñas dosis. No habría, pues, una separación clara entre pasado y presente porque el pasado siempre estaría volcado sobre el segundo. Esta teoría que emana de los textos emarianos se vincula a la concepción de la memoria bergsoniana:

Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido. La memoria..., no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. [...] En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. [...] En efecto, ¿qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido

desde nuestro nacimiento [...]? Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero *es con nuestro pasado todo entero [...] como deseamos, queremos, actuamos*. Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación (Bergson 47-48).

Emar y sus personajes se esfuerzan en rescatar todo ese pasado que presienten y, cuando mínimamente lo captan, la retención de tal instante es prácticamente imposible. “Emar transcribe lo volátil e inaprensible de una vida” (Piña 657); en eso consisten sus obras y, sobre todo, ese es el propósito de *Umbral*. No se trata, entonces, de recuperar todo el pasado, sino de mostrar en el texto los esfuerzos por hacerlo y la imposibilidad de cumplirlo porque, aunque el yo se esfuerce, resulta siempre fracasado, en parte, porque “[en] líneas general [sic], en derecho, el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro” (Bergson 60). Eso no implica que en algunos momentos Emar no tenga una gran intuición para vislumbrar el verdadero funcionamiento de la memoria y el tiempo, aunque le cueste sobremanera explicarlo:

Anoche traté de desnudar en lo posible mi ser de esa máscara. [...] *Y mi pasado todo íntegro renació en mí, surgió en mí y me inundó. [...] Pasado, presente y hasta porvenir no hacían en mi espíritu más que uno, un solo momento, un solo golpe de vida [...]. Nada me hacía el efecto de haber pasado, ni menos concluido. Todo era tanta vida como la vida actual, todo era tan mi propio ser, y mi propio ser era tan el mismo durante las fases diversas de ese todo, que yo sentí dos sensaciones, tan claras, que no supe cuál creer. Una fue que yo –ser pensante y sensible– era el fruto, el hijo único de los instantes de mi vida [...]. La otra fue que esos instantes habían sido siempre iguales, siempre los mismos, y que yo [...] los había iluminado con mi propio ser [...]. Y ambas sensaciones traían como resultado la fundición completa de pasado, presente y hasta porvenir en uno solo, en uno no más, en la vida, en fin, en mí! [sic] [...] Todo es igual. Todo es la vida y es lo más hondo de nuestro ser (Yáñez 195-196).*

Estas dificultades reconocidas no solo por Emar, sino por el propio Bergson, son las que provocan en el autor chileno la creencia en la fragmentariedad de la memoria, que no es tal, como hemos visto, pero sí la percibe así. El yo emariano solo recoge pedazos, fragmentos de pasado, que, al ser incompletos y aislados, no son como las experiencias de donde surgieron, de ahí la duda, la interpretación y, en consecuencia, la recreación de ellos en la escritura. En definitiva, el recuerdo no se recupera nunca de manera total, esto es, en un resplandor y de forma completa, idea de la que es

consciente el propio Bergson: “La verdad es que jamás alcanzaremos el pasado si no nos colocamos en él de golpe” (49).

Llegados a este punto no podemos decir que la escritura de Juan Emar sea un fracaso por no conseguir aprehender la duración pura. Al contrario, ya que esa tarea es imposible, Emar plasma la irreproducibilidad de esta, su naturaleza escurridiza. Presenta un desarrollo en su obra, un proceso de búsqueda de su pasado, de su futuro, en definitiva, de sí mismo, el intento de verse completo de golpe, en un solo instante, con todos sus momentos pasados y presentes simultáneos. Ese es su propósito vital desde que comenzara a escribir siendo un adolescente hasta que fallece en pleno proceso de redacción de *Umbral*, y ello explica que *Umbral* carezca de final, dado que la tarea es inabarcable, pero la ambición es infinita:

Quisiera ahora recapitular, ver de un golpe –como si muchos años hubieran pasado– mi viaje entero, verlo sin tiempo, en un bloque uniforme.

Entonces, escribirlo.

Veamos si ello es posible (Emar, *Umbral* 1183).

BIBLIOGRAFÍA

- Barlow, Michel. *El pensamiento de Bergson*. Traducido por María Martínez Peñaloza, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Bergson, Henri. *Henri Bergson: Memoria y vida*, editado por Gilles Deleuze. Traducido por Mauro Armíño. Madrid: Alianza, 1977.
- Cantin, Nadine. “*Miltín 1934*, una estética del espacio”. *Taller de Letras* 36 (2005): 99-111.
- Emar, Juan. *Umbral*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.
- _____. *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez*, editado y coordinado por Alejandro Canseco-Jerez. Poitiers y Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora, 2011.
- Foxley, Carmen. “*Miltín*: un juego de incertidumbres y perspectivas”. *Un año – Ayer - Miltín 1934 – Diez*, editado y coordinado por Alejandro Canseco-Jerez. Poitiers y Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora, 2011: 698-719.
- Lizama, Patricio. “‘Frente a los objetos:’ fragmento de Juan Emar”. *Taller de Letras* 26 (1998): 137-141.
- Piña, Carlos. “Ser y tiempo en Juan Emar”. *Un año – Ayer - Miltín 1934 – Diez*, editado y coordinado por Alejandro Canseco-Jerez. Poitiers y Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora, 2011: 646-663.

Rico Alonso, Sonia. “La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto”. Tesis doctoral. A Coruña: Universidade da Coruña, 2018.

Valcárcel, Eva. “*Bodegón au bon marché*. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”. *Arrabal* 2-3 (2000): 67-74.

ANTE LA “CRUZ DEL SUR”: UNA LECTURA DE *ECUATORIAL* DE
VICENTE HUIDOBRO

*IN LIGHT OF “CRUZ DEL SUR”: A READING OF ECUATORIAL BY
VICENTE HUIDOBRO*

Camilo Retamales Viveros
Universidad de Chile
camilo.retamalesv@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo examina la imagen encabezada por el verso “CRUZ DEL SUR”, al final de *Ecuadorial* de Vicente Huidobro, como eje en torno al cual el poema genera un tipo particular de recepción desde la que se hacen visibles los motivos y procedimientos desplegados en la escritura, a la vez que se constituye en un objeto autónomo producido por relaciones verbales, en correspondencia con la concepción creacionista del poema como un hecho nuevo.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro, imagen, lectura, creacionismo, objeto autónomo.

ABSTRACT

This paper focuses on the image that begins with the verse “CRUZ DEL SUR” in *Ecuadorial* by Vicente Huidobro as an axis around which the poem produces a particular reader response that exhibits the motifs and procedures developed by its writing, and furthermore as an autonomous object produced by verbal relations, in accordance with the creationist conception of the poem as a new event.

KEY WORDS: *Vicente Huidobro, image, reading, creationism, autonomous object.*

Recibido: 25 de marzo de 2023.

Aceptado: 11 de octubre de 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo desarrolla una propuesta de lectura de *Ecuatorial* de Vicente Huidobro, que distingue en la imagen final de la cruz la creación de un objeto resultante de una red de relaciones verbales desplegada en la escritura. Esta red, construida a partir de elementos que evocan diversos referentes, confiere al objeto la autonomía de un hecho nuevo (“L’artiste prend ses motifs et ses éléments dans le monde objectif, les transforme et les combine, les rend au monde objectif sous forme de faits nouveaux” *La création pure*¹ 1305), y produce un tipo particular de recepción que revela la articulación de los signos, caracterizada en una primera instancia por una lectura regresiva (seguimos de cerca lo que señala Sucre: “La articulación que practica Huidobro exige, por tanto, otro tipo de lectura: progresiva y regresiva a la vez, continuamente sometida a la ambigüedad y a la corrección”² 92), convirtiendo así la imagen en unidad de análisis de motivos y procedimientos escriturales presentes en el poema.

2. EL OBJETO Y LA LECTURA

La recurrencia de entidades verbales o “motivos verbales”, como los llama Sucre (93), y la creación en y por el poema de relaciones entre las palabras, produce en *Ecuatorial* una lectura obligada a andar y desandar el recorrido de los signos, recorrido que no ofrece una orientación lineal unívoca, desplegada “narrativamente” desde un principio hasta un final (aunque se juegue con los signos del principio y del fin, “Alfa” y “Omega”, lo que permite a Larrea afirmar que “*Ecuatorial* se proyecta a una situación escatológica con todas sus catástrofes [...] para terminar anunciando <<el fin del universo>>”, 220), sino que semeja más bien la organización cubista de un objeto creado³, o bien una estructura cuyos componentes operan, por así decirlo, más en el paradigma que en el sintagma⁴. Este rasgo compositivo, en la imagen que nos ocupa,

¹ Todas las citas de obras de Vicente Huidobro corresponden a *Obra Poética*, 2003, edición a cargo de Cedomil Goic.

² Entenderé pues que esta recepción motivada por el texto (si bien Sucre la concibe como una lectura simultáneamente progresiva y regresiva, mi propuesta distinguirá analíticamente la lectura regresiva como su primer momento hermenéutico) es una producción, virtualmente inagotable, de relecturas que desteejen y rehacen la trama verbal, interrogando los signos en su articulación, esto es, en sus combinaciones, imantaciones, variaciones y efectos de sentido. Se trata –volveré sobre esto– de la lectura como experiencia formal.

³ La dedicatoria del poema a Pablo Picasso es leída por Goic como una respuesta poética al cubismo. Cfr. Goic 2003, “Introducción” a *Ecuatorial*.

⁴ Pienso en la idea de Peter Burger de que en la obra de arte inorgánica se abandona el modelo estructural sintagmático para dar paso a uno paradigmático en el que las partes se

se expresa al servicio de la creación de una entidad independiente, y aun autorreferencial, que toma prestados los referentes de la “vida” –la realidad extratextual– para crear una realidad poética (“Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante”, señala el epígrafe de *Horizon carré*). Subraya Camurati (147) la comunión entre Huidobro y el cubismo en el rechazo de lo anecdótico y descriptivo, para privilegiar la constitución de un objeto estético autónomo sobre la base de una concepción intelectual: “El vigor verdadero / Reside en la cabeza”, se lee en “Arte poética”. En el manifiesto “Le créationnisme”, amén de afirmar que el poema creado “ne peut pas exister ailleurs que dans la tête du poète”, Huidobro señala:

Je vous dirai ce que j’entends par poème créé. C’est un poème dans lequel chaque partie constitutive et tout l’ensemble présente un fait nouveau (...) Le poème créationniste se compose d’images créées, de situations créées, de concepts créés; il n’épargne aucun élément de la poésie traditionnelle, seulement, ici, ces éléments sont tous inventés sans aucun souci du réel ni de la vérité antérieure à l’acte de réalisation (1329-1330).

¿Cómo un poema ha podido darse un objeto autónomo? Esta, a mi entender, es la pregunta que la imagen de la cruz arroja hacia el final del texto como una provocación, y cuya respuesta no dice, aunque, en cierto modo, *realiza*. Esta realización, escrutada a la luz de la pregunta que nos interpela, exhibe las trazas de cierta operatoria, dentro de la que podemos distinguir inicialmente la búsqueda de una ilusión gráfica a partir de la correspondencia de la imagen con la distribución espacial de los versos:

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGNO

AVIÓN DE CRISTO (504)

Como señala Goic (*Fin del mundo* 5), la imagen tiene su antecedente, si bien no idéntico, en el poema “Aéroplane” de *Horizon carré*:

LA CROIX DU SUD

Est le seul avion

qui subsiste (456)

No obstante, cuando el lector de *Ecuadorial* llega a nuestra imagen, como al final de un recorrido, advierte en ella el peso de una acumulación que la escritura ha ido preparando en el desarrollo del poema y aun intratextualmente. Así, luego de

emancipan respecto del todo y se abandona la pretensión de un sentido totalizante propio de la obra de arte orgánica. Cfr. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 2000.

llamar la atención sobre su peculiar distribución espacial, estos versos orientan una lectura regresiva, que rastrea “al revés”, releyéndose, los encadenamientos que la hicieron posible.

Es importante señalar que esta lectura es producida por una articulación de los signos que, a la vez que evoca un referente extratextual (la Cruz del Sur), acentúa y dramatiza la tensión entre la palabra y la cosa, revelando la entidad visual en su condición de objeto verbal, signo hecho de signos, dando paso así a una experiencia formal de la lectura:

Así también la experiencia del lector, como tal, ha de ser una experiencia formal. Signos dispersos y diseminados en la página, interrupciones bruscas del verso, palabras que se aíslan y luego se ven relacionadas sorpresivamente con otras, juegos de variantes y repeticiones: el lector tiene que detenerse, primero, en esta trama verbal, visualizarla, imaginarla como un espacio o un cuerpo emblemático (...) Experiencia formal quiere decir, pues, experiencia física del lenguaje, que es el paso previo para cobrar conciencia de él (Sucre 93).

3. “SUPREMO SIGNO”

El diseño de la imagen a partir de la distribución de los versos, apuntado más arriba, vuelve nuestra mirada sobre la insistencia de dos dimensiones en tensión: lo visual y lo verbal. En atención a esto, diremos que la imagen de la cruz en *Ecuadorial* está apuntalada por una especie de doble codificación, que exige a la lectura enfrentarse a dos aspectos del signo: uno visual analógico, que tiende a lo pictórico, y otro verbal (convencional). Así, podemos representarnos una lectura que se mueve entre uno y otro: frente al aspecto analógico o icónico (en el sentido de Peirce), la lectura se detiene en el dibujo de la imagen (que hace pensar en un esbozo de caligrama o en una silueta de *papier collé*, pero sobre todo en el trazado de uniones imaginarias con que la astronomía figura sus constelaciones), cuyo efecto es sugerir astros sobre el cielo de la hoja en blanco; y, frente al verbal (en proximidad asintótica respecto del anterior), la lectura recae sobre la composición, advirtiendo una disposición organizada de tres sintagmas nominales, espaciados convencionalmente para crear una imagen mental.

La forma en que la convergencia de lo visual y lo verbal se realizará en el verso que titula este apartado, es prefigurada en el poema mediante el par “astro-signo” convocado por la significación de estos versos:

Signos hay en el cielo

Dice el astrólogo barbudo (499)

Acá, el plural “signos” es la puerta de entrada a una pluralidad de relaciones: en boca del astrólogo, “signos” son los “astros” de un ensueño constelante proyectado sobre el firmamento, y que, parafraseando a Bachelard, es como el test de Roscharch de la humanidad niña⁵ (“astros” que a su vez nos devuelven por sinécdoque a la “constelación” de la que partimos nuestra lectura), y también son los “signos” de una escritura en este “cielo” que, ante todo, es la “hoja en blanco” –nos lo enseña nuestra imagen y, antes que ella, la página misma– de los que el astrólogo es el intérprete, figura este del lector. Por eso, cuando a los citados siguen los versos “Marte / pasa a través de / Sagitario”, en estos debe advertirse no la traducción a “lenguaje poético” de materias astronómicas o astrológicas (en todo caso conocidas por Huidobro), sino el poder constelante de una escritura que activa procesos de significación a través de las relaciones entre los signos (de ahí que Hahn lea aquí la imagen de una entidad binaria –el centauro– atravesada por el planeta que evoca la guerra y la calamidad, rasgos que imantan otros motivos presentes en el poema, 21). Considerando esto último, complementaremos nuestra lectura señalando que “signos” es además la cifra de una entidad binaria que en la imagen de la cruz comporta la tensión entre dos aspectos sígnicos a través de un doble procedimiento: primero, la imagen retoma el par «signo-astro» en la punta izquierda de la cruz, al hacer del «SUPREMO SIGNO» un astro de la constelación sugerida (en calidad de denotatum), *como si* fuera su ícono; segundo, al retomar el par “signo-astro”, lo que retorna en la imagen es una *relación verbal* creada por la escritura y, de este modo, este “ícono estelar” se revela también como el signo de un *lenguaje* visual, de una codificación constituida por lo que podríamos denominar, recordando un verso de *Altazor*, “palabras estelares”.

Se trata en definitiva de procedimientos que actúan simultáneamente sobre la lectura, cuyo efecto puede describirse como sigue: es *como si* la constelación “real” evocada, una agrupación convencional de estrellas, reclamase ser leída en calidad de efecto de una codificación⁶, la que, a su vez, pone de relieve las relaciones entre los

⁵ Si pensamos en la importancia de la imagería zoológica en las constelaciones del zodiaco, cobra fuerza la resonancia de estos versos en el manifiesto citado de Huidobro, “Le créationnisme”, al anunciar el advenimiento de una nueva especie animal, el poeta: “Voici dans ces pages sur le créationnisme, mon testament poétique. Je le lègue aux poètes de demain, à ceux qui seront les premiers de cette nouvelle espèce animale, le poète, de cette nouvelle espèce qui va naître, je crois bientôt. *Il y a des signes dans le ciel!*” (el énfasis es mío, 1336).

⁶ Si más arriba hablamos de la imagen como un esbozo de caligrama, a la luz de lo expuesto, entendemos que, a diferencia de un caligrama, en que por medio de la imitación esquemática se busca la ilusión o el reconocimiento de la cosa, la referencia a la constelación (en sí misma convencional, arbitraria) en esta imagen reclamaría un género de composiciones que desnaturalizaran la ilusión de la analogía y la revelaran como el efecto de una codificación, como el producto de un juicio de semejanza implícito.

signos (es en este sentido que debe entenderse la afirmación de Huidobro de que en el poema creado cada parte constitutiva, así como el todo, muestran un hecho nuevo: es la nueva relación entre las palabras la que transforma-recrea las palabras mismas y el conjunto) y el carácter “supremo” de estos al liberarse de una sujeción a lo real. Se dramatiza en la lectura una suerte de caída sideral de lo extratextual (tal vez ya anticipada: “Las estrellas / que caían / Eran luciérnagas del musgo”, 492) y el ascenso de una *relación* que transforma la imagen en una escritura jeroglífica, es decir, cuyos signos se comportan como figuras codificadas que exigen un desciframiento.

La escritura jeroglífica y la lectura como desciframiento “al revés” (agregamos nosotros: de un supremo signo autosuficiente, relacional) se revela, a partir de las reflexiones precedentes, como un motivo ya tratado en el poema, en el momento en que un hablante plural se dirige a “Los hombres de mañana”, esto es, a los intérpretes-astrólogos de palabras estelares, a los descifradores de supremos signos, a los lectores:

Los hombres de mañana

Vendrán a descifrar los jeroglíficos

Que dejamos ahora

Escritos al revés

Entre los hierros de la Torre Eiffel⁷ (501)

La lectura al revés del jeroglífico de la cruz nos muestra no solo que su correlato, la *escritura al revés*, ya se encontraba como un motivo en el poema, sino que este tiene la función de activar otro tipo de regresión, paralela a la desplegada en los signos, ahora en el tiempo. En efecto, esta estrofa nos habla del tiempo y de un cierto orden temporal efectuado en la escritura. Los términos “mañana” y “ahora” adquieren relieve al interior de una sintaxis que subordina este último a aquel. Goic (*La poesía* 164) ha destacado el carácter paratáctico de la escritura de Huidobro, que la acerca al procedimiento cubista de la yuxtaposición, no obstante, acá me interesa destacar la hipotaxis del “ahora”, a través de la subordinada de relativo, que debe leerse como anticipamos de acuerdo con el motivo de la escritura-lectura al revés. De aquí se desprende que, al lado del movimiento invertido de los signos, el encadenamiento

⁷ Siguiendo una observación de Óscar Hahn, entendemos que la torre Eiffel es la torre de los cubistas y de los poetas vanguardistas, asociada por Huidobro con lo aviar y el canto: “Volière du monde / Chante” (*Tour Eiffel*), y en cuya boca pone estas palabras: “DANS MA TÊTE UN OISEAU CHANTE TOUTE L’ANNÉE” (617). Veremos que estas asociaciones también convergen a su manera en nuestro jeroglífico.

verbal efectúa una inversión temporal que hace avanzar el texto hacia el pasado, un pasado que se funde con el *ahora* de la inscripción de los signos-jeroglíficos. Pero ¿hacia cuándo? Por supuesto que este *ahora* no emerge para satisfacer alguna curiosidad anecdótica del contexto de enunciación, sino para enunciar una pregunta sobre el tiempo, sobre un orden temporal inaugurado en la trama verbal (un orden atento, como Jano, simultáneamente al final y al comienzo). En todo el poema, solo una fecha reclama para sí una centralidad significativa:

Un reloj verde

Anuncia el año

1917

LLUEVE (499)

Tanto por sus cualidades tipográficas y su posición espacial en el poema, como también por sus resonancias intertextuales o transtextuales, esta fecha configura lo que, en términos de Ricoeur, llamaremos un “momento axial” (787), esto es, un acontecimiento que inaugura el tiempo del calendario y que opera como el eje de referencia respecto del cual se distribuyen las determinaciones temporales de pasado, presente y futuro. Es la fecha de la Revolución rusa y de los estertores de la Primera Guerra Mundial. En una entrevista con Carlos Vattier, Huidobro recuerda esos años:

El período de la Gran Guerra y de la Revolución Rusa. Yo vivía entonces en Francia. Era la época heroica, en que se luchaba por un arte nuevo y un mundo nuevo. El estampido de los cañones no ahogaba las voces del espíritu. La inteligencia mantenía sus derechos en medio de la catástrofe, por lo menos en Francia. Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo (2).

Ecuadorial nos sitúa en este momento en que se percibe el “final de la refriega”, marcado por un acontecimiento que inaugura un tiempo nuevo (“Mi reloj perdió todas sus horas”) y hace posible al hablante recorrer un “Siglo cortado en dos”, permitiéndonos entender el título del poema no solo en el sentido del paralelo 0°, en su acepción geográfica, sino también como el punto cero del momento axial, que distribuye el tiempo y lo divide, como bien advierte Goic (*Fin del mundo* 27), entre un tiempo de muerte y otro de renovación.

4. “AVIÓN DE CRISTO”

Múltiples son las alusiones en el poema a estos dos grandes tiempos, pero quizás la que con mayor fuerza los concentra y resume, con similar procedimiento al observado respecto del momento axial, es la siguiente:

Y ayer vi muerta entre las rosas

La amatista de Roma

ALFA

OMEGA

DILUVIO

ARCO IRIS

Cuántas veces la vida habrá recommenzado (503)

Principio y fin, muerte y renovación son tratados como fenómenos complementarios en el marco de un discurso que convoca motivos escatológicos (“Alfa y Omega”, al igual que otras referencias en el texto, remiten al *Apocalipsis*) y una visión cíclica de la historia: la escatología, dice Mircea Eliade (58), prefigura una cosmogonía del porvenir.

Para que un nuevo acontecimiento axial fuera posible ha debido decaer y terminar una era anterior: la era cristiana. Hahn (22) y Larrea (237) entienden la muerte de la “amatista de Roma” como la muerte de la Iglesia de Roma y, por metonimia, del cristianismo. Tenemos entonces que tras el “DILUVIO” –en intertexto con el diluvio genesíaco- que da fin a la era cristiana viene el “ARCO IRIS” de un nuevo amanecer que, como ya nos previene la lectura regresiva, ha ocurrido también *antes*:

El divino aeroplano

Traía un ramo de olivo entre las manos (494)

Tras el diluvio, la divinidad se hace presente con una promesa de paz, pero el portador del ramo de olivo no es ya la paloma del *Génesis*, sino que se trata de un objeto mecánico, antropomorfo y divinizado, vocablo de innovación técnica a tono con la era del *esprit nouveau*, componiendo lo que Goic llama una imagen deslexicalizada (*Fin del mundo* 26) o, diríamos más bien, una resemantización léxica que genera constelaciones de palabras vinculadas por la escritura. Este vínculo se produce a través de asociaciones metonímicas que relacionan la “paloma” (y por extensión las “aves”) con el “aeroplano”, a partir de rasgos compartidos como la capacidad de vuelo o las alas (la relación comprende también otros seres alados como los “ángeles”). También se integra en este encadenamiento la “cruz”, a partir de la forma del referente (por la semejanza entre la “cruz” y el “aeroplano-ave” con las alas extendidas), “figuras axiales todas basadas en la intersección de un principio horizontal por otro vertical” (Hahn 26). Esta red de relaciones, como señala Yúdice (58), se va construyendo a través de las distintas obras del periodo (ver los análisis de *Horizon Carré* y *Hallali*) y resuena también en obras de otros poetas, por ejemplo, en el poema “Zone” de Apollinaire.

Ejemplos estos de imágenes que se hacen eco de ese estado de crisis cultural y espiritual desplegado a lo largo del poema, y que acá se expresa en torno al tema de la “búsqueda” (de los Reyes Magos y de los santos), una búsqueda infructuosa o ardua (del niño Dios, de un lugar donde consagrarse a la divinidad). No obstante, la divinidad también confluye en el surgimiento de entidades híbridas que, de acuerdo a lo señalado más arriba, obedecen a encadenamientos verbales por contigüidad de sentido:

Hacia el solo aeroplano
 Que cantará un día en el azul
 Se alzaré de los años
 Una bandada de manos (504)

La red de relaciones analizada nos permite así apreciar la connotación mesiánica del surgimiento de este aeroplano que canta como un ave (respuesta y esperanza tras la “búsqueda” infructuosa de los ejemplos anteriores), y cuyo advenimiento saludan las manos reunidas a su vez como pájaros.

Finalmente, es este contexto, tal como lo hemos descrito hasta acá, el que subyace y prepara el advenimiento del verso del cabo derecho de nuestra imagen, con el que hemos titulado esta sección. Así, de este caldo primigenio que funde lo humano, lo divino, lo mecánico, la guerra y la renovación cosmogónica, surge también un “Cristo”, pero un Cristo aéreo cuyo signo ostenta la divisa de esta nueva era de seres alados mecanizados (“EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO” 503). Solo la parusía de este nuevo Cristo, fruto de un cúmulo de relaciones motivadas por la escritura, puede reclamar autonomía y emerger al alero de nuestra imagen en la forma de un objeto creado: “AVIÓN DE CRISTO”⁸.

5. “CRUZ DEL SUR”

Llegamos a la punta vertical de nuestra imagen (al revés, dejando el principio para el final), al verso que encabeza y corona la red de relaciones construida, en lo

⁸ Los versos “Biplanos encinta / pariendo al vuelo entre la niebla” (496) -con una heterosis de número que recuerda a Darío cuando invita a “dejar a las otras ocho [musas] encinta”, si bien en la versión francesa de *Ecuadorial* se lee “enceintes”- podrían sugerir una alusión a la Mujer encinta del Apocalipsis –asociada con Sión, la Iglesia y la Virgen María- quien da a luz al Hijo de la era mesiánica, permitiendo su comprensión en el texto a la manera de una figura (esto es, siguiendo a Auerbach, una entidad que se vincula con otra que la consuma) de ese “otro parto” que abre un tiempo de renovación.

que podría denominarse el momento metaescritural de la imagen, ya que “CRUZ DEL SUR” no solo evoca la constelación que sugieren las palabras en su distribución espacial, sino que hace un guiño al propio procedimiento escritural de encadenamientos léxicos en red que venimos analizando. De este modo, leemos en una suerte de *mise en abîme* la presencia de la palabra “CRUZ” en el verso, presencia que subraya su articulación, establecida a lo largo de la trama verbal, con “AVIÓN DE CRISTO”. Podemos descomponer esta relación y observar que la “CRUZ” se relaciona, por un lado, con “avión-aeroplano”, según lo analizamos en el apartado anterior, y, por otro lado, con “Cristo”, con el que se integra doblemente: al remitir a la relación ya analizada entre Cristo-aeroplano-cruz-ave (que sintetizamos en la denominación *Cristo volador*) y, por contigüidad, al referirnos a la crucifixión en la Santa Cruz. Asimismo, la “CRUZ” se abisma al insertarse dentro de la figura de la cruz del que este verso forma parte. La palabra “SUR”, amén de componer la referencia a la constelación, connota el arribo al hemisferio sur y también al epílogo del texto, con lo que el título del poema reúne la acepción que lo refiere al Ecuador terrestre con aquella que alude a su proyección celeste (sobre el cielo figurado de la página).

Se termina de definir así una tríada o triple movimiento, sumando a los ya comentados desplazamientos en los signos y en el tiempo, el movimiento en el espacio. Cabe preguntarse en este punto, ¿cómo se ha presentado el espacio en este texto? Antes de la referencia al “SUR” en nuestra imagen, *Ecuadorial* ya hacía converger las acepciones terrestre y celeste del Ecuador:

Sobre el sendero equinoccial

Empecé a caminar (493)

El hablante “camina” sobre el Ecuador celeste, a través de un “sendero equinoccial”, espacializando en la figura del “sendero” el tiempo de los equinoccios (cuyo carácter binario “día-noche” debe leerse al lado de otros pares binarios que convoca el texto, como la distinción entre dos eras, la muerte y la renovación, lo que permite a Hahn leer en el título una “metáfora espacial del tiempo”, 20). Se trata de una figura análoga a la que permite al hablante afirmar “Yo te recorro lentamente / Siglo cortado en dos” (501), haciendo aterrizar un tiempo escindido para recorrerlo. Nuestra lectura nos muestra así uno de los procedimientos centrales para el tratamiento del espacio en este poema, que lo vincula al del tiempo, consistente en el empleo de figuras que, como señala Yúdice (62), operan una espacialización del tiempo (también se advierte en este ejemplo: “SIGLO ENCADENADO EN UN ÁNGULO DEL MUNDO”, 492).

En consideración a lo expuesto, entenderemos también en otro sentido las relaciones que exhiben los signos espaciales y temporales en el poema: tal como advertimos que la subordinación temporal hacía emerger una pregunta por el tiempo, acá la espacialización y concretización del tiempo exhibirá una pregunta por el destino

del movimiento en el espacio (un *¿a dónde?*), cuya finalidad es vincular la lectura con el motivo del destierro.

Siglo embarcado en aeroplanos ebrios

A DÓNDE IRÁS

Caminando al destierro

El último rey portaba al cuello

Una cadena de lámparas extintas (503)

Frente al siglo concretizado, como si fuera el pasajero de un aeroplano ebrio, se plantea la pregunta por su destino en la trayectoria espacial (“A DÓNDE IRÁS”), a lo que la trama verbal responde con versos que retoman-reescriben el destierro del “último rey”. A la luz de nuestra imagen, *Ecuatorial* se ofrece como puesta en obra del movimiento, en diversos planos o niveles simultáneos, el tercero de los cuales, tal como hemos visto en los otros niveles, supone la necesidad de invertirlo, de recorrerlo al revés.

Un recurso que activa la relectura del movimiento espacial, esto es, obligando a la lectura a desandar su camino, es la reiteración. Con la reiteración de la última estrofa citada, retornan los mismos versos del comienzo del poema, pero diferentes en el efecto y función que desempeñan en su estructura: si en un comienzo expresaban el motivo del destierro en un escenario de guerra y destrucción, ahora operan como el eslabón y válvula de una lectura que emprende su propio destierro tras la estela dejada por los signos. Coincidencia exacta del “¿a dónde?” con el “¿desde dónde?”, regreso de lo mismo en cuanto diferente⁹. Justamente en su condición de eslabón, estos versos nos remiten al inicio del desplazamiento, desde el norte, en una Europa menguante, entre signos de guerra y consunción:

Y en la trinchera ecuatorial

trizada a trechos

Bajo la sombra de aeroplanos vivos

⁹ Puede pensarse también como el eterno retorno nietzscheano leído por Deleuze, quien discierne dos exposiciones de la idea del eterno retorno, la del Zaratustra enfermo y la del Zaratustra convaleciente, distinguiendo en esta última la comprensión de que no se trata del retorno de lo Mismo, sino de lo múltiple y del devenir. Cfr. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Los soldados cantaban en las tardes duras

Las ciudades de Europa

Se apagan una a una

Caminando al destierro

El último rey portaba al cuello

Una cadena de lámparas extintas (491-492)

La repetición en estribillo nos devuelve aquí al contexto bélico reforzado por la primera aparición del título en el poema, adjetivando a “trinchera”, que determina el espacio textual como el sitio de una confrontación, acompañada en el verso siguiente por otra repetición, ahora en la forma de aliteración: “Y en la trinchera ecuatorial / trizada a trechos”. A su vez, la relectura incesante que el poema produce, en su dirección progresiva –recordando a Sucre– nos permite advertir en la voz “ecuatorial” (tomando el título como figura del espacio poético) un cierto devenir o metamorfosis, desde su concurrencia con el cuadro de la guerra europea y el exilio, hasta su transfiguración, tras el diluvio, con los signos de la renovación y resurgimiento vegetal:

Una mano cortada

Dejó sobre los mármoles

La línea ecuatorial recién brotada (504)

Brote introducido por el diluvio y la consecuente renovación de la vida, también por las exequias en los sitios donde tuvo lugar la guerra (“Aquella multitud de manos ásperas / Lleva coronas funerarias / Hacia los campos de batalla”). Más aún, ampliando el radio de nuestro análisis (extremando la dirección progresiva de la lectura), podemos seguir la prolongación del “brote” ecuatorial hasta el Canto I de *Altazor*, en que leemos una curiosa alusión a la obra que nos ocupa:

Hace seis meses solamente

Dejó la ecuatorial recién cortada

En la tumba guerrera del esclavo paciente

Corona de piedad sobre la estupidez humana

Soy yo que estoy hablando en este año 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos
 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
 Mirad esas estepas que sacuden las manos
 Millones de obreros han comprendido al fin
 Y levantan al cielo sus banderas de aurora (739-740)

Vemos que ya no es la mano “cortada” la que deja la línea “recién brotada”, sino que el hablante en primera persona dice haber dejado la ecuatorial “recién cortada”, cerrando tal vez el ciclo abierto en *Ecuatorial*, o bien haciendo un guiño lúdico, autoparódico, a la manera de las variaciones progresivas (Camurati 110). Además, notamos la referencia al contexto que hemos denominado “momento axial”, a través de la evocación de los años de la guerra europea y la revolución bolchevique. Situándonos más cerca del objeto de este trabajo, pienso que *Altazor* prolonga el “brote” de *Ecuatorial* también en otro sentido, refundiendo la red de relaciones que converge en torno a nuestra imagen y subjetivándola: si *Ecuatorial* culmina con el ascenso de una imagen impersonal (fruto de una acumulación que fusiona lo mecánico y lo divino, aéreo, aviario, estelar), *Altazor* en cierto modo la encarna en una subjetividad imposible, “pájaro-hombre-ángel-aviador, cosmonauta” (Concha 122), “un paracaidista y un planetoide: un pequeño cosmos que se precipita entre los astros” (Goic, *Altazor* 1599), humanizada por la conciencia doliente de sí como existencia caída y ser para la muerte.

A partir de la imagen de la cruz, *Ecuatorial* nos ha llevado de signo en signo, a través de los procedimientos de una escritura que reclama la autonomía de un objeto creado y que desencadena un proceso de relectura (regresiva, progresiva e incluso recursiva, como la espiral que se ensancha con cada vuelta) cuya prolongación inagotable emula tal vez la espera de ese otro signo absoluto, apenas entrevisto y profetizado, que nunca se realiza plenamente, el mismo que en *Temblor de cielo* hará decir: “vivimos esperando un azar, la formación de un signo sideral en ese expiatorio más allá en donde no alcanza a llegar ni el sonido de nuestras campanas” (844), de cuyo advenimiento los demás son meras prefiguraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.
- Concha, Jaime. "Altazor de Vicente Huidobro". *Anales de la Universidad de Chile*, n°133 (1965): 113-136.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994.
- Goic, Cedomil. "Altazor, de Vicente Huidobro". En: *Vicente Huidobro. Obra Poética*. Ediciones de la Universidad Católica de Chile-UNESCO-ALCA. Santiago-París-Madrid, 2003.
- . "Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuadorial* de Vicente Huidobro". *Revista de Literatura Chilena*, n°55 (1999): 5-27.
- . *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago: Nueva Universidad, 1974.
- Hahn, Óscar. "La voluntad inaugural". En: *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago: LOM Ediciones, 1998: 27-38. Publicado originalmente como prólogo a su edición de *Ecuadorial*. Santiago: Nascimento, 1978: 5-17.
- Huidobro, Vicente. *Obra Poética*. Santiago-París-Madrid: Universidad Católica de Chile-UNESCO-ALCA, 2003.
- Larrea, Juan. "Vicente Huidobro en vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n°106-107 (1979): 213-273.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2009.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Vattier, Carlos. "Cuestionario a Vicente Huidobro". *Pro Arte*, I, n° 25 (enero 1949).
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.

FAMILIA, PRISIÓN Y NOVELA. TRES DISPOSITIVOS
DISCIPLINARIOS EN *ALBERTO EL JUGADOR* DE ROSARIO
ORREGO¹

*FAMILY, PRISON AND THE NOVEL. THREE DISCIPLINARY
APPARATUS IN ALBERTO EL JUGADOR BY ROSARIO ORREGO*

Edson Faúndez V.
Universidad de Concepción
efaundez@udec.cl

María Luisa Martínez M.
Universidad de Concepción
marmartinez@udec.cl

Alonso Beltrán Cruz
Universidad de Concepción
albeltran@udec.cl

Mariela Ramírez Peña
Universidad de Concepción
marieramirez@udec.cl

RESUMEN

Alberto el jugador (1860) de Rosario Orrego es una novela que se inscribe dentro del marco de la reflexión sobre la literatura nacional desarrollada por los letrados liberales y de la materialización literaria de esa reflexión en la novela de costumbres nacional. Proponemos una lectura que permite analizar críticamente

¹ Artículo escrito dentro del marco del proyecto de investigación Fondecyt Regular N° 1171498 *Sentidos, formas y figuraciones del mal en la novela chilena producida entre 1858 y 1929*.

los dispositivos disciplinarios familia, prisión y novela, que, en el caso de Orrego, se complementan con la presencia de una figura femenina, maternal y compasiva.

PALABRAS CLAVE: Novela chilena decimonónica, novela disciplinaria, mal moral, estética liberal.

ABSTRACT

Alberto el jugador (1860) by Rosario Orrego is a novel that belongs within the framework of reflection on national literature developed by liberal writers, and of the literary materialization of this reflection in the national *novela de costumbres*. We propose a reading that will permit a critical analysis of the disciplinary apparatus of family, prison and novel that, in Orrego's case, is complemented by the presence of a maternal and compassionate feminine figure.

KEY WORDS: *19th century Chilean novel, disciplinary novel, bad morality, liberal aesthetics.*

Recibido: 15 de mayo de 2023.

Aceptado: 13 de junio de 2023.

RE-LECTURAS DE ALBERTO EL JUGADOR

Rosario Orrego, utilizando el seudónimo 'Una madre', publica en 1860, en la *Revista del Pacífico*², la novela por entregas *Alberto el jugador. Novela que parece historia*. Posteriormente, en 1861, la novela es publicada en formato libro (Imprenta de Chile de A. Monticelli), gracias al apoyo de la Sociedad de Amigos de la Ilustración de Valparaíso. El libro cuenta con un prólogo del escritor liberal peruano Ricardo Palma, donde se resalta la importancia del asociacionismo literario y de la participación literaria de las mujeres, así como también la filiación realista-costumbrista y el carácter moralizante de una novela que enseña y expulsa simbólicamente el vicio social del juego y sus nefastas consecuencias. El subtítulo de 1861 es distinto al que posee la novela por entregas publicada en 1860, que induce al lector a concretizar la ficción como una historia verdadera. La variante de 1861 es 'Novela de costumbres', lo que convierte a Orrego, junto con Alberto Blest Gana, en una novelista que acoge las orientaciones estéticas y políticas acerca de la literatura nacional, desarrolladas por los letrados liberales de la época, que encuentran en el *Discurso de incorporación a una sociedad de literatura de Santiago* (1842) de José Victorino Lastarria uno de

² La *Revista del Pacífico* fue fundada por Guillermo Blest Gana en 1858. Este periódico publicó hasta 1861 artículos, críticas, diarios y novelas que permitieron la difusión de ideas liberales. Rosario Orrego publica por entregas la novela *Alberto el jugador* en los tomos 1-5 y 7-10 de 1860.

sus primeros referentes. El subtítulo resulta más pertinente que el que acompañó la publicación por entregas, si consideramos, además, las características del certamen literario, organizado por la Universidad de Chile en 1860, al que Orrego postuló su novela. Dicho certamen tenía como propósito prioritario contribuir a la formación de la novela nacional, cuyas bases teóricas ya habían sido esbozadas por jóvenes liberales, que constituyen una especie de sujeto colectivo liberal (Löfquist, 1995), entre los que destacan José Victorino Lastarria, Joaquín Blest Gana, Miguel Luis Amunátegui, Francisco Bilbao, Justo Arteaga Alemparte, Daniel Barros Grez y Alberto Blest Gana³. El jurado estuvo integrado por dos liberales eminentes, José Victorino Lastarria y Miguel Luis Amunátegui, quienes creían firmemente en la función civilizadora, moralizante e ideológica de la (aún inexistente) literatura nacional. La novela ganadora, como se sabe, fue *La aritmética en el amor* (1860)⁴, primera novela de costumbres nacional escrita por Alberto Blest Gana⁵, lo que no debe llevarnos a desconocer la presencia de rasgos estéticos de la novela de costumbres en las novelas por entregas que el escritor chileno publica en la década de 1850⁶.

³ Algunos de los textos claves que despliegan una reflexión sobre la literatura nacional, producidos por letrados liberales durante el siglo XIX, han sido estudiados por Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol. I. Sociedad y cultural liberal en el siglo XIX. J. V. Lastarria* (1997).

⁴ Carol Arcos señala que la novela de Orrego posiblemente no fue premiada debido a la hegemonía de la escritura masculina dentro del marco de la cultura letrada de la época: “quizás dentro de esta cultura letrada y la ideología que sustenta un canon general de tradición literaria y uno particular, la escritura masculina, no hacía posible el premiar a una mujer escritora” (“Musas del hogar...” 14). Hernán Poblete manifiesta en su libro *Alberto Blest Gana y su obra* que, en realidad, la obra de Orrego no fue presentada a tiempo al certamen, por lo que no alcanzó a ser evaluada por los integrantes del jurado: “La Universidad designó un jurado de gran prestigio para decidir entre las obras que se presentaran al concurso: José Victorino Lastarria y Miguel Luis Amunátegui, que debieron elegir entre tres producciones. Las tres, de hecho, eran sólo dos, pues una de las concursantes, doña Rosario Orrego de Uribe, no completó nunca su novela *Alberto el jugador*, a pesar de los plazos de gracia concedidos por los jueces. Se enfrentaban, por tanto, *Judith* -cuyo autor se desconoce hasta ahora- y *La aritmética en el amor*, de Alberto Blest Gana” (75).

⁵ Las ideas de Blest Gana sobre la novela de costumbres fueron formalizadas en su Discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, titulado *Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella* (1861).

⁶ Las novelas por entregas que Alberto Blest Gana publica en la década de 1850, prácticamente inexploradas por la crítica especializada, son las siguientes: *Una escena social. Novela original chilena* (El museo, 1853), *Engaños y desengaños. Novela original* (Revista de Santiago, 1855), *Los desposados* (Revista de Santiago, 1855), *La fascinación* (Revista del Pacífico, 1858), *El primer amor* (Revista del Pacífico, 1858), *Juan de Aria* (Revista América,

Juan Armando Epple sostiene que Rosario Orrego pertenece a “ese grupo precursor de escritoras hispanoamericanas que accedieron al espacio público de la cultura cuando esta actividad tenía un sesgo predominantemente masculino” (27). Sus escrituras narrativa y lírica han sido, sin embargo, escasamente estudiadas por la crítica especializada; de ahí que Carol Arcos proponga que “en los libros que se han ocupado de la escritura literaria decimonónica de mujeres en Hispanoamérica la figura de Rosario Orrego permanece ausente” (“Musas del hogar...” 10). No obstante lo anterior, la narrativa de Orrego cuenta con comentaristas, como los previamente señalados, que se han referido a las particularidades de su obra literaria y a la posición de la escritora en el contexto cultural nacional.

Ricardo Palma, el primer comentarista y prologuista de *Alberto el jugador*, destaca, así lo apuntamos, el indiscutible carácter didáctico-moralizante de la novela de la escritora chilena:

¿Satisface la novela que examinamos un fin moral? Es innegable que sí. El vicio del juego, tan fatal para la felicidad doméstica como funesto para la organización social, es en ella vigorosamente combatido. Aquellas imaginaciones sobre las que la vista de un naipe y de los dados imprime una exaltación febricitante se sentirán un tanto calmadas después de la lectura de esta obra que los padres deberían poner en manos de sus hijos como provechosa enseñanza para que huyan de una pasión que jamás deja en pos de sí la dicha sino la vergüenza, lágrimas y remordimientos (4-5).

El letrado limeño considera la novela como un arma para combatir los vicios sociales recurrentes, lo que la inscribe dentro de lo que podemos denominar la cristalización estética del sueño liberal sobre la literatura nacional desplegado por Lastarria (1842) y sus correligionarios: “escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes” (15). Orrego, con el propósito ilustrado de producir una escritura de carácter didáctico-moralizante, estructura binariamente su novela, sancionando el vicio y premiando la virtud. Paatz insiste en la importancia que tiene el ‘fin moral’, por lo que en la novela apreciamos “confirmadas una vez más las exigencias morales que se le suponían a una novela chilena con tema contemporáneo” (377). Arcos, considerando el contexto de producción de la novela, signado por la construcción intelectual de la nación, propone que la moral se erige como el elemento necesario para la proyección de las ideas liberales: “tendrá un papel didáctico que se construye como una actividad ejemplarizante; así, esta concepción utilitaria de la literatura obedece a un programa de emancipación liberal” (“Musas del hogar...” 12).

Madrid, 1858; El Aguinaldo de El Ferrocarril, 1858) y *Un drama en el campo* (Revista La Semana, 1859).

La escritura de Orrego expone, de este modo, la posibilidad de corregir los errores y vicios que pone en evidencia su concepción moral, con el objetivo de encauzar la conducta de sus lectores a partir de la asimilación de ideas liberales y nacionalistas: “no es casual que el relato comience el 17 de septiembre, es decir, en vísperas de la celebración del aniversario patrio: esto revela desde el principio la intención política pedagógica que se inscribe en la obra” (Contreras 83).

Monserrat Arre Marfull indica que la escritura de Orrego interpela a la clase aristocrática, que tenía el acceso a la educación y participaba en la vida política y cultural de la nación: “los textos de Rosario Orrego [...] fueron concebidos para ser leídos por una clase social específica: la aristocrática (hacendados y burguesía mercantil)” (7). No podemos desconocer, sin embargo, que la publicación por entregas de 1860 debió amplificar el número de lectoras y de lectores de la novela, llegando a los sectores medios de la sociedad chilena, asunto que no es posible desarrollar con amplitud en estas páginas⁷.

La novela de Orrego se estructura, como hemos destacado, a partir de binarismos, lo que les permite a los lectores advertir con claridad las diferencias morales de los personajes e inclinarse por la opción ‘correcta’, que cuestionaría “la corrupción de una sociedad santiaguina que ha olvidado los valores republicanos que soñaron los líderes de la Independencia y que ven socavados por la corrupción privada y pública” (“Rosario Orrego...” 263). Los personajes femeninos, según Epple, cargan con un espíritu de sacrificio, abnegación y amor que se opone rotundamente a las características disruptivas de Alberto, verdadera “fuerza disociadora” (34) en el relato. En efecto, los personajes femeninos, como señala Arcos, “se presentan como las mediadoras para la reconversión de sus maridos y males de la humanidad, son las llamadas a ser caritativas, modestas, honestas y piadosas; éstas, a través de una ‘gracia divina’, ofrecen sus vidas a la recomposición familiar que se ha visto trastocada” (“Musas del hogar...” 23); también “los personajes femeninos son los que, poniendo en juego el amor maternal y familiar, recuperan los ideales y la virtud cívica, redirigiendo a los hombres hacia un destino nacional productivo” (“Rosario Orrego...” 264). Zoraida Sánchez amplifica esta idea sobre la virtud de lo femenino, cuando señala que Orrego “intenta concienciar al público de la importancia de la figura materna para transmitir una correcta educación a los ciudadanos; pues creía que únicamente mediante ésta se podía evitar un problema social tan perjudicial como es el vicio al juego” (12). Catalina Zamora, por su parte, destaca el rol de las mujeres de la burguesía santiaguina “como pilar central de la familia chilena, que a la vez es el centro de la sociedad completa” (30).

⁷ Carol Arcos señala que “la novela-folletín es una de las estrategias discursivas privilegiadas que ponen en uso las escritoras durante el siglo XIX en Chile y el resto de América Latina” (“Musas del hogar...” 261).

La novela de Rosario Orrego permite advertir, además de los efectos negativos del vicio del juego, las costumbres sociales, las preocupaciones estéticas y políticas del pensamiento liberal, la importancia social (familiar y nacional) de la mujer, las relaciones de poder que permean el espacio privado y público y, como plantea Ferrus, una reflexión sobre las condiciones en las que emerge la figura autoral femenina: “muchas de esas recién nacidas ‘obreras del pensamiento’ harían de su obra un espacio de reflexión sobre las condiciones que permitieron la consolidación de su figura profesional” (122). La novela puede ser leída, por consiguiente, como un documento que contribuye a profundizar histórica y literariamente en las ideas que circulan en Chile durante la década de 1860: “precisamente en su combinación de elementos narrativos convencionales y la inclusión de propósitos edificantes de índole liberal, la obra de Rosario Orrego tiene su valor como documento histórico en la historia de la mentalidad chilena” (Paatz 379).

Acogemos las valiosas lecturas de los comentadores de la escritura literaria de Rosario Orrego e intentamos, en primer lugar, amplificar la reflexión sobre algunos rasgos distintivos de *Alberto el jugador* ya observados en dichas lecturas. Procuramos, en segundo lugar, contribuir al diálogo crítico sobre los sentidos que orbitan el surgimiento de la novela nacional y sus implicaciones estéticas, morales y políticas a partir del examen en dicha novela de la configuración del mal y del nudo de relaciones que se establecen entre la familia, la prisión y la novela, que consideramos, siguiendo las proposiciones teóricas de Michel Foucault, dispositivos -ya que se constituyen como conjuntos heterogéneos, tienen una función estratégica y actualizan relaciones de poder y saber- que poseen un carácter disciplinario -pues operan sobre el cuerpo de los sujetos para producir individuos útiles y dóciles de acuerdo con las expectativas sociales y políticas de los poderes hegemónicos⁸.

⁸ Utilizamos en este artículo, en efecto, las nociones “dispositivo” y “disciplinario” propuestas por Michel Foucault. El concepto dispositivo lo definimos de acuerdo a las proposiciones teóricas de Foucault sintetizadas por Giorgio Agamben en *¿Qué es un dispositivo?*: “1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos” (250); 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder; 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber. Considerando lo anterior, llamamos dispositivo disciplinario a aquél que funciona partir de “una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre el resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación en el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus

LA INTERIORIZACIÓN DEL MAL Y LA FAMILIA FRACTURADA

La novela presenta, en la víspera del aniversario de la Independencia de Chile, a Alberto N..., personaje que tiene el poder de seducir a los hombres de la ciudad y perderlos en el vicio del ‘tapete verde’. La importancia de Alberto es perceptible no sólo porque así lo establece el título temático de la novela, sino también porque es el encargado de ser el portador del estigma del mal que debe ser señalado y exorcizado por la máquina didáctico-moralizante que domina en el entramado novelesco. Recordemos que el narrador omnisciente de la novela lo descubre como un personaje misterioso, sin pasado, que apareció como una ‘planta venenosa’:

¿Quién es Alberto N...? No se sabe. Chileno se le cree, mas nadie le conoce, no hai quien sepa dar noticia de su familia, o que le haya visto crecer. Apareció como una planta venenosa en medio de un desierto. Ninguna mano amiga la ha cultivado (Orrego 7)⁹.

El narrador, ante la interrogante sobre la identidad de Alberto, suspende su omnisciencia, por lo que desconoce la historia privada del personaje. Sólo conoce la leyenda negra de su historia pública, que le permite plantear que estamos, por un lado, ante una ‘planta venenosa’, corrompida y corruptora, que despliega deseos perturbadores de los órdenes familiar y social; y, por otro lado, ante un personaje refractario al pathos de la amistad, que posibilita el encuentro acogedor con el otro y garantiza el respeto de las normas morales. Alberto se erige, por lo tanto, como una figura solitaria que representa el mal moral en el relato, en el sentido propuesto por Paul Ricoeur, es decir, un personaje cuyas acciones son objeto de imputación, acusación y reproche social¹⁰. La construcción del personaje como depositario del mal moral se advierte mediante comparaciones que lo vinculan con la naturaleza salvaje y peligrosa, y mediante rasgos apropiados de la representación del demonio, aún vigente en los mundos católico y popular decimonónicos. Recuérdese, además, que el imaginario del infierno y del

fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a la que se puede llamar disciplinas” (Foucault 141).

⁹ Citamos a partir de la edición de 1861 de *Alberto el jugador. Novela de costumbres* (Valparaíso: Imprenta de Chile de A. Monticelli).

¹⁰ Paul Ricoeur en *El mal. Un desafío a la filosofía y la teología* escribe: “en el rigor de este término, el mal moral -el pecado en lenguaje religioso- designa aquello que hace de la acción humana un objeto de imputación, de acusación y de reproche. La imputación consiste en asignar a un sujeto responsable una acción susceptible de apreciación moral. La acusación caracteriza la acción misma como violación de un código ético dominante en la comunidad considerada. El reproche designa el juicio de condenación en virtud del cual el autor de la acción es declarado culpable y merece ser castigado” (24).

demonio se encuentra presente, en clave alegórica-política, en *Don Guillermo. Historia contemporánea* (1860) de Lastarria, lo que sin duda se constituye en una singular síntesis entre dicho imaginario y las ideas romántico-liberales de su autor. La novela de Lastarria puede considerarse, en este punto, un relato que dialoga intertextualmente con *Alberto el jugador*. La novela de Orrego, sin embargo, se distancia del héroe que se construye con retazos de la representación demoníaca tradicional, deslastrada de la negatividad que la acompañó en los siglos precedentes, y permite el surgimiento del personaje rebelde o del “proscrito filántropo” (Praz 167) que predomina en el romanticismo. Alberto es, a diferencia de los héroes de la escritura romántica, un personaje que no transita entre los polos del binarismo Dios=Bien // Demonio=Mal; él se aproxima más bien a los villanos de las novelas sentimentales y epistolares del inglés Samuel Richardson, quien, por ejemplo, en *Clarissa, historia de una señorita* (1748) localiza el mal moral en el perverso Robert Lovelace. Es factible proponer, desde este acceso, que Alberto es heredero de los villanos de las novelas de Richardson, pues, a partir de una serie de descripciones, se configura también como una figura perversa que resalta por el despliegue del vicio del juego y de deseos en interdicto social: “marqués del tapete, Satanás del vicio” (95), “un hombre lleno de vicios y pasiones desenfrenadas” (7), de “sonrisa diabólica” (47), con un “instinto maligno que le es peculiar” (99) y dominado por “un amor satánico” (36).

Volvamos a la indeterminación del personaje. Su apellido se compone sólo por la letra N..., lo que nos sugiere, por lo menos, tres lecturas posibles. En primer lugar, la escritura de la inicial del apellido designa lo innombrable del secreto que singulariza a Alberto, quien se constituye en un nadie o en un cualquiera; advertimos una relación evidente con la literatura precedente, específicamente con los nombres de algunos personajes que encontramos en los folletines románticos que se publicaron en Chile durante la década de 1850¹¹. En segundo lugar, la ausencia de apellido, como ya lo señalamos, se relaciona con la intriga del relato, con el secreto familiar que será revelado y determinará el parentesco que se establece entre Alberto y Carmela. El relato de Orrego, desde esta perspectiva, puede ser entendido como la revelación del oscuro secreto familiar y personal de Alberto. Cuando el lector se informa de que los personajes, en realidad, son hermanos, desaparece la nebulosa que cubre al protagonista; este conocimiento incrementa los signos de negatividad del personaje en la medida en que los lectores descubren el deseo incestuoso de Alberto, que es un peligro para la estabilidad del dispositivo disciplinario familia que la novela privilegia en la edificación moral de los individuos y de la sociedad. En tercer lugar, la

¹¹ Recuérdese, por ejemplo, al infame Mateo N., personaje de la novela por entregas *Una escena social* (1853), o Ismael S., personaje de aires románticos de otra novela por entregas de Alberto Blest Gana: *Engaños y desengaños* (1858).

carencia de apellido puede ser leída como la imposibilidad de acceder a una identidad estable, molar. El carácter inconcluso del yo del personaje remite, pues, a su estado pre-civilizado o indisciplinado, lo que explica, de alguna manera, su capacidad para perturbar el entramado social textualizado en la novela.

Los sujetos como Alberto, indica el narrador, “pasan como el rayo, aunque como este, destrozando cuanto encuentra en su camino” (7). Es interesante señalar, en este sentido, que las consecuencias negativas del despliegue de los deseos de Alberto se aprecian fundamentalmente en el dispositivo disciplinario familia, cuya significación novelesca ha sido abordada por la crítica especializada (Arcos, 2009, 2018; Sánchez, 2014; Zamora, 2016). Las familias compuestas por Enrique Maldonado y Luisa Álvarez, y por Pablo Aramayo y Carmela de Aramayo experimentan, en el presente novelesco, la violencia de las potencias del mal que residen en Alberto. Pero no olvidemos que el mal moral del personaje lo descubrimos también a partir de las acciones pasadas cometidas contra la familia de Rudecindo San Román y de una acción que se orienta hacia el futuro y apreciamos en los obstáculos (de corte claramente folletinescos) que instala Alberto para que no se cumpla el proyecto amoroso de los jóvenes Valentina Aramayo y Hermógenes de Monrión. Presente, pasado y futuro, por consiguiente, son eslabones del pacto que ha establecido Alberto con las potencias del mal. Sus acciones, que transgreden la moral dominante y son objeto de condenación y sanción, lo transfiguran en una energía que desordena el ámbito familiar, clave en la construcción de la nación civilizada a la que aspira Rosario Orrego.

Carmela de Aramayo lidera, de manera ejemplar, los personajes femeninos que se convierten en guardianes del espacio familiar y de las costumbres. Rosario Orrego sistematizará esta idea, destacada también por la crítica, en su ensayo *El lujo y la moda*: “Si los hombres hacen las leyes, las mujeres hacen las costumbres: sobre ellas cae la mayor responsabilidad de todo lo que tiene de materialista, de interesado y de penoso para toda alma noble las costumbres del siglo” (366). La responsabilidad del espacio familiar, que recae en las mujeres, se transfigura así en responsabilidad social, problema fundamental para abordar las implicaciones políticas de la escritura novelesca de la letrada chilena; consecuentemente, el sujeto femenino, socialmente responsable, expresa la instalación del bien en el espacio novelesco. Queda en evidencia, de este modo, la importancia de la ilustración de las mujeres, que advertimos en la novela que examinamos, pero también en el poema “La mujer”, publicado por Orrego en 1873: “Instruid a la mujer, si queréis pueblos / Que se eleven felices, soberanos. / Mirad que la mujer tiene en sus manos / la vasta cuna del humano ser” (285).

Alberto, por otro lado, se constituye en un personaje singularizado por su propensión al mal, que, siguiendo a Emmanuel Levinas, descubrimos en su incapacidad de responder con responsabilidad a los otros, por lo que en él, a diferencia de Carmela, predomina el *egoísmo mismo del Yo*: “el mal se muestra como pecado, es decir responsabilidad, a pesar suyo, de la no aceptación de las responsabilidades [...]

es el egoísmo mismo del Yo” (108). De ahí que Alberto, quien es gobernado sólo por la preocupación de sí mismo y es responsable de no aceptar responsabilidades, pueda ser comprendido como un personaje “indiferente a cualquier tipo de cuestionamiento moral” (Contreras 85). Esta indiferencia moral puede advertirse, por ejemplo, en las relaciones que establece Alberto con Enrique Maldonado, quien cae en el vicio del juego, perdiendo sus bienes y dañando su matrimonio con Luisa Álvarez; con Pablo Aramayo, quien se ve forzado a ceder la mano de su hija para saldar su deuda con Alberto y evitar la cárcel; con Hermógenes, a quien condena a la prisión, causando un profundo dolor en Valentina; con Adriano, a quien fuerza a robar en la casa de N y C^a para inculpar a Hermógenes y así saldar su deuda de juego; y con Rudecindo San Román, quien termina en la prisión luego de sufrir la destrucción de su familia por mediación de Alberto. No existe un solo personaje masculino que se involucre con Alberto que no vea afectada su vida por las decisiones egoístas que éste adopta. El mal moral del personaje llega incluso a niveles superlativos en la novela, específicamente cuando experimenta placer con el sufrimiento del otro: “Alberto, que posee una de esas naturalezas que pescan el ridículo en las actitudes y actos mas serios, al ver la triste figura que mostraba Adriano, se sintió acometido de un acceso de risa tan ganoso y prolongado que por muchos momentos no pudo articular palabra” (91). La risa satánica es la respuesta ante el sufrimiento del otro; ella manifiesta con claridad la incapacidad del personaje de acoger responsablemente al otro sufriente y, como correlato, hace visible el máximo de egoísmo del yo, es decir, del mal moral textualizado en la novela de Orrego.

La novela, así lo hemos destacado, se articula a partir de una realidad ficcionalizada de carácter dicotómico, por lo que los personajes se posicionan en los territorios morales del bien y del mal. Los personajes que se sitúan en el territorio moral del bien son fundamentalmente femeninos y responden al sufrimiento del otro. Dicha respuesta responsable ante el sufrimiento del otro la encontramos ejemplarmente personificada en Carmela de Aramayo, quien protege a los integrantes de su familia y, posteriormente, se entrega, como indica la conclusión novelesca, a la caridad y el cuidado del prójimo: “ella se lanzó, con abnegación evangélica, a sembrar en el campo de la caridad la semilla del bien” (144). La apertura responsable y bondadosa hacia el otro, cifra elocuente del bien moral, se convierte en amor dirigido hacia el prójimo, en entrega evangélica de su yo que se reparte caritativamente entre quienes sufren. Todo lo contrario a Alberto, quien, encerrado en sí mismo, no puede y no sabe responder ante el sufrimiento del otro, lo que se constituye en causa de su socialmente imputable y reprochable mal moral.

Alberto el jugador, desde nuestra perspectiva, presenta dos explicaciones sobre la propensión al mal que distingue a Alberto. En primer lugar, es factible sugerir que la novela se apropia del imaginario del mal católico para construir a su personaje principal. Esta apropiación despierta dos tentaciones. La primera tentación, de la

que debemos escapar, es la de explicarnos la propensión al mal, así como también la emergencia del bien, mediante una visión teológica-moral, lo que implicaría definir fuerzas externas a los humanos (Dios-Demonio) actuando sobre los personajes y determinando sus posiciones de deseo y sus acciones. Esto no significa que la religión y Dios sean ajenos a la novela; por el contrario, su presencia es relevante y permite la irrupción de una moralidad, fundada en la *abnegación evangélica*, que se conecta con el progresismo liberal (ilustrado y disciplinario) al que adhiere la escritora chilena. De este modo interpretamos, por ejemplo, el descubrimiento de la ‘religión’ por parte de Rudecindo San Román durante su estada en el dispositivo disciplinario prisión, que lo lleva a entregarse a la vida conventual y a la lectura de *Imitación de Cristo* de Kempis: “la religión, hijo mío, que cuarenta años hace no reglaba mi vida, vino a ser desde ese instante la fuente mansa y dulce en cuyo borde pienso beber y reposar hasta que Dios me llame a su lado” (79); y en el castigo divino a las iniquidades de Alberto con que concluye la novela: “el justiciero Dios, que no castiga con piedra ni palo, con cadenas, ni prisiones, hacia sufrir así a Alberto el Jugador, en el exceso de sus mismos vicios, el castigo de sus iniquidades” (146).

La explicación teológica-moral no es suficiente para examinar la propensión al mal en la novela. Encontramos, como hemos sugerido, rasgos de la representación del demonio y del imaginario del mal tradicional en la construcción de Alberto; sin embargo, estimamos que *Alberto el jugador* se singulariza por una penetración de la noción del mal en el individuo a partir del vicio. La escritura de Orrego se distancia así del mito tradicional del demonio como causa del mal, ya debilitado con el racionalismo ilustrado del siglo XVIII europeo, para desplegar una escritura que textualiza, utilizando una idea de Robert Muchembled, la interiorización del mal; es decir, una escritura que descubre el doble monstruoso (del demonio) en la interioridad de los individuos¹²; por lo mismo, Alberto es llamado por Adriano “Satanás del vicio” (95). Las potencias del mal residen, pues, en los laberintos interiores del ser, en “el corrompido corazón de Alberto [en su] espíritu viciado” (89), más que en las celadas del Maligno; también en esos laberintos residen la bondad y la responsabilidad que definen a Carmela. Dentro de este marco de interiorización racionalista del mal y del

¹² Robert Muchembled escribe: “La razón, la ciencia y la industria dejarán cada vez menos espacio al gran macho cabrío satánico que reina en los infiernos [...] Surge un nuevo tipo de sujeto occidental, liberado de las tiranías de la coacción religiosa y del temor al infierno. Poseedor de un yo hipertrofiado, el individuo se interroga más sobre las profundidades de su ser que sobre un diablo exterior limitado, burlado, incluso negado por la cultura dominante de su época [...] De esta manera, la mitad del siglo [XIX] aparece como un período de transición, de vacilación entre la época del diablo y la de su doble monstruoso que está latente en todos los hombres, una fase interminable de involución del cristianismo angustioso, desarrollado después del enfrentamiento confesional del siglo XVI” (235).

bien encontramos una segunda explicación, más convincente que la primera, sobre la propensión al mal que domina a Alberto y a quienes caen entre sus ‘garras’¹³. El mal, que adquiere su mayor densidad significativa en Alberto, puede abordarse como resultado de la carencia o falla del dispositivo disciplinario familia, que trae como correlato la ausencia de un sistema de normas que posibilite una adecuada orientación moral. Claramente esta explicación racionalista tiene un carácter sociológico, incluso psicológico, que permite la denuncia social a la que aspira la novela nacional imaginada por el pensamiento liberal de la época.

Desarrollemos esta idea con mayor detenimiento, refiriéndonos a Enrique Maldonado, Adriano y, por último, a Alberto. El narrador nos informa que Enrique Maldonado carecía de “una educación seria” (4) y que era “huérfano de padre [...] Su madre, buena y santa señora, cuidaba más de los altares de la iglesia que de la educación de su hijo” (4). El narrador, cuando se refiere a la historia familiar de Adriano, señala que nació y fue criado en una familia asidua al juego, por lo que:

Hizo desde temprano el fatal aprendizaje del juego y arraigó en su alma esa afición inmoderada que más tarde debía convertirse en insaciable pasión. Gracias a la fortuna de su padre, Adriano adquirió una educación esmerada, pero que no corrigió sus pervertidos instintos; porque en nuestros colejos no se cuida de morijerar y dirigir las costumbres ni se enseña a los niños la moral en acción (43).

La propensión al vicio del juego surge, efectivamente, en Enrique y Adriano por la carencia o el resquebrajamiento del dispositivo disciplinario familia. La pasión insaciable por el juego, “el peor de todos los vicios, el que lleva más directamente al crimen” (140), que asociamos al mal moral de la novela, encuentra en una explicación racional su clave esencial. El efecto moralizante en los lectores establece que el dispositivo familia es fundamental para corregir las desviaciones morales y evitar la perversión de los instintos, que pueden afectar la construcción de una nación civilizada.

¹³ Osvaldo Godoi destaca la faceta, casi desconocida, de médium de Rosario Orrego: “es quizá poco conocida su faceta de médium, pues se trata de una de las actividades que desarrollaba de forma paralela a la intelectual. Su segundo esposo, Jacinto Chacón, y el sobrino de éste, Arturo Prat, entre otros familiares e intelectuales de su círculo, participaban en reuniones semanales en torno a los postulados de Allan Kardec, fundador de la doctrina espiritista a mediados del siglo XIX en Francia” (27). La faceta de médium de Orrego puede comprenderse dentro del marco de lo que llamamos con Muchembled la “interiorización creciente de la noción del mal” (234); en efecto, el historiador francés escribe: “el individuo indaga en sí mismo, descubriendo abismos inquietantes, frustraciones o deseos reprimidos que, además, debe saber controlar públicamente para mostrar una cortesía refinada, expresión de un *savoir-vivre* mundano. La moda de las sesiones de espiritismo en 1853, o incluso el interés apasionado suscitado desde 1857 por el caso de las poseídas de Morzine, adquieren sentido en este cuadro” (235).

Dentro de este contexto, es pertinente examinar la revelación del secreto del origen de Alberto que transcribimos a continuación:

Señora, dijo el cura interrumpiéndola, Alberto es efectivamente hermano de Vd. El señor L., al confiarme, 45 años ha, la guarda de este huérfano y el secreto de su nacimiento, puso en mis manos ese retrato para que se lo entregase cuando fuese hombre y digno de tan honrado padre. Alberto, niño de quince años, cometió una grave falta y huyó de mi lado. Jamas he sabido desde entonces su paradero, hasta que hoy, después de treinta años, se aparece a mi hogar como arrojado por la mano de la Providencia, y he creído cumplir con un sagrado deber confiándole el secreto de su origen junto con el retrato de su padre (138).

La revelación del secreto familiar de Alberto, que lo descubre como hermano de la mujer por quien siente un deseo perverso, enseña también, al igual que en los casos de Enrique y Adriano, la matriz configuradora del mal moral que domina en la novela. Insistimos en que se trata de la ausencia del disciplinamiento moral que brinda la familia, lo que, según Orrego, desencadena males incurables¹⁴. Alberto es huérfano de un padre honrado, por lo que no se puede atribuir su propensión al mal a una ley de herencia, sino más bien a la falta del dispositivo disciplinar familia. La propensión al mal, la ausencia de respuesta responsable ante los otros, tiene causas sociales evidentes, las que pueden ser abordadas a partir de una educación moral que surge de la familia. De este modo, sostenemos que la construcción de Alberto, realizada a partir de fragmentos de la representación demoníaca tradicional, no es suficiente para proponer que la explicación del mal moral descansa sobre bases teológicas-morales en la escritura de Orrego. La propensión al mal de Alberto encuentra su sentido clave en la interiorización del mal, que asociamos con una explicación racionalista en la medida en que se despliega una crítica a la carencia o el resquebrajamiento del dispositivo disciplinario familia; esto le permite a la primera novelista chilena desarrollar sus ideas liberales para criticar la sociedad chilena y plantear la importancia del dispositivo disciplinario familia, que tiene el poder de cortar flujos de deseo perturbadores del orden social y de re-encauzarlos hacia los territorios de la virtud y, por lo tanto, del bien común. La novela, además, textualiza la falla de la iglesia como dispositivo de coerción deseante y de formación moral, a la vez que exalta la función disciplinaria del dispositivo familia, lo que implica un distanciamiento del ejercicio del poder característico de la sociedad de soberanía (del coloniaje retardatario) y una valoración positiva de las nuevas tecnologías de poder de las sociedades normalizadoras (el progreso liberal que debe acoger una joven república como Chile). Procuraremos ahora,

¹⁴ Catalina Zamora señala que el mal que encarna Alberto se explica por la carencia del afecto femenino (maternal) en su vida, lo que indudablemente dialoga con nuestra lectura.

teniendo en consideración las ideas esbozadas, analizar la significación de la prisión y de la novela en la construcción de los individuos que contribuirán responsablemente a la proyección de los sueños ilustrados, nacionalistas y liberales de la escritora chilena.

FAMILIA, PRISIÓN Y NOVELA: DISPOSITIVOS DISCIPLINARIOS

En el segundo capítulo de la segunda parte de *Alberto el jugador* encontramos un interesante comentario sobre la Penitenciaría de Santiago, el que resulta valioso para explorar las relaciones que se establecen entre los dispositivos disciplinarios familia, prisión y novela:

El que por primera vez vaya a visitar la cárcel Penitenciaria en Santiago, creyendo encontrar allí la miseria, el dolor y toda clase de horrores inventados por el ingenio humano para oprimir al débil y desgraciado, se engaña. El que cree que al penetrar en ese imponente recinto le azotará al rostro una atmósfera impregnada de degradación por una parte y de opresión por la otra, se engaña. Si al dirigirse allí prepara su ánimo a recibir la impresión de ese espectáculo triste y repelente de hombres medio desnudos y enflaquecidos bajo el peso de un trabajo superior a sus agotadas fuerzas, se engaña. Si se horripila bajo la sola idea de que allí irá a escuchar jemidos lastimeros y desesperantes imprecaciones unidas al rechinar acompasado de las cadenas que entorpecen la marcha del prisionero, se engaña. Si su imaginación le ha sugerido el fantasma de Spielberg en la Penitenciaría de Santiago, y en ella un Silvio Pellico elevando al cielo sus desgarradoras lamentaciones, desde una celda cavernosa y mal sana, ¡cuánta no será su sorpresa cuando al poner el pie dentro de los muros de esa casa, y al tender la vista por aquellos patios espaciosos y aseados, ve hombres vestidos con decencia, sin esposas ni cadenas, alegres unos, y tranquilos los mas! ¡y cuando, al ligero toque de una campana, les ve presurosos abandonar su recreo para ir a los talleres a entregarse al trabajo, no a la manera de criminales detenidos, sino como operarios de una gran fábrica, y ve en ellos a hombres que se convierten en miembros útiles de esa sociedad que han ultrajado en un momento de miseria y abandono!

Volvemos a repetirlo: no es la Penitenciaría un instrumento de venganza; no solo opone valla al crimen y evita las condenas al patíbulo, sino que también es la madre compasiva que tiende sus brazos al desgraciado que en su seno encontrará la paz, una industria y el olvido de un pasado borrascoso (77-78).

El narrador de la novela despliega un discurso que visibiliza los beneficios individuales y sociales de la Penitenciaría de Santiago, que fue fundada en 1843, o sea en el decenio conservador de Manuel Bulnes (1841-1851), sobre la base del modelo

arquitectónico, económico e ideológico de la prisión panóptico propuesto por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham. El discurso procura, por una parte, exorcizar la doxa negativa que suscita el espacio carcelario: lugar de dolores y de horrores destinado al sufrimiento y la perdición humanos. La repetición de la estructura de las oraciones, que concluyen con la rotunda fórmula ‘se engaña’, remarca, desde este acceso, el error social que subyace tras la lectura negativa del dispositivo penitenciario, a la vez que lo contextualiza dentro del marco de una crítica al modelo de encierro hispano, propia del liberalismo ilustrado nacional, de la que tenemos antecedentes, como indica Marcelo Neira Navarro, desde 1810: “a partir de 1810 el modelo de encierro hispano fue decididamente rechazado. El diagnóstico señaló por una parte la falta de utilidad y hacinamiento del encierro mismo” (299). La visión de Orrego sobre la prisión se inscribe, por lo tanto, en las preocupaciones ideológicas y morales sobre el control y corrección de la delincuencia, lo que trae como resultado la apropiación de las ideas de Bentham, que se traduce en la construcción de la Casa Correccional, fundada en 1823, y en la construcción de la Penitenciaría de Santiago (1843). Sus comentarios marcan, además, una diferencia de visión respecto de la literatura precedente, como es posible advertir mediante el diálogo intertextual que se establece con *Mis prisiones* (1835), libro autobiográfico del escritor romántico italiano Silvio Pellico, que textualiza las tribulaciones de Pellico en la prisión de Špilberk. La novelista chilena, en efecto, describe la prisión como una ‘casa’ ordenada y limpia, habitada por individuos ‘alegres’ o ‘tranquilos’, quienes obedientemente acuden a su ‘trabajo’ como si fueran ‘operarios de una fábrica’. La Penitenciaría no se presenta como ‘instrumento de venganza’, sino más bien como una ‘casa’ dominada por una “madre compasiva que tiende sus brazos al desgraciado” (78). El fragmento que comentamos puede ser leído como una alabanza al dispositivo carcelario en la medida en que se convierte en un espacio de reencauzamiento de los deseos de individuos que han transgredido las normas sociales. La prisión, que opera sobre los cuerpos de individuos desviados de la norma, cumple así una función educativa, moralizante e instauradora de un orden social. Advertimos, en este sentido, un evidente encuentro fructífero entre las ideas sobre la prisión desarrolladas por Orrego y las ideas sobre la prisión panóptica formalizadas por Jeremy Bentham en 1791, que, como hemos sugerido, tuvieron un influjo relevante en el liberalismo nacional¹⁵. El diseño arquitectónico-económico-ideológico

¹⁵ Marcelo Neira Navarro escribe: “De este modo, durante la primera mitad del siglo XIX el pensamiento de Bentham logró gran influjo sobre el mundo ilustrado occidental y latinoamericano y muy particularmente sobre la élite intelectual y política chilena. Esta influencia es evidente en el ámbito de la codificación, también en filosofía, política, economía, desde luego en derecho y legislación, pero sobre todo en el desarrollo de las ideas penales que adquieren distintas formas o tiene efectos sobre distintos planos sociales; a falta de un concepto mejor,

de la prisión panóptica, posicionado en el centro simbólico de las disciplinas caracterizadoras de las sociedades normalizadoras descritas por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, tiene como propósitos fundamentales:

Corregir las costumbres, preservar la salud, fortalecer la industria, difundir la instrucción, disminuir la carga pública, asentar de algún modo la economía sobre una roca, no cortar sin desenredar el nudo gordiano de las leyes de asistencia pública; y todo esto gracias a una simple idea arquitectónica (Bentham 43).

El elogio dirigido a la Penitenciaría de Santiago se despliega en la novela de Orrego en diversos niveles, entre los que destacamos la valoración de la prisión como espacio de corrección moral de los individuos desviados de la norma; como un escenario, rigurosamente ordenado, donde opera una tecnología disciplinaria que moderniza el control punitivo de la criminalidad; como un espacio de vigilancia, de luminosidad y de visibilidad, que implica relaciones de poder que afectan políticamente los cuerpos individuales, expuestos a la vigilancia de unos pocos (a partir del modelo panóptico ‘ver sin ser visto’), lo que ideológicamente se orienta hacia otros dispositivos disciplinarios (escuela, hospitales, fábricas, etc.) y, por lo tanto, hacia todo el campo social, permitiendo a una élite dominante (como la ilustrada liberal nacional) establecer un control sobre la población en su conjunto.

La Penitenciaría de Santiago, dispositivo disciplinario destinado a corregir las costumbres y afectar la criminalidad, opera sobre los sujetos desviados de la norma, a quienes procura convertir en individuos dóciles o en cuerpos sometidos (obedecen el ligero llamado de la campana) y en individuos útiles o en cuerpos productivos (se entregan al trabajo). La prisión se constituye así en el espacio de actualización de las disciplinas coercitivas y corporales que operan sobre el recluso: “la disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos económicos de obediencia)” (Foucault 142). La crítica especializada ha destacado el bloque que se establece entre la escritura de Orrego y la amplificación de las energías productivas de los individuos. Es necesario, sin embargo, destacar también en su escritura la disminución de las energías en términos políticos de desobediencia a un sistema moral y normativo, de raigambre ilustrada y liberal, que contribuirá al proceso civilizatorio de la nación.

El dispositivo disciplinario prisión forma cuerpos sometidos y productivos, dóciles y útiles para la sociedad, a partir de lo que Foucault denomina una “anatomía política del detalle” (Foucault 143); de ahí el bloque que se establece entre prisión y fábrica, que, evidentemente, apunta hacia la productividad. Pero, además, la prisión se

sobre la ideología o saber social, pero también sobre la práctica política y más específicamente, sobre la práctica social” (288).

constituye, como hemos indicado, en una ‘casa’ que acoge a quienes han ultrajado la sociedad, donándoles ‘la paz’ y ‘el olvido’. La prisión, al igual que la casa familiar, está regida por una madre compasiva y no por un cruel carcelero. Frente a la violencia del poder del carcelero construido en la autobiografía de Pellico y en la memoria colonial sobre las prisiones hispanas se impone, por consiguiente, la compasión de una madre responsable que ya no sólo domina el espacio privado y disciplinario de la familia, sino que también el espacio público y disciplinario de la prisión. En este punto nos parece pertinente retomar algunas ideas sobre la prisión panóptica desarrolladas por Bentham. Según sus reflexiones, la severidad de la disciplina (la actividad, el trabajo) es la estrategia adecuada para producir el terror a la cárcel y no la violencia o la brutalidad; la actividad productiva del presidiario, por lo mismo, debe considerarse como ‘consuelo y placer’¹⁶. El terror, desde esta perspectiva, tiene relación con la severidad de la disciplina que funciona como un ejemplo que previene y disuade: “la reclusión en un sitio donde se priva de la libertad a individuos que han abusado de ella para prevenir nuevos crímenes y para disuadir a otros mediante el terror del ejemplo” (Bentham 12). La prisión panóptica idealizada por Orrego conjura la relación utilidad-docilidad, privilegia el trabajo como medio de corrección moral y resalta el ejemplo, pero también, y en esto radica su diferencia, introduce el sentimiento de compasión de una madre en el centro de las técnicas de reencuzamiento de los deseos y las conductas desviados de la norma, productoras de individuos útiles y dóciles para la sociedad.

Según Ricardo Palma, el seudónimo que utiliza Orrego (‘Una madre’) es “sim-pático” (3). Nosotros pensamos que hay algo más. Coincidimos, por lo mismo, con Beratriz Ferrús, quien señala que el seudónimo “No puede leerse sólo como renuncia o acatamiento de un rol, sino como una reescritura de lo que este lugar significa: una madre letrada, profesional, que es capaz de tomar decisiones, de pedir y lograr cambios sociales, de intervenir en el futuro de la nación” (125). En efecto, la letrada nacional que publica como ‘Una madre’, estima, imbuida de ideas ilustradas-liberales, que la novela de costumbres puede moralizar e ilustrar al pueblo, lo que claramente fluye a contracorriente del pensamiento más conservador de la época, que considera inmoral el género novelesco. La mujer (una madre) asume en la escritura de Orrego, además, un rol que desborda el espacio privado de la familia e irradia hacia las esferas sociales y las cuestiones políticas relevantes en el contexto de la construcción nacional desarrollada a mediados del siglo XIX. La escritora transfigurada en una madre letrada puede ser pensada, siguiendo las reflexiones de la propia Orrego, como guardiana de

¹⁶ Jeremy Bentham escribe: “el terror a la cárcel no debe relacionarse con la idea del trabajo penoso, lo humillante del uniforme, la burda alimentación, la pérdida de las libertades, sino con la severidad de la disciplina. La actividad, en vez de ser el azote del preso, debe ser concebida como consuelo y placer” (33).

las costumbres y de la moralidad de la sociedad. Esta función se convierte en responsabilidad ante los otros y encuentra en los significantes compasión, piedad, generosidad y caridad algunas de las claves de su emergencia. La responsabilidad ante los otros halla sus fuerzas afectivas fundamentales en el amor de madre, “el único sentimiento que no es absorbido jamás por otro alguno” (51); es, precisamente, el amor de madre y sus fuerzas afectivas aquello que debería operar en los dispositivos disciplinarios familia y prisión, obteniendo así un máximo de docilidad y de productividad de los individuos. Los afectos del amor, los sentimientos de una mujer-madre, complementan, por consiguiente, las tecnologías del poder disciplinario que la novela estudiada considera positivas. Rosario Orrego incluye así lo obliterado en las relaciones de poder dominadas por la razón, la ciencia y el androcentrismo, problema que abordará también en su poema “¡Esconde tu dolor!”: “Sola me encuentro, y sola entre esos seres / De vasta ciencia y bello entendimiento / A quienes falta el don de las mujeres / El malhadado don del sentimiento [...] La flor del sentimiento es rica esencia / Que endulza de la vida la amargura / Y esa intuición que es luz del alma mía / Falta a quien sólo la razón le guía” (341).

Es importante examinar, dentro de este contexto, el texto de Rosario Orrego *Definición del amor*, publicado en la Revista de la Quincena (1873, N° 1). Ella establece aquí que el amor a Dios es fuente de la que surgen el amor al prójimo, pero también el amor a la familia, a la patria y a la humanidad: “Del amor de Dios, que es el amor en toda su plenitud, se deriva la ley armónica del amor del prójimo, el cual comprende, sucesivamente, la familia, la patria, la Humanidad, familia inmensa que tiene a Dios por padre y al mundo entero por patria” (368). Algunas ideas surgen de inmediato. En primer lugar, el amor de madre se articula sobre la base de la responsabilidad y de la disolución del yo en los otros; de ahí su relación con el amor al prójimo. La moral de la novela, como hemos sostenido, remite, por lo tanto, a una síntesis que se establece entre la moral cristiana y las ideas progresistas y disciplinarias de la élite liberal. En segundo lugar, dado el carácter universal atribuido al amor (que, en el caso de Orrego, pareciera remitir al universalismo neoclásico ilustrado más que al nacionalismo del romanticismo liberal), podemos sostener que la contribución nacional y universal de ‘Una madre’ letrada se relaciona con el control responsable y afectivo del dispositivo disciplinario familia, que se convierte, así lo hemos destacado, en un complemento necesario para el correcto funcionamiento del dispositivo disciplinario prisión. Pero hay algo más. La novela de costumbres de Rosario Orrego puede ser comprendida también como un dispositivo disciplinario.

Mario Rodríguez propuso hace algunos años que los relatos fundacionales latinoamericanos funcionan como dispositivos imaginarios que intensifican el poder disciplinario:

Sostenemos que en el origen de la novela neoclásica, romántica o realista hispanoamericana hay más que una “estrecha relación” con las estructuras político-sociales, ya que no se trata de una simple vinculación, sino que el dispositivo ficticio o imaginario llamado novela es *un elemento más* del poder disciplinario -”estatal absolutista”- destinado a formar cuerpos útiles, dóciles y productivos (27-28).

La interpretación de Rodríguez nos permite insistir en la existencia de una unidad de sentido entre los dispositivos disciplinarios familia, prisión y novela. El dispositivo imaginario novela cumple, como sabemos, la función de exponer el vicio y los errores sociales recurrentes, oponerlos a ejemplos virtuosos, dignos de imitación, con el propósito de afectar a los lectores, ilustrándolos y moralizándolos. Esto se expresa ejemplarmente, así lo hemos estudiado, en el binarismo mal-bien encarnado en Alberto y Carmela. De este modo, la novela, así como la familia y la prisión, corta los flujos de deseo desviados de la norma social y deja libres aquellos flujos deseantes que contribuyen a la producción de individuos útiles y dóciles para la sociedad. Pero la novela de Orrego ubica, en el lugar del ojo vigilante del panóptico, los brazos de una mujer-madre compasiva; de este modo, lo óptico del panóptico amplifica sus posibilidades a partir del tocar al otro y de los afectos maternos que le son inherentes.

Alberto el jugador funciona, en suma, como una casa familiar y como una casa penitenciaria destinadas a la vigilancia y la pedagogía moral, regidas por las técnicas disciplinarias y el afecto (la compasión) maternal, idea que debe considerarse al momento de crear la aún incipiente cartografía de la estética liberal decimonónica desarrollada en Chile. La redención de Enrique Maldonado, que ocurre en el espacio familiar, y las redenciones de Adriano y Rudecindo, que ocurren en el espacio de la prisión, testimonian la eficacia de ambos dispositivos de poder; pero también convierten la novela de costumbres, que escribe Orrego dentro del marco del sueño liberal de articulación de un dispositivo imaginario al servicio de su proyecto de nación, en un dispositivo imaginario disciplinario-compasivo, donde, como debiera ocurrir en los dispositivos disciplinarios familia y prisión, imperan, además de la razón y la disciplina, los afectos, la sentimentalidad, de una madre. La novela, que se erige sobre la base de la apropiación y recontextualización de rasgos de las estéticas romántica y realista, de procesos de interiorización del mal, así como del pensamiento liberal que soñó a mediados del siglo XIX una novela nacional, señala y reencausa los deseos de los personajes desviados de la norma, y condena a la ruina y al ‘castigo de sus iniquidades’ a Alberto, quien, debido a su indisciplina y su egoísmo, es imputado, acusado y expulsado del entramado novelesco y, simbólicamente, de la nación que imagina Rosario Orrego, la que debe estar compuesta sólo por individuos útiles y dóciles, a quienes es necesario vigilar siempre a través de dispositivos disciplinarios que incorporen los afectos de una mujer-madre compasiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Arre, Monserrat. “Presencias y ausencias: Análisis comparado de tres narrativas sobre la Independencia en la escritura de V. F. López, Rosario Orrego e Iris (Chile, 1845-1930)”. *Revista Humanidades*, Vol. 12, N°1 (2022).
- Arcos, Carol. “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 5-28.
- Arcos, Carol. “Rosario Orrego: *Alberto el jugador* (1860)”. *Literatura crítica de la literatura chilena. Volumen II. La era republicana. Independencia y formación del estado nacional* (Coordinación: Bernardo Subercaseaux). Santiago: Editorial LOM, 2018: 261-265.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociología* 73 (2011): 249-264.
- Bentham, Jeremy. *El panóptico*. Editorial Quadrata, 2013.
- Blest Gana, Alberto. “Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella. Discurso de don Alberto Blest Gana en su incorporación de la Facultad de Filosofía y Humanidades”. *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 18, Serie 1 (1861): 81-93.
- Blest Gana, Alberto. *Engaños y desengaños*. Valparaíso: Imprenta y Librería del Mercurio, 1858.
- . *La fascinación, Una escena social, La aritmética en el amor*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1961.
- Contreras, Joyce. “Las transformaciones del campo cultural a mediados del siglo XIX y el surgimiento de una escritora moderna: Rosario Orrego de Uribe”. *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera de la vida pública y el campo laboral*. Santiago: RIL Editores, 2017: 69-105.
- Epple, Juan Armando. “Rosario Orrego”. *Escritoras chilenas. T.3: Novela y cuento*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999: 27-42.
- Ferrús, Beatriz. “Las ‘Obreras del pensamiento’ y la novela de folletín (Rosario Orrego de Uribe, Lastenia Larriva de Llona y Josefina Pelliza de Sagasta)”. *Lectora* 19 (2013): 121-135.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2000.
- Godoi, Osvaldo. “Apuntes para la biografía de una madre”. *Rosario Orrego. 1831-1879. Obra reunida*. Osvaldo Ángel Godoi, Carolina Zamora Labarca y Ricardo Tapia Torga (Estudio y compilación). Copiapó: Editorial Alicanto Azul, 2016.
- Lastarria, José Victorino. *Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una sociedad de literatura de Santiago*. Valparaíso: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1842.
- Levinas, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre*. Chalco, México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Löfquist, Eva. *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995.

- Orrego, Rosario. *Alberto el jugador. Novela de costumbres*. Imprenta de Chile de A. Monticelli, 1861.
- . “El lujo y la moda”. *Rosario Orrego. 1831-1879. Obra reunida*. Osvaldo Ángel Godoi, Carolina Zamora Labarca y Ricardo Tapia Taborga (Estudio y compilación). Copiapó: Editorial Alicanto Azul, 2016.
- . *Rosario Orrego. 1831-1879. Obra reunida*. Osvaldo Ángel Godoi, Carolina Zamora Labarca y Ricardo Tapia Taborga (Estudio y compilación). Copiapó: Editorial Alicanto Azul, 2016.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Paatz, Annette. “Rosario Orrego de Uribe: la voz femenina de la novela decimonónica chilena”, *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*. Berlín: Verlag Walter Frey, 2003: 373-386.
- Palma, Ricardo. “Prólogo”. *Alberto el jugador. Novela de costumbres*. Valparaíso: Imprenta de Chile de A. Monticelli, 1861: III-VI.
- Pellico, Silvio. *Mis prisiones. Memorias de Silvio Pellico*. Lacointe: Librería Española, 1835.
- Poblete, Hernán. *Alberto Blest Gana y su obra*. Santiago: Pehuén Editores, 1995.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Madrid: El Acanalado, 1999.
- Ricoeur, Paul. *El mal. Un desafío a la filosofía y la teología*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Rodríguez, Mario. “Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión”. En: Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (eds.). *Utopía y mentira de la novela panóptica*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2006.
- Sánchez, Zoraida. El rol de la mujer en “Sab”, “Alberto el jugador”, “María y Margarita”. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. <https://ddd.uab.cat/record/119410>.
- Silva Castro, Raúl. *Alberto Blest Gana*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1955.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol. I. Sociedad y cultural liberal en el siglo XIX. J. V. Lastarria*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- Zamora, Carolina. “La fortaleza de la mujer en la narrativa de Rosario Orrego”. *Rosario Orrego. 1831-1879. Obra reunida*. Osvaldo Ángel Godoi, Carolina Zamora Labarca y Ricardo Tapia Taborga (Estudio y compilación). Copiapó: Editorial Alicanto Azul, 2016.

DOSIER

Dossier

REPRESENTACIONES DEL CASO DE COLONIA
DIGNIDAD EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL CHILENA
RECIENTE

(Coordinado por Carl Fischer y María Angélica Franken)

Colaboran:

Alida Mayne-Nicholls
Tomás Villarroel
Holle Ameriga Meding
Pedro Moscoso-Flores
Sebastián Wiedemann
Florencia San Martín
Paula Libuy P.

PRESENTACIÓN DOSIER: REPRESENTACIONES DEL CASO DE COLONIA DIGNIDAD EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL CHILENA RECIENTE

El caso de Colonia Dignidad, ahora llamada Villa Baviera, forma un capítulo oscuro en la historia reciente de Chile. Desde que se estableció en el país (en el año 1961) en la zona de Parral (Región del Maule) con la personalidad jurídica de Sociedad Benefactora y Educacional Colonia Dignidad hasta que llegó a una etapa de mayor apertura (con el arresto de su líder, Paul Schäfer, en 2005), los abusos de toda índole que ocurrieron han ido saliendo a la luz. Los “ejercicios de memoria” (para evocar el título del documental de la paraguaya Paz Encina) a propósito de este pasado oscuro han implicado la creación de una serie de representaciones culturales de los hechos que ocurrieron en el enclave. Esto, además del trabajo realizado por archivistas, abogados, y los y las ex colonas/os para exigir mayor justicia y verdad sobre lo ocurrido. Considerando que el poder judicial -tanto en Chile como en Alemania- no ha logrado enjuiciar a los victimarios de la Colonia de forma sistemática ni reparar adecuadamente a las víctimas, las obras artísticas sobre la misma, así como su estudio crítico, se vuelven cada vez más urgentes. Arrojan una luz sobre el pasado, abriendo nuevos diálogos entre los testigos y sus respectivos interlocutores, generando nuevos entendimientos, e influyendo en la discusión política. En este sentido, el arte en sus variados medios complementa las aproximaciones periodísticas e históricas que han abordado hasta la fecha el caso.

Durante este 2023, se vuelve urgente una mirada a este pasado. Primero, este año se conmemoran los 50 años del Golpe de Estado que dio inicio a la dictadura militar de Augusto Pinochet, en cuya represión participaron muchos de los colonos, dada la orientación férreamente anticomunista de Schäfer y sus secuaces. Segundo, es una tarea pendiente investigar sistemáticamente las obras de literatura, cine, televisión, fotografía, performance, y pintura que se han producido -desde los años ochenta, pero sobre todo en la última década y media- para denunciar los abusos en la Colonia y hacer memoria de quienes lucharon, a su modo, contra ellos. En este sentido, como editores nos sumamos a los múltiples esfuerzos de este año de “hacer memoria”.

Este dossier recopila siete textos que se aproximan a las representaciones culturales de los hechos de Colonia Dignidad desde múltiples ángulos disciplinarios y distintas regiones (Chile, Alemania, y Estados Unidos). El primer artículo, “Colonia Dignidad en el campo cultural chileno y latinoamericano: aproximaciones teóricas y

estéticas a un corpus en construcción”, de Carl Fischer y M. Angélica Franken, los editores de este dossier, se acerca al creciente corpus de obras sobre el enclave desde cuatro prismas distintos. Primero, ofrece el catastro más completo de todas las obras artísticas e intermediales sobre Colonia Dignidad que se ha podido hacer hasta el momento: no solo obras que tratan el enclave directamente, sino también obras que aluden a él, vinculándolo a través de distintos personajes, espacios, o situaciones con la inmigración alemana en el sur de Chile, el fascismo, y la dictadura militar. Segundo, efectúa una indagación teórica en las obras que generan, intervienen y dialogan con los archivos de la Colonia Dignidad, preguntándose qué significa el concepto de “archivo” en aquel contexto. Tercero, pone a dialogar a Colonia Dignidad con el concepto del fascismo, tal y como ha sido definido en los contextos chileno, europeo, americano, y global. Y cuarto, explora las maneras en que el abuso sexual infantil -acaso el abuso más infame de todos los que se cometieron en la Colonia- ha sido representado y pensado teóricamente.

El artículo “La ficcionalización de la infancia en *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* de Lola Larra”, de Alida Mayne-Nicholls, examina la manera en que distintos personajes de la novela de Larra ayudan al lector a aproximarse a la subjetividad infantil en el enclave, la cual suele escribirse de manera incompleta y retroactiva. Vincula esta aproximación limitada a la infancia en la novela con la memoria misma de la Colonia, la cual queda, hasta el momento, inconclusa.

Los siguientes dos artículos del dossier -“Imaginarios de un idilio agrícola: Colonia Dignidad en la prensa escrita chilena después de las denuncias de Amnesty International”, de Tomás Villarroel, y “Colonia Dignidad entre historia pública y entretenimiento: Desde la guerra fría hasta la era del streaming”, de Holle Meding- hacen trabajos valiosos de archivo para así indagar en las primeras representaciones de la Colonia y conectarlas con las representaciones y problemáticas más contemporáneas en torno a ella. El artículo de Villarroel, por un lado, examina la cobertura periodística de Colonia Dignidad durante los años setenta, en plena dictadura, a propósito de un informe de Amnistía Internacional del año 1977 denunciando las torturas y desapariciones que habían ocurrido ahí. Los medios, generalmente favorables al régimen, no solo bajaron el perfil a las denuncias hechas por la ONG, sino que también defendieron el “orden” y “disciplina” que encontraron entre los colonos, desde una lógica germanófila y neocolonial. Meding, mientras tanto, hace un recuento de varias películas y series sobre la Colonia, desde 1981 hasta 2021, y analiza la evolución de la coyuntura política respecto a Colonia Dignidad, tanto en Alemania como en Chile, a través de una detallada discusión de la producción, distribución, y recepción de ellas.

El artículo de los filósofos Pedro Moscoso-Flores y Sebastián Wiedemann, por otra parte, se aproxima a la película *La casa lobo* de Cristóbal León y Joaquín Cociña desde una lógica no representativa, en tanto aseveran que la relación entre la película no busca representar la “realidad” de la Colonia, y prima lo indeterminado por sobre lo

determinado. En cambio, argumentan que la película genera “ima(r)genes”: líneas de fuga que marcan deslices, tránsitos, y lagunas irresolubles respecto a la “realidad”, y que se contrastan con (y acaso revierten) el atrapamiento de los colonos dentro del predio.

Finalmente, el dossier cuenta con dos otros textos que se salen del formato convencional del ensayo académico. Por un lado, hay una conversación entre la historiadora del arte Florencia San Martín y la artista María Verónica San Martín, cuya obra *Dignidad* se ubica dentro de la instalación y performance. El trabajo incluye grabaciones de las conversaciones telefónicas de los colonos con ex agentes nazis; fotografías y mapas que muestran las redes internacionales de espionaje de Colonia Dignidad y la arquitectura de su represión; y una performance hecha con un contenedor metálico que empieza como un cubo y luego se transforma en una esvástica o en una representación de los muchos búnkeres y túneles escondidos por debajo de la Colonia. Juntos, estos componentes evocan las vastas redes internacionales de represión en las que Colonia Dignidad estuvo inmiscuida. En la entrevista -hecha entre hermanas, en una demostración de los lazos afectivos y políticos que las unen- María Verónica San Martín explica los trabajos que implicó *Dignidad*, lo contextualiza en el resto de su obra, y habla de la recepción que ha tenido en Europa, Chile, y Estados Unidos.

Finalmente, incluimos también una nota, escrita por Paula Libuy y titulada “La memoria traumatizada como dispositivo fotográfico. Apuntes sobre *Cuando tu cuerpo dejó de ser mi casa* (2022) de Emma Sepúlveda” que revisa esta novela reciente. Ahí, Libuy examina el motivo de la fotografía en la protagonista Ilse, una joven colona, que captura en su memoria lo que atestigua visualmente mediante una cámara imaginaria a lo largo de décadas. De este modo, logra construir una memoria personal de los hechos, a la vez que denuncia los crímenes que presencia hasta que logra rehacer su vida tras la muerte de Schäfer.

De este modo, los trabajos de este dossier dan cuenta de un corpus creciente de obras artísticas hechas para recordar lo que ocurrió en Colonia Dignidad, Villa Baviera en la actualidad, para así construir un nuevo campo de estudio y ponerlo en diálogo con otras formas de abordar los hechos de los últimos cincuenta años en Chile.

Carl Fischer
Fordham University

M. Angélica Franken
Universidad Adolfo Ibáñez

COLONIA DIGNIDAD EN EL CAMPO CULTURAL CHILENO Y
LATINOAMERICANO: APROXIMACIONES TEÓRICAS Y ESTÉTICAS
A UN CORPUS EN CONSTRUCCIÓN

Carl Fischer
Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
Fordham University
carl@fordham.edu

M. Angélica Franken¹
Centro de Estudios Americanos
Universidad Adolfo Ibáñez
maria.franken@uai.cl

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo presentar tres aproximaciones teóricas al conjunto de producción cultural que ha surgido en los últimos años en torno a Colonia Dignidad, Villa Baviera en la actualidad. Estas aproximaciones –interdisciplinarias, considerando la naturaleza intermedial y multifacética de las obras bajo estudio– buscan abrir nuevas miradas al estudio de Colonia Dignidad desde una perspectiva estética.

En conjunto con las otras aproximaciones estéticas a la Colonia que se pueden leer en el resto de este dossier –desde la historiografía, los estudios de cine, la historia del arte, la filosofía, y la literatura– buscamos ofrecer varias otras. Primero, damos cuenta de un corpus sistemático –y que seguirá completándose– de las obras de producción cultural acerca del enclave, que puede servir como referencia para futuros estudios. Segundo, ofrecemos una lectura de algunas obras de ese corpus en tanto sus implicaciones para el archivo de Colonia Dignidad: tanto el que existe como el que su producción cultural se imagina. Tercero, contextualizamos los aspectos estéticos de Colonia Dignidad en las estéticas del fascismo global, porque al identificar lo que

¹ Este artículo se enmarca dentro del Fondecyt 3180106, “Infancia(s), memoria(s) e identidad(es): migraciones entre Chile y Alemania en el siglo XX”.

el autoritarismo de Colonia Dignidad tenía en común con el autoritarismo chileno, americano, y europeo, se fortalecen y se vuelven más inteligibles las denuncias de aquello. Y cuarto, desde el enfoque teórico de los estudios de género y sexualidad, indagamos en las implicaciones del abuso sexual infantil en la Colonia, y las representaciones del mismo en la producción cultural.

Dado que lo que ocurrió en Colonia Dignidad tiene mucho en común con ciertas problemáticas pendientes en Chile propiamente tal –su memoria inconclusa, el autoritarismo que sigue al acecho, el encubrimiento de evidencia en los archivos, y el lugar clave pero poco explorado de la sexualidad en sus discursos políticos, entre otras temáticas– lo que proponemos aquí es una manera de abrir nuevos caminos para entender la coyuntura política de este año, en que se conmemoran los 50 años del Golpe de Estado. Bajo esta aproximación crítica, subyace nuestra convicción de que el arte en sus variados medios entrega matices y luces diferentes sobre los hechos ocurridos que las aproximaciones periodísticas o históricas que han abordado hasta la fecha el caso. De hecho, considerando que el poder judicial –tanto en Chile como en Alemania– no ha logrado enjuiciar a la Colonia de forma sistemática, las obras artísticas sobre la misma así como su estudio crítico se vuelven urgentes en tanto funcionan como “trabajos de la memoria”, en palabras de Elizabeth Jelin (2002).

UN CORPUS EN CONSTRUCCIÓN

A continuación, presentamos una lista de obras intermediales, que transitan entre un registro ficcional y documental, realizadas por chilenos, alemanes y/o en coproducciones internacionales, que tratan sobre la ex Colonia Dignidad o la actual Villa Baviera. El orden escogido es cronológico, y se incluyen todas las obras artísticas y de ficción, y aquellas documentales que implican un registro narrativo y de orientación estética por sobre uno periodístico o informativo, además de proponer una mirada particular sobre el caso.

- 1981. Brand, Horst E. *Die Kolonie*, largometraje de ficción, DEFA, República Democrática Alemana.
- 1987. Lübbert, Orlando. *Die Kolonie*, largometraje de ficción, WDR, República Federal Alemana.
- 2006. García, Francisca. *Exterior: Diorama*, video, loswinners films, Chile.
- 2009. List, Steven. *The Colony*, cortometraje, Fox SearchLab Production/ Erudite Digital, Estados Unidos.
- 2010. Fuenzalida, Francisca. *La Fuga*, trailer serie, Hada films, Chile.

2010. Plana, Cristián. *Comida alemana*, obra teatral, Teatro La Memoria, Chile.
2011. Rosa, Fernando. *The non place: Villa Baviera*, libro fotográfico, Ediciones Container Cultural, Chile.
2012. Wormull, Nicolás. *Abweg*, libro fotográfico, Ediciones La Visita, Chile.
2012. Fröhling, Ulla. *Unser geraubtes Leben*, novela, Bastei Lübbe, Alemania.
2015. Gallenberger, Florian. *Colonia*, largometraje de ficción, Majestic Filmproduktion GmbH, Alemania.
2015. Najmanovich, Mariana. *La Colonia I-IV*, serie pictórica, Galería Metales Pesados, Chile.
2015. Monster Truck, *Welcome to Germany. A Cabinet of German Horror*, obra teatral, Monster Truck, Alemania.
2016. Bongers, Wolfgang/ Gallardo, Inti. *Kaffee Morgentau, ¿quieres bajar al sótano?*, documental, independiente, Chile/Argentina.
2016. Larra, Lola. *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad*, novela, Hueders, Chile.
2017. Lafferte, Miguel. *Monte Maravilla*, novela, Random House, Chile.
2018. San Martín, María Verónica. *Dignidad*, instalación y performance, Archivo Nacional de Chile, Chile.
2018. León, Cristóbal/ Cociña, Joaquín. *La casa lobo*, stop-motion, Diluvio, Chile.
2018. Jonuleit, Anja. *Rabenfrauen*, novela, dtv, Alemania.
2018. Hugi, Sonja. *Die Kolonie der Würde*, proyecto novela gráfica, independiente, Alemania.
2019. Jorquera, Julio. *Dignidad*, serie televisiva, Story House Pictures/ Invercine & Wood,

Chile/Alemania.

2020. Hougen-Moraga, Marianne/Wagner, Stephan. *Cantos de represión*, documental, Final Cut for Real/ Viking Film, Chile/Dinamarca/ Holanda.
2020. Baumeister, Anette /Christiansen, Kai /Huisman, Wilfried / Bittner, Heike. *Aus dem Innern einer deutschen Sekte*, documental, LOOKSfilm, Canal 13, WDR, SWR, Arte, Alemania.

2021. Cajas, Édison/Contreras, Daniela. *Baviera*, Obra teatral digital, Núcleo Creativo CC, Chile.
2021. Huismann, Wilfried/ Baumeister, Annette. *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile*, serie documental, LOOKSfilm/Surreal Films/Netflix, Chile/Alemania.
2021. Rojas Valencia, Matías. *Un lugar llamado Dignidad*, largometraje de ficción, Don Quijote Films, Alemania/Argentina/Chile/Colombia/Francia.
2022. Ciervo, Rosario. *Los sobrevivientes. Colonia Dignidad*, serie documental, Boxfish/ Amazon Studios, Chile.
2022. Sepúlveda, Emma. *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa. Memorias de Ilse en Colonia Dignidad*, novela, Catalonia, Chile.
2023. Grupo de teatro Suyai-Maule. *Fachada*, obra teatral, Corporación Cultural de San Javier, Chile.
2023. Valdeavellano, Rafael. *Surviving a Sinister Sect: Chile's Colonia Dignidad*, cortodocumental, Aljazeera, Chile/Qatar.
- También quisiéramos incluir dentro de este corpus en construcción las siguientes obras intermediales que aluden a través de referencias de diferente grado o intensidad (personajes, espacios, situaciones) al caso de Colonia Dignidad estableciendo ante todo relaciones entre la inmigración alemana en el sur de Chile en los contextos colonizadores del país, el fascismo en su versión nacional y/o la dictadura militar de Augusto Pinochet.
1992. Berenguer, Carmen. *Inés de Suárez*, performance, independiente, Chile.
1994. Agosín, Marjorie. *Sagrada Memoria: reminiscencias de una niña judía en Chile*, novela, Cuarto Propio, Chile.
1996. Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*, novela, Seix Barral, Chile.
2007. Fernández, Nona. *Av. Huamachuco, 10 de julio*, novela, Uqbar Editores, Chile.
2012. Dünkler, Gloria. *Spandau*, poemario, Ediciones Tácitas, Chile.
2017. Bodenhofer, Andreas/ González, Verónica. *Dominancia o la transgresión autorizada*, obra teatral, Camilo Parada, Chile.
2018. Celedón, Matías. *El clan Braniff*, novela, Hueders, Chile.

2019. Ghigliotto, Galo. *El museo de la bruma*, novela, Laurel, Chile.

APROXIMACIONES A COLONIA DIGNIDAD CON Y DESDE EL ARCHIVO

Una de las razones de agrupar en una suerte de corpus intermedial y transnacional las obras que han girado sobre Colonia Dignidad desde la década de los '80 en adelante y visibilizarlas en instancias académicas se relaciona con una de las tantas funciones que cumple el archivo en su definición más tradicional de orden y catálogo, su llamado carácter archivante vinculado inevitablemente al poder (Farge 1991). Pero para este caso no funcionaría como un repertorio del pasado sino uno de apertura al futuro, a sus potenciales lectores y a múltiples lecturas críticas desde su incompletitud: "El archivo es una suerte de impronta residual, de fragmentos, de restos que discuten y niegan la totalización de una obra, un autor o del mismo cuerpo o archivo" (Guerrero 13). Por ello, no se trata de la muerte de un material diverso, sino más bien de la sobrevida de estas obras y autores –quienes además están vivos– en el ámbito académico y ojalá más allá. Ahora bien, no estamos hablando de una sobrevida material del archivo tal como lo defiende el mismo autor a la hora de hablar de los archivos presenciales y de su lectura desde y con el cuerpo (11) del lector o archivista, sino una que existe solo en el papel de una revista académica que aspira a no volverse en una mirada institucional. Entonces, no presentamos aquí un archivo o repositorio de arte o de memoria sobre Colonia Dignidad que exige un soporte ya sea físico o digital del cual carece hoy (Tello 2018), sin embargo, sí proponemos un orden (sin duda, arbitrario y que se resiste) de este material inconcluso y dinámico, y de algunas interpretaciones teóricas y estéticas posibles, con el fin de hacer hablar también a los archivos presentes en las mismas obras.

En línea con el giro archivístico –*archival turn*– (Tello 2018) que ha caracterizado cierta crítica cultural de las últimas décadas y años sobre todo, nos proponemos en las próximas líneas leer algunas de las obras del corpus expuesto desde este lente que problematiza también nuestros ejercicios de memoria. Tal como afirma Wolfgang Bongers, "los archivos son complejos sistemas culturales y epistemológicos que dependen de las técnicas de archivación, mientras que las memorias son elaboraciones de segundo grado, un trabajo específico (social, personal) con los materiales disponibles desde el archivo" (87). Es decir, las obras que analizaremos buscan aportar a la memoria reciente del país justamente desde el trabajo con y desde el archivo. No se trata de un archivamiento de la memoria o una memoria del archivo (Murguía 2011), sino de obras artísticas que problematizan el acceso a la memoria y la representación del pasado reciente desde el archivo y las nuevas posibilidades afectivas de lectura que éste ofrece. La pregunta clave que subyace a la gran mayoría de las obras, ya sea

implícita o explícitamente, es qué rol cumple el archivo para leer las catástrofes de nuestra historia reciente (Calveiro 2019).

Para este análisis, la memoria se entiende de modo procesual y activa (Saban 386). Siguiendo a Aleide Asmann, la memoria cultural de un país necesita tanto de una memoria de almacenamiento –donde cabría el lugar de los archivos– como de la memoria funcional que permite que estos archivos del pasado sean reactualizados, releídos y resignificados en el presente (386). En este punto cabe destacar que un porcentaje importante de los autores de las obras artísticas en el corpus anteriormente propuesto fueron niños o adolescentes durante el tiempo de la existencia de Colonia Dignidad y la dictadura militar. Resulta forzoso incluirlos en el concepto de posmemoria de Marianne Hirsch (2012) puesto que estos autores no son portadores de un trauma heredado o intergeneracional de las víctimas directas de Colonia Dignidad, sino más bien, se apropian de una memoria que no tiene que ver con una experiencia vivida propiamente tal y relativa sólo a un grupo reducido, sino a una recibida a través de la reproducción de imágenes y relatos gracias a los medios de masas (Landsberg 150). En este sentido, estos artistas construyen su mirada sobre lo que sucedió en Colonia Dignidad a partir de sus investigaciones, de los imaginarios de su infancia y de una disposición tal vez ética de suplir los silencios de un pasado colectivo reciente, de “hacer memoria”. Estas nuevas generaciones escriben los eslabones perdidos de la historia y se valen del archivo para ello. Siguiendo a Landsberg, introducirse en los archivos implica un acto de empatía y de solidaridad con quienes sí vivieron estos horrores, y asumir estas memorias como una “prótesis” (150).

Cabe agregar que, en la actualidad, existen archivos institucionales sobre Colonia Dignidad que han sido claves para la construcción de la memoria nacional: entre ellos, principalmente el Fondo Colonia Dignidad en el Archivo Nacional de Chile y el Archivo oral sobre Colonia Dignidad en la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. A su vez, destacamos la creación reciente del CDOH, Colonia Dignidad: un archivo de historia oral chileno-alemán, que aúna la colaboración internacional entre ambos países (Universidad Libre de Berlín, Universidad Católica del Maule y Universidad Alberto Hurtado) creando un espacio polifónico de memoria. El año 2013, el cineasta chileno Cristián Leighton recibió de manos del camarógrafo de Colonia Dignidad, Wolfgang Müller, más de 400 horas de material audiovisual y 9.000 imágenes para su restauración (Meding 2023). Este fue usado para la serie documental del servicio de streaming Netflix, y parte de este archivo restaurado es desde hace poco de acceso público a través de la gestión de la agencia PROGRESS.

Por lo anterior, proponemos tres categorías o modos de leer algunas obras del corpus en relación a los usos y abusos que hacen de los archivos institucionales recién mencionados o de otros desconocidos públicamente sobre Colonia Dignidad. Nos interesa ahondar de qué modo hacen hablar los archivos en sus obras, cómo son modificados dentro de ellas y qué importancia tienen dentro de las mismas ficciones.

Esta estructuración no es estática, y varias obras cabrían en más de una de las propuestas. Sin embargo, destacamos ciertos principios distintivos en su apropiación estética y narrativa del archivo.

a) **El archivo intervenido:** en este eje, quisiéramos destacar el trabajo *Colonia I-IV* (2015) de la artista visual Mariana Najmanovich (1983) y el documental experimental de Wolfgang Bongers (1964) e Inti Gallardo (1985) titulado *Kaffee Morgentau, ¿quieres bajar al sótano?* (2016). Najmanovich trabaja con la intervención de fotografías o recortes de diarios relativos al enclave con el fin de crear el archivo perdido o silenciado por décadas. Tal como ella misma afirma, busca hacer un archivo paralelo al recolectado que transita entre lo documental y lo ficcional (Najmanovich²). Algunas fotografías intervenidas pertenecen efectivamente a la Colonia y otras no, pero el soporte inicial siempre es documental. La técnica utilizada implica retocar, borrar o matizar los colores originales creando finalmente otra imagen que materializa un cambio a nivel de forma y contenido.



Figura 1. “Mestizos”. Créditos M. Najmanovich

² Conversación con Mariana Najmanovich, 25. 09.2023



Figura 2. “Coro”. Créditos M. Najmanovich

En la pintura “Mestizos” (fig. 1), el énfasis en el color de la piel de los bailarines refuerza la idea de una diferencia racial y simbólica entre los niños colonos alemanes y los chilenos. Los niños alemanes bailaban de parejas solo entre ellos y así también los niños chilenos adoptados. De hecho, no había mestizaje, sino justamente lo contrario: segregación. El trabajo estético de reafirmar la diferencia en el color de la piel así como titular “Mestizos” a su obra, propone un mensaje e interpretación diferente de la fotografía original reforzando el discurso racista que caracterizaba a Schäfer y los miembros de la Colonia, y su afán de mantenerse como un grupo cerrado y no híbrido (Franken 2022). Esto a pesar de que se aparentara, en esos años, lo contrario para la comunidad externa (parralinos y otros chilenos) que solía visitar la Colonia y ser agasajada con cantos, bailes y acrobacias.

En el caso de la pintura “El coro” (fig. 2), la difuminación de los colores, la posición erguida –uniformidad militar– de los niños, el contraste entre sus camisas blancas y la oscuridad en el lado del director –que sabemos solía ser Schäfer–, la presencia solo de niños varones. Todas estas opciones estéticas refuerzan la dimensión inquietante y siniestra que adquiere una actividad aparentemente tan pueril o positiva como es la práctica coral e instrumental (Franken 2022), que efectivamente fue un método de control de Schäfer sobre los niños que debían tocar separados de las mujeres el instrumento asignado y ejercitar de modo extenuante (Bauer 2009). En

ambos casos, la intervención de la artista sobre una imagen inicial termina contando una historia socio-afectiva muy diferente, un archivo intervenido y más apegado a la verdad histórica que conocemos actualmente. Es decir, una imagen que busca mostrar los hechos ocurridos dentro de la Colonia respecto a las separaciones raciales, de sexo y a las prácticas musicales, un eslabón de la historia ocultado y no la imagen propagandística de la que se valió el enclave para perpetuar su poder en el espacio y tiempo.

El documental de Bongers y Gallardo es un ejercicio experimental sobre la memoria. Su núcleo rizomático es la casa que tuvo durante décadas Colonia Dignidad en la comuna de Ñuñoa en las cercanías del Estadio Nacional, específicamente en la dirección Campo de Deportes 817. La casa perteneció hasta el año 1974 a la familia Grau, y luego fue comprada por el enclave y utilizada como centro de tortura durante la dictadura militar. En los 90 acogió el nombre de Kaffe Morgentau donde se vendían productos alimenticios de la Colonia y fue recientemente comprada por una empresa de limpieza que la estaba remodelando en el momento de la grabación del documental.



Figura 3. Archivos Familia Grau



Figura 4. Cable del sótano con marcador en alemán

Quisiéramos destacar la inserción que propone el documental de archivos caseros sobre esta casa, particularmente las películas familiares del clan Grau donde prima el encuadre de la infancia, la armonía familiar y un discurso de cotidianidad feliz ajeno a algún conflicto (fig. 3) (Lagos 2008). La introducción de estos archivos de los años 40 y 50 –la construcción de la casa data del año 1939– permite que la voz en off problematice, por un lado, el discurso de blanqueamiento que ha caracterizado a la sociedad chilena en contextos modernizadores así como el olvido de cierta memoria del país en relación a la práctica de violencia sistemática contra disidentes políticos. Las imágenes caseras se confrontan con los primerísimos planos de materiales residuales (cables, enchufes, parlantes, interruptores, entre otros) de la casa en su actualidad, especialmente de su sótano que sabemos por la voz en off también funcionó como lugar de tortura y espionaje décadas atrás.

En este sentido, la introducción del archivo familiar contrastado con las imágenes sobre las huellas materiales de un espacio donde se vivió violencia brutal permite poner en diálogo las dos memorias que alberga una misma vivienda: “casa para vivir, para celebrar, para esconder, para vigilar, casa para borrar huellas”, dice el narrador. En un primer nivel de lectura, la inserción de imágenes de archivos caseros en el documental permite confrontar las caras de una historia nacional materializadas en un espacio tangible y afectivo como una casa. En un segundo nivel, la casa se vuelve un “archivo” en sí misma, un espacio de memoria vivido e intervenido por muchos y por diferentes razones a lo largo del tiempo.

b) **El archivo visual y el relato-montaje:** aquí quisiéramos problematizar las dos series documentales estrenadas recientemente en plataformas reconocidas de streaming. Nos referimos a *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile* (2021) estrenada en una primera versión en Alemania con el título de *Aus dem Innern einer deutschen Sekte* (*Colonia Dignidad - Desde el interior de una secta alemana* (2020) y luego a nivel internacional por Netflix, y *Los sobrevivientes. Colonia Dignidad* (2022) estrenada en Amazon Prime.

La primera consta de seis capítulos (La misión, La tierra prometida, El fantasma del comunismo, Un pacto con el diablo, El intocable, La caída) y narra la historia del enclave, siguiendo un orden cronológico, desde sus inicios en la Alemania de posguerra hasta después de la detención de Paul Schäfer en Argentina. *Los sobrevivientes: Colonia Dignidad* (2022) tiene cinco capítulos (Una realidad pesadillesca, Todo redondo, Una fiesta de linternas, El far west, Los colonos y la Colonia) articulados más bien en torno a ciertos hitos o problemáticas del enclave sin seguir necesariamente una lógica temporal aunque también recorre la historia de la Colonia. Ambos documentales dan voz a diferentes víctimas y testigos claves de esos años; ahora bien, pareciera que el documental de Ciervo opta por dar una voz más preponderante a estos, dejar que ellos hablen por sí solos e incluir en la voz en off de Benjamín Vicuña –una figura mediática del mundo artístico chileno– que ofrece una reflexión sobre los hechos

ocurridos. Vicuña dará espacio ante todo a preguntas que interpelan a una afección por parte de los espectadores y a cómo sobrevivir a lo ocurrido: por ejemplo, afirma ¿qué queda de esta maraña de horrores?, ¿cómo suceden los días? En este sentido, el título de la serie documental no se refiere sólo a los que sobrevivieron los ultrajes de Paul Schäfer, sino a todos los que siguen sobreviviendo al día de hoy a las heridas padecidas por largo tiempo.

En el caso de la serie de los directores alemanes, el optar por Salo Luna como el narrador propone también una lectura de los hechos desde las víctimas chilenas, pero una más dirigida y apelando a una mayor conexión con una audiencia nacional e internacional que poco sabe sobre el enclave, pero seguramente recuerda la historia mediática que fue la fuga del joven colono alemán Tobías Müller y su compañero chileno Salo Luna en el año 1997. Ambos fueron niños abusados sexualmente por Paul Schäfer –lo que se aborda más abajo en el artículo– y su escape significó el declive final del enclave como Sociedad Benefactora.

En ambas docuseries, las imágenes de archivos pertenecientes a la Colonia –en el caso de la serie alemana, el material que Cristián Leighton recibió de parte de W. Müller– cumplen con ser un registro de verdad sobre las características materiales del enclave, la cotidianeidad de las vidas colonas, y las festividades y eventos especiales para el exterior. Gracias a estas, sabemos qué personeros del mundo militar fueron visitas asiduas a la Colonia como, por ejemplo, Manuel Contreras. Sin embargo, estas imágenes de archivo leídas sin un relato crítico –que no es el caso de ambos documentales– pueden dar cuenta de una realidad distorsionada. Muchas de estas pertenecen a las grabaciones realizadas por los mismos colonos como propaganda de limpieza frente a los constantes rumores que surgían cada cierto tiempo después de algunas fugas y sobre todo después de la acusación de Amnistía Internacional del año 1977. De hecho, en el material donado a Leighton priman imágenes de una colonialidad feliz y aceptada por los vecinos y amigos chilenos, de una naturaleza paradisíaca, de una vida en comunidad idílica, de la exitosa educación y formación de niños chilenos y alemanes, de un servicio ejemplar a la comunidad de Parral a través del hospital. En otras palabras, las imágenes por sí solas cuentan una historia muy diferente de lo que sabemos fue la vida real de los colonos y el líder, es decir, mienten o tal vez no dicen toda la verdad.

Por ello, el registro de estas imágenes tenía que necesariamente ser confrontado y expuesto en ambos documentales por los testimonios de las víctimas que atestiguan en sus relatos una historia totalmente distinta a la que las imágenes cuentan. Las imágenes pueden hablar por sí mismas, sin embargo, en el montaje –relato de las fotografías del presente, de las imágenes de archivo del pasado y de los testimonios de las víctimas y victimarios– se construye el relato del horror y un atisbo –siempre borroso– de lo que verdaderamente sucedió allí. A su vez, la superposición de imágenes del pasado con las del presente, ya sea del paisaje o de los mismos colonos en la actualidad de Villa

Baviera, permite graficar una continuidad del pasado en el presente, y lo inconcluso y abierto de la problemática que es la tesis que subyace a ambas docuseries.

c) **el archivo y los roces con la ficción**: en esta categoría quisiéramos exponer la propuesta de Lola Larra (Claudia Larraguibel) en su novela *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* (2016). La novela se estructura en una trama que conecta el pasado y el presente a través del personaje de Lutgarda, colona que ha vivido toda su infancia en el enclave con quien la narradora –una periodista hija de exiliados que regresa a Chile y que tiene la intención de escribir un guión cinematográfico sobre la Colonia– establece una relación³. El hito del pasado que las vincula es la muerte accidental de un niño, Harmut Münch, en una cacería liderada, en la ficción, por Schäfer y un amigo de la Colonia, hecho real que ocurre en el año 1987 y cuyo autor material fue Manuel Contreras (Salinas y Stange 90), jefe de la DINA.

Junto con la trama ficcional de la historia de Lutgarda, Larra introduce en el libro testimonios de otros colonos víctimas y de habitantes de la zona de Parral, algunos artículos de los estatutos fundacionales de la Sociedad Benefactora y Educacional Colonia Dignidad, entre otros, así como el storyboard de una película nunca filmada que muestra la fuga del joven colono Tobías y su amigo el Chico, quien parece aludir referencialmente a Salo Luna. En este storyboard también aparecen personajes claves de la historia del enclave como el abogado Hernán Fernández que ha defendido a las víctimas por décadas.

La novela entra parcialmente en lo que Macarena Areco define como “ficciones de archivo”⁴ y que presentan, al menos, cuatro rasgos: primero, la importancia de la familia y la fotografía; segundo, la presencia de una pesquisa que vincula la historia familiar con la del país; tercero, la yuxtaposición de la historia y la ficción; cuarto, viajes, migraciones y exilios como motivos recurrentes. La novela de Larra comparte los cuatro aspectos mencionados en la trama novelar, sin embargo, el archivo original –que puede ser una imagen, una fotografía, un expediente, entre otros– es, en este caso, ficcionalizado en el storyboard de Rodrigo Elgueta (fig. 5). Este funciona como otro relato en paralelo al de Lutgarda y la periodista, además de las transcripciones de testimonios cuyo momento de emisión y proveniencia son desconocidos para los lectores. Solo sabemos de una página web relativa a la novela, mencionada al final del libro, donde Larra da cuenta de una cronología del enclave, donde aparecen también

³ Más adelante en el dossier se encuentra el artículo de Mayne-Nicholls que profundiza en esta trama.

⁴ Esta definición sobre las características de las ficciones de archivo fue entregada por la académica Macarena Areco en el I Congreso GIMAL, Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), Buenos Aires, Argentina, septiembre 2022.

los mismos testimonios de víctimas, victimarios y conocidos; todo lo anterior para atestiguar la investigación previa a la escritura.



Figura 5. Storyboard. Créditos Rodrigo Elgueta

La simultaneidad de estos tres formatos narrativos –o cuatro si incluimos la web– plantean, en la obra de Larra, una reflexión justamente sobre los roces y derivas de la ficción y la historia, de cómo la literatura se hace cargo de hechos siniestros, de cómo crear otro archivo frente a la ausencia de uno y de cómo la ficcionalización del archivo permite acercarse tal vez mejor a los hechos del pasado.

Por último, está el caso del stop-motion *La casa lobo* (2018) de León y Cociña. En este se cuenta la historia de María, una niña alemana que huye de la Colonia tras ser castigada y se interna en el bosque escapando del lobo. Allí encuentra refugio en una casa que se convierte en su hogar y el de dos cerditos, quienes más adelante devienen niños, Ana y Pedro. Más allá de la trama que toma ribetes siniestros, quisiera destacar la primera parte del film que corresponde a un fragmento documental donde se representan las características paradisíacas y las motivaciones benéficas del enclave alemán (no se dice que es Colonia Dignidad), justificando sus labores y señalando que mostrarán un filme hallado entre los anaqueles pertenecientes a la comunidad. Esta secuencia inicial (fig. 6 y 7) está construida a partir de una serie de imágenes de archivos de granjas amish, de los servicios de la comunidad, de paisajes naturales y fragmentos diversos que, en su conjunto, simulan los videos de propaganda que realizó la Colonia con mayor frecuencia en los años 90 para acallar los rumores negativos en su contra. En este sentido, a partir de imágenes de otras fuentes sin ninguna relación directa con el enclave, construyen un archivo imaginado –cabe destacar que los realizadores no habían tenido acceso al archivo donado a Leighton– por lo que el

espectador podría no necesariamente darse cuenta que no son propias de la Colonia⁵. El uso de las estrategias y juegos de la ficción para crear un archivo también ficcional –que, en este caso, vincula la historia del stop-motion con una existencia real– vuelve a problematizar los usos del archivo y su lógica representacional, y cómo se puede volver muy complejo el acceso referencial a los hechos del pasado, si es que esto es finalmente posible.



Figuras 6 y 7. Imágenes secuencia inicial de *La casa lobo*. Créditos Diluvio.

⁵ Más adelante en el dossier, Moscoso y Wiedemann profundizan en esta obra justamente desde una lógica no representativa.

COLONIA DIGNIDAD EN EL CONTEXTO DE LOS FASCISMOS GLOBALES

No solo es necesario contextualizar los hechos de Colonia Dignidad dentro de la historia latinoamericana y global del fascismo; es urgente. Se han hecho varias comparaciones de la Colonia con el Nacionalsocialismo alemán, pero eso se ha hecho a base de rumores, como ha demostrado Jan Stehle (2021: 43-44)⁶. Sin embargo, es posible afirmar que el enclave sí manifiesta varias de las características del fascismo, en términos más generales. En este sentido, es útil la definición provisoria del fascismo propuesta por el historiador Robert Paxton, quien afirma que este ofrece “a powerful amalgam of different but marriageable conservative, national-socialist and radical Right ingredients, bonded together by common enemies and common passions for a regenerated, energized, and purified nation at whatever cost to free institutions and the rule of law” (207)⁷. Si bien Paxton se rehúsa a definir una “esencia” fascista estática o limitante, en Colonia Dignidad sí se puede reconocer el fascismo al mirar la manera en que el enclave se pensaba geopolíticamente: dialogando con otros actores fascistas en Chile y en el extranjero, e imponiendo el orden y el control autoritarios sobre los cuerpos y las mentes de los colonos. En lo que sigue, se tratarán las formas en que Colonia Dignidad se ciñe a estos aspectos del fascismo, para ubicar su historia no solo en diálogo con el fascismo global, sino también con el fascismo chileno.

La naturaleza transnacional de Colonia Dignidad –situada política, geográfica, y culturalmente entre Chile y Alemania– es clave para pensar el fascismo. De hecho, Federico Finchelstein señala hasta qué punto el fascismo se tiene que pensar más allá del contexto europeo: es “a transnational theory and practice adapted to the spirituality of every country” (19)⁸, y por lo tanto, hay que examinar el fascismo más allá de las aproximaciones que estén “theoretically static and nationally limited” (17)⁹. Los vínculos de Colonia Dignidad con otros fascismos, tanto en Chile como en otras partes, eran justamente lo que le permitía sostener sus aspectos más autoritarios. Por ejemplo, las prácticas deportivas y las performances altamente coordinadas de los jóvenes de la Colonia –reminiscentes de las proezas de la época nazi en Alemania– se asemejan a lo que dice Susan Sontag en su análisis de la película *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl. La representación en la serie de Netflix *Colonia Dignidad: Una*

⁶ Véase también el análisis en este mismo dossier de Holle Meding, quien desmiente los vínculos entre la Colonia y el nazismo.

⁷ “[U]n amalgama poderoso de ingredientes distintos pero maridables de conservadurismo, nacional-socialismo y derechismo radical, moldeados juntos por enemigos comunes y una pasión colectiva por una nación regenerada, energizada, y purificada, sin perjuicio de las instituciones libres y el estado de derecho”.

⁸ “[U]na teoría y una práctica transnacional, adaptadas a la espiritualidad de cada país”.

⁹ “[T]eóricamente estáticas y nacionalmente limitadas”.

secta alemana en Chile (2021), de las rígidas actuaciones de los jóvenes de la Colonia, en las que hacían formaciones altamente coordinadas, todos con el mismo uniforme (fig. 8), evoca lo que Sontag escribe sobre los valores de control, esfuerzo, y sumisión entre los jóvenes alemanes:

The relations of domination and enslavement take the form of a characteristic pagentry: the massing of groups of people; the turning of people into things; the multiplication or replication of things; and the grouping of people/things around an all-powerful, hypnotic leader-figure or force. [...] Its choreography alternates between ceaseless motion and a congealed, static, “virile” posing (91)¹⁰.

La cosificación de la juventud que Sontag enfatiza, al servicio de una muestra de la pureza y limpieza de los colonos, es algo que corroboran no solo las imágenes de archivo de la docuserie sino también las descripciones novelísticas sobre el enclave. La protagonista de *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa*, de Emma Sepúlveda (2022), describe la manera en que la doctora de la Colonia la obliga a presenciar el parto de su madre, el cual sigue un protocolo deshumanizante: “No tenía guantes ni alcohol. ‘Para qué tanta modernidad y limpieza si la Virgen María dio a luz en medio de un montón de paja, embarrada con la mierda de los animales. [...] Estás aquí para que aprendas cómo es el dolor de dar a luz y veas lo horrible... y repulsivo que es el parto’” (29). Los valores estéticos del fascismo que Sontag describe sobre los vínculos entre la pureza y el sacrificio (77) están presentes en la descripción brutal del parto que da la doctora.

¹⁰ “Las relaciones de dominio y esclavitud toman la forma de una fastuosidad característica: las aglomeraciones de gente; la cosificación de las personas; la multiplicación o réplica de las cosas; y el agrupamiento de las personas/cosas en torno a una fuerza o una figura-líder todopoderosa, hipnótica. [...] Su coreografía alterna entre el movimiento incesante y una pose congelada, estática, ‘viril’”.



Figura 8. *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile*. Créditos Baumeister y Huismann.

En efecto, la juventud es un aspecto clave de la estética transnacional del fascismo. Para Yanko González Cangas, “la juventud es una metáfora del cambio social” (41), por lo que las expresiones de juventud durante la dictadura chilena funcionaron para reprimir todo tipo de cambio social que pudiera haberse propuesto durante la época de Allende: “[e]l [...] accionar de las juventudes disciplinadas [...] leales a la dictadura militar, representa las formas en que por primera vez el Estado y un segmento de la sociedad civil asumen de manera estratégica [...] la construcción unívoca de las imágenes, prácticas y modelos del ‘ser joven’” (41). Esta “univocidad” del actuar y de la forma de ser juveniles es algo que tienen en común estas expresiones del fascismo en las películas de Riefenstahl, en la dictadura pinochetista¹¹, y en *Colonia Dignidad*.

El hecho de que desde sus comienzos el enclave haya sido llamado una colonia es acaso el aspecto más importante de su orientación fascista. El fascismo no se puede entender sin el colonialismo y la expansión territorial. Las redes de espionaje a las que *Colonia Dignidad* pertenecía –*Dignidad* (2018), uno de los trabajos artísticos

¹¹ González Cangas, en este sentido, habla del pelo corto (61), las prácticas ceremoniales (128), y las expresiones religiosas e incluso místicas relacionadas con la admiración del sacrificio mortal en la guerra (262) como expresiones juveniles del fascismo. Justifica su vínculo de Chile con el fascismo como tal: el “proceso de *fascistización* del Estado” (énfasis en original) implica que “paulatinamente y sostenidamente, la dictadura chilena no solo se apropia literalmente de las claves represivas del fascismo y se hace ‘compañera de cama’ con el capitalismo...sino que implementa herramientas comunicativas e instrumentos simbólicos y retóricos de raíz fascista para fortalecerse y, sobremanera, una política juvenil de encuadramiento, fidelización y movilización para perpetuarse generacional e ideológicamente” (125-126).

de María Verónica San Martín, ha incorporado grabaciones de llamados de Schäfer y sus secuaces con ex agentes nazis en otras partes de Latinoamérica, por ejemplo— demuestran que el enclave también tenía pretensiones no solo de colonizar el terreno en el sur chileno donde se asentaron, sino también de dominio político transnacional. Era justamente esto lo que quería enfatizar Horst E. Brandt, el director de la película *Die Kolonie (La Colonia)*, 1981), hecha por la empresa cinematográfica estatal DEFA de Alemania Oriental. Como demuestra Holle Meding en este dossier, Brandt decidió situar la película en un país sudamericano indefinido —en vez de en Chile específicamente— para enfatizar los vínculos entre el autoritarismo del enclave y el “fascismo imperialista” en toda la región.

La relación entre el fascismo y el imperialismo ha sido ampliamente documentada por Hannah Arendt y otros. Arendt, por ejemplo, escribe que en el marco del colonialismo la “expansión le dio al nacionalismo un nuevo respiro” (249), vinculando los sentimientos nacionalistas del “populacho” —según ella, un elemento clave del fascismo— con el dominio imperialista. Y el trabajo colonizador de Colonia Dignidad se puede conectar no solo con otras colonizaciones alemanas del sur de Chile que databan del siglo XIX (y los despojos de tierras indígenas que esas colonizaciones implicaban), sino también con el proyecto fascista de la dictadura chilena y el nazismo, como ha demostrado M. Angélica Franken¹². Franken identifica la manera en que Gloria Dünkler traza estas continuidades en sus poemarios *Füchse von Llafenko* (2009) y *Spandau* (2013) (344). Por otra parte, el novelista Galo Ghigliotto identifica continuidades similares en su novela *El museo de la Bruma* (2019), conectando el genocidio indígena en la Patagonia con el complejo legado del nazismo en Chile, donde el genocida Walther Rauff¹³ se asentó con impunidad en la misma Patagonia después de la Segunda Guerra Mundial. En el museo ficticio de Ghigliotto, hay una fotografía “tomada durante un entrenamiento de artes marciales en Villa Baviera” en 1974, en la que Rauff “es el hombre en kimono en posición *zenkutsu dachi*, con el brazo derecho extendido hacia el abdomen de un pupilo, Franz Bäär”¹⁴ (263, énfasis en original). De hecho, para entender los aspectos fascistas del siglo XX en Chile como el racismo (cuyas consecuencias se hacen ver hasta el presente, por cierto), hay que mirar los procesos expansionistas del estado chileno en el XIX. Como argumenta

¹² Franken muestra que “cierta literatura chilena y mapuche reciente... ha releído los discursos colonizadores decimonónicos que atravesaron este periodo y les otorga nuevas actualizaciones en contextos de violencia contra los pueblos originarios o en la violencia dictatorial presente durante el siglo XX en el cono sur de América Latina” (334).

¹³ A Rauff se le responsabiliza por la muerte de medio millón de personas en Auschwitz.

¹⁴ Bäär es uno de los protagonistas de la docuserie *Los sobrevivientes, Colonia Dignidad* (2022) de Amazon, dirigida por Rosario Cervio.

Ericka Beckman, el efecto más duradero de la colonización en el sur y la Guerra del Pacífico en el norte sobre la identidad chilena “was the claim to a ‘white’ identity, specifically in contradistinction with the ‘non-white’ subjects of Peru and Bolivia”¹⁵ (75). Desde su establecimiento en 1961 gracias a los buenos oficios de Arturo Maschke, embajador chileno en la República Federal Alemana entre 1959 y 1965 que invitó a Schäfer a asentarse en Chile, el enclave ha tenido una ideología *settler*¹⁶ que lo ha permitido expandirse en territorio indígena.

Además, como muestra Carlos Basso, Schäfer fue admirador de William Branham, un pastor evangélico estadounidense a quien escuchó cuando estaba de gira en Karlsruhe, Alemania, en 1955 (14-15). Branham fue muy influyente para varias sectas a lo largo del mundo, y más adelante fue parte del Ku Klux Klan, la organización más grande de supremacía blanca del siglo XX en Estados Unidos. Vaughn Raspberry ha demostrado los vínculos extensos entre los movimientos estadounidenses de supremacía blanca y el fascismo global (3) –de hecho, el segregacionismo del sur de EEUU fue una especie de hoja de ruta para el nacionalsocialismo (19)– y esta es una manera en que se puede ubicar a Colonia Dignidad en un mapa mundial del fascismo racista.

El gran soporte ideológico detrás del expansionismo colonial –y, más tarde, fascista– del estado chileno ha sido la geopolítica, que fue altamente influyente tanto para los nazis como para los dictadores del Cono Sur. Creada como campo disciplinario en la Europa del fin de siglo XIX para sistematizar el manejo del espacio territorial, sobre todo en las colonias, la geopolítica se originó en la pretensión de volver visible el globo, según Gerard Toal, desde la perspectiva cartesiana de una “neutral and disembodied gaze” (22), para justificar “the superiority of the white European races and the naturalness of imperialism”¹⁷ (23). Y a pesar de perder prestigio en Europa después de la Segunda Guerra Mundial (Child 42), la geopolítica siguió teniendo gran impacto en América Latina. Friedrich Ratzel, el fundador de la geopolítica en tanto disciplina, postuló que los países eran como organismos vivos que necesitaban “espacio vital”, *lebensraum*, al que expandirse y así garantizar su sobrevivencia. En Latinoamérica, el concepto de *lebensraum* no solo servía para que las dictaduras justificaran fines bélicos para la expansión de sus territorios¹⁸, sino también para extender la metáfora

¹⁵ “[E]l reclamo de una identidad ‘blanca’, específicamente en contraste con los sujetos ‘no blancos’ de Perú y Bolivia”.

¹⁶ Sobre el vínculo teórico entre Colonia Dignidad y la ideología de *settler colonialism*, véase el trabajo de Tomás Villarroel en este mismo dossier (2023).

¹⁷ “[U]na mirada neutral e impersonal” para justificar “la superioridad de las razas blancas y europeas y de la naturalidad del imperialismo”.

¹⁸ Pinochet fue el autor del libro *Geopolítica de Chile*, cuyo prólogo profesa la pretensión del texto de “justificar ‘científicamente’ el expansionismo territorial chileno” (1). La disputa

del “organismo nacional” a los cuerpos de sus ciudadanos. Según Mary Louise Pratt, Pinochet y otros dictadores de la región “usualmente describían su deber [político] en términos de la curación de un cuerpo nacional”, enfermo por el comunismo (162). En varias representaciones de Colonia Dignidad, Schäfer hacía lo mismo, intentando “purgar” los supuestos males morales de los colonos a través de castigos corporales y tratamientos médicos cuestionables. Por ejemplo, en *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa* (2022), Schäfer castiga así a una mujer que había intentado visitar a su hijo, el cual ya no le pertenecía por estar bajo el cuidado del “tío permanente”: “Esa noche, el tío Paul bramó como enloquecido y describió el espanto de lo ocurrido. [...] Al dar el nombre de la tía María, ella tuvo que ir al frente de la asamblea y arrepentirse. [...] Aceptar que fue tentada por el diablo y que no tuvo la fuerza necesaria para vencer el poder satánico” (Sepúlveda 51-52). Por otra parte, el mismo Franz Bäär que sale mencionado en la novela de Ghigliotto aparece como sujeto en la docuserie *Los sobrevivientes, Colonia Dignidad de Amazon* (2022): en el primer capítulo, muestra marcas en el brazo de las drogas que le daban en el hospital del enclave. Es decir, la geopolítica tenía implicaciones no solo para la soberanía fronteriza, sino también para biopolítica.

El aspecto cartesiano de la geopolítica –aquella mirada abarcadora, incluso cartográfica de un territorio que funciona como una vigilancia constante– es clave para pensar en los aspectos paranoicos inherentes a la Colonia y a todo fascismo. A medida que la Colonia iba desarrollándose, Schäfer hacía cada vez más uso de técnicas sofisticadas de vigilancia, como rejas con alarmas, cámaras, y perros, para controlar el movimiento dentro y fuera del recinto y para estar al tanto de los movimientos de los colonos. Pinochet, por su parte, famosamente insistió en octubre de 1981 en que “no se mueve una hoja en este país si yo no la estoy moviendo”. En ese sentido, muchas representaciones de Colonia Dignidad incluyen el motivo de mapas aéreos del enclave, para demostrar sus pretensiones paranoicas al dominio territorial. Fredric Jameson llama esto una “estética geopolítica”: “un intento de [...] pensar un sistema tan vasto que no se puede abarcar con las categorías naturales e históricas de percepción que los seres humanos normalmente usan para orientarse” (1-2). Para Jameson, distintos objetos, en el contexto de una narrativa, se pueden leer como alegorías de dinámicas interconectadas de poder que suelen ser más bien invisibles; a partir de ellos se puede tramar “un mapa cognitivo” (15) en el que dichos objetos, ya conectados entre sí, revelan una verdad conspirativa que de otra forma estaría invisible. Varias representaciones del

entre Chile y Argentina por dos islas en el Canal del Beagle en 1978 -en la que tuvo que mediar el Papa Juan Pablo II para evitar una guerra entre los dos países- no se puede entender sin la doctrina de la geopolítica, pues ambos países, en esa época bajo el control de militares muy influenciados por la geopolítica, veían las islas como espacios soberanos para sus respectivas expansiones. Lo mismo se puede decir sobre la Guerra de las Malvinas en 1982.

fascismo en Colonia Dignidad se sirven de este motivo cartográfico para escenificar la mirada paranoica inherente a la orientación fascista del enclave.

Una de las primeras representaciones literarias de la Colonia Dignidad apareció en *La literatura nazi en América* (1996), la novela de Roberto Bolaño en la que el autor construye un canon apócrifo de escritores y artistas fascistas. Uno de esos, Willy Schürholz, nació en lo que Bolaño llama la Colonia Renacer, y luego publicó una serie de libros que combinaban poesía y planos arquitectónicos: “insiste [Schürholz] en el mismo tema: planos de campos de concentración sobreimpuestos al plano de la Colonia Renacer o al plano de una ciudad específica [...] o instalados en un espacio bucólico y vacío” (Bolaño 103-4). Luego, en el Desierto de Atacama, Schürholz usa una retroexcavadora para “el plano del campo de concentración ideal: una imbricada red que seguida a ras de desierto semeja una ominosa sucesión de líneas rectas y que observada a vuelo de helicóptero o aeroplano se convierte en un juego grácil de líneas curvas” (104). Los dibujos siniestros de Schürholz evocan campamentos de concentración de Pisagua a Bergen-Belsen; generan una distancia de los objetos, o estos solo son legibles desde lejos. Con esto, Bolaño posiciona la creación y el consumo del arte fascista en el contexto de configuraciones firmemente jerárquicas del espacio, para enfatizar la mirada distante, vigilante, y paranoica del Chile dictatorial. Como demuestra James C. Scott, los proyectos coloniales y gubernamentales usan mapas y otras operaciones geopolíticas para alcanzar una perspectiva que cataloga a las personas y los lugares desde arriba, por más que quede excluido el “papel de conocimientos y saberes locales” (6) que solo se verían desde más cerca. De hecho, el autoritarismo –y su producción cultural– privilegia lo que Laura Marks llama el “ocularcentrismo” (133) por encima de métodos más bien feministas de “acercar la imagen al cuerpo y a los otros sentidos” (152).

El trabajo *Dignidad* de San Martín, en este sentido, marca un contraste importante con la supuesta aproximación de Schürholz: en vez de tomar una perspectiva distanciada de los mapas de la Colonia, privilegia los cuerpos, los saberes y los matices de una perspectiva más cercana y háptica. Rompe, por tanto, con las formas distanciadas y jerárquicas del arte fascista que Bolaño denunció, para revelar los horrores que tomaron lugar ahí, siguiendo los valores feministas de la cercanía, la diferencia, y el respeto para el prójimo. San Martín hace una performance con esculturas de metal que ella reconfigura continuamente para ilustrar y revelar lo que los planos de la Colonia pueden ocultar. Esas esculturas, desplegadas de un modo, se revelan como esvásticas; desplegadas de otro modo, representan los túneles de la Colonia, por los que San Martín se adentra en sus performances. Tocando e interviniendo los planos del enclave, aproximándose a ellos en vez de mirarlos desde arriba, San Martín cuestiona la mirada autoritaria inherente a la geopolítica (fig. 9 y 10).



Figuras 9 y 10. Imágenes de la performance *Dignidad*, de María Verónica San Martín.
Créditos Catalina Riutort.

Al mirar Colonia Dignidad dentro de este contexto transnacional en el que circulan múltiples fascismos, es posible distinguir y criticar su autoritarismo con mayor detalle y más propiedad. Las exaltaciones a la juventud y las denuncias de la mirada geopolítica del fascismo-jerarquizada, distanciada, y construida al servicio del expansionismo colonial- son solo algunas de las maneras en las que la Colonia dialoga con el fascismo transnacional. Al examinar lo que las pretensiones paranoicas al poder de Schäfer, Pinochet, y Hitler tenían en común, es posible distinguir lo que tenía Colonia Dignidad de seductora para los colonos, que es “una de las dimensiones más poderosas e interpelantes del fascismo como religión política: el éxtasis psicológico y emocional” (González 270).

EL ABUSO SEXUAL INFANTIL COMO UNA CLAVE PARA ENTENDER LA COLONIA

De todos los aspectos reprobables de Colonia Dignidad, el único que nadie ha podido justificar, ni al invocar el anticomunismo más férreo de la época ni al contextualizarlo en la religiosidad de Schäfer y los colonos, es el abuso sexual infantil. Las torturas, el asentamiento colonial en tierras indígenas, el espionaje, los asesinatos, la explotación laboral, y la negación sistemática de los derechos de los colonos a la educación sí han sido justificados o matizados, por algunos al menos¹⁹, pero el abuso sexual infantil jamás. La larga historia de la pedofilia de Schäfer –posibilitada, hay que decirlo, por la complicidad de muchos otros, como los jefes de la Colonia, otros colonos que tienen que haber observado abusos, y las autoridades gubernamentales de Chile– es el aspecto más deleznable de la historia del enclave.

A pesar de que el tema del abuso sexual infantil ha aparecido en múltiples obras de representación cultural en Chile²⁰, sigue siendo un tabú. Sin embargo, urge

¹⁹ Un ejemplo de esto es la manera en que el político de derecha Hernán Larraín adjudicó las acusaciones en contra de la Colonia a “la infiltración marxista en los medios de comunicación de las democracias occidentales” en 1982 (Saleh). Otro es el hecho de que “Pinochet [...] aprovechó los conocimientos del enclave alemán en materia de búnkeres y túneles” para la construcción de su propia residencia privada; es decir, los conocimientos de los colonos en materias de represión y secretismo fueron evaluados por la dictadura como útiles (Seitz). Eduardo Salvo, víctima de abusos de Schäfer, tuvo que irse de Parral a los 21 años debido a los insultos que recibía de los aldeaños por haber hecho una denuncia; muchos en ese entonces parecían capaces de bajarle de perfil incluso al abuso sexual (Arellano). Para más información, véase Salinas y Stange (2006).

²⁰ Véanse, por ejemplo, las películas *El club* (2015), de Pablo Larraín, y *El Bosque de Karadima* (2015), de Matías Lira, las cuales tratan el abuso sexual de parte de sacerdotes católicos. Mientras tanto, las películas *Volantín cortao* (2013) de Diego Ayala Riquelme y Aníbal

abordar el tema, ya que no se pueden entender a manera cabal los horrores de la Colonia Dignidad sin tomarlo en cuenta. Explorar la representación cultural del abuso sexual infantil implica comprender su envergadura y sus implicaciones, y posibilita el fortalecimiento de nuestra denuncia y el robustecimiento de nuestro análisis. Aquí nos remitimos al trabajo de teóricos cuir como Heather Love (2007), Kadji Amin (2017), y Jack Halberstam²¹ (2011), quienes resaltan la importancia de desenterrar las historias incómodas sobre la sexualidad, sobre todo cuando están vinculadas con el fascismo, en tanto una forma de entender el escenario político contemporáneo y particularmente el Chile actual. En lo que sigue, ofreceremos algunos lineamientos teóricos –provisorios y tentativos– para futuras exploraciones del tema del abuso sexual infantil en aquel contexto.

Existen muchas contradicciones en torno al tema de la infancia en la literatura y la cultura, lo que dificulta aún más nuestra capacidad de acercarnos al tema del abuso. Antes que nada, hay que pensar en el gran cambio que sufrió el concepto de la infancia en la época moderna. Pareciera que los niños siempre han sido pensados como una fuente “sagrada” de amor y sonrisas, pero Kathryn Bond Stockton (2009) muestra que la infancia es una construcción sociocultural relativamente nueva. No había tanta distinción entre la adultez y la niñez hasta el siglo XIX, cuando “adulthood [was] seen as a wholly different state, as something the child initially does not possess and therefore must acquire in the place of innocence” (40).²² Los niños perdieron su valor económico a medida que el trabajo infantil iba quedando penado en los distintos países. Según Stockton, siguiendo el trabajo de Viviana Zelizer, la infancia se volvió un estado no comercial en un mundo comercializado: los niños eran “economically ‘worthless’ but emotionally ‘priceless’” (Stockton 46)²³. El hecho de que para Stockton el concepto de la niñez es inseparable del concepto del trabajo es particularmente rele-

Jofré, y *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021), de Claudia Huaiquimilla, tratan el tema en el marco de los hogares infantiles del estado chileno.

²¹ Halberstam escribía en el contexto de la emergencia de políticos gay de derecha en Europa, como Pim Fortuyn y Jörg Haider (161); en el Chile de hoy, la desviación sexual es una denuncia esgrimida por la derecha hacia los políticos de izquierda, a quienes han acusado de “adoctrinar” a los niños con ideas progresistas promoviendo la educación sexual integral y cuestionando los binarios de géneros y las ideas homofóbicas y transfóbicas en general. Esas acusaciones de “adoctrinamiento” suelen, además, llevar tintes homofóbicos y transfóbicos, en tanto cuestionamientos de los motivos supuestamente pervertidos de quienes “adoctrinan”.

²² “[L]a adultez [tenía] que ser vista como un estado enteramente distinto, y como algo que el niño no posee, al menos inicialmente, teniendo que adquirirla desde un lugar de la inocencia”. Al mismo tiempo del desarrollo de la idea moderna de la infancia, evolucionó bastante el tema de la sexualidad también (Kincaid 14).

²³ “[S]in valor, económicamente hablando, pero sin precio a nivel emocional”.

vante para analizar la Colonia Dignidad, donde el trabajo sí fue un componente clave de la infancia y, por lo tanto, de los abusos del recinto. La novela *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa* (2022) representa este abuso en la narración de la protagonista de la novela, Ilse, que tiene que trabajar en el campo bajo el sol abrasador. Tenía que tomar agua pero no la dejaban ir regularmente a orinar:

Las mujeres tenían autorización de hacer sus necesidades solo a determinadas horas y tras el permiso y la vigilancia de las *tías* [...] Vi a muchas jóvenes caer desmayadas en medio del campo y ser levantadas a azotes y patadas por la *tía* Hilde y por eso llegué a creer que tener sed era peor que aguantar las ganas de orinar (Sepúlveda 47, énfasis en original).

La infancia en Colonia Dignidad, por lo tanto, no seguía el transcurso de la infancia moderna: giraba en torno al trabajo, no a la inocencia. Mientras en Chile la tasa de trabajo infantil iba bajando, en Colonia Dignidad seguía sin tregua²⁴. Eso sentaba las bases para que los jóvenes de la Colonia no fueran vistos ni tratados como “inocentes,” y acaso iba de mano con la permisibilidad de otros abusos de corte sexual.

Hay muchos tabúes en torno a la sexualidad infantil, y sin embargo hay un discurso incesante sobre la protección a los niños del peligro y un sensacionalismo mediático persistente cuando los niños sí son abusados. La producción incesante de discurso en torno a la sexualidad infantil parece confirmar la crítica de la hipótesis de la represión de Michel Foucault, en su *Historia de la sexualidad* (1977): la estigmatización de ciertas expresiones de la sexualidad no se ha llevado al silenciamiento de estas, sino a la “diseminación e implantación de sexualidades polimorfos [...] la voluntad de saber no se ha detenido ante un tabú intocable sino que se ha encarnizado [...] en constituir una ciencia de la sexualidad” (20). Es decir, la pedofilia ha sido clasificada legal y científicamente como un delito, y el discurso en torno a él –en los medios de comunicación y otros foros– ha proliferado.

Es por eso que el sensacionalismo mediático en torno al abuso sexual infantil es la gran preocupación de James Kincaid (1998), para quien las narrativas existentes sobre el abuso sexual infantil se enfocan en la protección, por más que al mismo tiempo incitan al abuso. Por ejemplo, dice Kincaid: “these stories of protection are also stories

²⁴ Si bien no hay una ley explícitamente penando el trabajo infantil en Chile, “el desarrollo social, económico, sus efectos sobre la distribución del ingreso y el aumento en las expectativas sociales, así como las políticas educacionales... finalmente redujeron las tasas de participación laboral infantil, a partir de los años sesenta y setenta” (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95306.html>). Actualmente, se estima que más de 200.000 niños trabajan en Chile (González): otro aspecto incómodo de la Colonia Dignidad que refleja la sociedad chilena más de lo que quisiera.

of incitement; the denials are always affirmations. The stories we tell of the monsters are also stories of home and family (our home and our family), and when we speak of the unspeakable, we keep the speaking going” (21)²⁵. Esta oscilación entre el abuso y la protección se representa en la película *La casa lobo* (2018), de Joaquín Cociña y Cristóbal León. Ahí, nunca queda claro si la monstruosidad del abuso queda fuera de la casa, que al principio parece un refugio para María, una chica que se ha escapado de la Colonia, o si ha estado girando en torno a ella todo el tiempo. María está sujeta en todo momento a la vigilancia del “lobo” (Paul Schäfer, por supuesto), y los cerdos que la acompañan terminan abusando de ella a pesar de toda la protección que ella les brindó; ella incluso tiene que apelar al lobo para salvarla al final. De hecho, León y Cociña han dicho que la película está estructurada como si fuera un video instruccional para convencer a los colonos, siempre en clave infantil, de que no se escaparan. Finge ser un objeto mediático cuyo mensaje es que a los niños de la Colonia Dignidad les conviene la protección del lobo, por más que esa protección sea abusiva. Para Kincaid, el sensacionalismo mediático en torno al abuso sexual infantil funciona más bien para que quienes se sientan atraídos por ese sensacionalismo puedan decirse que están actuando en contra del abuso (6) sin efectuar cambios estructurales reales que remedien el problema (7, 9). Ese sensacionalismo despolitiza el discurso público sobre el abuso al desplazar las discusiones de sus causas estructurales (en el caso de Colonia Dignidad, la no intervención del gobierno chileno a causa de su complicidad criminal con los jefes, entre otras razones²⁶), a favor de clichés falsos, por ejemplo, la idea de que el abuso sexual infantil es peor que el asesinato (es decir, más vale un niño muerto que un niño violado) (Kincaid 16-17).

Si bien la pedofilia ha sido vista como una amenaza directa a las estructuras de la familia tradicional, es menester reconocer que hay vínculos cercanos –y altamente incómodos– entre la pedofilia y las estructuras heterosexuales convencionales. Amin, por ejemplo, habla del vínculo semántico entre la pederastia y la paternidad, pues el pederasta muchas veces toma el rol de padre benefactor. El “pederastic kinship” (parentesco pederasta) es una manera del pederasta de justificar su abuso: al colocar

²⁵ “[E]stas historias de protección también lo son de la incitación; las negaciones siempre son afirmaciones. Las historias que contamos de los monstruos también son historias del hogar y de la familia (de nuestro hogar y de nuestra familia), y cuando hablamos de lo indecible, mantenemos el discurso.”

²⁶ La disposición de la derecha política a hacerle caso omiso a los abusos de Schäfer es parte de un esfuerzo de larga data en su sector de negarse a enfrentarse con los problemas estructurales de la pobreza y la injusticia social en Chile: el establecimiento de Colonia Dignidad era una forma de des-estatizar la reconstrucción del país tras el terremoto de 1960 (Kressel y Kandler), y H. Larraín defiende el labor benéfico de la CD durante la dictadura que también intentaba reducir/privatizar el estado, para dar algunos ejemplos.

el abuso en el marco de los vínculos familiares, el pedófilo “implicitly dignifies it, redeems it, and invests it with pathos” (111)²⁷. Esto es acaso del mismo modo en que Schäfer pedía que los niños de la Colonia le dijeran “tío permanente”. Y efectivamente, hay una larga tradición, en la literatura occidental, de relaciones eróticas entre tíos y sobrinos (Amin 114)²⁸, y también era común, bajo el régimen del colonialismo inglés, que un colono adoptara a un “hijo” con quien tenía sexo (Amin 115)²⁹. El hecho de que los niños de la Colonia eran separados de sus padres para que así se construyeran formas alternativas de parentesco –tíos y tías que cuidaban a los jóvenes en común– dejaba más vulnerables a los jóvenes, seguramente propiciando el abuso. Aquello queda demostrado en una escena de la novela de Sepúlveda en la que Schäfer golpea a la joven protagonista por tener una máquina de fotos. En el acto, la protagonista mira a su madre, a la que ya se refiere como tía, pues ella ya ha renegado de su hija: “Tía Waltraud [estaba] mirando al cielo y aplaudiendo, como los demás” (36). Finalmente, Amin habla del concepto del “expósito” (*foundling*) en las representaciones culturales de la pedofilia (112): un niño exiliado de su familia que evoca piedad y vulnerabilidad (121) y quien a su vez queda recogido por un pedófilo, quien lo “apadrina”. Ya que los colonos tenían la práctica de apropiarse de niños chilenos vulnerables de la zona, alojándolos en el enclave y separándolos de sus familias, este término es relevante en el contexto chileno también.

Tal vez el más perturbador de los vínculos conceptuales entre la familia heterosexual y la pedofilia es el hecho de que, como señala Kincaid, “Our culture has enthusiastically sexualized the child while denying just as enthusiastically that it was doing any such thing” (13)³⁰. No es casual que “We see children as [...] sweet, innocent, vacant, smooth-skinned, spontaneous, and mischievous” mientras que “[w]e construct the desirable as [...] sweet, innocent, vacant, smooth-skinned, spontaneous, and mischievous” (Kincaid 14)³¹. El deseo sexual se articula en muchos de los mismos términos que la juventud. Por lo tanto, ese Niño sobre el que se basa no solo el “futurismo reproductivo” de la familia heterosexual sino también toda estructura

²⁷ “[I]mplicitamente lo dignifica, lo redime, le inyecta con *pathos*”.

²⁸ En este sentido, Amin cita el libro de Alan Sinfield, *On Sexuality and Power* (2004).

²⁹ Aquí, Amin cita dos libros: *The Homoerotics of Orientalism* (de Joseph Boone, 2014) y *Colonialism and Homosexuality* (de Robert Aldrich, 2002).

³⁰ “Nuestra cultura ha sexualizado al niño de manera entusiasta, mientras que deniega con la misma cantidad de entusiasmo que estuviera haciendo tal cosa.”

³¹ “Vemos a los niños como [...] dulces, inocentes, vacantes, lisos de piel, espontáneos, y traviosos. Construimos a lo deseable como [...] dulce, inocente, vacante, liso de piel, espontáneo, y travioso.”

política contemporánea, según Lee Edelman (18), no se puede pensar sin sus vínculos culturales con la sexualidad.

El término “expósito” que evoca las culpas colectivas de la sociedad chilena de una manera perturbadora, es particularmente relevante a propósito de Salo Luna Garrido, un joven homosexual chileno que creció viviendo en la Colonia. Luna ha sido acaso el representante de más alto perfil público entre los sobrevivientes del abuso sexual de Schäfer, y un enfoque en su historia es una manera apta de concluir esta discusión. La historia de Luna se hizo conocida tras su escape del enclave junto a Tobias Müller en 1997. Mientras tanto, Luna ha sido entrevistado múltiples veces en los medios chilenos, la docuserie de Netflix está estructurada en torno a su historia, y ha sido el protagonista de una denuncia legal del enclave por “daños morales”.

Rastreado múltiples entrevistas a Luna –particularmente una del programa televisivo *Mentiras Verdaderas* (en el canal La Red) en marzo del año 2013– es posible vislumbrar varias de las razones por las que el tema del abuso sexual infantil en Colonia Dignidad es tan importante de tratar. Primero, cuando Luna destaca las conexiones entre los abusos que ocurrieron en Colonia Dignidad y otros abusos pedófilos en Chile, como en la iglesia católica, es un recordatorio de la sistematicidad de esos abusos: “en todo ámbito donde hay abuso contra menores, lo encuentro detestable. Es un tema que se está tocando hoy en día [...] y lo mejor es [por eso] que hay gente que está denunciando, porque antiguamente les daba vergüenza, porque lamentablemente esta es una sociedad que no empatiza con las víctimas”³². Segundo, Luna señala que la inacción de las autoridades del gobierno relativo al abuso se debía en parte a la discriminación homofóbica, sobre todo cuando se hacían burlas de su posible relación sexual con Müller: “Fui víctima de muchas mofas en muchos programas de televisión”, recalca, y “nadie escuchaba”. Más adelante en la misma entrevista, invoca el caso de Daniel Zamudio, un joven que había sido asesinado el año anterior en un ataque homofóbico, para recalcar que la discriminación homofóbica sigue existiendo: “Chile es una sociedad extraña [...] predicamos mucho, pero a la hora de la práctica, nos cuesta [...] Dudo mucho, que a pesar de lo que pasó con Daniel Zamudio, haya familias [...] que impongan el tema de conversación...y que digan, ‘¿saben por qué murió Daniel Zamudio, o por qué lo mataron?’”³³ Sin decirlo explícitamente, Luna apunta a un problema muy común: los niños homosexuales son más propensos a ser abusados sexualmente³⁴, y la homofobia generalizada de la sociedad a veces significa que esos abusos no se denuncian.

³² <https://www.youtube.com/watch?v=-W6GW16w0HY> (4:30 aprox.).

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=MNeVA9BVOCM> (3:20 aprox; 5:20 aprox)

³⁴ <https://news.vumc.org/2022/02/24/study-finds-lgbq-people-report-higher-rates-of-adverse-childhood-experiences-than-straight-people-worse-mental-health-as-adults/>

Luna demuestra las contradicciones en torno al abuso sexual infantil en Chile: si bien dice que hablar del abuso de Schäfer “es incómodo”, insiste en que tiene que entrar en detalles “para que la gente no olvide”. El entrevistador del programa, Jean-Philippe Cretton, también se contradice: aclara que no va a “entrar en el tema de las tocaciones, o del abuso sexual, que no me parece pertinente... porque me parece a estas alturas morboso”, pero sí se ve en la necesidad de preguntarle a Luna si acaso “¿nunca hubo una penetración, solo tocaciones?” No hay manera de evitar el sensacionalismo al hablar del abuso sexual infantil, lo que se enfatiza con la cuña que aparece por escrito en un *chyron* en la pantalla: “Paul Schäfer me forcejeó para que pasara a su cama”.³⁵

Estas referencias sensacionalistas ¿son formas de evitar el abordaje de los problemas estructurales que causan el abuso sexual infantil, tal y como hipotetiza Kincaid? Una posible respuesta está en algo que dice Luna en el último capítulo de la serie de Netflix –algo que repite, además, en varias otras entrevistas: después de los abusos que recibió de Schäfer, “juré vengarme” (*Colonia Dignidad*, cap. 1). La venganza de Luna es a la vez una acción estructural –un gesto de denuncia política del abuso, en foros abiertos– y un ajuste de cuentas altamente personal. De cualquier manera, es importante que las víctimas del abuso hablen por sí mismas; pero solo hay acceso amplio a eso, tal y como dijo Stockton, retrospectivamente, desde la adultez. Salo Luna queda como una especie de Casandra, un profeta de la fatalidad, y un recordatorio de hasta qué punto lo que ocurrió en la Colonia es un reflejo de la sociedad chilena en general, mucho más de lo que se quisiera admitir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldrich, Robert. *Colonialism and Homosexuality*. New York: Routledge, 2002.
- Amin, Kadji. *Disturbing Attachments: Genet, Modern Pederasty, and Queer History*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. 1973. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Arellano, Alberto. “Líderes de Villa Baviera niegan validez de acuerdo para indemnizar a víctimas de Schäfer”. *Ciper Chile*. 15 octubre 2015. <https://www.ciperchile.cl/2015/10/19/lideres-de-villa-baviera-niegan-validez-de-acuerdo-para-indemnizar-a-victimas-de-schafer/>
- Basso, Carlos. *La secta perfecta. Los secretos más oscuros de Colonia Dignidad*. Santiago: Aguilar, 2022.

³⁵

<https://www.youtube.com/watch?v=5dCNBc2H-qw>

- Bauer, Susanne. "The Meaning of Music in a German Sect in Chile: Colonia Dignidad". *ResearchGate*. 2009. https://www.researchgate.net/publication/237693805_The_Meaning_of_Music_in_a_German_Sect_in_Chile_Colonia_Dignidad.
- Beckman, Ericka. "The Creolization of Imperial Reason: Chilean State Racism in the War of the Pacific". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.1 (2009): 73–90.
- Bolaño, Roberto. *Literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bongers, Wolfgang. *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Berlín: Peter Lang, 2016.
- Boone, Joseph. *The Homoerotics of Orientalism*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2019.
- Child, Jack. *Antarctica and South American Geopolitics: Frozen Lebensraum*. New York: Praeger, 1988.
- Edelman, Lee. *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*. Trad. Javier Sáez y Adriana Baschuk. Madrid: Egales, 2014.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Trad. Anna Montero. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1991.
- Finchelstein, Federico. *Transatlantic Fascism: Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919-1945*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad, volumen I: La voluntad de saber*. 1977. México: Siglo XXI, 2007.
- Franken, M. Angélica. "Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente". *Altre Modernità* 25.1 (2021): 332-347.
- Franken, M. Angélica. "Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Latinoamericana* 19.10 (2022): 171-199.
- González, Francisca. "Protección social universal para poner fin al trabajo infantil". *El Mostrador*. 12 junio 2022. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2022/06/12/proteccion-social-universal-para-poner-fin-al-trabajo-infantil/>
- González Cangas, Yanko. *Los más ordenaditos: Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Santiago: Hueders, 2020.
- Guerrero, Javier. *Escribir después de morir: El archivo y el más allá*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2012.

- Jameson, Fredric. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kincaid, David. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Kressel, Daniel, y Philipp Kandler. "The Chilean Right Made Colonia Dignidad Possible". *The Wire*. Sin fecha. <https://thewire.in/history/the-chilean-right-made-colonia-dignidad-possible>
- Lagos, Paola y Figueroa, Arturo. "Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación a Film de Familia". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 15 (2008): 97-114.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic memory: the etics and politics of memory in an age of mass culture". *Memory and popular film*. Ed. Paul Grainge. Manchester: Manchester University Press, 2003: 144-161.
- Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke UP.
- Murguía, Eduardo Ismael. "Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 41 (2011): 17-37.
- Paxton, Robert. *The Anatomy of Fascism*. New York: Vintage, 2005.
- Pinochet, Augusto. *Geopolítica de Chile*. México: El Cid, 1978.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: Desbaratando la cultura del miedo en Chile". *Nomadías* 4 (octubre 2000): 17-32.
- Rasberry, Vaughn. *Race and the Totalitarian Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- Saban, Karen. "De la memoria cultural a la transculturación de la memoria: un recorrido teórico". *Revista Chilena de Literatura* 101 (2020): 379-404
- Saleh, Felipe. "La ficha de Colonia Dignidad sobre Hernán Larraín que el ministro prefiere olvidar". *El Mostrador*. 18 abril 2018. <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2018/04/18/la-ficha-de-colonia-dignidad-sobre-hernan-larrain-que-el-ministro-prefiere-olvidar/>
- Salinas, Claudio, y Hans Stange. *Los amigos del Dr. Schäfer. La complicidad entre el Estado chileno y Colonia Dignidad*. Santiago: Random House Mondadori, 2006.
- Scott, James C. 1998. *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven and London: Yale UP.
- Seitz, Max. "Exclusivo de BBC Mundo: los macabros detalles de Colonia Dignidad que escondían los archivos desclasificados por Alemania". *BBC Mundo*. 22 julio 2016. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-36792543>

- Sepúlveda, Emma. *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa. (Memorias de Ilse en Colonia Dignidad)*. Santiago: Catalonia, 2022.
- Sinfield, Alan. *On Sexuality and Power*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage, 1981.
- Stehle, Jan. *Der Fall Colonia Dignidad. Zum Umgang bundesdeutscher Außenpolitik und Justiz mit Menschenrechtsverletzungen 1961-2020*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021.
- Stockton, Kathryn Bond. *The Queer Child: Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Tello, Andrés Maximiliano. “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”. *Síntesis. Revista de Filosofía I.1* (2018): 43-65.
- Toal, Gerard. *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*. Minneapolis: University Press of Minnesota, 1996.

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA INFANCIA EN *SPRINTERS*.
LOS NIÑOS DE COLONIA DIGNIDAD DE LOLA LARRA

Alida Mayne-Nicholls¹
Facultad de Letras
Pontificia Universidad Católica de Chile
amayne@uc.cl

INTRODUCCIÓN

“Me interesaban más las historias íntimas, un punto de vista cotidiano, una historia pequeña que descubriera el día a día de los colonos allí dentro” (Larra 38), dice la narradora de *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* (2016). Está hablando de su personaje, la mujer que ha estado trabajando en un guion cinematográfico inspirado en Colonia Dignidad. Pero también nos recuerda que la autora, Lola Larra (seudónimo de Claudia Larraguibel), realizó toda una investigación sobre el enclave alemán en Chile y acabó escribiendo una novela, una obra de ficción, aunque cruzada por datos, citas y acontecimientos reales. Avanzado el libro, la intención inicial de “descubrir” la vida cotidiana de los colonos se ha desgarrado: “Pero también mentí. Resumir y sintetizar implica mentir de alguna forma” (Larra 183-184). En algún momento de la investigación, del tratamiento de la memoria, del proceso de escritura, la narradora (y la autora también) se han dado cuenta de que no es posible descubrir nada, porque todo lo que se transmite a través de la escritura pasa por un tamiz, el de la autora, el de las fuentes y entrevistados, por ejemplo. En ese sentido, la postura más ética para poder escribir un libro como *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* –y el tema del abuso sistemático de niños que aborda– es asumir la imposibilidad de contar toda la verdad, respetando la dignidad de quienes fueron víctimas de los abusos, y escribir una obra de ficción.

¹ Este artículo se inserta en mi investigación posdoctoral “Territorios de infancia: pensamientos y construcciones de infancia en prosas y versos de Gabriela Mistral”, financiada por Fondecyt-Anid, folio 3230418.

El libro que construye Larra es complejo en su estructura, ya que alterna el relato de ficción con el archivo. En el lado de la ficción, está la historia de la protagonista Lutgarda y la narradora, y también el *storyboard* con la historia de amor y fuga de Tobias Müller desde la Colonia. En el lado del archivo, que aparece en otro tipo de letra (Courier New), que recuerda el registro judicial mecanografiado, están los testimonios de excolonos y lugareños, y también anexos con extractos de los estatutos fundacionales de la Colonia, actas del juicio y de la defensa de Paul Schäfer y el detalle de los arsenales encontrados al interior de Villa Baviera en 2005. Los testimonios y anexos aportan declaraciones más bien crudas no solo por lo que expresan, sino porque constituyen un aporte desde lo real. Además, el formato de estos textos permite no confundir los niveles de ficción y no ficción. Las representaciones de infancia –mi punto de entrada al análisis de *Sprinters...*– se encuentra en el nivel de la ficción, de la novela propiamente tal, y ahí distingo dos ejes, es decir, dos representaciones principales sobre las que Larra levanta el relato de ficción; cada uno de estos ejes se corresponde con un personaje: Lutgarda y Hartmut Münch. La noción de que “[h]ay pues experiencias que no nos pertenecen, a las que no podemos llamar ‘nuestras’” (Agamben 51) subyace a la necesidad de ficcionalizar las historias de Colonia Dignidad y, más aún, por cuanto estas historias involucran a niños, ya que tratar de capturar la infancia plantea un segundo nivel de imposibilidad –que se suma al de no poder contar la verdad desnuda–, porque cómo una escritora adulta podría acceder a una infancia ajena si ni siquiera es posible acceder a la propia. La dificultad aquí consiste en cómo acceder a la conciencia y, por tanto, a la subjetividad de los niños que vivieron en Colonia Dignidad, y que, por supuesto, ya no son niños, sino adultos que rememoran. Otro obstáculo es la reconstrucción de historias que nunca tuvieron la posibilidad de ser relatadas, porque sus protagonistas ya no están. Es lo que sucede con uno de los principales ejes de la novela: el niño Hartmut Münch², enterrado en una tumba sin nombre, historia que nunca es resuelta completamente en el texto de Larra, sino que es abordada a partir de retazos que no logran conformar el tejido completo de lo que sucedió.

En la novela de Larra, la infancia es presentada desde la ficcionalización, la que desarrollaré a partir de dos personajes-eje, Lutgarda y Hartmut, cada uno con sus propias características. Con respecto a la elección de los personajes que abordaré, coincido con Boswell en que “[e]l concepto de ‘niño’ [...] es desconcertante y analíticamente inadecuado” (63), ya que puede ser definido desde múltiples lugares. Para efectos de esta investigación, estoy considerando a niños en distintas fases: la historia de Hartmut solo es abordada en torno a sus ocho años; mientras que en el caso de Lutgarda, la

² La muerte de Hartmut Münch es un hecho real, ocurrido a principios de mayo de 1987.

observamos en distintos momentos, incluyendo su juventud; pero ambos son sujetos en formación y dependientes de otros mayores. La etapa adulta de Lutgarda, aunque ya no está en formación, mantiene la dependencia por la forma en que la Colonia está organizada con una jerarquía vertical exacerbada. Mi interés en desarrollar cómo es la ficcionalización de estos dos niños en la novela de Larra se desprende desde la conciencia de que “[t]he process of representing childhood is core to understanding the different ways in which children are understood in different societies and also, therefore, to the different everyday lives that they experience”³ (James y James 98). Es decir, las elecciones retóricas de Lola Larra en sus aproximaciones a estos dos sujetos infantiles no tienen que ver tanto con una representación mimética de los niños y niñas de Colonia Dignidad (aunque eso pareciera dar a entender el título completo del libro), sino con la forma en que los niños y niñas eran considerados socialmente en el enclave alemán. A través de ambos ejes, abordaré cómo Larra le hace frente a la imposibilidad de acceder a la subjetividad infantil desde la adultez. Para reconstruir la infancia, entonces, Larra utiliza la memoria como única posibilidad de aproximarse a la existencia infantil.

El primer eje de representación de la infancia que abordaré en el artículo es el de Lutgarda, la excolona que reconstruye algunos episodios de su niñez y adolescencia, pero siempre como un esfuerzo efectuado desde la adultez. Con este relato nos encontramos frente a una serie de eventos y vivencias que ocurrieron en la infancia y que han marcado su forma de ser adulta, de la manera en que es propuesta por Deleuze y Guattari, “the childhood blocks never stop shifting in time, injecting the child into the adult”⁴ (79). Es decir, nos encontramos frente al “levantamiento de un imaginario de la propia infancia, que se convierte [. . .] en el sustrato desde el cual se analiza el mundo y la infancia en términos abstractos” (Mayne-Nicholls 49). Es decir, la forma en que Lutgarda se viste, las decisiones que toma, las acciones que realiza, todo está mediado a partir de lo experimentado en su niñez, en especial a partir de la violación de la que es víctima.

En cuanto al segundo eje, el relato sobre Hartmut, se ve el amago de reconstrucción de lo que sucedió la noche en que murió. Su subjetividad no es abordada por la narración, sino que se asume un discurso indirecto a través del que la representación del niño es objetivada. Goodenough et al. sostienen que: “... [the] full acquisition of

³ “[e]l proceso de representación de la infancia es central para comprender las diferentes formas en que los niños son entendidos en las diferentes sociedades y también, por lo tanto, para las diferentes vidas cotidianas que experimentan”. Las traducciones al castellano de fuentes escritas originalmente en inglés son mías, salvo que se indique lo contrario.

⁴ “Los bloques de la infancia nunca dejan de moverse en el tiempo, inyectando al niño en el adulto”.

language marks the dissolution of childhood”⁵ (4), por cuanto, el hecho de tener relatos compuestos y entregados a través de voces adultas irremediabilmente construye una distancia (siempre estamos mirando la infancia desde afuera) y una postura ética (nunca se intenta simular la voz de infancia ni el sufrimiento experimentado). Esto tiene su justificación en que Hartmut fue un *sprinter*: “los niños favoritos del Tío Paul, los chicos asignados a su servicio personal. Tenían entre ocho y catorce años, y se encargaban de hacerle todo tipo de recados durante el día y de dormir con él por la noche” (Larra 95). Es decir, los *sprinters* fueron niños usados y abusados, expuestos a horrores, por lo cual tratar de impostar una voz subjetiva de las víctimas infantiles que dé cuenta de esa experiencia podría minimizar el sufrimiento experimentado y la marca dejada para siempre. La definición de *sprinter* citada más arriba es la que da la narradora del libro, la hija de exiliados que regresa a Chile a preparar un guion sobre Colonia Dignidad; ella no tiene una visión previamente conformada acerca de la Colonia –más allá del conocimiento general sobre el espacio en que se violaron los derechos humanos–, sino que está abierta a lo que pueda averiguar.

En el siguiente artículo, me propongo, entonces, analizar las formas en que Larra representa a los niños, lo que implica revisar su opción por el género novela y la representación propiamente tal de niños y niñas. En este aspecto, me interesa revisar las características de esos infantes que parecen “belong to society before they belong to their family”⁶ (Danton cit. en Alryyes 168), es decir, los niños no son integrantes de sus familias (de hecho, eran separados de estas), sino que pertenecen y son propiedad de esta microsociedad que era Colonia Dignidad.

La elección de Larra de abordar las historias de infancia de Colonia Dignidad llama la atención, especialmente porque la narradora explícita que no tiene ninguna conexión personal con lo que pasó en el enclave. Al respecto, me parece que hay varias razones que pueden explicar esa decisión narrativa. En primer lugar, en términos generales, la Colonia sigue siendo más conocida por sus crímenes –especialmente la complicidad con la dictadura militar de Pinochet– y perpetradores, opacándose el impacto cotidiano sobre quienes crecieron y vivieron durante décadas allí como víctimas de un sistema de vida opresivo. En este sentido, el libro de Larra no se centra de manera exclusiva en los delitos cometidos, sino que –a través de la ficcionalización– permite darles un rostro y una cotidianeidad a estos niños, constituyéndose así un enfoque más integral a los hechos históricos que conforman la memoria. Asimismo, el hecho de que Larra desarrolle la forma en que los niños eran pensados obliga a los lectores a examinar los imaginarios que la Colonia tenía sobre la infancia confrontándolos con los imaginarios que la sociedad chilena mantiene. Es decir, observar cómo la infancia era neutralizada

⁵ “La plena adquisición del lenguaje marca la disolución de la infancia”.

⁶ “pertenecer a la sociedad antes que a su familia”.

en Colonia Dignidad nos lleva a reflexionar acerca de si la sociedad chilena tiende también a esa neutralización y estado permanente de vulneración de la infancia.

Se releva, entonces, un cruce y una tensión entre los imaginarios de infancia que tenemos como sociedad y las experiencias de niños y niñas. El estatus de la infancia es un tema social y político que la literatura chilena de las últimas décadas ha tratado de abordar. Es lo que sucede con novelas como *Mapocho* (2002) de Nona Fernández, que “habían establecido la ligazón entre sujeto infantil y memoria política, desestabilizando también de esa manera una concepción que asociaba el imaginario político a un sujeto adulto y por cierto público” (Donoso 210). Catalina Donoso plantea que esta y otras obras pueden ser vistas “como ejercicios de memoria traumática, como una reconfiguración del recuerdo a partir de la experiencia de la violencia política vivida durante la dictadura militar” (211). Asumir esa reconstrucción desde los personajes de la infancia constituye una postura de ver a los niños como sujetos políticos que fueron víctimas de la violencia durante la época. Para Claudio Guerrero, los “objetos de infancia que permanecen vivos en la mente, son los que proporcionan ayuda para la conformación de una memoria colectiva y un significado de la infancia, incluso cuando no forman parte de una conexión personal” (5). De esta forma, escribir desde la ficción sobre los niños de Colonia Dignidad, de la misma manera que escribir este artículo en torno a esas representaciones de infancia, son partes del mismo esfuerzo de reconstruir la memoria de una generación que convivió con la existencia brumosa de Colonia Dignidad.

PRIMER EJE: LA INFANCIA ACTUALIZADA

Lutgarda es la protagonista de *Sprinters*, aunque ella misma, por ser mujer, no podría haber sido parte del grupo de niños elegidos por Schäfer. Sí es el personaje que surge como vínculo o bisagra entre las distintas historias que cruzan el libro, especialmente con la de Hartmut Münch: Lutgarda quiere saber si Hartmut es su hijo biológico y, en esa búsqueda, acudirá a los antiguos *sprinters*, tratando de rearmar lo que pasó la noche en que Hartmut murió. Ella es literalmente un personaje con propiedad, “an extended verbal representation of a human being”⁷ (Roberts y Jacobs 143), y más específicamente un “personaje compuesto” o “composite character”, aquel “who are actually a compilation of biographical aspects of several sources”⁸ (Martínez et al. 192), por cuanto toma forma a partir de las historias que colonas verdaderas le relataron a Larra, la escritora, como parte de su investigación. Aunque haya un origen real —“Su vida, su pasado, sus experiencias vitales, se inspiran

⁷ “Una representación verbal extendida de un ser humano”.

⁸ “Que en realidad son una compilación de aspectos biográficos de varias fuentes”.

en muchas cosas que me contaron esas colonas” (“Una entrevista con Lola Larra”)–, el personaje se encuentra de lleno en el terreno de la ficción.

El libro empieza y termina con Lutgarda, y su presencia es el ancla al presente de la enunciación de la novela, en que los jerarcas ya han caído y Colonia Dignidad ha dado paso a Villa Baviera. Lutgarda llegó desde Alemania cuando tenía cuatro años a vivir a la Colonia; cuando leemos por primera vez sobre ella caminando en el cementerio, tiene sobre cuarenta años y sigue en ese espacio que ahora es Villa Baviera. Ya es una adulta, pero su infancia fue negada como parte del imaginario de la Colonia, por lo que su vida ha sido un simple sobrevivir, a punta de guardar silencio y cumplir con su trabajo. Esto ha dejado marcas físicas: “Entonces Lutgarda y yo debemos tener casi la misma edad, descubro sorprendida. Pero ella se ve, cómo decirlo... más gastada” (Larra 11). Mientras la narradora viste jeans y lleva pelo “uniformemente caoba” que tiñe “religiosamente cada dos meses” (12), Lutgarda lleva una blusa abotonada hasta el cuello, falda floreada, delantal, botas de trabajo y su pelo tiene mechones blancos. Representan dos estilos de vida distintos, pero que son construidos en la narración como una especie de paralelo. La narradora también llegó a un nuevo país cuando tenía cuatro años, cuando su familia partió exiliada a Venezuela.

Los pasajes dedicados a Lutgarda son los más ficcionalizados y, por tanto, el único en que nos aproximamos a la subjetividad de uno de los personajes, aunque mediado por la narradora. Esta, por su parte, deja de ser simplemente testigo y adquiere una focalización más extensa, en que presenta atención a los detalles que forman la vida presente de Lutgarda, al tiempo que amplía el conocimiento que tiene del personaje. Así la describe en su rutina dentro de la Villa, relata sus noches de desvelo, sus pensamientos y preocupaciones. La detención en Lutgarda es importante para que los lectores la conozcamos bien, entendamos su ritmo lento, su cansancio, el peso sobre sus hombros, con el fin de acompañarla en su viaje de descubrimiento. He ahí otro vínculo entre Lutgarda y la narradora: ambas están en una especie de misión de conocimiento, en el que, de alguna manera, se apoyan. Se entiende, entonces, que el final las implique a ellas dos cerrando perfectamente el libro de forma simétrica a las primeras páginas, en ambos casos Lutgarda es vista desde la distancia por la narradora, aunque hacia el final ambas han cambiado mucho.

La mujer que es Lutgarda en el presente de la enunciación está marcada por una serie de eventos y experiencias durante su infancia y juventud: el trabajo en la cocina al que ha sido destinada; el trato displicente que ha recibido por ser mujer –“Lutgarda nunca creyó del todo lo que enseñaban los tíos sobre ellas, las mujeres: que eran seres inferiores, como las gallinas, o incluso peores, porque ni siquiera daban huevos” (Larra 75)–; la violación que sufrió a los trece años; los meses de embarazo; la muerte de Hartmut. Ella ha tomado todos estos eventos y los ha organizado en un relato orgánico y con sentido, en que ha convertido a Hartmut en el bebé que nació de la violación. En esta configuración se observa un “bloque de infancia”, esto es

la construcción de un registro de símbolos, conceptos, pero también recuerdos, sensaciones, anécdotas, imágenes, olores, sonidos, provenientes de la infancia y que son configurados en un todo orgánico. Este bloque, o relato de infancia, es la construcción de sentido de la infancia, y que nos llevamos a la adultez, convirtiéndolo en una perspectiva para comprender y relacionarnos con el mundo, y para posicionarnos en él (Mayne-Nicholls 271).

Este relato de infancia que ha llevado a Lutgarda a permanecer en Villa Baviera después de la apertura, en vez de irse como muchos de sus compañeros de generación, está marcada por su sexo. El hecho de que sea mujer plantea una diferencia tanto en la construcción del personaje como en su desarrollo. Podría estar vinculado al hecho de que Larra es mujer y a la conexión que establece con la narradora, su alter ego, como si fuera más natural o más verosímil aproximarse a la subjetividad de esta mujer, a pesar de todas las diferencias respecto a las vivencias específicas de cada una. La subjetividad de Lutgarda es relevante en el desarrollo de un personaje que es complejo, ya que entiende las transgresiones del lugar en el que ha pasado casi toda su vida, pero, al mismo tiempo, parece sentirse tranquila por la rutina que le tocó en suerte al ser destinada a la cocina:

Le gustaba pasar el día rodeada de los cestos de verduras, lavando las zanahorias grandes y brillantes, pelando las papas terrosas que destilaban un líquido lechoso, ordenando los frascos en la despensa. La reconfortaba trabajar cerca de las grandes ollas de leche cortada para preparar el queso, aspirando el aroma que salía del horno en las tardes, hipnotizada con las llamas de los fogones (Larra 75).

Lutgarda encuentra consuelo en las actividades femeninas que le han tocado, aunque no significaran la concreción de un sueño; de hecho, a ella “[s]ecretamente le hubiera gustado llegar a ser arquitecta” (75), pero las niñas y las mujeres de la Colonia no son valoradas en ese sentido. Igual que los niños, las niñas son objetos a ser tomados, manipulados, usados. Es lo que sucede con su amiga Sophia destinada a “las pocilgas, oliendo siempre a cerdo. O la dulce Berta, tal vez la más hermosa de todas, confinada a trabajar en un búnker bajo tierra haciendo quién sabe qué cosas” (75). La narradora plantea, sin aleccionar al respecto, la complejidad de tener un trauma, pero decidir no asumirlo como tal para seguir adelante. Sin duda, la violación, el convertirse en madre siendo apenas una niña, y la inmediata separación del bebé constituyen parte del trauma de Lutgarda. No me parece que en la novela ella ignore su sufrimiento, sino que hay algo estoico en el personaje que la hace cargar con el trauma y con el peso de este, pero sin detenerse. Esta tensión radica, me parece, en la ambivalencia del episodio del embarazo, que es recordado por Lutgarda como un

momento feliz, desde el momento en que es apartada del resto del colectivo de niños cuando el embarazo se comienza a notar:

No le permitían bajar a la colonia ni tampoco salir de la cabaña, excepto una vez al día para buscar agua en el río. Le gustaba su paseo diario. Era verano. El bosque estaba hermoso, lleno de pájaros cantando y liebres y ratones corriendo entre los arbustos. Aunque al principio le aterrorizaba vivir en la cabaña, y sobre todo dormir sola, sin sus compañeras de habitación, a las pocas semanas se acostumbró, a los ruidos del bosque, al rumor del río, al ulular de los búhos, y también a la compañía de Rainer (Larra 257-258).

En el extracto anterior aparecen algunas de las mismas imágenes que se ven en el *storyboard* sobre Tobias, el adolescente que escapa de Colonia Dignidad⁹: el bosque, el río, la soledad, los ruidos. El joven está huyendo a través de esos espacios; el tono, por tanto, es terrorífico. El bosque también es un “paisaje de fondo de hechos siniestros o monstruosos” (Franken 180) porque es el espacio en que Hartmut murió. La escena en que Lutgarda y Rainer juegan, en cambio, evoca paz, calma, sentirse bien con ellos mismos; son dos niños siendo niños, en vez de cuerpos al servicio del ideario de la Colonia.

Lo que permite el juego libre es que Lutgarda ha sido casi abandonada a su suerte. Los últimos meses de embarazo se han convertido en el único tiempo de libertad que ella ha gozado; repentinamente el espacio se ha suavizado¹⁰ y ella es la que lo ordena según sus propias necesidades. Esto queda más claro con la intervención de Rainer, a quien se le ha encargado llevarle la comida una vez al día. El mandato es claro: debe llevar la comida, dejarla y partir. Pero cada día él se queda más tiempo y comparten horas sin que nadie piense en ellos. A pesar de que Rainer suele ser castigado porque está continuamente desordenando los espacios normados por los tíos, nadie lo cela ni vigila cuando va a la cabaña donde Lutgarda ha sido enviada. Esto me lleva a ver este lugar como el espacio de Lutgarda. Así, cuando Rainer entra, goza de la ordenación de Lutgarda en vez de ser perseguido por la norma de los tíos. Se aprecia aquello en

⁹ Larra construye la historia de Tobias y el Chico a partir de la historia de Tobias Müller y Salo Luna, quienes escaparon de Colonia Dignidad el 26 de julio de 1997. En el libro, esta es presentada a través de las ilustraciones de Rodrigo Elgueta, que conforman un *storyboard*.

¹⁰ Según Deleuze y Guattari, los espacios son o bien estriados o bien lisos o suaves. Los primeros son “sedentary, over-determined, hierarchical and orientated” (“sedentarios, sobredeterminados, jerárquicos y orientados”) (Cloke y Jones 313); y los segundos, “nomadic, folded, nonhierarchical, incapable of orientation, nonmetric, free-action spaces” (“espacios nómades, desdoblados, no jerárquicos, incapaces de orientarse, no cuantificables, de acción libre”) (313).

el siguiente recuerdo de Lutgarda: “Una vez, hacía mucho calor y jugamos en el río a salpicarnos agua. Los tíos nunca nos dejaban nadar en el río, pero los tíos no estaban por allí y Rainer y yo nos bañamos un largo rato aquella tarde” (Larra 259). Los tíos no están físicamente en el espacio marcado por el embarazo de Lutgarda, pero tampoco están sus normas, las que han quedado excluidas, como si el embarazo fuera más que una realidad biológica, una suerte de espacio liminal. Esto es explicitado por Lutgarda en la novela cuando se refiere a esos días de verano con Rainer en la cabaña: “Fue un tiempo diferente” (259).

La escena de los dos niños bañándose en el río es, probablemente, el único momento de infancia vivida que es posible presenciar en la novela, y tiene que ver con el estado de ánimo que se transmite: de despreocupación, libertad, de disfrute del juego, sin temores, sin estar pendientes de posibles castigos, que son la tónica en el resto del imaginario de infancia vinculado con Colonia Dignidad en la novela. Y este momento destaca más, porque es posible contrastarlo con el relato del trauma, el de la violación sufrida por Lutgarda, al que accedemos a través del recuerdo repentino que se gatilla en la conciencia de Lutgarda más de una década después cuando reconoce al hombre que abusó de ella:

El hombre carraspeó y luego comenzó a toser. Cada vez más fuerte. Le dio la espalda a Lutgarda y siguió tosiendo, haciéndole gestos para que se fuera. Ella lo vio allí encogido y recordó. No fue la tos. Fue ese gemido breve, animal. Igual que hacía 13 años. Ella tumbada sobre la tierra húmeda, boca abajo, en la oscuridad, sin poder moverse. Aquel hombre gruñendo y murmurando linda, eres tan blanca y tan linda. *Schöne, Schöne* (Larra 99).

Lutgarda tuvo la posibilidad de hablar de todas sus experiencias con un psiquiatra que es llevado a la Colonia, cuando esta se abre y reestructura. Ella no confía en ese hombre. ¿Por qué hacerlo si todos los hombres con autoridad que ha conocido no eran sujetos de confianza? La vida en la Colonia le ha enseñado a sospechar, a mentir, a ocultar ciertas cosas. Pero cuando la narradora aparece en escena, constituye la oportunidad de que Lutgarda decida la manera en que quiere lidiar con sus traumas. Finalmente lo cuenta todo, pero a esta mujer, la narradora, que parece no querer nada a cambio; que, de hecho, al principio ni siquiera quiere compartir su tiempo con Lutgarda. Eso no tiene importancia, porque es Lutgarda quien está definiendo las condiciones: elige a la narradora para que la ayude y la convierte en la receptora de sus secretos al contarle lo que a nadie más le ha dicho, lo terrible y lo hermoso. Hacia el final, Lutgarda no ha avanzado nada en saber si Hartmut era realmente su hijo, pero ese no era el objetivo, sino exponer su relato. De ahí el cierre, en que la Lutgarda descrita por Larra contrasta con la gastada figura del primer capítulo. En las primeras líneas de la novela, observamos cómo Lutgarda mide sus movimientos, lo que queda de manifiesto en el leve roce de su mano sobre la lápida de Hartmut. En el

último párrafo del libro, en cambio, no hay nada medido, sino que Lutgarda se deja llevar al invitar a la narradora a una carrera hasta el lago:

La dos nos lanzamos entre las espigas amarillas, ocre, secas. Lutgarda es rápida, y aunque hago mi mejor esfuerzo, ella me adelanta varios metros. Me detengo en medio del campo, bufando, y ella continúa sin mirar atrás. El pañuelo blanco, el que ha llevado todos los días amarrado a la cabeza, sale volando, y veo por primera vez su melena gris, abundante y rizada, hermosa, suelta al viento, mientras corre, ágil como una niña, sorteando las piedras y los matorrales, hasta que llega a la orilla y entra al agua, salpicando. Ligera. Quizás aliviada. Y chapotea, mojando sus botas. Y sin parar me hace señas para que la alcance y me meta al agua (Larra 267).

Esta escena evoca la de Lutgarda y Rainer bañándose en el río cuando niños. La idea de libertad está presente en varios aspectos, por ejemplo, en ninguna de esas escenas Lutgarda se preocupa por que la vayan a ver o atrapar; sino que es ella la que vuelve a controlar el espacio en la medida que lo ocupa. Cloke y Jones llaman a estos lugares “becoming spaces” (319), aunque lo hacen en referencia a la infancia: son aquellos lugares en que los niños en vez de convertirse en esos otros que los adultos esperan, llegan a ser simplemente niños. Lutgarda no es una niña en el último pasaje del libro, pero sí lo era en esas últimas semanas antes de que dar a luz la transformara en adulta de golpe, en la adulta que Colonia Dignidad esperaba que fuera: observante, callada, cumpliendo su deber sin dudar, sin cuestionarse, llegando a ser “más dura, más agría” (Larra 131). Kehily sostiene que “[t]hrough patterns of friendship and rituals of play, children create meanings for themselves and others”¹¹ (11). Eso es lo que conecta ambas escenas en el agua: juego y amistad. En ambas escenas, los personajes están siendo ellos mismos, desarmando el control jerárquico de la Colonia.

El párrafo de cierre del libro tiene más detalles que la escena con Rainer, lo que se entiende porque una está ocurriendo en el presente de la enunciación, y la otra requiere un esfuerzo de la memoria. El detalle del pañuelo blanco, que también fue mencionado en el primer capítulo, es bastante notorio como imagen de liberación, de dejar atrás las amarras, las contenciones. El que el cabello de Lutgarda sea rizado, abundante y lo alborote el viento, también constituye una imagen bastante clara de que la mujer está deshaciéndose de las ataduras, su pelo suelto y rizado parece una metáfora de un espíritu que ya no es controlado. Y finalmente emerge la niña que fue durante unos días de verano cuando estaba culminando su embarazo. Durante la novela, bien la narradora ha creído vislumbrar a la Lutgarda infante en algunas ocasiones: “Se ríe

¹¹ “A través de patrones de amistad y rituales de juego, los niños crean significados para sí mismos y para los demás”.

como una niña y con los ojos cerrados levanta su cabeza al cielo, anhelando esa lluvia generosa que se llevará todo el polvo” (Larra 14). Pero en esa risa, como bien explicita la narradora, solo hay anhelo, y no actualización como en la última escena del libro.

En esa actualización final, volvemos al encuentro entre infancia y memoria política. En gran parte de la novela, los personajes parecieran comunicar que para seguir adelante es necesario no remover la memoria. Pero lo que nos muestra el relato de Lutgarda es que no se trata simplemente de “seguir adelante”. Los objetos pueden ser tomados y puestos en otro lugar, pero los sujetos actúan y tienen experiencias: Lutgarda solo pudo hacerlo gracias a la insistencia en la memoria (a la que persigue físicamente en sus visitas a los distintos personajes de la historia de Colonia Dignidad), en recordar lo que pasó, en cómo la afectó y verbalizarlo. En ese sentido, remover la memoria, reconocer las marcas, reconfigurar el recuerdo (parafraseando a Donoso) y reconstruir el relato es lo que permite vivir.

SEGUNDO EJE: EL NIÑO OBJETIVADO

El relato de Lutgarda se completa con la historia de Hartmut. El drama verídico, la muerte de Hartmut, se enlaza con el ficticio: la violación de Lutgarda. Cada vez que la novela se refiere al niño, su infancia es reconstruida a través de los ojos de otros personajes o de la misma narradora, quienes introducen a los lectores en los horrores a los que los *sprinters* fueron expuestos. De esta manera, este eje se alza como otra perspectiva para abordar la memoria, pero ya no desde la actualización de la infancia como en el eje ya expuesto, sino a través de un personaje que es objetivado, tanto porque siempre es el objeto de referencia de los demás, pero también porque parte del imaginario de la Colonia implica despojar a los niños de su calidad de sujetos. El vínculo entre Lutgarda y Hartmut se construye desde el primer capítulo:

Tiene esa costumbre, un hábito de años. Cuando hace su caminata vespertina, entra al cementerio y visita la tumba sin nombre [. . .] Es una tumba de cemento, con una lápida grande, de granito, con su cruz dorada grabada sobre la piedra y una terminación curva, idéntica a todas las demás, excepto en que en ella nunca se inscribió ninguna fecha, ningún nombre. Pero todos saben que la tumba pertenece a Hartmut, el primer niño que había partido así, de repente, tras una jornada de caza. Hasta su muerte, solo habían sido enterrados los ancianos. Los jóvenes eran entrenados para sobrevivir, trabajar sin tregua, nunca enfermarse (Larra 9).

La voz narrativa de la cita anterior es la de la narradora: la mujer que escribe el guion cinematográfico y de quien nunca conocemos su nombre, como una marca de despersonalización que contrasta con el hecho de que después ella misma nos remontará a algunas historias de su infancia en Venezuela. La que tiene el hábito de

la caminata vespertina hasta la tumba de Hartmut es Lutgarda, pero no es ella quien relata esa escena, sino la narradora. Aunque no es precisado en el relato, uno se puede imaginar a la narradora mirando a la excolona realizar su ritual hasta el cementerio, el que siempre concluye con Lutgarda rozando la lápida sin nombre como en “una especie de homenaje al pequeño Hartmut, un conjuro para que no le sucediera lo mismo que a él” (Larra 9). La secuencia narrativa parece pensada como guion de película documental, aquel “cine que mira lo que sucede” (Silva Rodríguez 37). Así, antes de que el personaje del documental sea introducido formalmente e invitado a contar su historia, es mostrado realizando alguna actividad habitual, como una forma rápida y precisa de conocerlo. Esta forma de narración que imita el relato documental es reforzada líneas después cuando la narradora agrega: “Y aunque ya conozco dos o tres versiones de esa historia [la de Hartmut], la invito a hablar” (Larra 10).

El rastreo de la verdad sobre la muerte de Hartmut Münch aparece ligado desde el comienzo de la novela a un personaje que es enteramente ficcional. Esta opción narrativa deja en evidencia la imposibilidad de establecer claramente las circunstancias de la muerte del niño, sobre la cual existen diversas versiones: la institucional de que el niño cayó de un camión y se golpeó la cabeza contra el suelo, provista por la doctora de Colonia Dignidad; la de los otros niños *sprinters* que dicen que fue alcanzado por un disparo durante una cacería, pero que difieren en quién hizo el disparo¹². Al mismo tiempo, el ámbito de la ficción en que se inscribe la novela permite cuestionar la versión oficial dada por la Colonia sobre la muerte de Hartmut al incluir –a través de la narradora– los testimonios de testigos, que podrían no constituir una prueba definitiva en el ámbito legal real, pero que en la novela encuentran un lugar tal vez no de validación completa, pero sí de verosimilitud.

La implicancia de esto me lleva a retomar la cita de James y James respecto a que la representación de la infancia trasluce la forma en que los niños son percibidos en la sociedad. En este sentido, la historia de Hartmut Münch no es incluida como una forma de establecer qué sucedió (lo que probablemente no es posible en el registro de

¹² Parte de la investigación de Larra, compartida en el sitio web de la novela, da cuenta de dos declaraciones que apuntan a la muerte de Hartmut Münch: la del excolono Hernán Escobar indica que el que disparó fue “un invitado”, mientras que la de Tobias Müller indica que “[Paul] Schäfer toma la escopeta y tira y nosotros estábamos justo ahí” (“Versiones del niño muerto”). Larra toma esta última declaración y la pone en boca del excolono Klaus: “Los *sprinters* estábamos arriba del camión y justo se levantó una perdiz y salió en nuestra dirección. Y Paul [Schäfer] toma la escopeta y tira y nosotros estamos justo ahí” (Larra 234). En cuanto al “invitado”, este es identificado como Manuel Contreras tanto por Salinas y Stange como por Stehle, quien comparte la declaración de Hartmut Hopp respecto de que “. . . el General [Contreras] había asumido la responsabilidad y quería informar a la Policía pero él (Schäfer) lo convenció de que no lo hiciera” (214).

ficción de la novela), sino para mostrar el estatus vulnerable de los niños al interior de la ex Colonia Dignidad. La primera escena presentada al comienzo de este apartado ya nos pone en ese camino. Cuando se nos habla de esa lápida sin nombre, pienso en Boswell y en la siguiente realización: “Los restos fósiles de las poblaciones antiguas y medievales son casi exclusivamente de adultos: los niños dejan huellas demasiado frágiles para sobrevivir o no dejan huella alguna” (24). La historia de Hartmut nos lleva a la década de 1980, pero la idea de que los niños dejan una huella que no permanece en el tiempo, sino que se desvanece, está presente. En el caso de la novela, aprecio que en esta no-permanencia hay una acción deliberada; es decir, eliminar el nombre y la información del niño de la lápida no es una pérdida progresiva y natural, sino la intención de borrar la existencia de la infancia y, con ello, dejar impune un crimen.

Esta eliminación es algo que se combate a lo largo de toda la novela; desde el momento en que la narradora dice “Pero todos saben que la tumba pertenece a Hartmut” (Larra 9) y Lutgarda roza su lápida. Sin embargo, ambas acciones son igual de pálidas o frágiles. Primero está el “todos saben”, que implica un conocimiento destinado a esfumarse cuando ya todos los que sabían hayan desaparecido, si es que no hubo un esfuerzo real en ir traspasando la historia; sin embargo, la oralidad de ese conocimiento pareciera estar afectada, asimismo, de un carácter efímero. Por otro lado, está el acto de rozar, apenas tocar, la lápida, una acción que tiene que ver más con una declaración personal de decir algo como “yo sé que estás aquí”, pero que también representa un acto efímero que se consume en el mismo momento en que el roce concluye, a diferencia, por ejemplo, de ciertos ritos como la costumbre judía de dejar una pequeña piedra sobre la lápida que han visitado como una forma de evidenciar que la persona enterrada ahí es recordada (“Jewish Cemetery”).

En el roce de la lápida, también está ese “yo te recuerdo”, en que se trata de combatir la fragilidad de la infancia mediante el recuerdo, la acción de la memoria. Al estudiar la relación entre representación de infancia, novela y nación, Alryyes sostiene: “Underscoring the loss and suffering prevalent in national narratives, children become loci of vulnerable cultural memory, and, according to organic growth ‘theories’, determinants of the future of the race and, hence, the nation”¹³ (208). En la novela de Larra, también veo las representaciones de los niños como un lugar (*locus*) en que se asientan aquellas memorias frágiles y vulnerables de Colonia Dignidad en términos específicos y de nuestra sociedad en términos más generales. El abuso constituye, entonces, una realidad que se quisiera esconder en una lápida sin nombre, en la multiplicidad de versiones y en la idea de que las cosas pueden dejarse atrás.

¹³ “Al subrayar la pérdida y el sufrimiento que prevalecen en las narrativas nacionales, los niños se convierten en lugares de memoria cultural vulnerable y, según las ‘teorías’ del crecimiento orgánico, en determinantes del futuro de la raza y, por lo tanto, de la nación”.

En otro nivel, el espacio de la Colonia limita la manera en que los niños son considerados socialmente. El imaginario que es posible reconstruir a partir del relato da cuenta de una infancia negada en la que los cuerpos infantiles son posesión de la jerarquía del lugar, encarnada en “los tíos”. Estos separan a los niños de sus familias –estableciendo una distancia entre padres e hijos (quienes les decían tíos también a sus padres)–; condicionan la educación y los juegos de los niños al servicio de la comunidad y de los tíos; y dirigen cada aspecto de la vida de los colonos con Paul Schäfer a la cabeza: “En la colonia, el señor era omnipotente para decidir el destino de sus siervos” (Larra 37). La elección de la palabra “siervos” nos remite a sociedades de tipo feudales, en que la gente, sus familias, su trabajo, sus cuerpos, su presente y su futuro son propiedad del líder principal, en este caso el “Tío Permanente”. Schäfer se asignaba a sí mismo esta calidad de permanencia: inmutable y siempre presente en Colonia Dignidad, convertido en la medida de las cosas. Esto contrasta con la fragilidad de la infancia, por cuanto, está destinada a acabarse con la maduración; es efímera, y sus marcas son difíciles de distinguir luego –o de separarlas del adulto en que uno se ha convertido.

El estatus de permanente e inmutable de Schäfer se condice con el esfuerzo de borrar la infancia, lo que se puede apreciar en la configuración de los *sprinters*, los niños favoritos, ya que esta era una de las formas en que se ejercía el poder sobre los niños, enfatizando la no existencia de la infancia como una edad para ser protegida; de hecho, pareciera no haber un concepto de infancia como algo distinto a la adultez, sino que niños y niñas eran convertidos en objetos a ser tomados. De esta forma, más que reconocer su infancia, se los infantiliza –al igual que a los colonos adultos– a través de una jerarquía tan estricta que impide el juego libre de los niños, aquel que permite que los niños construyan el sentido del mundo desde sí mismos; por lo tanto, esas experiencias que les son arrebatadas a los niños en la Colonia dan cuenta de infantilizaciones vacías en vez de infancias vividas.

La vulnerabilidad de los infantes se aprecia en el encuentro entre Lutgarda y Klaus, quien fue uno de los *sprinters* testigo de la muerte de Hartmut. Al recordar a Hartmut, Klaus dice: “Y era una crueldad verlo entrar a la habitación del viejo, tan chico, tan niño...” (Larra 233). La visión de Klaus, la crueldad que el personaje identifica, es enfatizada porque Hartmut solo tenía ocho años cuando murió. Ese “tan niño” apela, además, a una idea de inocencia que es refrendada líneas después cuando Lutgarda, quien quiere grabar la lápida de Hartmut, pregunta a Klaus: “¿Crees que en el epitafio deberíamos poner algo sobre su alma inocente?” (Larra 234). La inocencia de Hartmut es siempre construida en el libro desde la visión adulta y no desde él mismo, ya que su subjetividad no es representada. Para Kehily, la inocencia no es parte de la esencia de

los niños, sino “something which adults would like children to be”¹⁴ (7). En el caso del Hartmut representado por Larra, veo distintos niveles de deseo asociados a la noción de inocencia. Klaus ve la inocencia porque él también estuvo ahí: reconoce en Hartmut aquello que él fue y que desapareció al convertirse en un *sprinter*. Lutgarda destaca la inocencia porque ve en Hartmut al bebé que tuvo siendo ella misma una niña y que le fue arrebatado por los tíos. Para los tíos la inocencia representa un atractivo para ser transgredido a través del abuso.

Las representaciones de Hartmut y Klaus se convierten en dos extensiones distintas de la misma concepción de la infancia como algo a ser tomado y usado por los adultos. Hartmut representa la negación de la vida (Bustelo 25), por cuanto las circunstancias de su muerte son escondidas: “En la misma época de las averiguaciones policiales por la muerte de Hartmut, a Lutgarda la mandaron fuera. Ella supo inmediatamente que los tíos no querían exponerse a que la policía la llamara a testificar” (Larra 94). En su estadía en una casa de la Colonia en Santiago, Lutgarda es sacada del espectro de la investigación; pero además la narración de esos días, muestra que es una oportunidad para establecer, a través de la autoridad, la versión oficial de lo que sucedió esa noche: “Yo te lo digo y así sucedió” (Larra 98). La negación de la vida se observa también en los efectos de la muerte de Hartmut en su familia directa: “¿No crees que es raro que sus padres no hicieran nada cuando murió? ¿Que no intentaran averiguar más? [. . .] Era como si no les importara su hijo... como si Hartmut no fuera hijo suyo” (Larra 235). Estas preguntas son realizadas por Lutgarda, quien es una parte interesada, ya que ella cree que Hartmut podría ser su hijo biológico. Ese “como si no fuera hijo suyo” enfatiza que Lutgarda lleva décadas analizando lo que sucedió desde la perspectiva de que ella sea la madre de Hartmut. Al mismo tiempo, el hecho de que los padres no demostraran sus sentimientos nos recuerda que ni los niños ni los adultos gozaban de autonomía ni capacidad afectiva en la Colonia. De hecho, parte de la estructura de Colonia Dignidad era separar a los hijos de sus padres –lo que elimina incluso la idea de familia y las ideas relacionadas de apego, cariño y preocupación que esta conlleva–. Al respecto, retomo el hecho de que los niños no pertenecen junto a su familia, sino que pertenecen y son propiedad de la Colonia Dignidad. Es más, pertenecían y eran propiedad de lo único considerado permanente: Schäfer.

Así como en la novela Hartmut es el *sprinter* que murió, Klaus representa la supervivencia. Bustelo sostiene que “la *zoé* [vida, existencia] de niños y niñas [...] está relacionada con la materialidad del existir, con su mera sobrevivencia” (29; el énfasis es del original). Cuando vemos al Klaus adulto por primera vez a través de los ojos de Lutgarda, es un hombre sonriente, comunicativo, de buenos modales; parece enérgico y un gran anfitrión, al preguntar si Lutgarda necesita algo y ofreciéndole galletas. La

¹⁴ “Algo que los adultos desearían que los niños fueran”. La traducción es mía.

sombra aparece cuando ella le pregunta por Hartmut, y Klaus parece esquivar los ojos de su interlocutora; al mirar por la ventana “hacia un patio verde, con un pasto muy verde y buganvillas en flor” (Larra 233), Klaus es arrastrado al estado de supervivencia: “Sí, un caso terrible. Éramos chicos. A todos nos marcó esa muerte, la primera” (Larra 233). De nuevo, pareciera (y enfatizo este “pareciera”) que, para seguir adelante, es necesario no remover la memoria.

El eje de Hartmut aborda la concepción de la infancia, primero, como algo efímero. Siempre la infancia es efímera, sin duda, destinada a acabar para dar paso a la adultez. Sin embargo, el relato de Larra nos permite observar que, en Colonia Dignidad, este carácter transitorio de la infancia es exacerbado. En el caso de Hartmut mismo es exacerbado por su muerte a los ocho años, en plena infancia. Se extrema esta situación en la imagen de la tumba sin epitafio; lo que si bien es una forma de tratar de ocultar un crimen ocultando a la víctima, en términos metafóricos es también una forma de anular incluso el recuerdo de esa infancia, como si nunca hubiera tenido lugar. Esto me lleva a que este imaginario implica también una fragilidad, por cuanto no es solo que se adelante el término de la infancia, sino que esta no es valorada en su subjetividad, no es protegida, sino que los niños son convertidos en objetos a ser usados. Ahí solo cabe la negación completa (como en Hartmut) o la mera sobrevivencia (como en Klaus). Sin embargo, la narración de Larra nos muestra que la existencia de estos niños combate, de forma tenue aunque tenaz, la doble concepción efímera y precaria impuesta desde la jerarquía de la Colonia. En este sentido, Larra enfatiza el carácter indeleble de las huellas, como se ve en la acción de tocar la lápida o en la rápida forma en que la memoria de Klaus vuelve a la niñez. Aquí el imaginario del enclave se cruza con el nuevo imaginario con el que la narradora toma a estos niños y los vuelve sujetos. Así, por muy leves que sean, los niños de Colonia Dignidad han dejado marcas en el espacio y también en las personas. Así, la ficcionalización empleada por Larra como un ejercicio de memoria logra establecer que la infancia en la Colonia sí existía tanto afectiva como materialmente. Por algo Marjorie Agosín llamaba “sagrada memoria” a la reconstrucción de sus experiencias de infancia. El proceso allí era claro, por cuanto la “memoria envejecida” (15) que Agosín reconoce al comienzo de su texto se convierte al final en memoria viva a través del cuidado de esas memorias, de hacerla hablar y mantenerla hablando a través de las páginas. Allí, la existencia afectiva y material de la infancia también quedan de manifiesto a través de un libro que toma las experiencias reales y escoge una forma narrativa de expresarlas más cercana a la ficcionalización a través del lenguaje poético que a la escritura documental.

CONCLUSIÓN

Analizar las representaciones de infancia en la literatura permite enfrentarnos al lugar que niños y niñas ocupan en la sociedad. Pero no es algo que hagamos a

conciencia. Refiriéndose a Argentina, Graciela Montes plantea que “nuestra sociedad no ha confrontado todavía, serenamente, como el tema merece, su imagen oficial de la infancia con las relaciones objetivas que se les proponen a los niños, porque una cosa es declamar la infancia y otra muy diferente tratar con niños” (12). Estas palabras pueden aplicarse también a Chile, porque, incluso hoy, como sociedad, tendemos a asignar a los niños los problemas y deseos adultos. En algunos casos dramáticos, como el de Colonia Dignidad, la infancia ni siquiera es declamada, sino suprimida, como lo muestra la organización del trabajo infantil a la par que el de los adultos; la institucionalización del abuso; y la prohibición del comportamiento desordenado de la infancia. Y uso desordenado en términos metafóricos más que literal de dejar las cosas en desorden; me refiero a la libertad de la infancia de asumir, interpretar, jugar, experimentar dentro de una lógica propia de la infancia que difiere de la lógica organizada del lenguaje adulto.

Larra enfrenta en *Sprinters* una tarea difícil que asume de forma honesta al reconocer —a través de la elección de la ficcionalización de las infancias (incluso la de los niños con un correlato real, como Hartmut)— que es imposible reconstruir las infancias particulares, pero que sí es posible comunicar el imaginario impropio que se construyó e impuso en Colonia Dignidad con respecto a los niños que allí vivieron y la concepción de niñez que regulaba sus vidas. Aunque había varias entradas al texto, el establecimiento de dos ejes —cada uno asentado en un personaje distinto—, me permitió abordar algunas de las estrategias retóricas de la autora. Destaco aquí, el discurso indirecto para establecer la historia de Hartmut Münch, el niño al que se le negó la vida y que, por lo tanto, era el más imposibilitado de ser recreado con propiedad o, incluso, éticamente. Como nunca contaremos con la perspectiva de Hartmut, Larra se centra en cómo los otros lo recordaban a él y sus circunstancias, y cómo los demás personajes se vieron afectados por el sufrimiento, muerte y ciertamente la falta de justicia de Hartmut.

El eje de Lutgarda sí se construye desde la subjetividad del personaje. Tal vez porque es la protagonista, tal vez porque es un personaje femenino, tal vez porque es pura ficción. Pero gracias a este eje, podemos vincularnos de manera afectiva al relato y entender las complejidades de la representación de infancia. Por supuesto, Lutgarda no es una niña, pero las escenas de infancia nos son presentadas a través de los esfuerzos de la memoria, recordándonos que cada cosa que vivimos cuando niños, cada olor, cada sonido, cada risa, cada llanto, cada cosa vista, cada palabra escuchada o pronunciada, deja una huella en nosotros, de manera que influye, o incluso define, la manera en que apreciamos el mundo cuando adultos. El personaje de Lutgarda permite que apreciemos ambos polos.

Asimismo, al convertir la historia de Hartmut y Lutgarda en un relato de madre e hijo, Larra reivindica el estatus de familia negado por la institucionalidad de Colonia Dignidad, y reivindica el vínculo entre madre e hijo. Gabriela Mistral escribía en 1940

que “a nadie deslumbra la pasión de la mujer por el hijo, aunque sea la pasión que más dure” (107). Esa pasión de madre es la que ha movido a Lutgarda; pero no nos encontramos con la crítica de Mistral¹⁵, sino que Larra destaca este amor por el hijo como una expresión de la fuerza materna; es ese vínculo —el recuerdo de ese vínculo— el que ha mantenido a la protagonista de este libro en pie. Cuando vemos la historia de *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* a la luz de la relación madre-hijo, pasamos del imaginario de la Colonia al de la autora o al menos al que la autora transmite a través de su novela: la infancia, aunque frágil, deja huellas indelebles que cambian a todos. Larra parece decir que no se puede borrar la infancia, por más que se intente. Siguiendo a Hunt¹⁶, los libros que representan a los niños no nos ayudan a saber cómo son ellos verdaderamente o cómo es la infancia real, pero sí son capaces de dar cuenta de las actitudes que los sujetos y las sociedades tienen hacia la infancia. Eso es finalmente lo que hace Larra. Centrar su libro en las representaciones de infancia sí da cuenta, al final, de una visión comprometida: no olvidar. Memoria e infancia permanecen, por tanto, entretejidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- Agosín, Marjorie. *Sagrada familia. Reminiscencias de una niña judía en Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Alryyes, Ala. *Original subjects. The child, the novel, and the nation*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- Boswell, John. *La misericordia ajena*. España: Muchnik Editores, 1999.
- Bustelo, Eduardo. *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Cloke, Paul & Owain Jones. “‘Unclaimed territory’: childhood and disordered space(s)”. *Social & Cultural Geography* 3.6 (2005): 311-333.
- Donoso, Catalina. *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

¹⁵ A las palabras de la poeta sobre lo “magistral” del quehacer materno (Mistral 105), subyace una crítica a la falta de valoración social que estas tienen. Algo que, décadas más tarde, desarrollarían autoras como Johnson (1988), quien critica cómo la sociedad patriarcal “ignora la fuerza de las mujeres como madres” (6).

¹⁶ Aunque Hunt se refiere específicamente a los libros para niños, me parece que su afirmación de que esos libros son “highly unreliable guides to what childhood was or is” (40) es válida para cualquier texto que busque representar a los niños.

- Franken, María Angélica. “Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19.10 (2022): 171-199.
- Goodenough, Elizabeth, Mark A. Heberle and Naomi Sokoloff (eds). Introduction. *Infant tongues. The Voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1994: 1-15.
- Guerrero, Claudio. “La infancia, ¿un lugar posible?”. *Revista Grifo*, 23 (2011): 4-9.
- Hunt, Peter. “Children’s literature and childhood”. *An introduction to childhood studies*. Editado por Mary Jane Kehily. Inglaterra: Open University Press, 2004: 39-56.
- James, Allison y Adrian James. *Key concepts in Childhood Studies*. London: Sage, 2012.
- “Jewish Cemetery, Burial and Mourning Customs”. *Jewish Cemetery Association of Massachusetts*, s. f.
- Johnson, Miriam M. *Strong mothers, weak wives. The search for gender equality*. Londres: University of California Press, 1988.
- Kehily, Mary Jane. “Understanding childhood: an introduction to some key themes and issues”. *An introduction to childhood studies*, editado por Kehily. Inglaterra: Open University Press, 2004: 1-21.
- Larra, Lola. *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad*. Santiago: Hueders, 2016.
- Martínez, Mónica, Eduardo Luiz Correia y Mateus Yuri Passos. “Narrativity and deception: Composite and fictional characters in journalism”. *Deception and deceptive communication*. Ed. por Innocent Chilwa. Nova Science Publishers, 2017: 189-205.
- Mayne-Nicholls, Alida. “Espacios tomados: Representación de las niñas en Gabriela Mistral y María Flora Yáñez”. Tesis doctoral. Santiago: P. Universidad Católica de Chile, 2018.
- Mistral, Gabriela. “La madre”. *La tierra tiene la actitud de una mujer*. Selección de Pedro Pablo Zegers. Santiago: RIL Editores, 1999: 105-108.
- Montes, Graciela. *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Roberts, Edgar V. y Henry E. Jacobs. *Fiction. An introduction to reading and writing*. Englewood, New jersey: Prentice Hall, 1989.
- Salinas, Claudio y Hans Stange. *Los amigos del “Dr.” Schäfer. La complicidad entre el Estado chileno y Colonia Dignidad*. Santiago: Debate, 2005.
- Silva Rodríguez, Manuel. “Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y recuadros conceptuales”. *Anagramas* 25.13 (2014): 33-54.
- Stehle, Jan. *Der Fall Colonia Dignidad. Zum Umgang bundesdeutscher Außenpolitik und Justiz mit Menschenrechtsverletzungen 1961-2020*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021.
- “Una entrevista con Lola Larra: Sprinters”. *Hueders*, 20 dic. 2016, <https://hueders.cl/una-entrevista-con-lola-larra-sprinters/>
- “Versiones del niño muerto”. *Sprintersnovela*, <https://sprintersnovela.com/versiones-del-nino-muerto/>

IMAGINARIOS DE UN IDILIO AGRÍCOLA: COLONIA DIGNIDAD EN LA PRENSA ESCRITA CHILENA DESPUÉS DE LAS DENUNCIAS DE AMNESTY INTERNATIONAL

Tomás Villarroel
Centro de Estudios Americanos
Universidad Adolfo Ibáñez
tomas.villarroel@uai.cl

INTRODUCCIÓN: LA PRENSA CHILENA Y EL *SETTLER COLONIALISM*¹

En un reportaje de mayo de 1977 la revista *Qué Pasa* constataba la minuciosa preparación de las excepcionales visitas realizadas por personalidades y periodistas que provenían del mundo exterior a Colonia Dignidad y que no eran parte de la red de protección del enclave. El tenor predominante entre aquel grupo era el recelo. En cambio, a los más cercanos al enclave se les trataba con una “gentileza obsesiva” (*Qué Pasa*, mayo 1977: 14). Dice la revista que las personas “interesantes” para Colonia eran invitadas a pasar varios días en el recinto. Y que “los amigos capitalinos reciben de vez en cuando suculentos regalos: salchichones, mantequilla, pan especial, y otras ‘delikatessen’, todo hecho en esta comunidad autosuficiente, verdadero paradigma de laboriosidad” (14). La alusión a la laboriosidad de la comunidad de alemanes, lejos de ser casual, parece fundamental. La laboriosidad, la disciplina y otros rasgos equivalentes habitualmente atribuidos a colonos alemanes aparecen en repetidas ocasiones en la prensa escrita chilena durante el año 1977. Esto no es fortuito, pues en marzo de ese año Amnistía Internacional y el periódico semanal alemán *Stern*² hicieron públicas las

¹ Dada la dificultad para traducir el concepto se usará el término en inglés. Una traducción posible sería “colonialismo de colonos”. Siguiendo a M. Bianet Castellanos y Shannon Speed, y dada la evidente redundancia, una alternativa posible es “colonialismo de asentamiento”. Véase Castellanos, M. Bianet. “Introduction: Settler Colonialism in Latin America”. *American Quarterly* 69. 4 (2017): 777-781: 777.

² *Stern* es un periódico semanal alemán –en esa época alemán occidental– de izquierda liberal. Es un medio masivo que combina reportajes políticos y reseñas de la vida social. Actualmente tiene un tiraje de aproximadamente 300.000 ejemplares.

denuncias de que Colonia Dignidad fungía como un centro de torturas en colaboración con la dictadura militar³.

En marzo de 1977, la sección alemana de Amnistía Internacional publicó un folleto bajo el título “Colonia Dignidad –granja ejemplar en Chile– un campo de torturas de la DINA”. En esta publicación por primera vez se dio cuenta de las torturas que sufrieron los prisioneros políticos Adriana Bórquez, Luis Peebles y Erik Zott en el reducto alemán. Los testimonios son pormenorizados, incluyendo, entre otros, la descripción de las torturas con electricidad. La divulgación de las denuncias realizadas por Amnistía Internacional, secundada por el artículo de *Stern*, tuvieron un gran impacto no sólo en el escenario nacional, sino también en el internacional. Muchos medios escritos internacionales reprodujeron la noticia, la dictadura chilena se vio presionada y confrontada con una situación incómoda, y la misma Colonia implementó la estrategia defensiva de hacer una huelga de hambre, ejercicio performativo de autovictimación que redundó en una publicidad aún mayor del caso en la prensa escrita nacional. La dirección del enclave implementó asimismo medidas judiciales –exitosas– en tribunales alemanes para impedir que Amnistía Internacional siguiese publicando denuncias sobre vulneraciones a los Derechos Humanos en el enclave. Por último, cabe destacar la gran cantidad de correspondencia crítica de la Colonia que recibió la Embajada alemana en Chile por parte de personas naturales, ONGs, presbíteros de iglesias, etc⁴.

De lo anterior se deriva la pregunta acerca del rol que tuvo la prensa escrita chilena⁵ en la evocación de ciertos imaginarios de la Colonia y su proyección a la opinión pública. Tomando en cuenta el contexto de supresión de libertades fundamentales durante la dictadura, como la libertad de expresión y de prensa, desde luego se evaluará si las representaciones del enclave fueron monolíticamente positivas y si hubo atisbos de voces mediales que la interrogaran críticamente. Pero más allá de

³ Sobre las denuncias realizadas por Amnistía Internacional y el periódico *Stern* véase Stehle 506-509.

⁴ La documentación sobre las repercusiones de la denuncia de Amnistía Internacional se encuentra en los fondos Colonia Dignidad de los Ministerios de Relaciones Exteriores de Chile y de Alemania. En el caso alemán es atingente, por ejemplo, el fondo BAV 219 SANTI 31580.

⁵ Con prensa chilena escrita nos referimos en primer lugar a medios masivos proclives a la dictadura militar y de carácter nacional como *El Mercurio*, *Qué Pasa* y *Ercilla*. En el caso del último medio es conocido que tuvo un cambio de orientación política desde una línea cercana a la Democracia Cristiana en los años 60 hasta una línea favorable al régimen *de facto*. Asimismo, y en segundo lugar, se examinará la prensa regional y local próxima al fundo El Lavadero. Entre estos medios se cuentan *El Sur*, *La Prensa de Parral*, *El Heraldo de Linares* y *La Tribuna de Los Ángeles*.

eso se examinarán los contenidos, es decir, los imaginarios que los medios escritos transmitieron la opinión pública sobre el enclave alemán en un ejercicio de mediación cultural. En este caso usaremos el concepto de imaginario propuesto por Bronislaw Baczko, quien lo entiende como ideas, imágenes y representaciones que unen a los participantes de una comunidad constituyendo una “red de sentido”. Baczko precisa que “en la mayor parte de las representaciones colectivas no se trata de una representación única, sino de una representación elegida más o menos arbitrariamente para significar otras y para impulsar prácticas”, expresando “siempre en algún punto un estado del grupo social” (Baczko 21).

El calado de las acusaciones señaladas probablemente forzó a los medios afines –ya sea por presión e imposición política o por simple y genuina convicción– a elaborar representaciones que hallasen resonancia en los imaginarios colectivos instalados en capas importantes de la población chilena. En este aspecto, la germanofilia o ciertas concepciones idealizadas sobre proyectos de inmigración y colonización europea en el sur de Chile durante el siglo XIX y XX (Franken 174-175) tuvieron un rol importante. De ahí que la prensa escrita, especialmente aquella decididamente proclive al enclave alemán, evocara las imágenes estereotípicas de esfuerzo, orden, disciplina y progreso material como antídoto a las denuncias de torturas y otros delitos, pero también como antídoto a la supuesta ‘flojera’ de los chilenos. Como se argumentará más adelante, se interpreta que la prensa chilena recurrió a la idea de un *settler colonialism*⁶ virtuoso, propagando no sólo sus bondades filantrópicas, sino también sus logros materiales.

Por último, cabe destacar que el problema planteado tiene unos alcances que irradian más allá del asunto de los imaginarios que divulgó la prensa escrita. Pues nos revela una clave cultural para la comprensión de una de las interrogantes fundamentales en torno a Colonia Dignidad: aquella de su perpetuación en el tiempo. La temprana complicidad de la Colonia con la dictadura militar hizo impensable el

⁶ Sobre el concepto de colonialismo *settler*, también aplicado a América Latina, existe una amplia bibliografía. Véase entre otros: Castellanos, M. Bianet. “Introduction: Settler Colonialism in Latin America”. *American Quarterly* 69, 4, (2017): 777-781; Gott, Richard, “Latin America as a White Settler Society”. *Bulletin of Latin America Research*, 26, 2, (2007): 269-289; Veracini, Lorenzo, *The World Turned Inside Out. Settler Colonialism as a Political Idea*. London: Verso, 2021. En este sentido cabe hacer la distinción entre la crítica actual al *settler colonialism*, entre otros por la deriva racista implicada (por ej. Gott), y los muchísimos antecedentes sobre el colonialismo “virtuoso” en Chile, desde el XIX en adelante e incluso antes de la época republicana. Sobre el imaginario de un colonialismo alemán “virtuoso” en el sur de Chile véase Franken 174-175. Una visión idealizada sobre la colonización alemana en el sur de Chile durante el siglo XIX y a comienzos del XX se puede ver en Krebs et. al. *Los alemanes y la comunidad chileno-alemana en la historia de Chile*. Santiago: Liga Chileno-Alemana, 2001.

cierre del enclave, así como cualquier forma de investigación seria o de sanción. Al revés, el grado de colaboración y la gravedad de los crímenes perpetrados dentro del recinto fueron en aumento desde 1973. Con todo, quedaba un flanco importante en el que la prensa sí podía llegar a tener rol relevante: aquel relativo a la legitimidad de la Colonia, así como a la legitimidad del régimen *de facto*. La simbiosis entre dictadura y Colonia hace que de todos modos se observe un grado de encadenamiento entre la legitimidad –o bien la ilegitimidad– pública del enclave alemán y la legitimidad de la Junta. Es decir, una mala prensa sobre la Colonia, podía afectar la reputación y la legitimidad del régimen de Pinochet.

En esta contribución, se entiende –siguiendo la perspectiva de los estudios culturales (P. Bourdieu, N. Gámez Torres, J.M. Barbero, M. Martín Serrano)– a la prensa chilena de la época como un artefacto de mediación cultural. Para ello se centra en un corpus de noticias, notas y reportajes periodísticos chilenos sobre el enclave alemán con ocasión de la denuncia que hizo Amnistía Internacional el año 1977 de la Colonia como centro de torturas. El período que se examina corresponde a las publicaciones periodísticas del año 1977, y no sólo se analiza la prensa nacional (*El Mercurio*, *Er-cilla*, *Qué Pasa*), sino también la prensa regional y local de la zona de Parral, séptima región (*La Prensa*, *El Cronista*, *La Tribuna*, *El Sur*). El foco en la prensa ‘oficialista’ se debe a la ausencia de publicaciones sobre Colonia Dignidad en medios alternativos o de oposición después de la denuncia de Amnistía Internacional en marzo de 1977. En el caso de la revista *APSI*, sólo en 1979 pasó de la cobertura de contenidos internacionales a nacionales. *Análisis*, en tanto, publicó su primer número en diciembre de 1977, cuando el momento más álgido en torno a la denuncia y sus repercusiones había quedado atrás.⁷ Una excepción la constituyó la revista *Solidaridad*, medio escrito de la Vicaría de la Solidaridad, que incorporó dos noticias sobre el enclave en abril (número 16) y mayo de 1977 (número 18). Sin embargo, se trató de notas muy escuetas que dieron cuenta de la denuncia, de las medidas implementadas por la Colonia y de las declaraciones del embajador alemán, Strätling, en un tenor aséptico⁸.

En línea con el planteamiento de Martín Serrano se asume que las mediaciones producen “modelos de ajuste” para reducir las disonancias generadas por el conflicto

⁷ En los números 1 a 3 de *Análisis* (desde diciembre de 1977 hasta marzo de 1978) no hay mención a Colonia Dignidad.

⁸ El tenor escueto y aséptico de *Solidaridad* probablemente tenga su explicación en la falta de libertad de prensa y en la autocensura que debieron implementar los medios escritos “alternativos”. El título de la edición número 18 de *Solidaridad* es: “Protestan colonos alemanes”. Para más información sobre medios “alternativos” como *APSI*, *Análisis* y *Solidaridad* véase el portal memoriachilena.gob.cl. En el caso de *APSI*, por ej.: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96757.html>.

entre innovaciones y normas culturales. Siguiendo esta línea, proponemos interpretar la prensa chilena como un agente reductor de las disonancias resultantes de las denuncias de tortura del año 1977. El artefacto mediador, en este caso la prensa chilena escrita, aparece aquí como una forma de control cognitivo, que manifiesta una correspondencia con la estructura social del sistema que intenta legitimar (Martín Serrano 42-50). Por lo mismo, esta mediación cultural difícilmente podía ser neutral, menos aún si se considera el contexto político concreto de la dictadura militar chilena. Postulamos, por tanto, que la mediación cultural-cognoscitiva de la prensa nacional estuvo orientada a integrar la disrupción –la denuncia de que en la Colonia se practicaba la tortura– en la concepción del mundo de la opinión pública chilena, proponiendo “marcos de referencia” a partir de los cuales interpretar y minimizar lo que sucedía en el reducto alemán.

Lo anterior abre, como se planteó antes, la pregunta sobre los motivos que condujeron a la representación mayoritariamente positiva de la Colonia por parte de la prensa chilena. Ciertamente se debe considerar el contexto represivo –en materia de libertades de prensa y de expresión– dados por la dictadura chilena. Pero hay dos factores adicionales –más endógenos que exógenos– que contribuyeron a la mediación cultural legitimadora de Colonia Dignidad. Por una parte, estaba la germanofilia incrustada en amplios segmentos de la sociedad chilena (Franken 174-175). De acuerdo a este imaginario la evaluación de lo alemán era esencialmente positiva, puesto que se asociaba al orden, la disciplina y la prosperidad material consecuente⁹. Por otra, el imaginario de la Colonia funcionaba como un *tropos* que, desde el punto de vista del desarrollo material –por contraposición al ámbito cultural-normativo–, era “moderno”. No pocos fueron los reportajes del año 1977 en los que una serie de avances materiales minuciosamente registrados fueron presentados a la opinión pública no sólo como testimonio de la labor benefactora del enclave, sino como desmentido de que en la Colonia se perpetraban crímenes. La propagación del imaginario correspondiente al *settler colonialism* aparece en la prensa como un motivo relevante ante la disonancia producida por la denuncia. Estas tres hebras se explorarán, por tanto, como mediaciones culturales orientadas a la propuesta de un modelo lógico para interpretar e integrar la contradicción. Así, se examina en qué medida las publicaciones de la prensa chilena intentaron poner en orden a nivel formal el desorden existente a nivel real, sirviendo de este modo a la seguridad de la opinión pública, pero también a la legitimación del orden social imperante.

A continuación, y para una comprensión más precisa de los términos, destacaremos algunos de los motivos generales del *settler colonialism* que aparecen como recurrentes en los retratos periodísticos de Colonia Dignidad, para luego examinar

⁹ Además está subrayar que esta concepción se alimentaba de la idea en virtud de la cual los valores chilenos, especialmente los de la izquierda chilena, eran los contrarios.

los imaginarios que efectivamente propagó la prensa escrita nacional sobre la secta. Dado que no todos los motivos del *settler colonialism* aplican en el caso del enclave alemán, éstos se abordarán selectivamente y en la medida en que sean pertinentes al caso estudiado.¹⁰ Siguiendo a Reinhart Koselleck y Raymond Williams, Lorenzo Veracini (13) hace énfasis en que la idea de *settler colonialism* surge como resultado de una modernidad entendida como un “estado permanente de crisis” (Koselleck) y como un estado de “una larga revolución” (Williams). Aquellas personas y grupos que decidieron emigrar de Europa y relocalizarse en ultramar, de alguna manera decidieron escapar de la revolución inminente –algunas reales como la de 1848 y otras inminentes como las socialistas en Rusia, Alemania y Austria en las primeras décadas del siglo XX–, pero también de la reacción. Sea como fuere, de algún modo estaban escapando de la modernidad y sus contradicciones. Sentían los nuevos tiempos como turbulentos y como tiempos de pérdidas (Taylor). Por eso debían salir a ultramar (Veracini 13). En este contexto no sólo es importante destacar los motivos por los que los *settlers* salieron voluntariamente de Europa, sino también los factores que los atrajeron a las lejanas regiones en las que se asentaron: esto es, en Latinoamérica, pero también en otras *settler societies* como Sudáfrica, Australia, Nueva Zelanda, Israel, Canadá, Estados Unidos, Zimbabwe etc. La llegada de los colonos europeos a esos lugares también se explica por el trabajo activo que realizaron los gobiernos para reclutarlos como parte de políticas de blanqueamiento racial (apartheid, proyectos nacionales y culturales de mestizaje, el genocidio a los indígenas)¹¹ y de las guerras y conflictos en aquellas colonias.

Entre los motivos recurrentes del *settler colonialism* que también aparecen reflejados en las mediaciones periodísticas chilenas, se encuentra la idea de que aquellos grupos que se desplazan salen de un marco nacional para luego reaparecer en otra locación distante realizando una contribución al nuevo entorno nacional que los acoge. Barbara Arneil interpreta las “colonias domésticas” como “espacios segregados” que supondrían una mejora para el entorno y la gente a través del trabajo agrícola (Arneil 2017). La idea de las colonias agrícolas, muchas veces comprendidas como comunidades autosuficientes, tiene una larga tradición –como apunta Arneil– que se remonta a la época de Johannes van den Bosch a comienzos del siglo XIX, y fue retomada

¹⁰ Las omisiones aplican especialmente a la idea del colonialismo *settler* como una forma de segregación racial (véase Arneil 2017) y de exclusión de las comunidades indígenas (véase especialmente Castellanos 2017 y Gott 2007). La propagación del ideal de una –supuesta– bondad definida racialmente no aparece tanto en el discurso de la misma Colonia Dignidad, sino oblicuamente en notas o reportajes de la prensa chilena. En esos casos se dará cuenta de ello.

¹¹ Para el caso latinoamericano véase Gott.

como poderoso imaginario por la prensa chilena de la segunda mitad de la década de 1970. Por último, cabe destacar que en la concepción de esta forma de colonización se entendía a las colonias agrícolas como alternativas a la revolución y que estas contribuirían aún en la lejanía de ultramar a la regeneración de los cuerpos sociales y políticos. La autarquía, la ausencia de algún superior externo, el suelo agrícola como base para el bienestar material y la vida familiar constituirían las bases para una vida y política regenerada (Veracini 21-22).

COLONIA DIGNIDAD EN LA PRENSA CHILENA NACIONAL: AMBIVALENCIA ENTRE LA ADMIRACIÓN DEL COLONIALISMO Y EL ESCEPTICISMO

Las denuncias hechas por Amnistía Internacional y por el periódico semanal *Stern* provocaron una virulenta reacción por parte de los colonos, instigados por la dirigencia a realizar una huelga de hambre a fines de abril de 1977 para protestar contra lo que ellos motejaron como una campaña difamatoria. Esto, a su vez, derivó en una verdadera avalancha noticiosa y en un sinnúmero de notas periodísticas en los meses de abril y mayo de 1977. En primer lugar, vale la pena comenzar con los grandes reportajes publicados en medios nacionales. Esto, tanto por la extensión de los mismos y las propuestas hermenéuticas contenidas en estas mediaciones como por el discursar interno de las mismas notas. Un primer reportaje fue publicado por la revista *Ercilla* el 4 de mayo de 1977. Este medio obtuvo la autorización de ingresar al recinto con ocasión de la visita del general Fernando Matthei,¹² para –en tanto Ministro de Salud y descendiente de alemanes– mediar en la huelga de hambre y lograr que la depusieran. El título “Colonia Dignidad. Disciplina y Misterio” ya revela una nota de precaución. *Ercilla* dio cuenta de la reunión entre los colonos y el representante de la Junta y del resultado de la misma. Colonia Dignidad terminaría la huelga de hambre a cambio de la autorización por parte del régimen *de facto* de realizar una campaña de recolección de firmas de solidaridad con el asentamiento alemán. El reportaje enumera las numerosas instalaciones en el fundo El Lavadero, pero luego repara en lo que denomina “terreno de curiosidades”. Entre éstas se encuentran la separación de niños y padres, la prescindencia del uso de toda forma de maquillaje entre las mujeres, la ausencia en el ámbito de la vestimenta de los blue jeans, el desconocimiento de las discotecas y cines entre la generación joven, y por último la uniformidad en los peinados –las

¹² La huelga de hambre de Colonia Dignidad en 1977 y la mediación de Fernando Matthei fue un patrón performativo repetido. En 1968 la Colonia había recurrido a la misma forma de protesta. Esa vez fue el Subsecretario de Interior Enrique Krauss, también de proveniencia alemana, quien hizo de oficial mediador entre el Estado y la Colonia. Véase Villarroel 2023.

trenzas— de las mujeres. *Ercilla* incluso logró entrevistar al doctor Hartmut Hopp, quien, ante una pregunta relativa a la vida familiar, declaró sin rodeos que las familias no estaban juntas y que “los hijos están aparte”, pero que se trataba de que la vida conyugal “sea lo más normal posible” (*Ercilla*, 4.5.1977: 14-15).

La revista interrogó asimismo al presidente de Colonia Dignidad, Hermann Schmidt, respecto de la negativa de los colonos a hablar con la prensa. La respuesta de Schmidt aludió —en un ademán de autovictimación— a la “alergia” que le tenían a la prensa chilena como resultado del “daño” que habrían sufrido a raíz de las denuncias públicas del año 1968 (*Ercilla*, 4.5.1977: 15).¹³ Es interesante notar la negativa taxativa de los colonos a hablar con la prensa, a pesar de que el contexto político y mediático de 1977 era drásticamente distinto —esto es, más favorable a la Colonia— al contexto de 1968 en democracia. Con todo, la reacia reacción hacia la revista *Ercilla* se puede explicar debido a que fue uno de los medios que encabezó la crítica contra Colonia Dignidad¹⁴. Así y todo, queda la duda si la negativa obedeció a que *Ercilla* fue identificada como un medio crítico del enclave o si el silencio de las bases de Dignidad obedeció a la estructura de hermética jerarquía impuesta a la comunidad. Cabe pensar que, además del resentimiento contra *Ercilla*, la negativa se explica por la estructura jerárquica y represiva de la Colonia, así como por el temor de los jefes alemanes de que los colonos pudiesen dar cuenta de algún delito o revelar algún contenido comprometedor a la prensa. Por eso, más valía silenciar sus voces y ordenar que callasen ante los medios. El final del reportaje es ambivalente. Por un lado, *Ercilla* da cuenta en un tono neutro y sin mayores comentarios del control territorial que ejercía la Colonia sobre el entorno del recinto. Los campesinos que bajan del interior precordillerano hacia el pueblo deben detenerse en el camino público ante una barrera que instaló la Colonia. Ahí son revisados sus documentos y muchas veces deben esperar más de una hora a que los alemanes levanten la barrera.

Por otro lado, se hace referencia al trabajo hospitalario, educacional y con la infancia. Sobre ésta se dice que niños desamparados han sido adoptados y que “han sido sometidos a la curiosa disciplina de los alemanes” (*Ercilla*, 4.5.1977: 15). La nota de Poly Michell cierra con el testimonio de un parralino, quien critica la poca

¹³ El año 1968 Aduanas de Chile instruyó un juicio contra la Colonia por el ingreso a Chile de vehículos y maquinaria sin el pago de los impuestos correspondientes, acogiéndose a exenciones tributarias debido a su condición de obra de beneficencia. Aduanas y la justicia chilena establecieron que la maquinaria y los vehículos, al menos en parte, no estaban siendo usados para fines de beneficencia, sino en una planta chancadora fuera del recinto, es decir, con fines de lucro. Véase Kandler, Philipp, Rinke, Stefan. “Chilenische Reaktionen auf die Colonia Dignidad vor dem Militärputsch”. *Historische Zeitschrift* 314. 3 (2022): 630-666.

¹⁴ Véase por ejemplo Kandler y Rinke, Sociedad benefactora, 2022.

integración de los inmigrantes alemanes, pero valora el “bien” que hacen con la escuela y el hospital. “Son curiosos”, remata el testigo de Parral. *Ercilla* agrega: “muy curiosos” (*Ercilla*, 4.5.1977: 15). La tan repetida curiosidad que mencionan testigos y la prensa parece remitir a un *tropos* en el que se intersectan la admiración –por los logros materiales del enclave– y la suspicacia resultante de una mentalidad y de unas costumbres percibidas como extrañas. En el caso de este reportaje, la disciplina, habitualmente elogiada –no sólo en las voces de ciudadanos chilenos y de la prensa chilena, sino también en muchos documentos oficiales de la Embajada alemana en Chile–, es vista con recelo. Concordante con lo anterior es la explicación que ofrece Carola Fuentes sobre la percepción de las clases medias chilenas respecto de la Colonia en los años 70 y 80. Fuentes enfatiza que la imagen –mediada principalmente por la televisión– que tenían “millones de chilenos” era la de “alemanes que hablaban español con acento, que no entendían mucho, que tenían como algo extraño, pero en verdad no había nada concreto para denunciarlos” (Fuentes 162). En este sentido, también es posible pensar que los aspectos susceptibles de crítica por parte de los periodistas que visitaron la Colonia fueron envueltos en la categoría de “curiosidad” y no denunciados abiertamente. Este eufemismo se explicaría por la censura imperante durante el régimen de dictadura, y por la autocensura resultante de la primera. Con todo, la consideración del contexto político macro entre 1973 y 1990 no absuelve a los medios, como subraya Fuentes, de la “complacencia o complicidad” (Fuentes 162). Esto pues, como veremos más adelante, hubo medios que implementaron una defensa férrea del reducto alemán por aparente convicción libre y no por presión política¹⁵.

Llama la atención, situados ahora en el ámbito de los ecos resultantes de este reportaje de mayo de 1977, la publicación en *Ercilla* tanto de cartas apologeticas como de cartas críticas de la secta. Una primera carta publicada en la edición del 22 de junio criticó lo que el firmante –Patricio Bustos– motejó de un artículo “pueril y falto de fundamentos” (*Ercilla*, 22.6.1977: 5). Esta carta de protesta fue retrucada en julio de ese año por un firmante anónimo. Su misiva condensa con meridiana claridad el problema de la existencia de ‘un estado dentro un estado’ con las siguientes palabras:

Yo, por el contrario, siempre los he vislumbrado tras un espeso velo de misterio, y me interesa saber que hombres y mujeres, iguales a nosotros, no son tan iguales: se visten, duermen y comunican de otra forma. No se puede desconocer que es extraño el hecho de que exista un país dentro en otro país [...]. Si a él le parece raro que la periodista describa mujeres uniformadas, jóvenes sin

¹⁵ De hecho, hubo no pocos medios que antes del golpe de estado de 1973, es decir, en democracia y con libertad de prensa plena, asumieron una resuelta defensa de la Colonia a pesar de las acusaciones que pesaban desde el período 1966-1968. Véase Villarroel 2023.

más entretención que entonar cánticos y tocar violines, y separación física de los sexos desde pequeños, a mí me parece más raro aun que a él no le cause extrañeza el saber que en pleno siglo XX –y en el medio de nuestro territorio– exista un grupo de personas con tan peculiares características (*Ercilla*, 6.7.1977: 5).

En una línea similar a la de *Ercilla* se sitúa un amplio reportaje que hizo la revista *Qué Pasa* sobre Colonia Dignidad en la misma época. El título de la nota “Dignidad: La Colonia Cuestionada” ya da cuenta que se abordará el aspecto controversial de la Colonia. Hace referencia a la acusación de la práctica sistemática de la tortura denunciada por Amnistía Internacional y a la cobertura de esta noticia en medios europeos como *Stern* en Alemania y *Tribune* en Suiza. Sobre esta última publicación comenta que contiene detalles sobre los abusos sexuales contra menores, así como “fantásticos antecedentes sobre las investigaciones que se realizarían allí para determinar los límites de la resistencia humana a determinados apremios” (*Qué Pasa*, mayo de 1977: 10). Esta relativización de la tortura en el enclave coincide con la presentación de un retrato idílico del paisaje de la Colonia. Dice el relato que después de pasar la barrera de ingreso al fundo El Lavadero “parece cruzarse los límites del tiempo y del espacio. En cosa de segundos aparece Europa central. Podría ser un villorrio alsaciano, suizo o del Rin. El orden, el aseo, la pulcritud resultan sorprendentes” (*Qué Pasa*, mayo de 1977: 11). La evocación positiva del *tropos* germánico da paso, sin embargo, a una mirada más marcada por la distancia y cierta suspicacia. Esto por el incidente resultante del intento de los periodistas de sacar fotografías a unas bicicletas, así como por la prohibición dictaminada por el presidente de la Colonia, Hermann Schmidt, de conversar con los colonos corrientes. Sobre el primer veto *Qué Pasa* sentencia: “¿Por qué?... No hay respuesta... ¿Qué hay de malo en la fotografía o en las bicicletas? Asoman las preguntas y las dudas.” Con miras al escaso dominio del español se alude –así como lo hizo *Ercilla*– a la problemática de un enclave totalmente hermético respecto del mundo exterior: “Es difícil establecer comunicación con los súbditos de este pequeño cuasi estado ubicado dentro del Estado chileno” (*Qué Pasa*, 05.1977:11-12). Siguiendo el mismo tenor crítico, a continuación se cuestiona la programación total de los asuntos que ocurren dentro de la Colonia así como la disciplina “rígida y omnipresente”, pero el comentario que viene a reglón seguido no sólo lleva una tonalidad ambivalente, sino que también revela que *Qué Pasa* sigue presumiendo la inocencia de la Colonia. Los autores del artículo preguntan: “¿cómo puede desarrollarse este modelo de existencia social sin provocar inevitablemente la curiosidad? No es la gente la culpable de que se inventen leyendas negras sobre Dignidad. Son sus propios integrantes los que proporcionan [...] elementos de juicio para crearlas ... y ya se ve como algunas adquieren patente internacional” (*Qué Pasa*, 05. 1977: 13). El reportaje termina con la referencia al “paradigma de laboriosidad” citado al comienzo de esta contribución,

explicitando las interrogantes que deja “este extraño asentamiento alemán” en el que “conviven veteranos de guerra con refugiados de la zona comunista, robustas Frau [sic] que saben preparar exquisitas cecinas y jovencitas que observan con mirada insondable” (*Qué Pasa*, 05. 1977: 14). En este balance final, se observa nuevamente la ambivalencia de una cierta fascinación por el *tropos* germanófilo chileno cruzada por una nota de escepticismo.

A unas conclusiones ostensiblemente divergentes arriba el autor del largo reportaje publicado por *El Mercurio* el 15 de mayo de 1977 en el suplemento *Revista del Domingo*. El artículo arranca desde la ambivalencia: las interrogantes sobre la extraña forma de vida en la Colonia se combinan con referencias al dualismo resultante del contraste entre el mundo exterior chileno y el orden y la disciplina derivadas de las virtudes alemanas que se viven dentro del recinto. El autor del artículo, Luis Alberto Ganderats, establece un nítido dualismo exterior-interior, en virtud del cual un interior –el enclave– idílico e inmaculado se opone a un exterior –la sociedad chilena circundante– descuidado y sórdido:

Un largo camino de tierra, pedregoso, lleva a este lugar de Chile –‘país del más o menos’– donde las cosas se hacen bien y no más o menos. Donde las cosas no son pulcras, porque pueden ser pulquérrimas [sic]. Donde uno no sabe cómo llamar a chanchos tan limpios y tan gordos. Donde uno no sabe si la manera que estos alemanes tienen de vivir es puritanismo, o si la manera que nosotros tenemos se está acercando a la del chiquero [...]” (*El Mercurio, Revista del Domingo*, 15.5.1977: 8)¹⁶.

Aunque el articulista repara todavía en que el sistema de disciplina que rige a los jóvenes se podría caracterizar como “ternura sobre concreto armado”, luego la nota discurre hacia los *tropos* de la germanofilia y de la modernidad material que ha alcanzado el enclave agrícola. El tenor apologético comienza a ser evidente cuando habla del “milagro” de Colonia Dignidad, “que antes fue un vergel de piedras. Producen toda la energía eléctrica que consumen [...]; todos los alimentos que necesitan; casi toda la ropa... Verdaderamente modelos son la lechería [...]; la panadería y pastelería, el taller de costura, la sastrería, el taller de tejido, la lavandería automática” (*El Mercurio, Revista del Domingo*, 15.5.1977: 8). Aquí aparece el motivo del *settler colonialism*, la

¹⁶ Llama la atención este tipo de crítica a Chile, especialmente si se considera que a *El Mercurio* probablemente le interesaba proyectar una imagen positiva del país, sobre todo en dictadura. Lo anterior deja abierta la pregunta, si decir que Chile es un “chiquero”, ¿se puede entender como una crítica a la dictadura?, o ¿si el autor alude más bien al contraste con la “idiosincrasia” o “cultura” chilena? Si bien parece más plausible la segunda, también podría ser una combinación de ambas.

idea de un asentamiento agrícola ejemplar y autosuficiente que ha logrado convertir un descampado en un vergel gracias a las virtudes germánicas del orden y la disciplina. La enumeración continúa con cuantiosas referencias a las instalaciones, obras viales, talleres y al hospital que se han levantado en un lapso de 15 años. Los números y las cifras que dan cuenta de la producción agropecuaria del enclave son acompañadas del relato –muy en línea con la narrativa oficial de la Colonia– de la historia de sacrificio y esfuerzo que hay detrás de estos logros. Ganderats finaliza su reportaje, empero, afirmando que seguirá investigando a Colonia Dignidad, que “en ‘Dignidad’ hay algo raro” (*El Mercurio*, Revista del Domingo, 15.5.1977: 10). Sin embargo, hay dos momentos en los que, o bien asume la inocencia de la Colonia respecto de las acusaciones que pesan sobre ella, o bien asume la narrativa y el vocabulario destemplado respecto de personalidades incómodas para la Colonia. En este sentido reproduce íntegra y acríticamente el relato de la Colonia, convirtiéndose en portavoz de su visión.

En el primer caso, es llamativo que cuando habla del obispo luterano y Secretario General de Amnistía Internacional, Helmut Frenz, lo caracterice como “enemigo de la Junta Militar”, reconociendo así un vínculo entre la Colonia y la dictadura, toda vez que el asunto en cuestión aquí no es el régimen *de facto*. Respecto del fondo del asunto, señala que los colonos del reducto realizaron la “prolongada y dramática” huelga de hambre “para que éste [Frenz] ponga fin a sus acusaciones sin fundamento” (*El Mercurio*, Revista del Domingo, 15.5.1977: 9). En el segundo caso el articulista describe a Wolfgang Müller,¹⁷ un joven menor de edad quien se fugó de la Colonia en 1966, siguiendo literalmente y sin ningún matiz la dicción oficial de la secta. A pesar del desmentido resultante de los peritajes ordenados por la Embajada alemana en 1966, en la nota de Ganderats se lee que Müller es “un muchacho sexualmente desviado, hijo de una madre demente y fruto de un hogar alemán en crisis” (*El Mercurio*, Revista del Domingo, 15.5.1977: 10).

LA PRENSA REGIONAL Y LOCAL COMO BLOQUE MONOLÍTICO: DISCIPLINA, MODERNIDAD Y *SETTLER COLONIALISM*

Si en la prensa nacional se advierte una cierta ambivalencia entre la admiración y la distancia, en la prensa regional y local esa ambigüedad se difumina por completo. La apología de Colonia Dignidad aparece con una fuerza incontestable, siendo el motivo *settler* un soporte fundamental en esa línea argumentativa. Lo anterior se podría explicar por dos motivos: primero, en las provincias y zonas rurales de Chile el imaginario *settler* y la germanofilia tienen una raigambre más profunda que en las

¹⁷ Sobre el caso Wolfgang Müller véase Kandler y Rinke, Sociedad benefactora 2022, y Villarroel 2020.

grandes urbes con más masa crítica; segundo, las redes de apoyo y de solidaridad¹⁸ que tiene la Colonia son eminentemente locales y provinciales, penetrando con más fuerza la prensa regional y local. Asimismo, cabe plantear la pregunta sobre las redes de relaciones entre estos medios locales y regionales y otros poderes detrás de ellos, o si eran independientes. En el caso del medio regional *El Sur*, Gronemeyer y Porath señalan que fue controlado por más de cien años por la familia Lamas de Concepción antes de ser adquirido el año 2006 por *El Mercurio*. Esto significa que en la década de 1970 era independiente, o al menos dependiente de la familia penquista, la cual habría sido cercana a fines del siglo XIX al Partido Radical (Gronemeyer y Porath 182). En los casos de los periódicos *El Heraldo* (Linares), fundado en 1937, y *La Tribuna* (Los Ángeles), fundado en 1958, da la impresión de que fueron y siguen siendo independientes. Eso declara sobre sí mismo al menos *La Tribuna*¹⁹. En principio se podría pensar, por tanto, que estos medios locales y regionales interpretaron un rol apologético de la Colonia, no tanto en cuanto resortes de otros medios, conglomerados periodísticos –como *El Mercurio* y su red de diarios regionales– y poderes de otra índole, sino como medios independientes movidos por la convicción genuina de la actividad benefactora y del progreso que llevaba a cabo la colonización alemana en El Lavadero²⁰.

Un artículo en el periódico *La Prensa* de Parral justamente da cuenta de la mencionada imbricación entre las redes de apoyo y la prensa local. En una publicación del 10 de mayo de 1977 –y que se entiende como una réplica al reportaje de la revista *Ercilla* antes citado– un articulista que firma con las iniciales SAC²¹ y que se define como “vecino de la zona” describe cómo Colonia Dignidad ha redundado, gracias al “trabajo titánico”, en un indesmentible beneficio para la comunidad aledaña. Destaca

¹⁸ Por ejemplo, los Comités de Defensa de Colonia Dignidad y similares. Ilustrativa es en este sentido la edición de *El Sur* del 6 de mayo de 1977.

¹⁹ Este medio declara en su sitio web que el propietario es la Empresa Periodística Bío-Bío. En el caso de *El Heraldo* el controlador es, según declara el mismo medio: Empresa Periodística El Heraldo. En el caso de *La Prensa* de Parral, no se pudo obtener información.

²⁰ Ilustrativo de este último aspecto es la posición de cerrada defensa de la Colonia que adoptaron medios locales no escritos, como algunas radios muy pequeñas de la zona de Parral. Un ejemplo es Radio Pacífico (Villarreal, 2023: 61-62).

²¹ Se deduce que la omisión del nombre y apellido, y la firma sólo con siglas, obedece a la intención de mantener cierto anonimato. Esto se podría explicar debido al carácter controversial de Colonia Dignidad y a los costos que podía acarrear el hecho de posicionarse abiertamente a favor de una comunidad política y judicialmente tan disputada como la secta de Paul Schäfer. Como se señaló antes, especialmente entre 1966 y 1968 hubo una seguidilla de escándalos, controversias y procesos judiciales en torno a la Colonia (Kandler y Rinke, Sociedad benefactora 2022; y Villarreal 2020).

como ejemplo la construcción de un puente sobre el río Cato. Respecto de las acusaciones “injuriosas y mentirosas” que se han hecho desde 1968 contra la Colonia, el articulista justifica la separación de los cónyuges y de los hijos respecto de sus progenitores arguyendo que Dignidad no ha tenido la capacidad de construir las más de 200 casas para satisfacer las necesidades habitacionales, y agrega que no han tenido ni la “tranquilidad” ni la “seguridad” para desarrollar su proyecto, toda vez que en el gobierno de la Unidad Popular “las tierras” de la Sociedad “estaban en la lista de las expropiaciones”²². El problema, dice el panegírico de SAC, es que “la meta de ellos ha sido servir al necesitado en desmedro de su propio beneficio” (*La Prensa*, Parral, 10.5.1977: 5). Este discurso justificatorio se apoya, como hemos visto antes, en la evocación de aquel imaginario que parece tener resonancia entre los lectores y capas importantes de la población chilena. El autor invoca la disciplina de los colonos y el aprendizaje “de ese espíritu de trabajo, ordenado, minucioso y rendidor” (5). Por todo ello –dice el artículo con determinación– es que “deseamos que esta SOCIEDAD BENEFACTORA Y EDUCACIONAL DIGNIDAD, siga con su obra en esta zona y le ofrecemos toda la amistad y el respaldo que seamos capaces de darle” (5)²³.

El Heraldo de Linares se suma en mayo de 1977 a la apología del asentamiento con un título provocador: “30 mil ‘prisioneros’ contabiliza ‘Dignidad’”. La nota, que nuevamente se autodefine como respuesta directa a las denuncias de Amnistía Internacional, vuelve a la idea de que en realidad se está atacando a “la Junta Militar de Gobierno y que para ello se valen de Colonia Dignidad, vinculándola a supuestas actividades atentatorias a los derechos humanos” (*El Heraldo*, Linares, 15.5.1977). La línea de defensa apunta a las actividades de beneficencia del asentamiento, así como a la modernidad que ha construido. El artículo destaca los caminos, puentes, plantaciones, adelantos técnicos y la agricultura ejemplar logrados gracias al ejercicio de una disciplina abnegada y con prescindencia del “San Lunes” chileno.²⁴ La alusión final a los 30 mil prisioneros pretende ser una referencia irónica a los supuestos 30 mil chilenos que han visitado el fundo El Lavadero y que “han quedado prendados” no sólo de su música, sino también “de su sistema de vida”. Ellos, los visitantes, constituyen –según *El Heraldo*– un tributo a Colonia Dignidad, conformando –a través de trofeos, placas y monolitos– un “verdadero Museo de Agradecimiento de Dignidad” (*El Heraldo*, Linares, 15.5.1977).

²² Por ahora no consta que haya sido así, ni tampoco se aportan pruebas en esta publicación de que Colonia Dignidad haya estado en una lista de expropiaciones durante el gobierno de la Unidad Popular.

²³ Las mayúsculas están en la fuente.

²⁴ El “San Lunes” chileno hace referencia al ausentismo laboral los días lunes en zonas rurales de Chile, debido al excesivo consumo alcohólico el fin de semana.

En una línea similar de Colonia Dignidad como *tropos* de modernidad, se inscriben dos artículos publicados en días consecutivos por el periódico regional *El Sur* de Concepción. El título “Dignidad seguirá su camino de desarrollo” –del 16 de mayo– es una obertura elocuente de un reportaje gráfico que tiene un tenor casi desarrollista²⁵. Muy enfocado en las obras de adelanto material, se hace cargo, a través del texto y la fotografía, de las denuncias que afectan a la secta, señalando que: “todo no pasará de ser una infamia, porque la Colonia Dignidad –cuyo único fin es hacer el bien– seguirá su camino de desarrollo” (*El Sur*, 16.5.1977). El énfasis está en las obras y adelantos materiales que los directores de la Colonia, como Kurt Schnellenkamp, le han enseñado al equipo periodístico de *El Sur*, encabezado por su director Iván Cienfuegos. Las imágenes muestran una pequeña central hidroeléctrica, las fichas del hospital, los nuevos comedores, un coto de venados, el puente sobre el río El Cato y la pastelería.

Más monolítico y contundente aún es un artículo publicado por el jefe de Informaciones del mismo medio, Luis Aravena. Su elogio del enclave se construye sobre la base de dos líneas argumentales: por un lado, el desmentido de las acusaciones y el énfasis en la obra de beneficencia; y por otro, los adelantos materiales, es decir, la modernidad lograda gracias a las virtudes *settler*. Aravena declara que su visita a la Colonia obedece a la intención de esclarecer en terreno los misterios que la rodean. Su relato, sin embargo, es tan unilineal como cándido. Destaca la historia de sufrimiento de los colonos durante la Segunda Guerra Mundial: “Conocieron la miseria, el hambre y también conocieron lo que es la ayuda solidaria para levantar del suelo al hombre y dignificarlo. Se hicieron el propósito de darlo todo [...] en favor de los desposeídos” (*El Sur*, 15.5.1977: 8). Luego cambia de registro y narra la historia de trabajo duro y disciplina que ha dado lugar a esta epopeya. El periodista remarca que al principio “daban todo de sí en beneficio de todos. Eran como los mosqueteros: uno para todos y todos para uno” (8). Las obras, instalaciones y adelantos que Aravena pormenoriza, han sido logrados –aquí aparece el motivo de la germanofilia– gracias a “la paciencia y el talento típico del alemán” (*El Sur*, 15.5.1977: 8). El desarrollo de una comunidad agrícola autárquica –otro motivo *settler*–, sin embargo, no ha sido para provecho propio, sino para compartir los frutos de este vergel con las comunidades campesinas aledañas. De modo que los lugareños que van saludando en el camino a los colonos que pasan en vehículos, constituyen lo que el autor de *El Sur* denomina “el ‘ejército’ de los humildes que Frensz nunca conoció a pesar de haber estado en Chile” (8). De ahí la conclusión, como plasma el autor en uno de los subtítulos del artículo, que los colonos sólo buscan “vivir en paz y hacer el bien” (*El Sur*, 15.5.1977: 8).

Por último, la mediación periodística del fenómeno Dignidad no estuvo libre, en su versión más extrema, de la elevación lírica. Así lo demuestra el título de un reportaje

²⁵ Sobre el desarrollismo como categoría véase entre otros: García Bossio 2020.

de evidente tenor patético –tal como las estrategias defensivas y contraofensivas de la misma organización– publicado por el periódico local *La Tribuna* de Los Ángeles el 12 de mayo de 1977: “Reportaje a una versión del Paraíso. Shangri-La existe: se llama Dignidad”. La nota representa al enclave como un “rincón idílico” en el que se entremezclan los paisajes bucólicos y la modernidad. El idilio con el que se ve confrontado el visitante –en este caso el director del periódico, Mario González– ha sido el fruto del trabajo pionero de limpieza y de disciplina, resultante de una comunidad que ha “hecho del trabajo un culto sagrado”. De ahí que Colonia Dignidad sea “el más impresionante ejemplo de lo que puede la tenacidad del hombre puesta al servicio de su propia superación.” Toda esta proeza fue posible gracias al “estoicismo, la disciplina y la vida espartana de los miembros de la Colonia Dignidad”, recordando “a los colonizadores cuáqueros del Medio Oeste norteamericano” (*La Tribuna*, Los Ángeles, 12.5.1977). González eleva, en definitiva, la secta de Paul Schäfer a una invocación utópica:

Si Milton hubiera hoy escrito *Horizontes Perdidos*, su Shangri-La no lo habría ubicado en un lugar imaginario de los Himalayas. Habría elegido un rincón real de Chile: Colonia Dignidad. Porque allí, quienes habitan este auténtico Shangri-La forjaron un bienestar semejante al más alto estatus europeo, encontraron una paz que les era desconocida y recobraron la felicidad, que creían perdida para siempre. En este paraíso perdido no hay explotadores ni explotados, no hay patrones ni inquilinos, no hay clases sociales ni jerarquías. La propiedad, la dirección, el trabajo y los ingresos pertenecen a todos. Frente a la disyuntiva del mundo, de capitalismo o comunismo, Colonia Dignidad forjó allí una tercera alternativa: la de una sociedad mejor, realmente humanista y auténticamente cristiana, basada en la libertad, la igualdad, el bienestar y la felicidad del hombre y en el respeto a su propia dignidad (*La Tribuna*, Los Ángeles, 12.5.1977).

Como es evidente, González promueve en tenor rimbombante la idea de que Colonia Dignidad encarna la recuperación de una arcadia perdida, de una tercera vía más cerca del bien que del mal.

CONCLUSIONES

La idea de reconstitución de un paraíso perdido es aquello que Veracini cataloga como proyecto de construcción de una “utopía emplazada” propia de la noción de *settler colonialism* (Veracini 23). Lo anterior se deriva, enfatiza Veracini, de la idea de Milton de que, independiente del nacimiento, la patria de uno también puede estar en otra parte. Este concepto conecta asimismo con la idea del establecimiento de cuerpos socio-políticos regenerativos en otras localizaciones –en una *terra nullius*– como alternativa

a las tensiones revolucionarias crecientes (Veracini 21). El desplazamiento colectivo como un acto político para la creación de un asentamiento en ultramar que enfatiza Veracini también lo observamos en el caso de Colonia Dignidad. Según la narrativa de la secta, el peligro y la turbulencia revolucionaria venía del comunismo soviético. Paul Schäfer justificó, de hecho, la emigración colectiva y el emplazamiento de un asentamiento en el centro-sur de Chile bajo la coartada del inminente peligro de una invasión de la Unión Soviética a Alemania Occidental, utilizando el contexto real de Guerra Fría como soporte de este constructo retórico. Es bien conocido que el motivo real fue la persecución penal de la que fue objeto Schäfer por parte de la justicia en Alemania Occidental a fines de la década de 1950 y a comienzos de la década de 1960. Con todo, los jerarcas de Colonia Dignidad usaron el miedo a la pérdida (Veracini) y el anticomunismo como motivos para la creación –gracias al *settler colonialism*– de un asentamiento socio-político regenerativo desplazado, o bien de una “utopía emplazada”. De ahí la fatal simbiosis con la dictadura militar después del golpe de estado en 1973 y el uso de la Colonia como centro de torturas durante el régimen *de facto*.

A modo de reflexión final cabe volver sobre la aparente diferencia entre las mediaciones culturales que hicieron, por un lado, la prensa escrita nacional y, por otro, la prensa regional y local. A diferencia de ésta última, que se asumió a sí misma y por libre convicción como baluarte mediático del enclave, las publicaciones de los grandes medios nacionales aparecen más matizados de lo que se podría pensar inicialmente. En los diversos reportajes abundaron las dudas sobre la extrañeza del reducto y la curiosidad que éste generaba. Con todo, esto no implicó un cuestionamiento del proyecto de Colonia Dignidad en sí mismo. Las ostensibles rarezas en las visitas de los periodistas al enclave fueron atribuidas a problemas resultantes de la falta de integración de los alemanes, su escaso dominio del español o su comportamiento y costumbres. Pero no se abordó de modo concluyente el fondo del asunto, que son las denuncias de que la Colonia se había convertido en un centro de torturas de detenidos políticos en colaboración con la DINA. En este sentido, cabe pensar que el contexto político imperante, es decir, la cancelación de las libertades de prensa y de expresión, podría haber incidido en una inhibición o autocensura de los periodistas que observaron y constataron anomalías en el fundo El Lavadero²⁶. A esto hay que agregar que la crítica insinuada, pero no explicitada, fue acompañada de la alabanza derivada de

²⁶ Sobre la implementación de una política de estricta censura después del golpe de estado a través del Bando N° 11, sobre la reducción de periódicos de circulación nacional de 10 en 1972 a 5 en 1975 y sobre la autocensura como práctica habitual en las salas de prensa chilenas véase: Bastías 150-152. En el mismo sentido de la autocensura, cabe remitir aquí al lenguaje escueto y lacónico que utilizó la revista *Solidaridad* para dar cuenta de las noticias relativas a la Colonia el año 1977.

la germanofilia, del imaginario de pulcritud material y de la noción de *settler colonialism*. Visto así, no sólo los medios regionales y locales fungieron como artefactos culturales de legitimación del orden político y social existente. La mediación cultural y los ‘marcos de referencia’ propuestos encontraron eco en segmentos mayoritarios de la población, puesto que conectaron con imaginarios largamente instalados en la sociedad chilena, como ocurría con la germanofilia. En el caso de la prensa regional y local es evidente que ésta se autopercebió como instancia de mediación sin matices y que se entendió a sí misma como artefacto férreamente apologético hasta el extremo lírico de la elevación utópica del enclave. En este sentido, no sólo operó como instancia de mediación cultural legitimadora, sino como bloque monolítico defensivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arneil, Barbara. *Domestic Colonies: The Turn Inward to Colony*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Bastías, Manuel. *Sociedad Civil en Dictadura. Relaciones transnacionales, organizaciones y socialización política en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Castellanos, M. Bianet. “Introduction: Settler Colonialism in Latin America”. *American Quarterly* 69. 4 (2017): 777-781.
- Franken, María Angélica. “Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad”. *Catedral Tomada* 10.19 (2022): 171-199.
- Fuentes, Carola. “Colonia Dignidad y la sociedad chilena: el acceso a la información y el rol de los medios de comunicación. La complicidad de los medios y el trabajo periodístico”. *Colonia Dignidad: diálogos sobre verdad, justicia y memoria*. Hevia, Evelyn, Stehle, Jan (eds.), Santiago: Ediciones El Desconcierto, 2015: 162-164.
- García Bossio, Horacio. “Clave hermenéutica del desarrollismo”. *Revista de Historia* (Concepción) 27. 1 (2020): 7-24.
- Gott, Richard. “Latin America as a White Settler Society”. *Bulletin of Latin America Research* 26. 2 (2007): 269-289.
- Gronemeyer, María Elena y William Porath. “Tendencias de la posición editorial en diarios de referencia en Chile. El arte de dosificar la crítica frente a la actuación de los actores políticos”. *Revista de Ciencia Política* 37. 1 (2017): 177-202.
- Hevia, Evelyn, Stehle, Jan (eds.). *Colonia Dignidad: diálogos sobre verdad, justicia y memoria*. Santiago: Ediciones El Desconcierto, 2015.
- Kandler, Philipp y Stefan Rinke. “Chilenische Reaktionen auf die Colonia Dignidad vor dem Militärputsch”. *Historische Zeitschrift* 314. 3 (2022): 630-666.

- _____. “¿Sociedad benefactora o ‘Estado dentro de un Estado’? La Colonia Dignidad en Chile, 1966-1968”. *Intus - Legere Historia* 16. 2 (2022): 271-301.
- Krebs, Andrea et. al. *Los alemanes y la comunidad chileno-alemana en la historia de Chile*. Santiago: Liga Chileno-Alemana, 2001.
- Rinke, Stefan, Philipp Kandler y Dorothee Wein (eds.). *Colonia Dignidad: Neue Debatten und interdisziplinäre Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Campus, 2023.
- Martín Serrano, Manuel. *La Mediación Social*. Madrid: Akal, 1978.
- Stehle, Jan. *Der Fall Colonia Dignidad. Zum Umgang bundesdeutscher Außenpolitik und Justiz mit Menschenrechtsverletzungen 1961-2020*. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Taylor, Miles. “The 1848 Revolutions and the British Empire”. *Past and Present* 166.1 (2000): 146-180.
- Veracini, Lorenzo. *The World Turned Inside Out. Settler Colonialism as a Political Idea*. London: Verso, 2021.
- Villarroel, Tomás. “Die Colonia Dignidad als vermeintliches ‘Opfer’. Inszenierungen und Abwehrstrategien gegen Kritik in den späten 1960er Jahren”. *Colonia Dignidad. Neue Debatten und interdisziplinäre Perspektiven*. Rinke, Stefan, Kandler, Philipp, Wein, Dorothee (eds.). Frankfurt a. M.: Campus, 2023: 49-73.
- _____. “Un enclave de indignidad. La fuga de Wolfgang Müller y los primeros años de Colonia Dignidad en Chile (1961-1966)”. *Historia* 53. 2 (2020): 661-690.

COLONIA DIGNIDAD ENTRE HISTORIA PÚBLICA Y ENTRETENIMIENTO: DESDE LA GUERRA FRÍA HASTA LA ERA DEL STREAMING

Holle Ameriga Meding
Instituto de Estudios Latinoamericanos¹
Freie Universität Berlin
holle.meding@fu-berlin.de

“La historia de Colonia Dignidad es terrible y desgarradora,
recomiendo a todos que vean las últimas informaciones
y series que se han hecho al respecto.”²

Gabriel Boric, 29 de enero de 2023

Hasta el día de hoy, la cobertura sobre Colonia Dignidad sigue atrayendo la atención de los medios³. Además de numerosos reportajes periodísticos, la historia sobre la comunidad autoritaria y anticomunista en torno al predicador laico Paul Schäfer y su colaboración con la dictadura militar (1973-1990) ha servido como base para una gran cantidad de producciones audiovisuales, desde largometrajes de ficción histórica hasta documentales. Colonia Dignidad se ha establecido como producto de entretenimiento, como escándalo mediático y como lección histórica de un sistema totalitario que funcionó durante cuarenta y cuatro años. Las numerosas producciones se refieren a la historia a veces de manera más pronunciada y a veces más oblicua, pero

¹ El estudio forma parte del proyecto de investigación interdisciplinar GUMELAB (Transmisión de la historia a través de los medios de entretenimiento en América Latina. Laboratorio de Investigación de la Memoria y Métodos Digitales), que se lleva a cabo en la Freie Universität Berlin y está financiado por el Ministerio Federal de Educación e Investigación de Alemania (Bundesministerium für Bildung und Forschung; BMBF).

² Redacción T13. “Boric y canciller Scholz coinciden en convertir Colonia Dignidad en un espacio de memoria”. *Tele 13*. 29 de enero de 2023.

³ La investigación académica sobre Colonia Dignidad también ha aumentado considerablemente en los últimos años: Eds. Rinke/Kandler/Wein 2023. Hevia Jordán 2022. Dreckmann-Nielen 2022. Stehle 2021. Meding 2019. Rückert 2017.

siempre con la promesa de revelar una mirada por el ojo de la cerradura al interior de una secta alemana en Chile.

Este artículo trazará las líneas según las cuales se desarrollaron estas producciones, poniendo su contenido y sus técnicas narrativas en diálogo con los contextos histórico-memorials en los que fueron creadas. De este modo, mostrará la manera en que este corpus televisivo y cinematográfico ha incidido en los debates políticos e históricos en torno a Colonia Dignidad. Al mismo tiempo, examinará la manera en que la coyuntura política cambiante de Chile y Alemania de los últimos cuarenta años ha afectado a las producciones, desde la primera película *Die Kolonie (La Colonia)*, 1981⁴ de Alemania Oriental, hasta el original de Netflix *Colonia Dignidad: Una secta alemana en Chile* (2021). El análisis se centra predominantemente en la ficción histórica, pero también se han incorporado documentales⁵.

El ensayo está construido a base de trece series y películas. Los estudios de caso se seleccionaron en función de sus índices de audiencia, así como de su representación característica de la época. Para recopilar información sobre el proceso de concepción y producción de las películas y series se llevaron a cabo entrevistas con los realizadores. Además, se analizó material de referencia en archivos chilenos y alemanes, el cual aporta información sobre los antecedentes de las producciones. En particular, se revisaron los expedientes de la empresa cinematográfica estatal *Deutsche Film AG* (DEFA) de la República Democrática Alemana (RDA), que contienen guiones, peritajes y correspondencia de los cineastas, lo que permite reconstruir de forma detallada cómo se instrumentalizó una película sobre Colonia Dignidad para transmitir un mensaje sobre la lucha de clases mundial y contemporánea. En este artículo se trabaja por primera vez con estos documentos de manera historiográfica y desde una perspectiva de medios. Al examinar estos trece productos culturales, se puede trazar la transformación de la representación histórico-política respecto a Colonia Dignidad, tanto en Alemania como en Chile, a través de una detallada discusión de la producción, distribución, y recepción de ellos.

⁴ Los títulos originales de las películas se mencionan primero en el idioma original y a continuación se utiliza la traducción al español. Si la producción ya tiene un título en español, como el documental de Netflix o la película de Gallenberger, se utilizará desde el principio.

⁵ Esto se debe, por un lado, a la popularidad actual del formato documental, la cual provocó extensos debates discursivos sobre la memoria acerca de Colonia Dignidad, especialmente en Chile. Por otro lado, los documentales también presentan una ambigüedad narrativa, ya que no se limitan a una yuxtaposición visual de documentos, sino que crean una trama a partir del material existente y un arco de tensión (Lagny y Sorlin 280). Por ende, tanto la ficción histórica como los documentales proporcionan información sobre cómo cambió la perspectiva sobre Colonia Dignidad y qué temas cobraron protagonismo.

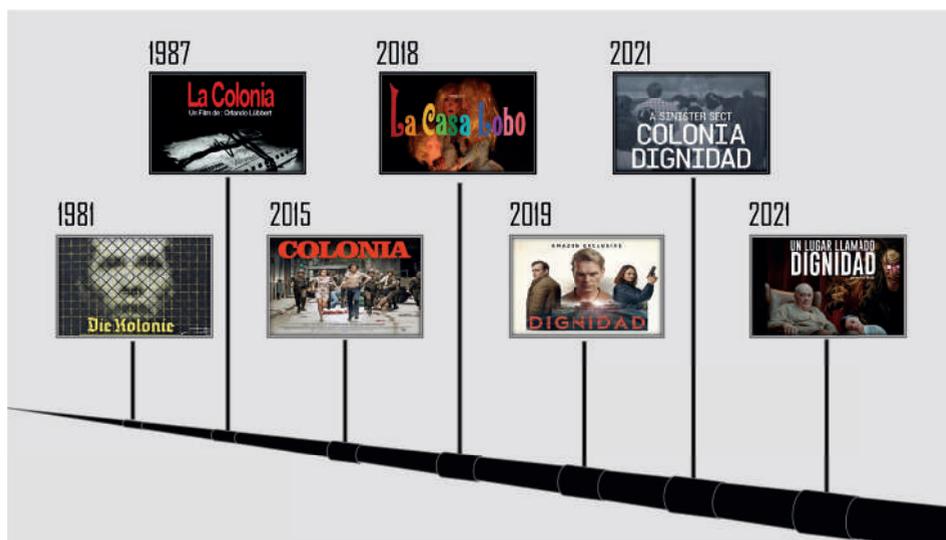


Figura. 1 Colonia Dignidad en el ámbito del entretenimiento (1981–2021).

COLONIA DIGNIDAD EN EL CINE DE ALEMANIA ORIENTAL Y OCCIDENTAL (1980–1989)

En este periodo, se destacan dos producciones cinematográficas sobre Colonia Dignidad, ambas con el mismo título: *La Colonia*. Una estuvo hecha en Alemania Oriental, y la otra en Alemania Occidental, y los distintos abordajes de cada producción reflejan las distintas orientaciones políticas de cada país. Sin embargo, tienen varios elementos en común. Por ejemplo, ambas surgieron, entre otras cosas, como reacciones a un auge de la cobertura mediática en Alemania de la Colonia Dignidad en 1977, desencadenado por un folleto de Amnistía Internacional y un artículo de la revista *stern*, que nombraron abiertamente el asentamiento como campo de tortura del servicio secreto chileno⁶. En este sentido, muestran cómo el discurso público y las producciones audiovisuales se relacionan entre sí. Pero las influencias políticas y culturales de las empresas de producción, y el hecho de que Colonia Dignidad aún persistía durante la producción de las películas, impidieron que los cineastas expresaran sus visiones de la situación de manera completamente libre.

⁶ Amnesty International (Ed.). *Colonia Dignidad. Deutsches Mustergut in Chile. Ein Folterlager der DINA*. Frankfurt a. M. 1977. “Das Folterlager der Deutschen”, *stern*, no. 13, 17. de marzo 1977: 26–33.

Hoy en día, el primer largometraje sobre Colonia Dignidad es bastante desconocido. Se trata de la película *La Colonia*, realizada por la empresa cinematográfica estatal DEFA de Alemania Oriental en 1981. En concordancia con el género policial, la historia es narrada con una trama clara y directa. Así mismo, se prescinde de largas explicaciones y la música de suspenso apoya eficazmente la trama. Los creadores y guionistas Eva y Wolfgang Stein trabajaron de 1965 a 1967 como corresponsales para la televisión de la República Democrática Alemana en Sudamérica, incluyendo Chile, enterándose así de la enigmática colonia alemana⁷. Para la película, se basaron en la fuga del joven Wolfgang Müller de Colonia Dignidad ocurrida en 1966, pero la escenificación ficticia termina con su trágico asesinato⁸. En el filme, el periodista Oswaldo Barry acompaña las investigaciones policiales posteriores. Las pistas conducen al *Fundo Futuro*, una empresa agrícola alemana que mantiene sorprendentes contactos con el gobierno chileno y la Embajada de la República Federal de Alemania (RFA). El comisario López, encargado de la investigación, se ve obligado a archivar el caso debido a enredos diplomáticos. Pero Barry, motivado por la ambición profesional y la curiosidad, sigue investigando. Incluso, cuando recibe amenazas de muerte y su novia Maria es secuestrada, no se detiene. Al final, paga la investigación con su propia vida, mientras que la colonia sigue existiendo.

La película iba a ambientarse explícitamente en Chile, pero el director Horst E. Brandt decidió en cambio situarla en un país sudamericano indefinido para escenificar la trama como una lucha contra el “fascismo imperialista” y transnacional en Sudamérica⁹. Finalmente, *La Colonia* se rodó en la RDA, la Unión Soviética y

⁷ Friedrich, Detlef. Entrevista con Eva y Wolfgang Stein. *Progress Filmlblatt*, 1981, págs. 2–3. BArch, FILMSG/1.

⁸ El joven colono Wolfgang Müller intentó varias veces escapar de Colonia Dignidad. En su tercer intento, acudió a la embajada alemana e informó sobre las condiciones de la secta. Inmediatamente después, algunos de los dirigentes de Colonia Dignidad se presentaron en la embajada e intentaron retirar al menor y llevárselo de vuelta. Sin embargo, el Encargado de Asuntos Consulares y Jurídicos, Franz Goldschmitt, se negó y escondió a Müller en una residencia de ancianos. La Colonia Dignidad intentó secuestrarlo sin éxito. Sin embargo, presentaron cargos penales contra Müller. Finalmente, Müller consiguió salir del país con destino a Alemania Occidental. La fuga de Müller fue objeto de noticias nacionales e internacionales. En la película, su apellido fue cambiado por el de Rellim y es capturado y asesinado en la residencia de ancianos por los hombres de la colonia. Sobre la fuga de Wolfgang Müller, véase Villarroel (2020).

⁹ Hans Dieter Mäde. Declaración DEFA sobre la aceptación estatal de la película “La Colonia”. 7 de mayo de 1981, BArch DR 117/29492.

Cuba¹⁰. En el transcurso del filme se descubre una red de “colonias de supervivencia” nacionalsocialistas, extendiéndose desde Colombia hasta Tierra de Fuego. Su líder en la película es Walther Rauff, coronel de las SS (*Standartenführer*), hombre clave en el uso de los llamados furgones de gas durante la segunda guerra mundial¹¹. Rauff había eludido el enjuiciamiento en la RFA y trabajó como informante para el Servicio Federal de Inteligencia de la RFA en varios países de Sudamérica de 1958 a 1962¹². Desde finales de los años cincuenta vivió principalmente en Chile, donde falleció en 1984. En la película, Rauff, quien aparece como un hombre carismático y autoritario al que los colonos reciben con reverencia y se dejan llevar por sus discursos, intenta encubrir el escándalo que rodea la fuga y asesinato del joven colono. En *La Colonia*, el *Fundo Futuro* existe al amparo de la embajada de Alemania Occidental¹³. En varias ocasiones los diplomáticos impiden que se esclarezcan los crímenes contra los derechos humanos cometidos en la colonia. Por ejemplo, en lugar de ayudar a una colona fugada que busca protección en la embajada, informan al *Fundo Futuro* y la colona es devuelta a la fuerza al asentamiento.

En la película, la colonia es retratada como un nido nazi disimulado en el que se cultiva el espíritu fascista que se enseña a las nuevas generaciones¹⁴. La película

¹⁰ El rodaje en Cuba se realizó en cooperación con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC.

¹¹ Un informe interno de la Oficina Central de Seguridad del Reich (*Reichssicherheitshauptamt*) de 1942 habla de 97.000 personas asesinadas en los furgones de gas bajo la responsabilidad de Rauff (Cüppers 133). La orden de detención contra él también se basaba en esta cifra. Los historiadores, en cambio, parten de una cifra total de unos 500.000 asesinados de esta forma (Cüppers 140; Schneppen 22).

¹² Véase para el trabajo de Rauff con el Servicio Federal de Inteligencia de la RFA: Meding 2021, 688-696.

¹³ Desde el traslado de los colonos a Chile, la embajada alemana ha recibido reiteradamente información sobre los delitos cometidos en Colonia Dignidad, pero, con la excepción de algunos diplomáticos, apenas ha intervenido. Los dirigentes de Colonia Dignidad ejercieron presión en este ámbito: En los momentos en que llegaban consultas de la embajada debido a los rumores que circulaban, ilustraban una campaña de difamación que estaba en marcha contra la colonia alemana. En varias ocasiones invitaron a políticos y diplomáticos alemanes a visitar el fundo en días seleccionados y comprobarlo por sí mismos. Sobre la campaña de relaciones públicas de Colonia Dignidad en los años 60, véase Villarroel 2023. La película *La Colonia* (1981) también hace referencia a estas visitas.

¹⁴ La representación de Colonia Dignidad como un asentamiento nacionalsocialista, tal como se escenifica en *La Colonia* (1981), carece de toda base. Por el contrario, la comunidad se basaba en principios evangélicos, pensó en Israel como destino migratorio y contaba con asesores judíos. Según sus propias declaraciones, Schäfer rechazaba a las Juventudes Hitlerianas y estaba indignado por las restricciones que éstas imponían a su trabajo evangelizador con

escenifica préstamos financieros de Alemania Occidental al país sudamericano, los que lo conducen a la dependencia económica. El ministro del interior demócratacristiano del país sudamericano celebra estos acontecimientos, ya que quiere –junto con sus socios occidentales– evitar una “segunda Cuba”. En este contexto, el ministro del interior tiene especial cuidado en no molestar a los donantes de Alemania Occidental con investigaciones contra el *Fundo Futuro* (Guion 82–83). El tenor político de la película es subrayado por el director general de la DEFA, Hans Dieter Mäde:

“Die Kolonie” [esp. “La Colonia”] es una película políticamente ofensiva que, con su contenido, resiste el ataque ideológico del enemigo, quien señala incasante y ruidosamente nuestras debilidades para distraer la atención de su propia depravación política. Una de ellas es la existencia y eficacia de las fuerzas fascistas bajo el dominio imperialista y la alianza reaccionaria de ambos bandos en la lucha contra todos los movimientos progresistas y democráticos¹⁵.

Colonia Dignidad aparece como parte de una red de colonias nazis que amenazan con infiltrar Sudamérica e influir en la política del país a través de sus contactos gubernamentales de alto nivel¹⁶. En este sentido, el hecho que el protagonista Barry desarrolle durante la película un cierto sentido de responsabilidad política hacia su país, formando al mismo tiempo una alianza con un periodista comunista durante su investigación, concuerda con fines programáticos. *La Colonia*, por tanto, refleja la opinión predominante en la prensa de la RDA, donde se denotaba Colonia Dignidad como un “campo de concentración nacionalsocialista en Chile” tolerado por la embajada de Alemania Occidental¹⁷. En este sentido forma parte de un amplio ataque contra la RFA, especialmente en relación con Rauff (Klein 2019). La película estaba pensada

jóvenes. Sobre el establecimiento del rumor de Colonia Dignidad como secta nacionalsocialista, véase Stehle 43–44.

¹⁵ Mäde. Declaración DEFA. 7 de mayo de 1981, BArch DR 117/29492. Traducción propia del alemán.

¹⁶ La reciente novela *El museo de la bruma*, de Galo Ghigliotto, también recoge el rumor de que Rauff fue el responsable de la planificación del campo de concentración de Isla Dawson durante la dictadura militar chilena y también ficcionaliza los contactos entre Rauff y Colonia Dignidad. Sobre las referencias de los contactos de Rauff con la Colonia Dignidad, véase Stehle 285–286. En relación con el establecimiento del rumor sobre el trabajo de Rauff para el servicio secreto chileno, véase Klein (2019).

¹⁷ “Nazi-KZ in Chile”, *Neues Deutschland*, 15 de abril de 1966. “Oase für Nazimörder, Berliner Zeitung, 16. de abril 1966.” Bonner Vertretung duldet KZ Skandal, *Neues Deutschland*, 04. de mayo 1966. También circularon rumores en la prensa de Alemania Occidental sobre Colonia Dignidad como secta nacionalsocialista, éstas realizaban comparaciones principalmente implícitas, la mayoría de las cuales hacían referencia al carácter de centro de tortura y al control

especialmente para un público joven como producto educativo que les mostrara los peligros del fascismo mundial¹⁸.

Seis años más tarde, un nuevo proyecto llegó a los cines, pero esta vez en Alemania Occidental. Compartía el mismo título que la película de Alemania Oriental, pero su perspectiva sobre Colonia Dignidad difería. En *La Colonia* (1987)¹⁹, el director chileno, Orlando Lübbert, escenifica una colonia alemana en Chile explícitamente, y se abstiene de implicaciones nacionalsocialistas. Lübbert, cuyo abuelo era alemán, creció en Chile y huyó a México tras el golpe militar, trasladándose a Berlín Occidental un año después. A partir de 1975 tuvo una relación con Barbara Nix, una periodista de Alemania Oriental, quien le permitió comunicarse con la DEFA. Lübbert trabajó para la DEFA de 1977 a 1979 y realizó la película *Der Übergang* (*La transición*, 1978) sobre la huida de tres opositores chilenos a Argentina²⁰. En 1980 volvió a Berlín Occidental junto a Nix y continuó su carrera cinematográfica²¹. A pesar de los obstáculos presentes por la guerra fría y la división de Alemania, Lübbert ya estaba enterado del proyecto de Alemania Oriental en 1978, y ofreció asesoramiento a sus realizadores respecto a la trama²².

Lübbert concibió su propia película, sin embargo, para un público de Alemania Occidental. Su película está contada desde la perspectiva de Karl Brunner, padre divorciado y vendedor de seguros. Estando en Alemania Occidental, Brunner recibe una llamada de socorro de su hija, la cual vive en la Colonia en Chile. El esquema narrativo se basa mayormente en el arquetipo del viaje del héroe. Durante sus investigaciones, Brunner entra en conflicto con el círculo íntimo de la secta en Alemania. En una visita judicial conoce a Eliana Córdova, chilena de origen alemán y denunciante de torturas por parte del servicio secreto chileno en los terrenos de la colonia. Finalmente, Brunner viaja a Chile para liberar a su hija de la secta. Los contactos de la colonia con la embajada

total de los residentes. En la prensa chilena, en ocasiones se sigue sospechando de un trasfondo nacionalsocialista en Colonia Dignidad (Kandler y Rinke 307).

¹⁸ ¿Mäde. Declaración DEFA. 7 de mayo de 1981, BArch DR 117/29492. Detlef. Entrevista con Eva y Wolfgang Stein. *Progress Filmbblatt*, 1981, págs. 2–3. BArch, FILMSG/1.

¹⁹ ¿En alemán, la película se llama *Die Kolonie* (1987). Sin embargo, también existe una versión con subtítulos en español, que se anuncia como *La Colonia*. A veces se indica 1985 como año de producción, pero la película no se estrenó en los cines de Alemania Occidental hasta 1987, por lo que se utiliza este año.

²⁰ En 2023, la película volvió a proyectarse en la *Freilichtbühne Weißensee* de Berlín en el contexto de la conmemoración de 50 años del golpe militar en Chile.

²¹ “Der andere Blick auf die DEFA. Fragen an Orlando Lübbert”. *Leuchtkraft* 2022. Journal der DEFA Stiftung, No. 5, 2022, 94.

²² S.e. Anexo a una carta a los guionistas Eva y Wolfgang Stein, 4.7.1978. BArch DR 117/29492.

alemana quedaron fuera de la trama. Los diplomáticos alemanes en Santiago parecen amistosos, aunque ingenuos, y sólo en una escena se critica directamente la falta de voluntad de actuación del Ministerio Federal de Asuntos Exteriores de la RFA. Un abogado de derechos humanos lo condena explicando que “nunca faltan los motivos para evitar escándalos” (*La Colonia*, 1987: 01:06:12–01:06:40).

A pesar de que la película de Lübbert está ambientada explícitamente en Chile, también evita nombrar directamente a Colonia Dignidad. En la película de la RFA se trata de una medida de precaución para evitar todo tipo de exposición jurídica. Al momento del rodaje de *La Colonia* (1987) de Lübbert, aún persistía la dictadura militar en Chile, mientras que Colonia Dignidad contaba con apoyo en la RFA y ya había amenazado con acciones legales a diversas instituciones por difamación pública y calumnias²³.

[Hubo] obstáculos [...] por parte del WDR de Colonia²⁴, quienes poco antes de comenzar el rodaje le enviaron un documento al productor expresando que ellos no se hacen parte de posibles juicios de terceros en contra de la película. Es decir, si CD [Colonia Dignidad] se sentía ofendida y enjuiciaba a la productora, el canal se lavaba las manos²⁵.

El guionista Kai Hermann, autor del artículo crítico publicado en la revista *stern* sobre Colonia Dignidad de 1977, escribió una primera versión del guion para *La Colonia* (1987) y también el abogado de Amnistía Internacional, Jürgen Karwelat, asesoró a los cineastas. Sin embargo, debido a riesgos financieros, fueron finalmente obligados a cambiar radicalmente el guion y hacer menos clara la referencia a Colonia Dignidad²⁶.

Las películas de los años ochenta demuestran hasta qué punto la realización de producciones audiovisuales sobre Colonia Dignidad dependió de iniciativas privadas, como las de los ex corresponsales de Alemania Oriental, el matrimonio Stein, periodistas de Alemania Occidental como Kai Herrmann y el cineasta chileno exiliado Orlando

²³ Ejemplos son las demandas contra Amnistía Internacional y la editorial *Gruener + Jahr* y su revista *stern*, quienes describían al asentamiento como un campo de torturas (Stehle 394–400). Véase Amnesty International (Ed.). *Colonia Dignidad. Deutsches Mustergut in Chile. Ein Folterlager der DINA*. Frankfurt a. M. 1977. “Das Folterlager der Deutschen”, *stern*, no. 13, 17. de marzo 1977: 26–33.

²⁴ Colonia es la ciudad donde tiene su sede la radiotelevisión pública *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), que produjo la película juntos con *Xenon Film GmbH* y la *Hamburger Kino-Kompanie* (HKK).

²⁵ Lübbert. Entrevista. 14.11.2018.

²⁶ Lübbert. Entrevista. 14.11.2018.

Lübbert. Ellos realizaron campañas a favor de sus adaptaciones cinematográficas, convencieron a financiadores, enfrentándose así a la influencia política y a posibles amenazas legales de Colonia Dignidad. Además, ambas películas pretenden referirse a la realidad y a un caso histórico. *La Colonia* (1981) comunica una aspiración de verdad histórica con un cartel promocional que dice: “Una película contemporánea de la DEFA –basada en hechos reales”. Lübbert, en tanto, también abrió la tensión entre realidad y ficción en el póster promocional de *La Colonia* (1987) con la frase “Esta película es una historia de ficción, desgraciadamente basada en la verdad”²⁷. Sin embargo, a pesar del título que las dos producciones comparten, se notan los distintos contextos políticos de los rodajes de cada una, además de la información limitada sobre la Colonia Dignidad de la que sus respectivos equipos disponían. Estas diferencias pueden observarse especialmente en la representación de la Embajada de Alemania Occidental y su personal: como representantes amistosos pero ingenuos, o como diplomáticos calculadores que quieren imponer intereses económicos y no sólo ignoran los crímenes contra los derechos humanos, sino que incluso permiten el secuestro de ciudadanos alemanes.

COLONIA DIGNIDAD BAJO EL OJO DEL PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN (1987–2007)

Cuando se conocieron los informes sobre la fuga de miembros de la dirección de Colonia Dignidad en 1987, la opinión pública en Alemania Occidental empezó a replantearse su postura²⁸. El reportaje de diez minutos de Rolf Pflücke, *Das Geheimnis der Colonia Dignidad (El secreto de Colonia Dignidad, 1987)*, y el documental de Gero Gemballa *Das Dorf der Würde (La Villa de la Dignidad, 1989)*, son reflejos de este proceso, pues ambas producciones abordan concretamente los crímenes contra los derechos humanos cometidos en el asentamiento. Los periodistas asumieron riesgos personales, visitando Colonia Dignidad y siendo detenidos por Carabineros de Chile; Gemballa incluso fue arrestado (Rückert 219). Estas dos producciones tienen un estilo de periodismo investigativo: el espectador sigue las pesquisas de los periodistas a través de la cámara, lo que transmite una cierta inmediatez y credibilidad.

²⁷ Afiche de *La Colonia* (1987), estreno en el cine Abaton, Hamburgo 1987. Facilitado con gratitud para este artículo por Jürgen Karwelat.

²⁸ “Kein Zentimeter wird zurückmarschiert”, *Der Spiegel*, no. 32, 02.08.1987. A su vez, la revista *stern* hizo públicos los testimonios de los Bäär y de los Packmor, que habían logrado escapar de Colonia Dignidad, en los artículos “Leben wie im KZ” (26.11.1987) y “Das Lager des Schreckens” (03.12.1987). Véase Stehle 459 y 522.

En la década de 1990, sin embargo, otros temas desplazaron a Colonia Dignidad de las noticias. Desde la perspectiva alemana –especialmente desde el Ministerio de Asuntos Exteriores– el caso de Colonia Dignidad se consideraba un asunto chileno que resolvería el nuevo gobierno democrático (Kandler y Rinke 311)²⁹. Se desconocen documentales y largometrajes de este periodo. Además, la posibilidad de entrar al terreno era sumamente limitado, al igual que establecer contacto con los colonos³⁰. Con la detención de Paul Schäfer en 2005 se produce un cambio y la cantidad de documentales aumentó repentinamente. Cabe destacar que la detención de Schäfer fue posible, en primer lugar, gracias a una producción audiovisual y al trabajo de periodistas chilenos que seguían su paradero en Argentina, los cuales finalmente informaron a la policía local. Ellos filmaron su investigación y, de paso, la redada y detención policial. El resultado fue el documental *La captura de Paul Schäfer* (2005). El documental se basa en la narración de historias investigativas y, al mismo tiempo, escenifica la búsqueda de Paul Schäfer estéticamente como espectáculo. El tenor de la producción es subrayado por un lenguaje polémico, una rápida secuencia de imágenes y música alarmante. El documental sigue un claro arco de suspenso orientado hacia la captura de Schäfer, “el hombre más buscado de todo Chile” (*La captura de Paul Schäfer*, 2005: 00:01:29). Las investigaciones en Argentina y su detención están filmadas principalmente con cámaras portátiles y dan la impresión de una elaboración editorial mínima. El espectador pareciera mirar por encima del hombro de los periodistas para poder seguir con sus propios ojos los acontecimientos, sin filtro alguno. Desde la perspectiva del espectador, la experiencia se caracteriza por una oscilación entre el placer y la incomodidad, entre la confrontación con los abismos de la humanidad y el “conocimiento emocionante de que se trata de hechos reales y no de ficción” (Spieler 20).

Posteriormente se sumaron una serie de producciones periodísticas y documentales centradas en la colaboración de la secta con la dictadura militar chilena³¹. Al mismo tiempo, en los años siguientes se produjo una apertura de Colonia Dignidad y periodistas y personas externas tuvieron la oportunidad de hablar con los colonos y

²⁹ Ni siquiera las investigaciones llevadas a cabo por la justicia chilena a partir de mayo de 1997, que finalmente condujeron a la fuga de Schäfer y devolvieron el caso a la opinión pública, contribuyeron a cambiar esta valoración (Kandler y Rinke 311–313).

³⁰ La periodista Lucía Newman que se planteó realizar un reportaje sobre Colonia Dignidad a principios de los años 1990, por ejemplo, relata cómo recibió disparos de advertencia cuando intentó acercarse al portón principal. Véase *The Colony: Chile's Dark Past Uncovered* (*La Colonia: El oscuro pasado de Chile al descubierto*, 2013). T20, E2 (Serie: Al Jazeera Correspondent), 00:02:41–00:03:02.

³¹ Por ejemplo: *Colonia Dignidad. Une secte nazie au pays de Pinochet* (*Colonia Dignidad. Una secta nazi en el país de Pinochet* 2006). *The Colony. La Colonia: El oscuro pasado de Chile al descubierto* (Al Jazeera, 2013).

de obtener información de primera mano. Las producciones giraron hacia el microcosmos de Colonia Dignidad, la biografía de sus (ex) miembros, así como su afán por alcanzar justicia y paz³².

RESPONSABILIDAD ESTATAL Y SU TRATAMIENTO EN LA FICCIÓN HISTÓRICA (2007–2021)

Hacia finales de la década del 2000, productores y directores empezaron a redescubrir el tema de Colonia Dignidad para la ficción histórica. En este periodo se realizaron varios proyectos de menor envergadura, gracias a la cada vez mayor disponibilidad de información sobre la Colonia Dignidad y el protagonismo recurrente del tema en las noticias. Si bien algunas de las producciones de esta época compartían ciertos temas comunes, como la connotación de secta nacionalsocialista³³, también fomentaron el debate público sobre las violaciones de los derechos humanos y la reparación histórica de los abusos.

En 2007, el director y guionista estadounidense Steven List filmó el cortometraje *The Colony (La Colonia)* sobre la desaparición de Boris Weisfeiler. El matemático estadounidense de origen ruso desapareció cerca de Parral durante unas vacaciones en Chile en 1985. En el cortometraje, es detenido por una patrulla militar chilena y llevado a Colonia Dignidad³⁴. El thriller se desarrolla en dos niveles. Por un lado, se escenifica la detención, tortura y posterior asesinato de Weisfeiler desde la perspectiva del detenido. Por otro lado, se muestra la búsqueda desesperada de su hermana Olga Weisfeiler, quien intenta ejercer presión sobre las autoridades estadounidenses. Principalmente, la producción plantea la pregunta sobre las responsabilidades, así

³² *Deutsche Seelen. Leben nach der Colonia Dignidad (Almas alemanas - La vida después de Colonia Dignidad)*, 2010). *Twee Levens (Dos vidas)*, 2011).

³³ En el capítulo titulado “Nazi Colony” (“Colonia nazi”) de la serie documental *Hunting Hitler (Cazar a Hitler)*, 2017), por ejemplo, se plantea la tesis de que Hitler podría haberse escondido en la Colonia Dignidad. Véase también el cortometraje estadounidense *La Colonia* (2007) y el documental investigativo *Colonia Dignidad: Chile’s Nazi Abuse Commune (Colonia Dignidad: La comuna de los abusos nazis en Chile)*. Crea. Simon Whistler, Czech Republic 22.11.2021.

³⁴ Hasta el día de hoy, no hay pruebas confirmadas de la implicación de la Colonia Dignidad en la desaparición de Weisfeiler. Un informante anónimo habría declarado en 1987 al abogado de derechos humanos Máximo Pacheco que él mismo formó parte de una patrulla militar que confundió a Weisfeiler con un espía judío y lo llevó a Colonia Dignidad. En el marco del “Chile Declassification Project” del gobierno de los Estados Unidos también se dieron a conocer documentos sobre el caso Weisfeiler, aunque tampoco confirman su destino. Véase sobre la desaparición de Weisfeiler: Stehle 289–290. Rückert 197–199.

como da la impresión de que el gobierno estadounidense ocultó información sobre Colonia Dignidad y no investigó lo suficiente. Ante el funcionario del Departamento de Estado, Olga Weisfeiler acusa: “He [President Bush] knows what the Chileans do. He and Pinochet are friends. [...] Bush knows about Dignidad! He has to! Why are you protecting them?” (*La Colonia*, 2007: 08:19–08:38)³⁵. Los momentos de tensión son ambientados a través de la alternancia entre música reverberante y atonal, por un lado, y piezas de violonchelo y piano por otro³⁶.

Otro proyecto fue *La Fuga* de la directora Francisca Fuenzalida, una serie basada en la historia de Salo Luna y Tobias Müller, quienes escaparon de la colonia. La fuga de los dos jóvenes adultos atrajo la atención pública en 1997, siendo de notorio interés para la prensa alemana y chilena. La serie también pretendía abordar la responsabilidad del gobierno chileno y la pervivencia de Colonia Dignidad tras el fin de la dictadura militar. Un primer tráiler se rodó en febrero de 2010 en el Santuario de la Naturaleza de Yerba Loca en el paisaje cordillerano de los Andes Centrales. Finalmente, no se pudo realizar la serie, probablemente por falta de fondos.

El primer largometraje que logró ser internacionalmente exitoso, y que se emitió en Europa, EE.UU. y América Latina fue *Colonia* (2015)³⁷. El director alemán Florian Gallenberger consiguió actores de fama mundial para su proyecto, como Emma Watson y Daniel Brühl. Ambos interpretan a una pareja que cae en las garras del líder de la secta, Paul Schäfer, interpretado por Mikael Nyqvist. *Colonia* narra la historia de Daniel, fotógrafo y partidario de Allende, quien fue detenido durante el golpe militar de septiembre de 1973 y trasladado a Colonia Dignidad. Su pareja Lena, desesperada, inicia una búsqueda, la cual termina con ella en el asentamiento. La atención se centra en el control represivo y totalitario ejercido en Colonia Dignidad. Asimismo, se dramatiza la cooperación de la Colonia Dignidad con la dictadura militar, la tortura de opositores y los contactos con la embajada alemana³⁸. Lena y Daniel

³⁵ “[El Presidente Bush] sabe lo que hacen los chilenos. El y Pinochet son amigos. [...] ¡Bush sabe sobre Dignidad! ¡Seguro que sí! ¿Por qué los estás protegiendo?”

³⁶ La compositora Kim Carroll recibió la Medalla de Oro a la Excelencia en 2008 por su trabajo en la producción en los Short Film Awards, Park City Film Music Festival. https://www.imdb.com/title/tt1128212/awards/?ref_=tt_awd. Consultado 06 de agosto 2023.

³⁷ Cuando se estrenó en los cines, la película no cumplió las expectativas comerciales. Sin embargo, logró una mayor notoriedad tras su estreno en plataformas de streaming como Netflix y Amazon Prime Video.

³⁸ Este creciente tratamiento de las interrogantes sobre la responsabilidad del Estado alemán se refleja también en los documentales, por ejemplo: *Die Sekte der Folterer. Deutsche Diplomaten und die Verbrechen der Colonia Dignidad* (*La secta de los torturadores. Los diplomáticos alemanes y los crímenes de Colonia Dignidad*, 2016), de los directores Ulli Neuhoff y Klaus Weidmann; *Colonia Dignidad. Opfer bis heute* (*Colonia Dignidad. Víctimas hasta*

consiguen escapar del asentamiento y llegar a la embajada alemana. Cuando informan de sus experiencias, el personal reacciona impactado. Pero la situación es engañosa: los diplomáticos alemanes informan a Paul Schäfer, quien intenta impedir la salida de la pareja del país. Posteriormente, se produce una persecución en los terrenos del aeropuerto de la capital chilena y un enfrentamiento lleno de suspenso.

La distribución del proyecto de Gallenberger fue compleja desde su estreno, debido a los temas sensibles que trataba. En cuanto quedó claro que el papel de la embajada alemana sería parte importante de la película, Gallenberger, según cuenta él mismo, se convirtió en persona non grata en el Ministerio Federal de Relaciones Exteriores alemán³⁹. En Chile, en cambio, el estreno en cines planteó un problema, ya que, según Gallenberger, las principales cadenas de cines de Chile se negaron a proyectar la película por motivos políticos:

Los derechos de la película los tenía *Universal*, uno de los mayores estudios del mundo, para toda América Latina. Pero casi todos los cines de Chile son propiedad de un solo holding, el cual pertenece a un imperio mediático de derecha. Aunque *Universal* tiene una asociación con estos cines, se negaron a proyectar nuestra película. En ese momento, la derecha intentó impedir que la película se proyectara en Chile⁴⁰.

Readquirir los derechos chilenos de la película desde el estudio Universal para transferirlos a la distribuidora local *Gitano Films* requirió un esfuerzo considerable. Esto permitió que la película pudiese proyectarse en cines independientes. Durante la disputa por los derechos, algunas personas en Chile incentivaron exhibiciones semiprivadas para que el tema pudiese entrar en el discurso social⁴¹. En Alemania, mientras tanto, la película provocó un nuevo momento de atención mediática y una oleada de cobertura periodística. Dos meses después del estreno, el entonces ministro de Relaciones Exteriores, Frank-Walter Steinmeier, invitó a Gallenberger a un acto en el Ministerio de RR.EE. en el cual se proyectó la película. Steinmeier admitió en un discurso que los diplomáticos alemanes ignoraron el caso por muchos años e hicieron muy poco para proteger a sus compatriotas en la colonia chilena. Para explicar el cambio de rumbo en su política, Steinmeier citó la película *Colonia*: “Mi más sincero

hoy, 2017), del director Matthias Ebert; e *Im Stich gelassen. Die Opfer der Colonia Dignidad (Abandonados. Las víctimas de Colonia Dignidad, 2021)*, también dirigido por Matthias Ebert.

³⁹ Gallenberger, Florian. Dirección *Colonia* (2015). Entrevista. 26.10.2018. Traducción propia del alemán.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Véase también: Mardones Rosa, Isabel. “Florian Gallenberger cerró el círculo con su película ‘Colonia’”. *Goethe-Institut Chile*, julio de 2016.

agradecimiento al director, Florian Gallenberger [...] Fue el impulso artístico que evidentemente necesitábamos para retomar el tema de Colonia Dignidad y el papel de la Embajada de Alemania en Chile”⁴².

La película y el hecho que Steinmeier haya admitido públicamente responsabilidad ocasionó medidas para profundizar la reflexión histórica sobre Colonia Dignidad. Esto incluyó la reducción del periodo de confidencialidad de los documentos del Ministerio de RR.EE. de Alemania relacionados con Colonia Dignidad, la creación de un fondo de ayuda para víctimas, el concepto para un memorial en Villa Baviera (ex Colonia Dignidad) y un proyecto de historia oral⁴³. Sorprendentemente, el entonces presidente alemán Joachim Gauck incluso invitó al director Gallenberger a acompañarle en su visita de Estado a Chile en julio de 2016, donde se proyectó *Colonia* por primera vez en el centro cultural del Palacio de La Moneda.

ESTRATEGIAS DE AUTENTIFICACIÓN: COLONIA DIGNIDAD Y SU ARCHIVO (2015–2021)

En la segunda mitad de la década de 2010 empezó un verdadero boom de ficción histórica y obras artísticas sobre la Colonia Dignidad. Por un lado, eso fue gracias al auge de la ficción histórica a escala mundial en general; por otro, desde comienzos del siglo XXI la producción cinematográfica y televisiva en Chile experimentó una expansión e internacionalización (Barraza y Fischer 2020). A esto se sumaron las celebraciones del bicentenario independentista en 2010, así como la conmemoración de los 40 años del golpe militar. Ambas efemérides impulsaron una serie de producciones para cine y televisión con motivos históricos (Antezana/Santa Cruz 230–235). Distintos proyectos que abordaban la historia de Chile, incluida Colonia Dignidad, fueron incentivados por canales privados e instituciones públicas. Ejemplos son la película stop-motion *La casa lobo* (2018), la serie de acción *Dignidad* (2019/2020) y el largometraje *Un lugar llamado Dignidad* (2021)⁴⁴.

Las películas y series sobre Colonia Dignidad pretenden referirse a la realidad y, en este sentido, escenificar acontecimientos, procesos, lugares y personas históricos. Sin embargo, los nombres de las víctimas se evitan mencionar en la mayoría de los

⁴² Steinmeier, Frank-Walter. Discurso en el acto “Colonia Dignidad” del Auswärtiges Amt. 26. de abril de 2016.

⁴³ Deutscher Bundestag. “Unterrichtung durch die Bundesregierung zum Hilfskonzept für die Opfer der Colonia Dignidad der Gemeinsamen Kommission von Deutschem Bundestag und Bundesregierung”. Drucksache 19/10410. 21. de mayo de 2019. Dreckmann-Nielen 73–77.

⁴⁴ Véase también el breve documental: *Colonia Dignidad, 1961*. “Postales. Un aporte al bicentenario”, 2010.

casos: por un lado, para contrarrestar la revictimización, por otro, debido al temor a las consecuencias legales. El estudio de producción de la serie *Dignidad* (2019/2020), por ejemplo, se enfrentó a una demanda del ex colono Tobias Müller cuando quisieron filmar la exitosa fuga de él y Salo Luna⁴⁵. A pesar de este cuidado con los nombres de las víctimas, los antagonistas que encarnan el mal en la mayoría de las producciones se nombran sin lugar a dudas: “Paul Schäfer tiene que ser Paul Schäfer. O sea, no puedes poner otro nombre porque sería nosotros mismos negar la historia”⁴⁶.

Otra estrategia para transmitir credibilidad histórica es entretejer material original en la trama (Baron 2013). Hasta ahora, las producciones de ficción de la década de 2010 y 2020 han utilizado una gran cantidad de fotografías, videoclips y utilería originales. Por ejemplo, en *Colonia* (2015) se recreó uno de los folletos publicitarios de la Colonia Dignidad, publicado en 1976, y se muestra en primer plano (fig. 2)⁴⁷. Sin embargo, fue adaptado a la narrativa: se añadieron traducciones al español y al inglés, así como una foto adicional, no auténtica, que sirve de modelo para la protagonista Lena para imitar el estilo de vestir de las colonas⁴⁸. También en la secuencia de apertura de *Dignidad* (2019/2020) se utilizaron fotografías originales de la Colonia Dignidad en combinación con imágenes de los personajes dramáticos. En el fondo se superponen documentos ficticios, aunque basados en originales, como el logotipo y

⁴⁵ Aunque finalmente se llegó a un acuerdo en el juicio entre el ex colono Müller y el estudio, el proceso retrasó el inicio del rodaje de *Dignidad* y mientras tanto se estrenó la película *Colonia* (2015). Debido al solapamiento de contenidos y conceptos respecto a la fuga, los realizadores se sintieron obligados a elegir un enfoque narrativo diferente. El drama de acción histórico-ficcional resultante de *Story House Pictures* e *Invercine & Wood* lleva al espectador a Chile en la década de 1990 y dramatiza los procesos penales contra Paul Schäfer. Los acontecimientos de los años setenta se recapitulan en flashbacks.

⁴⁶ Pereira, Patricio, Crea. y Prod. Eje. *Dignidad* (2019/2020). Entrevista 30.03.23. La entrevista fue realizada por Mónica Contreras y Holle Meding. Schäfer, en particular, está encarnado por actores que ya se han hecho un nombre interpretando a villanos de cine, como Hanns Zischler en *Un lugar llamado Dignidad* (2021), quien ya encarnó al criminal de guerra y nacionalsocialista Klaus Barbie (*La Traque*, 2008) y Mikael Nyqvist en *Colonia* (2015), que en otras películas apareció como un estratega de armas nucleares (*Mission: Impossible – Ghost Protocol*, 2011) y como un jefe de la mafia rusa (*John Wick*, 2014). Así, la elección de los actores ya enmarca a Schäfer como una persona malvada, incluso demonizada, para el espectador. En *Dignidad* (2019/2020), Schäfer también es interpretado por el actor alemán Götz Otto, conocido por su papel como secuaz del magnate de los medios de comunicación Elliot Carver en las películas de James Bond (*Tomorrow Never Dies*, 1997).

⁴⁷ SBED, *15 años de Sociedad Benefactora y Educativa Dignidad. 1961-1976*, 1976.

⁴⁸ También en *La Colonia* (1987) se muestran fotos, que están tomadas de folletos de Colonia Dignidad, publicadas para transmitir una imagen caritativa del asentamiento.

el sello de la Sociedad Benefactora y Educativa Dignidad (la personalidad jurídica de la Colonia Dignidad en Chile).



Colonia (2015): 00:24:03



15 años SBED, 1976



Dignidad (2019/2020), E1, 00:05:02



Dignidad (2019/2020) E1, 00:04:41

Figura 2. Estrategias de autenticación en las producciones audiovisuales sobre Colonia Dignidad

Esta forma de incorporar otros medios a la diégesis cinematográfica, como recortes de periódicos, folletos o fotografías, sugiere una “existencia histórica anterior a la película” del asentamiento y sus miembros (Taylor 304). Los realizadores, tanto de documentales como de largometrajes y series de ficción, cuentan en este ámbito con una gran ventaja a la hora de realizar producciones sobre Colonia Dignidad. Esto se debe al extenso material de imagen y filmación producido por la propia secta. Ya su institución predecesora, la Misión Social Privada en la RFA, llevó a cabo una calculada campaña de relaciones públicas, continuada posteriormente en Chile. Celebraciones y discursos de políticos locales fueron filmadas, asimismo se teatralizaron diestramente escenas de niños jugando y haciendo música⁴⁹. Estas grabaciones se utilizaron para crear películas que la Misión Social Privada mostró, por ejemplo, durante las visitas de la

⁴⁹ *Jugendheim Siegburg Heide (Casa de la Juventud Siegburg Heide)*. Prod. *Private Sociale Mission*, sin fecha.

Oficina de Bienestar Juvenil en la RFA y que Colonia Dignidad envió posteriormente a la embajada alemana, a políticos chilenos y a su círculo de amigos (Meding, 2023: 38).

Este material propagandístico se utilizó no sólo en las películas y series para la preparación de guiones o en técnicas de montaje como la migración de imágenes, sino que también es recreado y dramatizado. El caso más significativo es *La casa lobo* (2018)⁵⁰. Los directores chilenos Cristóbal León y Joaquín Cociña de la película de animación en *stop-motion* se inspiraron en el archivo audiovisual de Colonia Dignidad y escenificaron una parábola sobre los horrores del asentamiento, como si fuera dirigida por Paul Schäfer⁵¹. La animación es precedida por imágenes que siguen el estilo de un video promocional de Colonia Dignidad, sin embargo, éstas no son originales sino recreadas. Un locutor en *off* describe, con un exagerado acento alemán, la Colonia Dignidad detalladamente y presenta las intenciones caritativas de la comunidad. Posteriormente, hace frente a los rumores y especulaciones que circulan sobre la Colonia:

En el sur de Chile, en medio de la naturaleza semisalvaje, con un marco de cerros de imponente belleza, vivimos, trabajamos, servimos a la comunidad del país y cantamos. ¡Un grupo de alemanes! [...] La leyenda oscura que se ha creado a nuestro alrededor se debe principalmente a la ignorancia. Son ignorantes quienes temen a una comunidad que permanece pura y aislada. [...] Como pastor de esta comunidad, espero ayudar a disipar los horribles rumores que han enrollado nuestra reputación. (*La casa lobo*, 2018, 00:00:30–00:03:05)⁵²

El material mostrado es un montaje de imágenes de marchas folclóricas bávaras, granjas amish, escenificaciones de los propios realizadores y planos individuales tomados por Cristóbal León en Villa Baviera⁵³. Para preparar este video introductorio se utilizaron varios de los videos promocionales de Colonia Dignidad. Por un lado, los directores intentaron establecer una referencialidad histórica: el comienzo de *La casa lobo* sigue el estilo de las publicidades de Colonia Dignidad ya existentes. Por otro, se evocó estéticamente una pretensión de la originalidad del material a través de efectos de envejecimiento, la grabación con cámaras no profesionales, la coloración del material de vídeo en punto sepia y la reducción de la calidad de la imagen⁵⁴. El video publicitario recreado en *La casa lobo* presenta varios elementos de lenguaje visual que se reproducen en las producciones audiovisuales. Si se observan las producciones sobre

⁵⁰ Véase para un análisis literario de *La casa lobo*: Franken, 2022: 186–187.

⁵¹ Cociña. Entrevista 06.06.23.

⁵² El texto se basa en el folleto del disco: *Coros Dignidad*. CML-2783-X. Prod. RCA S.A. Electrónica. Santiago de Chile 1969.

⁵³ Cociña. Entrevista 06.06.23.

⁵⁴ Cociña. Entrevista 06.06.23.

la Colonia Dignidad desde un plano intermedial e interpictórico, destacan narrativas e imaginarios característicos: el portón iconográfico de la escuela y la granja porcina de la Colonia Dignidad como entrada al asentamiento⁵⁵, el hospital (especialmente con enfermeras en sus trajes de la Cruz Roja), perros pastores alemanes y costumbres bávaras, como bailes tradicionales (por ejemplo, el *Schuhplattler*), mujeres en *dirndl* y hombres, especialmente niños, en *lederhosen*.

Estas imágenes proceden en su mayoría de películas y folletos publicitarios provenientes de Colonia Dignidad, como el motivo recurrente de niños cantando frente a una pintura con montañas (fig. 3). El fondo se utilizó en diversas obras de teatro, eventos deportivos, actos teatrales, de danza y de canto por miembros de Colonia Dignidad. La imagen de una actuación de canto del coro de adultos se imprimió en el folleto promocional *15 años de Dignidad*, siendo el acto filmado y proyectado en *Dignidad: 33 años de entrega* (1994)⁵⁶. Los productores de *La casa lobo* se inspiraron en este video y acabaron utilizando una imagen de stock⁵⁷ similar para la recreación en su video promocional ficticio⁵⁸. Los realizadores de la serie *Dignidad* (2019/2020) usaron igualmente como ejemplo los videos promocionales de Colonia Dignidad, sobre todo en lo estético, e incluso rodaron parte de la serie en las localidades de Villa Baviera. Al inicio del segundo capítulo se retoma la imagen de niños cantando delante del pintoresco idilio montaños. El último largometraje en estrenarse, *Un lugar llamado Dignidad* (2021) del director chileno Matías Rojas Valencia, también sitúa narrativamente esta imagen en su trama: en este caso niños cantando con motivo de la visita de la primera dama durante la dictadura, Lucía Hiriart de Pinochet⁵⁹.

⁵⁵ La puerta iconográfica de entrada a Colonia Dignidad, que se utiliza a menudo como motivo en artículos periodísticos, portadas de libros, películas y documentales, es la puerta de la granja de cerdos de Colonia Dignidad. De vez en cuando, la puerta de la escuela de Villa Baviera también se representa como la supuesta entrada al asentamiento.

⁵⁶ Sobre la historia del coro y la importancia de la música en Colonia Dignidad, véase también: *Cantos de represión*, 2020.

⁵⁷ Una imagen de stock es una imagen reproducida por fotógrafos, diseñadores gráficos o artistas, cuya licencia puede adquirirse a través de plataformas en línea o agencias.

⁵⁸ Cociña. Entrevista 06.06.23.

⁵⁹ La escuela de Colonia Dignidad fue inaugurada oficialmente en marzo de 1985 por Lucía Hiriart de Pinochet, esposa de Augusto Pinochet. “Primera dama inauguró escuela en Dignidad”, *La Nación*, 21 de marzo de 1985. Rojas Valencia hace referencia a esta visita en su película. También rodó partes de su película en la Villa Baviera (ex Colonia Dignidad) y recreó detalladamente utilería que se exhibió en el museo de la Villa Baviera.



Dignidad: 33 años de entrega (1994)



La casa lobo (2018)



Dignidad (2019/2020)



Un lugar llamado Dignidad (2021)

Figura 3. Representaciones del coro de la Colonia Dignidad

A estos elementos pictóricos se añade el arquetipo de secta y el retrato de Colonia Dignidad como comunidad nacionalsocialista y de Paul Schäfer como soldado alemán⁶⁰. El uso de estas imágenes y arquetipos –generalmente ya conocidos– junto con sus marcos interpretativos (Wehling 2016) tiene una cierta lógica de marketing: Para el éxito económico de una producción es importante realzar el enlace con algo familiar a la audiencia⁶¹. El nivel de reconocimiento, es decir cuánto encaja la representación en la imaginación del consumidor, garantiza la voluntad de seguir viendo la película o la serie (*Confirmation Bias*)⁶². En este sentido, las imágenes que pueden ser

⁶⁰ Varios documentales, así como producciones histórico-ficcionales insinúan un trasfondo nacionalsocialista de Colonia Dignidad. Por ejemplo, *Colonia nazi* (2017) y *Colonia Dignidad: La comuna de los abusos nazis en Chile* (2021). También en *La casa lobo* (2019), una esvástica en la pared se convierte en una ventana (00:05:58).

⁶¹ Entrevista Andreas Gutzeit. Productor y guionista de *Dignidad* (2019/2020). Entrevista 02.05.2022.

⁶² Ibid.

reconocidas y que transmiten marcos interpretativos ya familiares también se utilizan con frecuencia en tráileres, carteles de películas o como logotipos⁶³.

Los realizadores de películas y series aluden así a la realidad histórica y a la autenticidad de las películas promocionales, mientras que paralelamente mantienen un lenguaje visual acuñado por la campaña de relaciones públicas de la propia Colonia Dignidad. El uso de tales elementos visuales crea una conexión con el pasado y transmite la impresión de un mundo histórico creíble y real reproducido en películas y series. Ésta tiene un efecto especialmente fuerte en el público, fascinado por el valor histórico del escándalo de Colonia Dignidad y, a la vez, conmocionado por su actualidad.

CONFLICTO DE NARRATIVAS: WDR VS. NETFLIX (2020–2021)

Los videos promocionales de Colonia Dignidad también han abierto posibilidades para documentales desde hace décadas. Los primeros documentales se basaban sobre todo en fragmentos de noticias chilenas o de unos videos promocionales que se difundieron en el círculo de amigos de Colonia Dignidad. Eso cambió en 2013, cuando el documentalista chileno Cristián Leighton entró en contacto con el camarógrafo de Colonia Dignidad mientras rodaba un reportaje sobre el asentamiento (*Saliendo del encierro al mundo*, 2014). El camarógrafo le entregó a Leighton un total de 400 horas de material audiovisual y unas 9.000 fotos para su restauración y un nuevo documental⁶⁴. Finalmente, el material se utilizó para crear la docuserie de la televisión pública alemana *Colonia Dignidad - Aus dem Innern einer deutschen Sekte* (*Colonia Dignidad - Desde el interior de una secta alemana*, 2020)⁶⁵ y el original de Netflix *Colonia Dignidad: Una secta alemana en Chile* (2021). En ambas producciones se traza la historia de Colonia Dignidad desde su fase fundacional en la RFA en la década de 1950, hasta la fuga de Schäfer en 1997, concluyendo con su detención en Argentina en 2005.

⁶³ Un ejemplo es el tráiler de *Colonia* (2015), en el que se escenifican diversos imaginarios, como la iconográfica puerta de entrada, los perros pastores alemanes, la tortura eléctrica, las cruces y las horas de oración, el coro de niños, las enfermeras con sus trajes y las mujeres con peinados trenzados tradicionalmente. <https://www.youtube.com/watch?v=UBSMI343fsw&t=11s>. Accedido 06 de agosto 2023.

⁶⁴ M., W., ex camarógrafo de la SBED. Entrevista 19.06.23. Gero Gemballa también recibió videos promocionales del camarógrafo de Colonia Dignidad en 1988 y los utilizó en su documental *La Villa de la Dignidad* (1989).

⁶⁵ Finalmente, el documental se emitió por primera vez en el canal franco-alemán Arte y después en el canal alemán *Das Erste*. Boffish y Amazon Studios también consiguieron parte del material audiovisual y produjeron la serie documental *Los sobrevivientes, Colonia Dignidad* (2022).

Originalmente estaban planeadas dos versiones de un mismo documental: una versión más larga para el servicio de streaming Netflix y otra más corta para los canales WDR, SWR y Arte⁶⁶. El equipo principal y el material filmico de ambas series documentales fue el mismo, pero las producciones difieren en su diseño, lo que incluso desató conflictos en el equipo.⁶⁷ La dirección editorial del WDR insistió en incluir un comentario periodístico que clasificara críticamente las imágenes mostradas y guiara al espectador. Al director y guionista Wilfried Huismann no le convenció este planteamiento: “Esto supuso para mí una enorme intromisión en mi libertad artística como guionista y director, por lo que decidí retirarme. La codirectora Annette Baumeister terminó la producción. La serie tampoco está mal hecha, pero es muy convencional y tímida. Había poca fe en las imágenes y en la narración documental”⁶⁸. Con Netflix, en cambio, los realizadores pudieron actuar con más libertad. Para Huismann era importante permitir que las imágenes y los testigos hablaran por sí mismos.

Mientras que la versión alemana del documental *Colonia Dignidad. Desde el interior de una secta alemana* (2020) tuvo resonancia entre el público alemán y también atrajo atención periodística, no es comparable a la repercusión mediática del original de Netflix en Chile. El documental logró una amplia audiencia y se mantuvo durante tres semanas en el top 10 de las series más vistas por el proveedor de streaming en Chile. Su popularidad se debió a su dimensión política, una campaña de marketing que hizo hincapié en el metraje auténtico y aún desconocido, su disponibilidad a través del servicio de streaming, así como su elaborado lenguaje visual. El documental se enfrentó a la competencia de populares producciones internacionales como *El Juego del Calamar* (estrenada el 21.09.21) y *You* (estrenada el 15.10.21), por lo que su recepción es aún más remarcable⁶⁹.

El original de Netflix suscitó un encendido debate en redes sociales, centrado en la capacidad de actuar del Estado y en las razones para la impunidad de los perpetradores. Después de que Willi Malessa, ex miembro de la Colonia Dignidad, informara

⁶⁶ Varias empresas de producción y canales participaron en los dos proyectos: LOOKSfilm, SurrealFilms, Canal 13, WDR, SWR, Arte, Netflix. En el caso de *Desde el interior de una secta alemana* (2020) los realizadores nombran en primer lugar a WDR como coproductor. A diferencia de los demás coproductores, WDR influyó activamente en el diseño del documental. Para *Una secta alemana en Chile* (2021), en cambio, los realizadores de la serie trabajaron más estrechamente con Netflix. Huismann. Entrevista 06.06.23.

⁶⁷ Andrea Baumeister realizó principalmente el documental con WDR y Huismann con Netflix.

⁶⁸ Huismann. Entrevista 06.06.23. Traducción propia del alemán.

⁶⁹ “Netflix, Top 10 by Country (Chile) 02.10.2021–21.10.2021”. *Netflix Tudum*, <https://www.netflix.com/tudum/top10/chile/tv?week=2021-10-10>. Accedido el 06 de julio 2023.

en la serie de cómo exhumó y quemó los cadáveres de opositores a la dictadura, siguiendo instrucciones de Schäfer, se produjo un gran escándalo en la prensa y en las interacciones en línea por diversos medios sociales.

Unas 40 personas. Eso calculo yo. Eso duró unas cuatro semanas El trabajo. Y... Por las noches, tenía pesadillas. Trajeron barras enormes de acero de construcción. Las soldaron. Intentaron quemarlos. [...] Y sé muy bien que recogían los restos y los mezclaban. Con trozos de carbón, restos de barro y trozos de huesos. [...] Y, entonces, el camión iba hacia el río [...] y descargaba todo eso en el río (Malessa, *Una secta alemana en Chile*, E5, 00:02:25–00:05:25)⁷⁰.

La justicia chilena ya conocía la complicidad de Malessa en la desaparición de cadáveres, pues él ya había declarado ante tribunales en 2005 y, a cambio de su ayuda para localizar los lugares de excavación y cremación, se le prometió la condición de “testigo protegido y con reserva de identidad”⁷¹. En 2017, reiteró que, junto con Gerhard Mücke, Karl van den Berg y Johan Spatz, había retirado entre treinta y cuarenta cadáveres (Stehle 284). En mayo de 2023, se reabrió la causa contra Malessa, siendo acusado de complicidad en la desaparición de detenidos⁷². Huismann, el director del documental de Netflix, se mostró crítico respecto a este desarrollo:

[U]n abogado que trabaja para la organización de derechos humanos me dio la siguiente explicación al respecto, y la dijo más o menos textualmente: “Sí, ya sabes, después de tu serie de Netflix, el sector de derechos humanos ejerció una presión tan masiva sobre el Gobierno y sobre los jueces, sobre la justicia, que no tuvieron más remedio que arrestar a alguien”. Y como convenientemente todos los demás murieron entretanto Rudi Cöllen, Karl van den Berg y Mücke, que realmente tenían las manos manchadas de sangre [...], sólo quedó Willi Malessa, que nunca formó parte de la dirección⁷³.

⁷⁰ Subtítulos y traducción del alemán al español por Céline Zimmerer y otros. *Colonia Dignidad: Una secta alemana en Chile* (2021).

⁷¹ Juzgado de Parral, AZ 66.124 [“Asociación Ilícita (Efraín Vedder)”], tomo 1, documento 470. Audiencia judicial Willi Malessa, 2 de mayo de 2005. Información según Stehle 283.

⁷² Löhning, Ute. “Deutsche Sektensiedlung in Chile. Letzte Chance zur Aufklärung”, *Die Tageszeitung*, 8. de mayo de 2023. <https://taz.de/Deutsche-Sektensiedlung-in-Chile/!5932637/>. Accedido 08 de julio 2023.

⁷³ Huismann. Entrevista 06.06.23. Traducción propia del alemán.

Malessa es retratado de forma ambivalente en el documental. Por un lado, se muestra empático y cuenta de manera entrecortada sobre su trabajo; por otro, en el mismo episodio, el chileno Efraín Vedder, que había sido adoptado por Colonia Dignidad, describe cómo Malessa le pegaba de niño por orden de Schäfer (00:32:05–00:35:00). Mientras que en Chile se criticó repetidamente que los perpetradores fueron retratados con demasiada empatía y que las víctimas no recibieron suficiente tratamiento⁷⁴, una crítica central desde Alemania fue que el documental se centró demasiado en Paul Schäfer y presentó la historia de Colonia Dignidad como terminada con su detención en 2005⁷⁵.

Los debates en torno a *Una secta alemana en Chile* (2021) y las posteriores reacciones de las autoridades chilenas ilustran cómo un documental puede incorporar delitos contra los derechos humanos al discurso social y a la vez provocar consecuencias jurídicas. A través de las historias personales, el extenso material audiovisual y el estilo narrativo dramático, el documental evocó solidaridad por las víctimas y se reclamó justicia por ellos. Al mismo tiempo, la declaración de Huismann plantea la pregunta de si la presión generada no desplaza también la responsabilidad de los crímenes ocurridos en Colonia Dignidad a personas que, en caso de duda, no pertenecían a los jefes⁷⁶.

⁷⁴ Además, el documental de Netflix mostró al ministro de Justicia y Derechos Humanos Hernán Larraín, visitando Colonia Dignidad en 1995 cuando fue senador por la región del Maule, lo que provocó duras críticas y exigencias de renuncia. “Colonia Dignidad: piden la renuncia de un ministro de Piñera por un documental de Netflix”, *La Nación*, 14 de octubre de 2021. <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/colonia-dignidad-piden-la-renuncia-de-un-ministro-de-pinera-por-un-documental-de-netflix-nid14102021/>. Consultado 18 de agosto 2023).

⁷⁵ Löhning, Ute. „Deutsche Sektensiedlung in Chile. Letzte Chance zur Aufklärung“, *Die Tageszeitung*, 8. de mayo de 2023. También se criticó, tanto por parte chilena como alemana, que el material de archivo no se entregó directamente a la justicia. El contraargumento de la parte productora fue que el sistema judicial no podría pagar la costosa restauración del material. Según el productor Gunnar Dedio, el material se ha entregado entretanto a la justicia chilena, que lo está revisando para determinar su pertinencia jurídica. También se anunció que el material se pondrá a disposición del público en un sitio web.

⁷⁶ En los trabajos académicos más recientes, Malessa no figura como parte de los jefes de la Colonia Dignidad. Sin embargo, tenía ciertos privilegios: se le permitía casarse y estaba registrado junto con otros colonos y colonas como propietario oficial de propiedades administradas por la SBED. Stehle lo describe como persona de confianza de Schäfer. En su infancia, Malessa fue víctima de abusos sexuales por parte de Schäfer. Stehle 144 y 154.

CONCLUSIÓN: ÚLTIMAS OBSERVACIONES

Una mirada al desarrollo de la representación de la Colonia Dignidad desde la película de Alemania Oriental *La Colonia* (1981) hasta el documental de Netflix *Una secta alemana en Chile* (2021) deja claro que la relación entre política y las producciones audiovisuales es más estrecha de lo que parece a primera vista. Las películas y series no sólo construyen y comunican diferentes narrativas sobre la Colonia Dignidad que dan que hablar al público cuando se emiten –ya sea durante las visitas al cine o desde el living de su casa, a través de conversaciones sobre las producciones, comentarios en las redes sociales o críticas publicadas. Además, funcionan como instrumentos histórico-memorials al establecer ciertos patrones de interpretación que estimulan el discurso social. Incluso, en algunos casos, su popularidad es aprovechada por políticos, productores y activistas para promover ciertas iniciativas políticas.

Los primeros largometrajes y documentales ilustran que la cobertura mediática de Colonia Dignidad dependió de iniciativas individuales de productores, directores y periodistas, que contribuyeron a poner el tema sobre el tapete. El periodista Gemballa, en particular, investigó con riesgo personal mientras aún existía Colonia Dignidad. Al mismo tiempo, dejan en evidencia que las sensibilidades políticas de una Alemania dividida incidieron decisivamente en la forma en que la Colonia Dignidad fue representada.

Tras las primeras producciones audiovisuales sobre Colonia Dignidad de los años 1980, surge un vacío entre 1990 y 2005, del que no se conocen documentales o películas. Esto cambió con la espectacular detención de Paul Schäfer, que fue posible, gracias al trabajo de periodistas y un equipo de camarógrafos chilenos que lo encontraron en Argentina y filmaron sus investigaciones y la detención policial. Las imágenes recorrieron las noticias nacionales e internacionales y mostraron que el tema de Colonia Dignidad tenía una importancia histórica contemporánea para Chile y Alemania. Además, tras la detención de Schäfer, la secta comenzó a abrirse y los periodistas pudieron obtener información de primera mano. En este sentido, el microcosmos de Colonia Dignidad y las historias de vida individuales de sus miembros adquirieron un creciente protagonismo mediático.

Hacia finales de la década de 2000, las interrogantes sobre la responsabilidad del Estado alemán también empezaron a ganar relevancia. Visto desde esta perspectiva, *Colonia* (2015) de Gallenberger no representa un cambio repentino, sino más bien la expresión de una larga transformación en la cultura de la memoria presente en la prensa, la política, el cine y la televisión. En la década de 2010 se produjo un auge significativo de la ficción histórica sobre Colonia Dignidad, que también está relacionado con la conmemoración de los 40 años del golpe militar (2013) y las celebraciones del bicentenario independentista en 2010, en cuyo marco se fomentaron una serie de producciones sobre la historia chilena.

En estas series y películas suele formularse una pretensión de verdad histórica, al tiempo que se dejan abiertas puertas traseras para la ficcionalización. Para aumentar la credibilidad de las producciones, los realizadores recurrieron cada vez más a estrategias documentales, como la recreación de folletos publicitarios o entretajeron videos originales hechos por Colonia Dignidad en la trama dramatizada. Sin embargo, también se continúa así el canon de imágenes moldeado decisivamente por las campañas (audio-)visuales de Colonia Dignidad. El uso del archivo audiovisual de Colonia Dignidad culmina con dos documentales: La producción alemana *Desde el interior de una secta alemana*, la cual sigue un estilo clásico de narración documental con un locutor en *off* que clasifica críticamente las imágenes mostradas, y el original de Netflix, que deja que las imágenes y los testigos narren sin pretender fines didácticos. La creación de dos documentales en lugar de uno solo ejemplifica hasta qué punto las convenciones narrativas de los canales de televisión y las empresas de producción pueden influir en el retrato de Colonia Dignidad y de los testigos. Al mismo tiempo, evidencian la tensión que atraviesan producciones a la hora de filmar la historia contemporánea, especialmente historias de vida. Por un lado, está la protección de los afectados, su intimidad y el derecho a su historia personal, y por otro, el interés público por la información, la revalorización y la educación, pero también el entretenimiento.

Como se ha demostrado, las correlaciones entre las producciones audiovisuales y sus respectivos trasfondos jurídicos y políticos son múltiples: desde la demanda por un concepto de serie, pasando por el bloqueo de la difusión de una película, hasta la reapertura de un juicio posterior al lanzamiento de un documental. Por ende, las producciones sobre Colonia Dignidad son ejemplares de cómo el tenor de la época se refleja en las películas y series sobre el pasado. Al mismo tiempo, demuestran la manera en que un caso histórico, empacado como producto de entretenimiento, puede influir en el presente y en la política de la memoria.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Filmografía

a) Ficción histórica

Die Kolonie (esp. *La Colonia*), Dir. Horst E. Brandt; Guion Eva y Wolfgang Stein. DEFA, RDA 1981.

Die Kolonie (esp. *La Colonia*), Dir. Orlando Lübbert. Estreno en la RFA en 1987.

The Colony. (esp. *La Colonia*) Dir. Steven List. Fox SearchLab Production/ Erudite Digital, USA 2009.

La Fuga. Dir. Francisca Fuenzalida; Prod. Gaston Chedufau. Hada films, Chile 2010.

Colonia. Dir. Florian Gallenberger. Majestic Filmproduktion GmbH (Berlin), RFA/Luxemburgo/Francia 2015. Estreno en Chile y la RFA 2016.

La casa lobo. Prod. Cristobál León/ Joaquín Cociña. Diluvio Chile 2018.

Dignidad. Crea. María Elena Wood/ Patricio Pereira; Dir. Julió Jorquera. Story House Pictures/ Invercine & Wood, 2019/2020.

Un lugar llamado Dignidad. Dir. Matías Rojas Valencia. Don Quijote Films, Chile/Francia/ Colombia/Argentina/RFA 2021.

b) Documentales

Das Geheimnis der Colonia Dignidad (esp. *El secreto de Colonia Dignidad*). Cread. Rolf Pflücke. ZDF RFA, 17.11.1987.

Das Dorf der Würde, (esp. *La Villa de la Dignidad*). Cread. Gero Gemballa/ Volker Noack. “Unter deutschen Dächern”. Radio Bremen, RFA 30.07.1989.

La captura de Paul Schäfer. Prod. Eje. Patricia Bazán. Contacto Canal 13, Chile 2005.

Colonia Dignidad. Une secte nazie au pays de Pinochet (esp. *Colonia Dignidad. Una secta nazi en el país de Pinochet*). Cread. José Maldavasky. Temps noir, History Channel, France 5, Francia 2006.

Colonia Dignidad, 1961. “Postales. Un aporte al bicentenario”. Chilevisión/Fundación Futuro, Chile 2010 <https://www.centroderecursos.educarchile.cl/handle/20.500.12246/48308>. Accedido 08 de julio 2023.

Deutsche Seelen. Leben nach der Colonia Dignidad (esp. *Almas Alemanas. La vida después de Colonia Dignidad*). Dir. Martin Farkas/ Matthias Zuber. Zorro Film GmbH, RFA 2010.

Twee Levens (esp. *Dos vidas*) Dir. Fifi Visser. RTV Rijnmond Extra, DE aanpak, Paises Bajos 2011.

The Colony. Chile's Dark Past Uncovered (esp. *La Colonia. El oscuro pasado de Chile al descubierto*) Dir. Faris Kermani. “Al Jazeera Correspondent”, T20, E2. Al Jazeera, 2013.

Saliendo del encierro al mundo. Prod. Cristián Leighton. “La sangre tira”, E 4. Chile TVN, 29.10.2014.

Die Sekte der Folterer. Deutsche Diplomaten und die Verbrechen der Colonia Dignidad. (esp. *La secta de los torturadores. Los diplomáticos alemanes y los crímenes de Colonia Dignidad*) Dir. Ulli Neuhoff/Klaus Weidmann. “Die Story im Ersten”. ARD, RFA 14.11.2016.

Nazi Colony (esp. *Colonia nazi*). Dir. Jeffrey R. Daniels, Clint Lealos. “Hunting Hitler”, T2 E8. History Channel, USA 03.01.2017.

Cantos de represión. Dir. Marianne Hougen-Moraga/ Estpehan Wagner. Final Cut for Real/ Viking Film, Dinamarca 2020

Colonia Dignidad – Aus dem Innern einer deutschen Sekte (esp. *Colonia Dignidad – Desde el interior de una secta alemana*). Dir. Annette Baumeister, Kai Christiansen, Wilfried Huismann, Heike Bittner. LOOKSfilm, Canal 13, WDR, SWR, Arte, RFA 2020.

Im Stich gelassen. Die Opfer der Colonia Dignidad (esp. *Abandonados. Las víctimas de Colonia Dignidad*). Dir. Matthias Ebert. “Weltspiegel Extra”. SWR/ARD, RFA 12.08.2021.

Colonia Dignidad. Opfer bis heute (*Colonia Dignidad. Víctimas hasta hoy*). Dir. Matthias Ebert. SWR/Arte, RFA 2017.

Colonia Dignidad: Una secta alemana en Chile. Dir. Wilfried Huismann/Annette Baummeister. LOOKSfilm/Surreal Films/Netflix, 2021.

Colonia Dignidad: Chile's Nazi Abuse Commune Crea. Simon Whistler. “Into the Shadows”, Czech Republic 22.11.2021.

Los Sobrevivientes, Colonia Dignidad, Dir. Rosario Cervio. Boxfish/ Amazon Studios, 2022.

c) Filmes de la Sociedad Benefactora y Educacional Dignidad (Chile) y la Private Sociale Mission (RFA)

Jugendheim Siegburg Heide (esp. *Casa de la Juventud Siegburg Heide*). Producción: Private Sociale Mission (ed.), sin fecha.

Dignidad: 33 años de entrega. Prod. Villa Baviera, 1994.

d) Corpus de entrevistas

Orlando Lübbert, director – *La Colonia* (1987), 14.11.18.

Florian Gallenberger, director y guionista – *Colonia* (2016), 26.10.18.

Andreas Gutzeit, productor y guionista – *Dignidad* (2019), 02.05.22.

María Elena Wood, productora y creadora – *Dignidad* (2019), 30.03.23. La entrevista se realizó junto con Mónica Contreras.

Patricio Pereira, productor y creador – *Dignidad* (2019), 30.03.23. La entrevista se realizó junto con Mónica Contreras.

Joaquín Cociña, productor, director, guionista – *La casa lobo* (2018), 06.06.23.

Wilfried Huismann, director y guionista – *Colonia Dignidad. Una secta alemana en Chile* (2021). Director y guionista – *Colonia Dignidad – Aus dem Innern einer deutschen Sekte* (2020), 06.06.23.

W. M., ex camarógrafo de la *Sociedad Benefactora y Educacional Dignidad*, 19.06.23.

e) Archivos

Bundarchiv Lichterfelde (BArch)

BArch FILMSG/1

BArch DR 117/29492

BArch DR 117/27317

Archivo del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos

f) Artículos de prensa

“Colonia Dignidad: piden la renuncia de un ministro de Piñera por un documental de Netflix”, *La Nación*, 14.10. 2021. <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/colonia->

dignidad-piden-la-renuncia-de-un-ministro-de-pinera-por-un-documental-de-netflix-nid14102021/. Accedido 18 de agosto 2023).

“Das Lager des Schreckens”, *stern*, 3. 12. 1987.

“Leben wie im KZ” *stern*, 25.11.1987

“Bonner Vertretung duldet KZ Skandal”, *Neues Deutschland*, 04.05.1966.

“Das Folterlager der Deutschen”, *stern*, no. 13, 17.03.1977: 26–33.

“Kein Zentimeter wird zurückmarschiert”, *Der Spiegel*, no. 32, 02.08.1987.

“Oase für Nazimörder”, *Berliner Zeitung*, 16. de abril 1966.

“Primera dama inauguró escuela en Dignidad”, *La Nación*, 21.03. 1985.

Löhning, Ute. “Deutsche Sektensiedlung in Chile. Letzte Chance zur Aufklärung”, *Die Tageszeitung*, 08.05.2023. <https://taz.de/Deutsche-Sektensiedlung-in-Chile/!593263/>. Accedido 08 de julio 2023.

“Nazi-KZ in Chile”, *Neues Deutschland*, 15.04.1966.

g) Fuentes en línea

Discurso Gabriel Boric con motivo de la visita de Estado del Presidente alemán Olaf Scholz. Redacción T13. “Boric y canciller Scholz coinciden en convertir Colonia Dignidad en un espacio de memoria”. *Tele 13*. 29.01.2023. <https://www.t13.cl/noticia/politica/boric-y-canciller-aleman-coinciden-convertir-colonia-dignidad-sito-memoria>. Accedido 07.07. 2023.

Discurso Frank-Walter Steinmeier. Discurso en el acto “Colonia Dignidad” del Auswärtiges Amt. 26.04.2016. <https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/160426-colonia-dignidad/280124>. Accedido 08.07. 2023.

Mardones Rosa, Isabel. “Florian Gallenberger cerró el círculo con su película ‘Colonia’”. *Goethe-Institut Chile*, 07.2016, <https://www.goethe.de/ins/mx/es/kul/fil/blg/20828701.html>. Accedido el 07.07. 2023.

“Netflix, Top 10 by Country (Chile) 02.10.2021–21.10.2021”. *Netflix Tudum*, <https://www.netflix.com/tudum/top10/chile/tv?week=2021-10-10>. Accedido el 06.07.2023.

h) Otras publicaciones

Afiche de *La Colonia* (1987), estreno en el cine Abaton de Hamburgo, 1987.

Coros Dignidad. CML-2783-X. Prod. RCA S.A. Electrónica. Santiago de Chile 1969.

“Der andere Blick auf die DEFA. Fragen an Orlando Lübbert”. *Leuchtkraft 2022. Journal der DEFA Stiftung*, No. 5, 2022, 94–96.

Deutscher Bundestag. Unterrichtung durch die Bundesregierung zum Hilfskonzept für die Opfer der Colonia Dignidad der Gemeinsamen Kommission von Deutschem Bundestag und Bundesregierung. Drucksache 19/10410. 21. 05. 2019.

Die Kolonie, guion 3ª versión, 15.03.1980.

Die Kolonie, Progress Filmblatt, 1981.

SBED, *15 años de Sociedad Benefactora y Educativa Dignidad*. 1961-1976.

i) Publicaciones

- Antezana, Lorena y Eduardo Santa Cruz. “La ficción audiovisual histórica en Chile (1960-2020). Continuidades y rupturas”. *Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades* 27.1 (2023): 209–241.
- Barraza, Vania y Carl Fischer (Eds.). *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne State University Press, 2020.
- Baron, Jamie. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2014.
- Cüppers, Martin: *Walther Rauff. In deutschen Diensten. Vom Naziverbrecher zum BND-Spion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- Dreckmann Nielen, Meike: *Die Colonia Dignidad zwischen Erinnern und Vergessen. Zur Erinnerungskultur in der ehemaligen Siedlungsgemeinschaft*. Bielefeld: Transcript 2022.
- Franken, María Angélica. “Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10.19 (2022): 171-199.
- Hevia Jordán, E. “Colonia Dignidad: Lights and Shadows in the Recognition of the Victims”. *Human Rights Violations in Latin America. Peace Psychology Book Series*. Eds. Lira, E./ Cornejo, M./ Morales, G. Cham: Springer 2022.
- Klein, Christian y Lukas Werner. “Biographische Erzählungen in audio-visuellen Medien”. *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Ed. Klein, Christian, Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2009: 154–164.
- Klein, Marcus. “Walther Rauff und die chilenische Militärdiktatur unter Augusto Pinochet. Eine transnationale Spurensuche nach einem beharrlichen Gerücht”. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 67 (2019): 235–262.
- Lagny, Michèle y Pierre Sorlin. “Zwei Historiker nach einem Film: perplex”. *Die Zeichen der Historie*. Ed. Georg Schmidt, Böhlau Verlag, Wien/Köln: 279–296.
- Meding, Holger M.: “Organisation Gehlen und Bundesnachrichtendienst in Lateinamerika”. *Die Auslandsaufklärung des BND. Operationen, Analysen, Netzwerke*. Eds. Krieger, Wolfgang/ Hilger, Andreas/ Meding, Holger. Göttingen, Ch. Links Verlag 2021: 536-811.
- Meding, Holle Ameriga: “*Nach Chile, um den Menschen zu helfen ...*”. *Die Anfänge der Colonia Dignidad (1961-1970)*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2019.
- Meding, Holle. “Sauberkeit und Edelsinn”. *Die Private Sociale Mission in Siegburg als Keimzelle der Colonia Dignidad*. *Colonia Dignidad. Neue Debatten und interdisziplinäre Perspektiven*. Eds. Rinke, Stefan/Kandler, Philipp/ Wein, Dorothee. Frankfurt a.M. / New York: Campus Verlag, 2023: 23–47.
- Rinke, Stefan, Philipp Kandler y Dorothee Wein (Eds.): *Colonia Dignidad. Neue Debatten und interdisziplinäre Perspektiven*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, 2023.

- Rinke, Stefan y Philipp Kandler. “Zwischen Skandalisierung und Aufarbeitung. Die Colonia Dignidad in der deutschen” Öffentlichkeit. *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 71. 4 (2023): 314-315.
- Rückert, Horst. *Vom Folterzentrum der Militärdiktatur zum Ferienort. Die Geschichte der “Villa Baviera” in Chile*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz 2017.
- Schneppen, Heinz. *Walther Rauff. Organisator der Gaswagenmorde. Eine Biografie*. Berlin: Metropolis Verlag, Berlin 2011.
- Stehle, Jan. *Der Fall Colonia Dignidad. Zum Umgang bundesdeutscher Außenpolitik und Justiz mit Menschenrechtsverletzungen 1961-2020*. Bielefeld: Transcript Verlag 2021.
- Taylor, Henry M.: *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren, 2002 (Zürcher Filmstudien 8).
- Villarroel, Tomás. “Un enclave de indignidad. La fuga de Wolfgang Müller y los primeros años de Colonia Dignidad en Chile (1961–1966)”. *Historia* 53. 2 (2020): 1–30.
- Villarroel, Tomás, “Die Colonia Dignidad als vermeintliches »Opfer«. Inszenierungen und Abwehrstrategien gegen Kritik in den späten 1960er Jahren: *Colonia Dignidad. Neue Debatten und interdisziplinäre Perspektiven*. Eds. Rinke, Stefan/Kandler, Philipp/ Wein, Dorothee. Frankfurt a.M. / New York: Campus Verlag, 2023: 49–74.
- Wehling, Elisabeth: *Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2016.

EXPERIMENTACIONES Y F(R)ICCIONES ESPECULATIVAS E
IMA(R)GINALES ENTRE *LA CASA LOBO* (LEÓN Y COCIÑA, 2018) Y
COLONIA DIGNIDAD

Pedro E. Moscoso-Flores
Universidad Adolfo Ibáñez
pedro.moscoso@uai.cl

Sebastián Wiedemann
Universidad Nacional de Colombia
swiedemann@unal.edu.co

INTRODUCCIÓN. SITUÁNDOSE MÁS ALLÁ -O ACÁ- DE LOS MÁRGENES
DE LA REPRESENTACIÓN

La idea de pensamiento como captura y conquista ha resultado tan operativa que su fuerza a menudo parece incontestable. El concepto de representación –o incluso la crítica a la representación– con su capacidad de sobreponer y envolver un mundo en otro, ha resultado funcional a esa mirada de mundo, saturando cualquier reflexión que intente acercarse al pasado y a sus producciones artísticas desde otras claves. Considerando esta proposición inicial, en el presente escrito nos interesa hablar sobre Colonia Dignidad como parte del pasado de Chile de las últimas décadas desde una perspectiva alejada de las producciones artísticas que lo han visitado como representaciones de este, sino ensayando otras conexiones, contagios y polinizaciones cruzadas.

Es lo que haremos al pensar aquí la película de cine animado *stop-motion La casa lobo* (2018), de Cristóbal León y Joaquín Cociña, considerando lo que Peter Pál Pelbart ha consignado como una “ecología de emisiones” y de las “diseminaciones” (371), apelando a una lógica de aproximación no-representativa (Vannini 6) que reconoce un modo de existencia autónomo de las imágenes, desanclado de un orden de realidad predeterminado.

En esta línea, nos interesa explorar otro tipo de relaciones posibles entre los elementos implicados desde la perspectiva de un campo de experimentación sensible sustentado en un escenario de f(r)icciones especulativas. Vinculamos esta noción a una indagatoria enfocada en las divergencias y diferencias presentes propias de las

tensiones que emergen en el ‘entre-medio’¹ de dos territorios existenciales o, como desarrollaremos a lo largo de este ensayo, entre dos ‘historias de colonias’ enlazadas mediante sucesos históricos e imágenes que se van desplegando en diversas escalas, niveles y temporalidades. Más que aspirar a la búsqueda de un entendimiento claro y transparente del pasado desde la óptica del presente, el término ‘especulativo’ permite acercarnos al ámbito del ‘cuidado de los posibles’ (Stengers, *El cuidado s/n*) de imágenes que albergan fuerzas de futuridad y que, en el tránsito de materialidades a signos y viceversa, van introduciendo una interrogante respecto de lo que la realidad es capaz de hacer (James 39).

Para los efectos de nuestro análisis, lo anterior se podría formular de la siguiente manera: ¿de qué es capaz una realidad que se abre en y entre *La casa lobo* y Colonia Dignidad? Como propondremos en las siguientes páginas, una posible respuesta a esta interrogante podría buscarse en aquello que llamamos ‘ima(r)genes’: génesis ilimitada de márgenes que proliferan como ‘espacios en blanco’, en tanto posibilidades de apertura de un pensamiento a-subjetivo que se va hilvanando mediante la composición de espacios que subvierten la función instrumental de las imágenes (por ejemplo, la de ser reflejos de ‘la realidad’, atestiguar ‘hechos’ o constituir parte de los archivos documentales auxiliares de la memoria), disponiéndose en cambio como superficies por medio de las que se hace posible deslizarse, transitar e imbuirse, tal y como ocurre con los cuerpos humanos y no humanos al adentrarse en el azul profundo del mar (Wiedemann 10).

Esta perspectiva supone la posibilidad de reconocer en las imágenes una fuerza impredecible que opera desde la sustracción y no desde la saturación, es decir, un potencial de multiplicación de márgenes de sentido que nos abren a modos de experiencia generalmente inadvertidos. La noción de ima(r)gen remite a una diversidad de modos de existencia y de expresión sensible que resultan de las implicaciones semiótico-materiales entre pensamiento(s), cuerpo(s) y mundo(s). En otras palabras, de entrelazamientos caracterizados por una dimensión vital, moviente y vibrátil (Bennett 13), consustancial a la materialidad de la vida, permitiendo comprender que tanto humanos

¹ Cabe aclarar, siguiendo la estela del pensamiento de Tim Ingold, que existe una distinción ontológica importante entre el ‘entre’ y el ‘entre-medio’, que nos interesa en este escrito: “‘Entre’ designa un mundo dividido que ya está tallado en las juntas. Es un puente, una bisagra, una conexión, una atracción de opuestos, un eslabón de una cadena, una flecha de doble punta que indica hacia esto y aquello a la vez. ‘Entre-medio’ en contraste es un movimiento de generación y disolución en un mundo de devenir donde las cosas no están aún dadas -de tal forma que pudieran ser juntadas- pero en camino a ser dadas. Es una diferenciación intersticial, una reacción fisión/fusión, un enrollar y desenrollar, inhalación y exhalación fluyendo en una dirección única, ortogonal a la angosta flecha de doble cabeza del entre, pero sin una destinación final (206).

como no humanos somos a la vez parte y resultado de los procesos que emergen en los intersticios de contactos y encuentros singulares y situados (Stengers, *Pensar* 121).

Considerando este marco, y poniendo el énfasis en la diversidad de materiales y modos de uso que León y Cociña utilizan para darle vida a la *La casa lobo*, en el presente escrito nos interesará constatar la manera en que esta práctica audiovisual puede pensarse como una interfase que expande y, en último término, altera el sentido común resultante de los modos en que se ha relatado la historia oficial de Colonia Dignidad, entendiendo esta producción como un montaje enfocado en la creación de movimientos marcados por fisuras, quiebres y líneas de errancia. Estos movimientos nos exponen sensiblemente a la presencia de una multiplicidad de conexiones que, en buena medida, tienden a quedar fuera del ámbito de nuestra comprensión desde la narrativa historiográfica, concertada alrededor de la linealidad secuencial propia de los datos y los hechos.

Abordar las imágenes desde esta perspectiva también sugiere una aproximación diferente a la noción de ‘margen’, a saber, no tanto como límite o frontera que separa, divide y asigna una identidad predefinida, sino como la manifestación efectiva de encuentros intervalares en que vida e imágenes se confunden y se tornan indistintas, como le sucedía a Godard en su práctica cinematográfica, o a la manera de la apertura de un ‘tercer margen’, como en el caso del relato ‘A Terceira Margem do Rio’ (1962) del brasileño Guimarães Rosa. Una especie de ‘ocupar’ sin contar, como consignaba Deleuze (2007: 263) respecto de las composiciones musicales de Pierre Boulez, haciendo de la imagen la manifestación de una invocación ritual análoga a un arte de experimentar que instauro la creación como forma de vida (Deleuze, 2008: 24).

Los posibles vínculos entre margen y ocupación sugieren la idea de un hábitat o de un espacio que no preexiste esperando ser ocupado, sino que se va entretejiendo gracias a la activación de regímenes de asociaciones entre elementos provenientes de realidades con temporalidades, duraciones y trayectorias heterogéneas. Esto se aprecia de distintas maneras al adentrarnos en las especificidades de *La casa lobo*, considerando los diversos estratos superpuestos que permiten entender el film como un proceso de compostaje. Por ejemplo, los estratos de producción referidos a los múltiples entrelazamientos entre *storyboards*, bocetos de dibujos, materiales fungibles y diversas técnicas de diseño orientadas a darle forma a las figuras que, posteriormente, al entrar en contacto con soportes tecnológicos como cámaras y computadores, posibilitarán las transiciones y movimientos que apreciamos como espectadores; los estratos interiores de la producción audiovisual compuestos de personajes, lugares y objetos que, en sus roces y fricciones con colores y manchas, van mutando, transformándose, integrándose y disolviéndose al compás de registros sonoros polifónicos en torno a variaciones.

Es dentro de esta dinámica de estratos superpuestos que podría augurarse la aparición de los espacios en blanco que hemos anunciado: espacios con un potencial de habitabilidad de lo múltiple que, por su condición ontológica de indeterminación,

permiten insistir de otros modos con el problema histórico que nos propone Colonia Dignidad.

Considerando la importancia y la urgencia que supone repensar el fenómeno de Colonia Dignidad en la actualidad, parece necesario entonces aportar a una reflexión desde una ‘óptica otra’² orientada a habilitar nuevas formas de implicar pensamiento y pasado, asunto que nos permitiría seguir elaborándolo desde el presente y mantenerlo como una potencia siempre abierta al porvenir. En esta línea, afirmamos que el film *La casa lobo* constituye un recurso valioso, atendiendo, como ya hemos insinuado, a las imágenes que León y Cociña crean mediante el uso de la técnica *stop-motion*³: una multiplicación de historias y de sentidos que, más que enmarcarse dentro de un guion predefinido vinculado a un pasado que espera ser dilucidado, van esbozando lúdica y procesualmente otros modos de narrar historias mediante el entrelazamiento de las materialidades del film: velas, papeles, madera, fuego, textiles y pigmentos que no paran de fugarse del carácter sedimentador de la Historia que carga a Colonia Dignidad como un conjunto de hechos potencialmente explicables, y que aquí, en cambio, buscamos conjurar como ‘des-hechos’ que no hay que atestiguar, sino fagocitar y poner en movimiento de manera impensada. Es a partir de estas articulaciones de fugas y fugacidades de las imágenes que parece posible introducir otros tipos de conexiones entre la historia de la Colonia y la producción cinematográfica.

En atención a lo anterior, el presente texto se propone contribuir a un ejercicio de multiplicación de imá(r)genes del pensamiento, es decir, uno que permita a las

² Con esta referencia nos referimos a una “óptica difractiva” (Haraway, *Modest* 16, Barad 71), en que los términos implicados no anteceden a la relación, sino que se constituyen a partir de esta, evitando así la búsqueda de grados de correspondencia entre las imágenes cinematográficas y los hechos históricos en torno a un compromiso mimético de relaciones de causa y efecto.

³ Como propone Adrián Encinas, el *stop-motion* se define como “La técnica que consigue dar vida a los objetos inanimados y materiales tridimensionales -incluso aquellos disgregados como la arena o la sal- mediante leves movimientos realizados foto a foto delante de la cámara, tanto en un espacio real, como en un escenario en miniatura o sobre una superficie plana. Es decir, se trata de la reinterpretación fotograma a fotograma del movimiento de un ser vivo a través de un muñeco que debemos construir, colocar en un escenario, mover un poquito, fotografiar, mover otro poquito, volver a fotografiar y, así, hasta completar el movimiento deseado. Todo ello gracias a cierta anomalía de nuestro sistema ocular (o cerebral), la denominada como persistencia de la visión, que provoca que cuando esas fotografías fijas pasan ante nuestros ojos a cierta velocidad, nos dé la sensación de que ese muñeco cobra vida y se mueve por sí solo. Sin embargo, la *stop-motion* es mucho más que eso. Es una forma de hacer cine en sí misma que ha encandilado a un buen número de cineastas en todas y cada una de las grandes generaciones de la historia del cine” (9-10).

imágenes materializarse en tanto proliferación y corporeización de mundos. Metodológicamente, esto supone que entre la escritura que esbozamos y las imágenes que componen el film subsiste una relación de mutua implicación, mediada por ritmos y tonalidades afectivas. Por este motivo las palabras, más que orientarse por un afán descriptivo y/o explicativo respecto de aquellas formas y figuras que aparecen frente a nuestra mirada, cumplen una función de ‘cuidado’ o ‘curación’ de las imágenes, es decir, como operadoras de modos de creación constante de mundos, a través de la búsqueda de un aumento de los grados de implicación y contacto consustanciales a la experiencia, reduciendo así la distancia entre los elementos que participan del paisaje de lo real, asegurando que las imágenes se mantengan abiertas a sus potenciales y siempre posibles variaciones.

Vinculamos el presente ensayo a un ejercicio de constructivismo cinematográfico radical que se despliega procesualmente como holobionte con las audiovisuales o componentes compañeras (Haraway, *The Companion* 12), de manera análoga a lo que acontece en el ejercicio de compartir pieles humanas y no humanas presentes en el *shabono*, piel comunitaria y edificación efímera del pueblo Yanomami (Pérez 47). Así entendido, nuestra práctica escritural se propone en afinidad con la idea de un cultivo de *humusidades* (Haraway, *Staying* 62) en que, como murciélagos de un cine de sombras⁴, parcialidades y espectralidades saltan al vacío o al ‘espacio en blanco’ de la noche, haciendo que lo estético transmute en cosmogénico: avanzando por opacidades y asegurando que las formas nunca terminen de ser identificables, haciendo que el mundo se vaya desplegando como un cine del proceso, de la inmanencia (MacKenzie y Marchessault 4).

ALGUNAS CONSIDERACIONES EPISTEMO-METODOLÓGICAS Y ONTOLÓGICAS DE LAS IMÁGENES: APERTURAS DE LAS ‘IMÁ(R)GENES’ COMO ‘ESPACIOS EN BLANCO’

Como hemos planteado, en este ejercicio especulativo nos interesa situarnos desde una cosmovisión ecológica y comunidad imaginal que, de modo antropofágico y de transformaciones permanentes (Azevedo 168), nos otorgue pistas respecto al entrelazamiento de Colonia Dignidad y *La casa lobo*, siguiendo la intuición de que lo que caracteriza a las imágenes es su carácter ‘fugitivo’ y ‘por-venir’⁵, esto es, una

⁴ Para ahondar en esta idea de un cine de sombras ver la obra cinematográfica de la brasileña Ana Vaz, en films como *É noite na America* (2022) y *Olhe bem as montanhas* (2018).

⁵ El uso que le damos a esta noción nos remite al pensamiento deleuziano, y en ella el *porvenir* no indica en modo alguno una referencia al futuro entendida desde una cronología lineal. Haciendo uso del pensamiento bergsonian para reforzar su ontología vitalista y de la

fuerza cuya potencia reside en el flujo constante y en los procesos de individuación ilimitados que estas son y, a su vez, habilitan. Ello supone insistir en una comprensión de las imágenes como disparadoras de movimientos en el pensamiento, es decir, como cargas energéticas y vitales que avanzan al compás de una experiencia desde la multitud y la multiplicidad⁶.

Para esto parece necesario, en primer lugar, hacer perceptibles las condiciones de ‘fuga-cidad’ de las imágenes, mediante ejercicios que permitan desobjetivarlas y abrirlas a un ejercicio de reapropiación respecto de su propia materialidad, tal y como ocurre en el caso de las modulaciones pictóricas y plásticas de *La casa escenográfica* del film que nos convoca, deviniendo metaestabilidad imaginal en acto. En segundo lugar, esta aproximación requiere recuperar la alianza inextricable entre las imágenes y sus procesos: ‘prácticas imaginales’⁷ que hacen parte de una cosmovisión ecológica (Stengers, 2005: 189), en que las imágenes se entretejen mediante tránsitos que despuntan

diferencia, Deleuze parece abogar por una recomposición del tiempo como duración vinculable a lo nuevo en tanto apertura y a la creación, a saber, a aquellas emergencias que acontecen entre lo virtual y lo actual, y desde donde se hace necesario entender la noción de lo ‘posible’. En sus términos: “lo virtual no es lo mismo que lo posible: la realidad del tiempo es finalmente la afirmación de una virtualidad que se realiza y para la cual realizarse significa inventar... Si el pasado coexiste consigo mismo como presente, si el presente es el grado más contraído del pasado coexistente, ese mismo presente (por ser el punto exacto en el cual el pasado se lanza hacia el porvenir) se define como lo que cambia de naturaleza, lo siempre nuevo, la eternidad vital... Finalidad, causalidad y posibilidad se hallan siempre en relación con la cosa ya hecha, y presuponen siempre que el todo ya está dado. Cuando Bergson critica estas nociones, cuando nos habla de indeterminación, no nos está invitando a abandonar la razón sino a alcanzar la razón verdadera de la cosa en proceso de hacerse, la razón filosófica, que no es determinación sino diferencia” (*Bergson* 42).

⁶ Esta afirmación supone una postura inmanente del pensamiento que, como experimento mental, aboliría la figura del espectador, haciendo de las imágenes “atractores de afectación” (Whitehead 85).

⁷ Nuestra propuesta encuentra afinidad con la propuesta de Chiara Bottici, quien aclara que lo imaginal proviene del latín *imaginalis* y refiere a aquello que está hecho de imágenes, permitiendo diferenciarlo de lo ‘imaginativo’ entendido como una facultad de la imaginación o del carácter de una acción que presupone la imaginación como algo que ya aconteció, así como también de las imágenes propias de los libros, películas, pinturas, etc. (*imagery*), utilizadas para describir ideas y situaciones en base a las representaciones de las cosas. Es por ello por lo que la autora refiere a la noción de (re-)presentaciones para referirse al *status* ontológico indeterminado de lo imaginal, esto es, de imágenes como ‘presencias’ que pueden ser tanto reales como irreales, mentales como extramentales; que son visualizables, aun cuando esto no significa necesariamente que sean ‘visuales’ en un sentido tradicional. En otras palabras, “lo imaginal es un terreno de posibilidades” (61).

diferenciales marcados por instantes que, más que hechos, nos narran duraciones, y que más que otorgarnos una claridad formal y reconfortante, nos muestran su carácter efímero al irse corporeizando mediante ritmos intermitentes marcados por apariciones y desapariciones. Prácticas y técnicas que oscilan en el entre-medio del pincel y de la cámara, de lo escultórico y de lo performático, de lo sonoro y de lo discursivo, en que los cuerpos/personajes del filme devienen re(des)composiciones constantes que no paran de inventar modos de aparecer, desaparecer y reaparecer.

Esta descripción da cuenta de un actuar impersonal y carente de intención de las imágenes, mostrando su renuencia a subsumirse a los diseños de aquel principio transcendente que intenta organizar la realidad según una lógica de relaciones marcadas por un dualismo interior-exterior. En otras palabras, no habría una ‘Colonia Dignidad’ exterior, extradiegética y perteneciente a la Historia a la que *La casa lobo* le rinda cuentas, sino que el film funcionaría como un pluriverso (Blaser y De la Cadena 4) que devora constantemente todo referente o voluntad mimética de causa y efecto. Sin afuera, las imágenes funcionarían como pliegues y sus modulaciones como invaginaciones de la realidad hecha procesualidad ilimitada. Esto queda claro en el salto desde lo fotográfico hacia lo pictórico de la producción –pero sobre todo háptico⁸–, en que la animación experimental de la producción audiovisual alcanza una radical literalidad de lo que se entiende por esculpir en el tiempo (Tarkovski 77), mostrando que el film es, en sí mismo, una puesta en escena, una situación abierta que devora la Historia emanada en Colonia Dignidad, haciendo que historias de *compost* puedan emerger (Haraway, 2016: 177). En este sentido, por ejemplo, el bosque en *La casa lobo* emerge como un fuera de campo e intervalo absoluto que se hace pliegue en las audiovisualidades a la manera de una hojarasca imaginale.

Una operación imaginante como la que aquí nos convoca requiere de un ejercicio motivado por este ímpetu orientado a abrir y reconocer la agencia de los espacios intersticiales, mediante la introducción de gestos que refuercen los modos de implicación sensible de las imágenes ‘con’ y ‘en’ las diversidades propias de los medios (ambientales, mentales, tecnológicos, artísticos, sociales, culturales, etc.), permitiendo el seguimiento de algunas de las múltiples trayectorias que van aconteciendo en los contactos impersonales que acaecen entre líneas marcadas por una singularidad irrepetible, generando redes de asociaciones espontáneas y accidentales (Ingold 27) cuyos diferenciales funcionan como restos o *haecceidades* (Deleuze y Guattari 264) que conforman los territorios, los paisajes y, en definitiva, expresan la vitalidad de las experiencias.

⁸ Manifestado por la corporificación y visceralidad de las composiciones audiovisuales que, inevitablemente, nos hacen pensar en el cine del checo Jan Svankmajer. Para profundizar en el concepto de ‘lo háptico’ o aún de ‘haptopia’, ver Sarmiento Gaffuri (6).

Esto supone hacer de la escritura una experimentación y una continuación del film por otros medios, permitiendo continuar la devoración antropofágica que empezó con la Colonia Dignidad hecha dato, y que persiste en el filme como atractor de afectación: un dignificar el pensamiento entre imágenes al hacer el tránsito que nos propone Latour (246) entre *matters of fact* (de Colonia Dignidad) y *matters of concern* (el cuidado de la comunidad imaginal que abre *La casa lobo*).

Los movimientos ‘entre-medios’ nos abren a un perspectivismo de las imágenes en el que estas siempre son disposición intervalar, haciendo de su presencia un acontecimiento potencialmente ominoso: filtrándose inadvertidamente entre aquellas figuras definidas que habitualmente identificamos como imágenes visuales, entre nuestros pensamientos y nuestros cuerpos, así como también entre aquellas cosas que hemos definido como estando siempre un paso ‘más allá’ o ‘más acá’ de nuestra subjetividad. Este tipo de apariciones se pueden apreciar, por ejemplo, en instalaciones artísticas como las del Colectivo Acciones de Arte (CADA), fundado a finales de los años setenta por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita con el propósito de introducir una crítica y un cambio en las condiciones socio-políticas de un Chile marcado por el régimen dictatorial. Entre sus trabajos destaca el poema publicado en la revista *Hoy* el año 1979, primera intervención pública del colectivo, del que se desprenden los siguientes versos: “imaginar esta página completamente blanca... imaginar esta página como la leche diaria a consumir... imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”⁹.

Si bien la referencia a ‘lo blanco’ en el poema de CADA tiene una impronta explícitamente política, nosotros afirmamos que la ‘politicidad’ propia de las irrupciones imaginales también puede encontrarse en conexiones inusitadas e inesperadas que, performativamente, rompen con el orden de la metáfora. Por ejemplo, en el caso de las grietas y residuos materiales que involuntariamente pasan a formar parte de los procesos de creación mural a partir de la técnica de *paste-up* del artista visual chileno Caiozzama (Moscoso-Flores y Viu 274), o también en la irrupción material de los espacios en blanco que se van bosquejando al realizar un ejercicio escritural como el que proponemos.

⁹ Como propone Robert Neustadt en relación con el poema del colectivo: “quisiera reflexionar brevemente sobre el papel de lo blanco y la leche en *estas* páginas. Visto en su contexto, la leche de la acción del CADA estaba muy ligada al gesto del gobierno de Allende de garantizar medio litro de leche a cada niño chileno... Imaginar esta página completamente blanca, hoy, en el presente neoliberal del Chile democrático, sigue siendo un desafío creativo urgente. Leído del otro lado de la moneda, o sea, desde la época presente de ‘democracia’, la leche del grupo CADA aparece como una metáfora *avant la lettre* de lo que Tomás Moulian ha llamado ‘el blanqueo de Chile’” (15).

Subsiste en estos ejercicios una cierta fuerza espectral de las imágenes que refiere a los tránsitos y contagios que estas habilitan, revelándose en la radicalidad pragmática de ensamblajes y agenciamientos cuyos efectos de presencia dan cuenta de la capacidad que tienen los cuerpos de afectarse, construyendo en sus intercambios territorios marginales que se resisten a ser transformados en lugares posibles de ser delimitados y sometidos a eventuales operación de saturación y apropiación.

Como es de esperar, en este plano existencial sobre el que especulamos y fabulamos nunca se ‘es’ o ‘se pertenece’, sino que ‘se transita’, operando un principio mutante que se materializa en torno a su condición de ‘pasaje espiralado’, al escapar de toda lógica lineal de causa y efecto. Es en esta medida en que el mundo, entendido como repositorio potencial infinito de imágenes en acto, materializadas como pasajes sin fijación que avanzan y atraviesan lo humano, deviene ‘medio de medios’ y ‘entre medios en inmediatez’ (Manning, Massumi y Brunner 276).

Así las cosas, ima(r)genes constituye el nombre de un concepto y una proposición que busca operar un giro ontológico de las imágenes, en la medida en que ellas se presentan como un devenir-por-conglomerados. Esto implica que las imágenes nunca vienen solas, sino que se hacen presentes como una colonia: una comunidad que habita modos de experiencia cinematográficos (Wiedemann 15) y que mantiene el principio cosmogénico de la materia activa. En *La casa lobo*, la vida ebulle en cada uno de sus minuciosos detalles, en que ninguna mancha o componente escultórico vienen solos, existiendo una reciprocidad y una comunidad impersonal entre los elementos que altera los modelos de comunicación tradicionales. Esto contrasta con la historia de Colonia Dignidad, que emerge como un espacio existencial que opera por inclusión homogeneizante y no por divergencias, es decir, mediante un reduccionismo metodológico que delimita la realidad como una serie de hechos posibles de ser concatenados mediante una lógica explicativo-causal amparada en una temporalidad secuencial.

Dado que nunca vienen solas, las ima(r)genes nos permiten afirmar operaciones epistemo-metodológicas de carácter desviante y oblicuo donde la equívocidad y el error tienen un lugar afirmativo, haciendo delirar la realidad en medio de sus sombras y de las fabulaciones que la falsifican (Deleuze, *La imagen tiempo* 171). Es por ello que la experimentación presente en *La casa lobo* parece desanclarse del engranaje que habitualmente se entabla entre verdad y representación, a saber, aquel que detiene el movimiento generativo de la realidad. Lejos de ser documentada como algo de lo cual nos podemos ‘hacer una imagen’, las imágenes del film se corporeizan como variación constante. Toda una lógica no-representativa que se afirma al buscar establecer cómo, a través de un medio que se crea en lo figural de las audiovisualidades (Brenez 20), hace perceptible la ‘fuga-cidad’ de las imágenes en tanto fuerza intervalar que cuida de las condiciones de posibilidad de lo que está siempre por-venir.

Allí también encuentra abrigo algo que quizás ya se ha dejado intuir: una fuerza de futuridad¹⁰ que no interpela a las imágenes respecto de su carga de pasado o persistencia de presente, sino más bien por su capacidad de abrir divergencias temporales no lineales ni referenciales. En otras palabras, una condición afirmativa de la composición audiovisual que se materializa en la posibilidad de mantener futuros abiertos que yacen inexorablemente en los intervalos: un futuro anidado en los ‘espacios en blanco’ marcados por el ímpetu de co-habitar un espacio potencial de indeterminación, que en el film se hace presente a la manera de fracturas e interrupciones que, una y otra vez, atraviesan y rasgan las superficies deslizantes de sus escenas abriendo espacio para lo nuevo, aun cuando la historia de Colonia Dignidad que opera de fondo, personificada como amenaza acechante que funda lo claustrofóbico de la casa, que invade una y otra vez desde lo sonoro, parece no parar de querer asfixiar y sofocar.

Esto hace que la potencia de futuridad del film radique en su resistencia a dejarse capturar por saturaciones imaginarias que, eventualmente, la delimitarían como una mera adaptación infantil de la historia de la Colonia. Todo lo contrario: el ‘terror’ que se patentiza en la película no refiere directamente al carácter reminiscente de los hechos del pasado, sino al modo afirmativo en que se van entrelazando elementos heterogéneos sin orientación ni dirección definida, asunto que por momentos nos propone, como espectadores, una sensación de desconcierto, incompreensión y hastío frente a la pantalla. Esta ‘provocación’ dirigida a nuestros esquemas perceptivos visuales nos fuerza a poner nuestro cuerpo en el problema, abriendo la posibilidad de interrogar estas historias desde otros registros.

¹⁰ Lapoujade (81) utilizará el término ‘fuerza de futuridad’, haciendo referencia a la tercera síntesis del tiempo que Deleuze desarrolla en “Diferencia y Repetición”, entendiéndolo como el ‘tiempo vacío del acontecimiento’ que aquí hemos equiparado de algún modo a lo que hemos llamado de ‘espacios en blanco’ ¿No es acaso esa la potencia de la indeterminación de las manchas en gran escala que nos sumergen en océanos de color en *La casa lobo*?

COLONIAS DE IMÁGENES EN FUGA: *LA CASA LOBO*, DE LEÓN Y COCIÑA

Figura 1. *La casa lobo* (2018). Créditos Paola Fernández

Hasta ahora hemos procurado establecer algunas coordenadas que nos permitan navegar por un mundo de imágenes que devienen imá(r)genes, intentando preparar el terreno para conjurar sus fuerzas intersticiales, intervalares y afectivas, evitando de este modo el gesto de volver a “ponerlas en su lugar”. Es a partir de esta reflexión que nos interesa sumergirnos en el mar de imágenes que subsisten en los intervalos entre Colonia Dignidad y *La casa lobo*.

Para realizar este ejercicio especulativo nos apoyaremos en una serie de referencias directas e indirectas que nos ayuden a dilucidar el modo en que esta producción audiovisual, más que ofrecernos claridad desde una perspectiva documental-testimonial respecto de la serie de eventos históricos negados y olvidados que la inspiran, se constituye en una máquina imaginal que nos invita a persistir con el problema (Haraway, 2016: 89). Esto supone la posibilidad de ensayar una práctica de reinención entre memoria y pasado en torno a un ejercicio de reelaboración colectiva, no con el propósito de afirmar o negar dicho vínculo sino para desanclar la Historia de su condición estanca para abrir las imágenes a nuevas posibilidades de existencia en el presente.

En esta medida, desarrollamos las siguientes líneas en torno a la proposición de que se abre un vínculo impensado entre la Colonia Dignidad y aquello que *La casa lobo* nos da a pensar en sus intervalos y en los bordes de las imágenes que transitan en la indeterminación entre la realidad y la ficción: ambas se constituyen como “historias

de colonias”¹¹, en la medida en que se encuentran sujetas a intervalos compuestos por movimientos de imágenes que se entretajan en un medio marcado por una dinámica de apertura-cierre, asunto que se corporeiza alrededor de potencias de fuga.

La casa lobo relata la historia de una joven, María, que escapa de una Colonia motivada por el temor a ser castigada tras haber dejado escapar a dos cerdos del predio donde vivía. Esto la lleva a adentrarse en un bosque, arribando a una casa abandonada en busca de alimentos y un lugar para descansar. Una vez instalada en la casa, aparecen en escena los dos cerdos perdidos con los que María entablará una relación de cuidado. Este vínculo de afecto provocará que los animales vayan mutando y adquiriendo progresivamente características antropomorfas, llegando a convertirse en niños –Ana y Pedro– con los que la protagonista reforzará un vínculo maternal.

A pesar de que a simple vista el relato parece articularse en torno a estos tres personajes con características humanas, el medioambiente que envuelve estas interacciones se encuentra marcado por la presencia permanente de una *voz en off*: la de un hombre/lobo que habla en castellano con acento alemán –que parece estar acechando a María– y de la que ella parece estar intentando esconderse. De este modo, va germinando un hábitat marcado por una sensación de temor permanente frente a un exterior amenazante, asunto que aparece refrendado en las constantes referencias explícitas a la supuesta presencia del lobo que se encuentra al acecho en el bosque. Frente a la escasez de alimentos, y a la imposibilidad de salir producto de la presencia amenazante, Ana y Pedro deciden inesperadamente atar a María con la intención de

¹¹ Etimológicamente, el término ‘colonia’ deriva del latín *colere*, vinculado a las nociones de ‘cultivar’ y ‘habitar’ y, a su vez, se encuentra asociado a la raíz indoeuropea *kwel* (revolver, mudar). Si bien existe una extensa discusión académica en la actualidad respecto de los llamados ‘colonialismos’, comprendidos desde una matriz histórico-política y socio-cultural que estudia los diversos modos de dominación y explotación estatales en territorios extranjeros, en este trabajo nos interesa enfocarnos en las colonias desde una perspectiva que rescata su sentido original anclado a las disposiciones activas -verbales- que hemos mencionado, despuntando una organicidad que nos permite entenderla como una formación en continuo proceso de realizarse y que no depende de una organización previamente definida, sino que va desplegándose como sistemas de relaciones que incitan determinadas posibilidades de realización -aperturas y cierres- entre sus componentes. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en los sistemas de colonias o granjas de hormigas [*ant colonies* / *ant farms*] que describe Deborah Gordon (118) al estudiar estos sistemas naturales. Como señala la bióloga, la evidencia científica respecto de estos sistemas auto-organizados muestra la existencia de modos de funcionamiento que no dependen de una instancia central jerarquizada, sino que muchas veces van obteniendo información que resulta de la red de interacciones misma, generando así patrones -muchas veces desplegados de maneras caóticas- que posibilitarían un conjunto de acciones orientadas a preservar el sistema.

comérsela, momento en que la protagonista le suplica a la voz masculina que la rescate y la traslade de vuelta a la colonia desde donde se había escapado.

Como nos comenta Franken (186), este giro en el relato da cuenta de una suerte de transmutación en que el ambiente amenazante exterior, marcado por la presencia espectral de la voz del hombre/lobo, se va filtrando hacia el interior, hacia el espacio íntimo de lo familiar. No obstante, más que generarse un desplazamiento de la sensación de seguridad hacia el exterior, lo que provoca este desenlace es un sentido de indeterminación respecto de los límites entre el adentro y el afuera del relato. En este sentido, queda aparentemente sin resolver en el film la cuestión respecto de si la voz masculina no sería más que una voz interior de María, quedando abierta la interpretación respecto a la posibilidad que todo el relato haya sido efecto de su imaginación, como una especie de una internalización panóptica de lo siniestro alrededor de la vigilancia del lobo.

No obstante, esta hipótesis no da cuenta de la potencia del “ocupar sin contar” (Deleuze, 2007: 263) que acontece en el tránsito entre las superficies de la colonia, comunidad y ecología imaginal de *La casa lobo*, más allá de cualquier psicologismo¹². La ‘ocupación’, que en un comienzo puede ser leída desde el enclave de la llegada de María al espacio habitacional abandonado, va transitando y transmutando hacia un espacio sonoro, haciendo del hombre/lobo la manifestación de un intervalo cuya presencia habilita la apertura a conexiones entre imágenes que se encuentran por fuera de los márgenes del relato filmico: el acento alemán de la voz masculina con la de Paul Schäfer, vinculado a Colonia Dignidad, pero además toda una serie de relatos infantiles como “La caperucita roja” de Charles Perrault, “Los tres cerditos” de James Halliwell-Phillips, “Ricitos de Oro”, de Robert Southey, así como también “Hansel y Gretel”, de los hermanos Grimm.

Cada una de estas historias refiere a determinadas condiciones de posibilidad históricas, pasando a formar parte de un imaginario popular portador de una serie de elementos vinculados a elementos culturales relacionados a categorías como lo infantil, el peligro, la educación, la moral, etc. Sin embargo, al introducirse de manera oblicua en *La casa lobo*, estos relatos pierden su sentido original, rearticulándose como parte de un nuevo ensamblaje que no avanza desde una lógica aditiva de sentido, cobrando una función de expresión respecto del carácter transmutativo y efímero de la película.

Más allá de los contenidos que le otorgan algún grado de coherencia narrativa al relato de *La casa lobo*, no cabe duda de que el carácter singular de esta película

¹² Como nos recuerdan Los Ingrávidos, colectivo mexicano de cine experimental, en su filme “Abecedario/B” (2014), las audiovisuales pueden ser efectos y evocaciones del terror, pero por detrás de ellas, como lo prueba agujerear la propia película filmica, no hay nada. Esto, claro, desde la perspectiva no-representativa que aquí defendemos.

animada reside en el carácter performativo presente en el trabajo de experimentación realizado por León y Cocina mediante la técnica de *stop-motion*. Tal y como comentan los mismos directores (*Interview*), la película fue fabricada utilizando una serie de materiales básicos, económicos, fácilmente accesibles y de carácter no tóxico: papel, cartulina y pinturas fundamentalmente. Se hace interesante notar que esta decisión técnica tiene un fundamento muy preciso, a saber, la convicción de los creadores respecto de las potencias que comporta la materialidad de los objetos en términos de sus capacidades de transformación, mutación y permutación, exhibiendo así la vocación de cine-proceso del film¹³.



Figura 2. *La casa lobo* (2018). Créditos Paola Fernández

¹³ Vocación que, como ya hemos explicitado, hemos acogido aquí en el gesto compositivo de hacer continuar el filme ‘por otros medios’ en la escritura, pero que también se ha materializado en disposiciones para-cinematográficas, como lo fue, por ejemplo, la exposición homónima en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) de la ciudad de Santiago de Chile en 2018, o la edición del libro *La casa lobo*, publicado por la Editorial Metales Pesados: una especie de ‘libro-objeto’ que integra e intercala distintos momentos del proceso creativo con dibujos, colaboradores en el proceso, publicaciones referidas al film en distintas redes sociales, etc.

El carácter mutante de todos los elementos materiales utilizados aparece como una exploración permanente, asunto que se aprecia en el modo en que se van enlazando los planos como parte de un flujo constante y sin cortes, haciendo del film una exposición donde las transiciones cobran protagonismo y en que las interacciones constituyen las transformaciones que acontecen entre las figuras y los materiales: los personajes hechos de papel devienen abruptamente dibujos y pinturas que iteran entre el color y el blanco y negro, inscribiéndose sin mediación en los muros de la casa, transitando entre una bidimensionalidad y tridimensionalidad sin orden aparente.

Los elementos que configuran la casa –los muros, sus habitaciones y los objetos al interior de estas– también van componiéndose, descomponiéndose y recomponiéndose al compás de la circulación de los personajes dentro de ella, rompiendo de este modo con las jerarquías vinculadas con la representación de lo humano en relación con lo no humano, tornándose por momentos indistintos. Como señala Felipe Rodríguez, “A diferencia de otras animaciones realizadas con esta técnica, acá no se intenta mimetizar ni mucho menos representar la realidad. Los materiales aparecen y desaparecen. Los personajes se transforman evidenciando su materialidad. La misma María parece nunca tener el mismo aspecto, y se funde en la casa y sus componentes” (s/n).

Esta referencia permite colegir que en *La casa lobo* existe una indistinción entre la práctica de producción fílmica y las imágenes que se crean. En otras palabras, práctica e imagen se hacen uno.



Figura 3. *La casa lobo* (2018). Créditos León y Cociña.

Todos estos elementos materiales en interacción se van entrelazando como un paisaje que, a medida que avanza el film, va provocando una sensación oscura, siniestra y claustrofóbica, asistida por un trabajo sonoro que va entremezclando elementos heterogéneos: la *voz en off* del hombre/lobo que ya comentamos, alternándose con la frágil y entrecortada voz de María; los cánticos corales de niños y niñas alemanes que interpretan canciones al compás de la famosa melodía de cuna de Brahms –que, por cierto, se encuentra presente en un vinilo de Colonia Dignidad producido por el sello musical RCA en el año 1969 (Franken 195)–, funcionando como un encuadre que de alguna manera delimita el punto de inicio y de término de la película; los sonidos ambientales –de los árboles, del viento y de otros animales.

Estos elementos sonoros van imponiendo un ritmo o un *tempo* del relato que se va filtrando entre las imágenes visuales, introduciendo agujeros o espacios en blanco, en que los tiempos concretos del trabajo de producción cinematográfica de alguna manera se canalizan y ensamblan con el tiempo del mundo que emerge en *La casa lobo*, llegando incluso a introducirse en el tiempo de la Colonia Dignidad. Esta constatación transforma el tiempo lineal en un intervalo que, en sus discontinuidades y solapamientos, fluye entre y a través de las imágenes.

A pesar de las referencias a Colonia Dignidad que hemos mencionado hasta ahora, se podría interrogar el tipo de vínculo que existe entre ambos relatos. Después de todo, tal y como consignan León y Cociña (*Interview*), si bien la referencia histórica les sirvió de ‘inspiración’ para la creación *La casa lobo*, también lo es el hecho que esta producción constituye parte de una trilogía (*Lucía*, 2007 y *Los Andes*, 2012) que poco y nada tiene que ver con la mentada referencia histórica. Además, como ellos mismos comentan, el arduo trabajo de producción, que duró alrededor de cinco años, solo fue posible en la medida en que tuvo un tono afectivo alegre, jovial y lúdico, contrastando con el *setting* tenebroso y oscuro que propone la historia de la Colonia. Por otra parte, como señala Marcela Parada, se podría considerar que “La casa lobo es un trabajo alegórico, que, así como puede eventualmente leerse a la memoria colectiva de La Colonia, puede asociarse a otros numerosos horrores de niños y lobos que rondan por ahí desde el inicio de los tiempos, hasta los casos de abuso infantil en diversos y tantos contextos” (695).

No obstante, más allá de la pregunta por la posible fidelidad respecto del carácter analógico o representacional del film, nos parece sugerente repensar los contactos entre ambas historias a partir del presupuesto de que ambas participan de un encuentro en su condición de ‘colonias’ (Colonia Dignidad y la ‘colonia de imágenes’ de *La casa lobo*). Una coyuntura provocada por un encuentro entre-historias con sus diferenciales, que nos permite desplazar el foco del problema desde lo puramente visual hacia aquello que en ambos relatos queda por fuera del ámbito de la mirada o, como plantea Didi-Huberman (28) al referirse a las imágenes de Auschwitz, desde la perspectiva de aquello que, por su carácter irrepresentable, no logra ser incorporado

en la imaginación: lo ‘inimaginable’. Con el objetivo de desarrollar este punto nos referiremos muy brevemente a algunos antecedentes históricos.

‘La Colonia’, conocida en la actualidad como Villa Baviera, fue una comunidad agraria de origen alemán que se instaló en un predio ubicado en la VII región, comuna de Parral, Chile, en el año 1961. Este asentamiento, caracterizado por su marcado carácter religioso evangélico-protestante, se estableció bajo el liderazgo de Paul Schäfer, pastor alemán que ya había trabajado en numerosos hogares de menores en Alemania. Una vez en Chile, Schäfer y sus jefes cercanos crearon la Sociedad Benefactora y Educacional Dignidad¹⁴, con el objetivo de constituirse en una entidad encargada de apoyar y ayudar a niños y jóvenes desvalidos y con dificultades (Hevia y Stehle 2). Fue este el comienzo de una historia que duró casi 40 años, y que recaló en la construcción de una comunidad endogámica, cerrada simbólica y materialmente, sometida a estrictas reglas y una férrea disciplina para todos sus habitantes. Pero lo más relevante dice relación con las prácticas de violencia, vigilancia, abuso físico y sexual que se perpetraron en dicha comunidad, teniendo a los niños y jóvenes entre sus principales víctimas.

Durante los años de funcionamiento de La Colonia existieron múltiples intentos de escape por parte de algunos de sus miembros, aun cuando la mayor parte de estos resultaron infructuosos debido a que el poder de Schäfer y los suyos llegaba hasta la embajada de Alemania en Santiago, desde donde ‘persuadían’ a las personas que lograban llegar en busca de refugio de que su lugar era la comunidad parralina. No obstante, algunos de los intentos fueron exitosos, aun cuando, como señala Tomás Villarroel (664), estos casos en general han sido poco abordados por la ciencia histórica. Uno de los casos más emblemáticos fue la fuga del joven Wolfgang Müller, quien, en el año 1966, y después de dos intentos fallidos, logra escapar de la colectividad y trasladarse de vuelta a Alemania.

Será gracias a Müller que se comenzarán a visibilizar y denunciar a la comunidad internacional las condiciones denigrantes y subhumanas a las que se encontraban expuestos los miembros de Colonia Dignidad, llegando incluso a atestiguar el hecho que algunas personas habrían sido sometidas a abusos y vejaciones al punto de provocarles la muerte. Después de Müller otros habrían logrado fugarse, existiendo

¹⁴ Como indica Villarroel, los orígenes de esta sociedad se pueden rastrear a la fundación de la Private Sociale Mission: “El movimiento fundado por Hugo Bäar, Paul Schäfer y Hermann Schmidt se formalizó por primera vez en 1956, y fue inscrito, bajo el nombre de Private Sociale Mission, como corporación de caridad. Los antecedentes de lo que después se llamó ‘Colonia Dignidad’ se encuentran, por tanto, en la Private Sociale Mission, cuya sede estuvo ubicada desde 1956 cerca de Siegburg, en el actual Estado federal de Renania del Norte-Westfalia, no muy lejos de las ciudades de Bonn y Colonia” (667).

registros de casos como los de Peter Packmor (1969), Hugo Bäär (1984), Georg y Lotti Packmor (1985) y Tobias Müller (1997). Este último habría sido ayudado por el entonces dirigente de la ‘Juventud Vigilia Permanente’ de la Colonia, Salo Luna (Salinas y Stange 184), cobrando gran visibilidad pública.

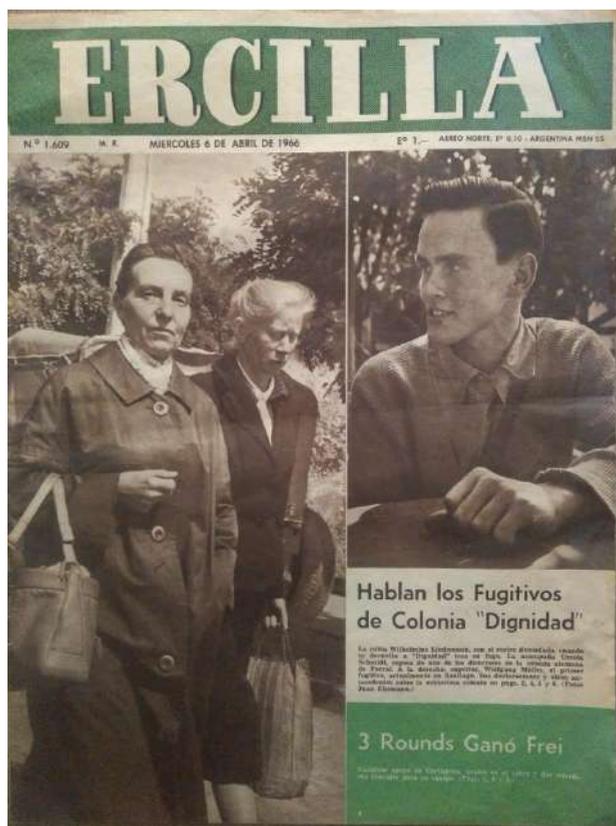


Figura 4. *La casa lobo* (2018). Créditos León y Cociña.

Como se puede constatar a partir de estas breves referencias, la historia de Colonia Dignidad se encuentra marcada por lógicas de encierro, abuso, explotación y la violencia. Es una historia de un medio erigido mediante el despliegue de fuerzas orientadas al establecimiento y consolidación de fuertes límites materiales y simbólicos: creencias, identidades, perímetros, fronteras y cierres. Pero esta historia oficial también se encuentra tensionada por el despliegue de otro conjunto de fuerzas y movimientos compuestos por los cuerpos de todos aquellos y aquellas quienes pujaron por transgredir las fronteras impuestas, con el objetivo de escapar a las condiciones miserables que

introdujo e impuso la organización de Schäfer. Desde esta perspectiva parece posible ampliar y transformar el marco oficial de la historia de la Colonia, prestándole atención a los espacios vacíos y fisuras materiales y simbólicas que se produjeron producto de las fugas de cuerpos que por años estuvieron relegados a una condición de invisibilidad desde la óptica hegemónica de regímenes perceptivos que, en el caso de Chile, se encontraban articulados en torno a disposiciones institucionales materializadas en relaciones diplomáticas que generaron las condiciones para el establecimiento de un régimen del terror, configurándose como cómplices de las aberraciones cometidas.

En otros términos, la historia que atraviesa y le da forma a la Colonia Dignidad como un ‘hecho del pasado’, se encuentra atravesada por imaginarios sustentados en lógicas de encarcelamiento y encierro que saturan afectivamente y provocan efectos de inatención (Moscoso-Flores 163), reduciendo de este modo la posibilidad de activar un pensamiento que atienda a las multiplicidades y singularidades propias de una colonia, entendida como un medio orgánico y vital en que se ejercen relaciones de fuerza entre cuerpos orgánicos y no orgánicos en continuo proceso de composición, descomposición y recomposición.

Esta constatación, más que proponer la necesidad de encontrar una nueva aproximación comprensivo-explicativa orientada a justificar acontecimientos históricos, refiere, como plantea Deleuze leyendo a Nietzsche, al modo en que la racionalidad occidental se ha constituido por medio de fuerzas reactivas sustentadas en principios de moralidad, de lo que se desprende que la historia deviene un tribunal en el que los críticos se erigen como jueces abocados a dictar sentencia sobre los hechos: “No se tiene entonces más que una ilusión de crítica y un fantasma de creación... Crear es aligerar, es descargar la vida, inventar nuevas posibilidades de vida” (2008: 27).

Es precisamente esta potencia de creación/invencción vital, presente en *La casa lobo*, la que podría leerse como clave para confrontar y subvertir las narrativas con las que se ha tendido a clausurar el sentido explicativo e interpretativo de la historia de la Colonia, al abordarla como la manifestación de un “estado dentro de un estado” (Hevia y Stehle 2). Si esto es así, se hace posible sostener que la historia oficial ha tachado una parte de la Colonia, a saber, aquella que refiere a las fuerzas vitales activas materializadas en la insistencia permanente de los cuerpos por traspasar los cercos (materiales y simbólicos) de lo pre-formado. Esta insistencia es lo que *La casa lobo*, en tanto colonia de imágenes, hace presente de manera no referencial: posibilitando la coexistencia de lo múltiple a través de la creación de ima(r)genes que se mueven por conglomerados y que, en función de sus mutaciones y transiciones, van promoviendo otros modos de habitar que no dependen de referentes anclados a identidades ni a límites semiótico-materiales. He aquí la potencia anárquica de la película.

Continuando con esta argumentación, nos parece posible establecer conexiones entre la historia de la Colonia y la producción cinematográfica a partir de la articulación entre la fuga y la fugacidad de las imágenes. Con esto nos referimos al encuentro que

se produce en el ‘entre-medio’ de dos historias, a la manera de ‘un film dentro de otro film’, y que posibilita nuevos entrelazamientos sujetos a los potenciales encuentros que se abren mediante la introducción de fisuras o espacios en blanco al interior de nuestras percepciones y modos habituales de comprender el sentido de la(s) historia(s).

Esto se hace patente al poner atención en los primeros minutos de la película, donde se aprecia una suerte de construcción documental de la Colonia Dignidad, entremezclando imágenes grabadas de dicha colonia con las de otras comunidades, asemejándose a una suerte de spot publicitario que busca ‘lavar la imagen’, explicitando las virtudes propias de su modo de vida. No obstante, lo interesante de este prelude no reside tanto en los mensajes que trasmite desde la lógica comunicativa tradicional, sino en la interrupción súbita que ocurre en la transición que inaugura la historia de María.

De modo que, más que existir una relación de continuidad entre ambos relatos, dicha transición se afirma como una ruptura de los elementos semiótico-materiales propios de la narrativa documental, irrumpiendo un intervalo que da cuenta del gesto antropofágico que ya hemos comentado: imágenes que se devoran las unas a las otras, digiriéndose y generando restos que pasarán a formar parte de las nuevas conexiones posibles dentro del hábitat de *La casa lobo*. Este gesto de la película nos recuerda a la imagen del túnel vertical que aparece cuando Alicia cae por el agujero de la madriguera del conejo en del relato *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, solo que, en este caso, lo que se precipita no concierne a un personaje específico sino al conjunto de imágenes referenciales de la Colonia, quedando de este modo abiertas a ser reconocidas como una colonia de imágenes al ser despojadas de su función representacional.

Siguiendo la lógica de la ocupación, la fuga constituye la operación de un intervalo que transmuta desde el ámbito de la narración lineal –María escapando de la comunidad frente a su error y temor al castigo–, hacia el ámbito material de imágenes que luchan por escapar de su condición preformada. Dichas transformaciones dependen, en definitiva, de la carga vital de la colonia de imágenes que, a diferencia de la historia de la Colonia, persisten gracias a una heterogeneidad materializada en los distintos elementos y técnicas de grabación como parte de la producción. Por este motivo, intentar conjurar el significado oculto de cada una de las imágenes individuales que componen la película aparece como un ejercicio infructuoso, ya que lo que se da a ver es el resultado de una nueva gramática impersonal en que, tal como ocurre en el caso de una colonia de hormigas o de un panal de abejas, cada una de las imágenes cumple su función solo en la medida que afecta la función de las otras, promoviendo así un modelo ecológico de pasaje permanente. Esto si entendemos, como señala Stengers, que:

La ecología no provee ningún ejemplo de esta sumisión. No entiende los consensos, sino en el mejor de los casos una simbiosis, en el que cada protagonista está interesado en el éxito del otro por sus propias razones. El ‘acuerdo simbiótico’ es un acontecimiento de producción de lo nuevo, de nuevos modos immanentes de existencia, y no el reconocimiento de un interés más poderoso a los cuales intereses divergentes particulares deben plegarse... Es parte de lo que yo llamo como un proceso inmanente de ‘captura recíproca’ (2010: 35).

Retomando las palabras de León y Cociña (*Interview*), lo que ellos han operado mediante su producción es un impulso generativo de ‘atmósferas de sentido’ en que, paradójicamente, el ‘Sentido’ (con mayúscula) se difumina al renunciar a la autoría o propiedad sobre este, posibilitando que la creación ‘sea lo que quiera ser’, para que las imágenes vayan entretejiendo, en sus encuentros y disyunciones, modos de narrar que no dependan en modo alguno de anclajes lingüísticos. Esto se refrenda en el hecho de que en *La casa lobo* los diálogos tienen un rol absolutamente secundario, generando así condiciones de posibilidad para la apertura a una ‘escucha otra’: como un modo de crear música y melodías que tienen otras potencias expresivas y expansivas, posibilitando nuevas e inesperadas resonancias.

CONSIDERACIONES FINALES: LAS F(R)ICCIONES DE LAS IMÁ(R)GENES EN *LA CASA LOBO*

Preguntarse por las imá(r)genes de una pieza audiovisual, en este caso *La casa lobo*, es un ejercicio y una experimentación orientada a reactivar las fuerzas creativas del montaje por otros medios. Un ‘des’ y ‘remontaje’ de los restos, entendidos como audiovisuales que se proponen ampliar y transgredir los márgenes. Un rodeo ante lo aparente, lo narrativo, que hace emerger los espacios de dilatación y de torsión perceptiva, en que grietas comienzan a aparecer cuando rodeamos la historia de ‘este film’ para empezar a percibir el ‘otro film’: el que se hace presente en los intervalos cuando estos se desprenden de las convenciones de una diégesis cerrada, perdiendo su mensurabilidad. En otros términos, cuando el filme deja de estar cerrado sobre sí mismo como constitución hermética de un mundo, para abrir una grieta extradiegética que nos arrastre a otros mundos. Siendo así, antes que un documental animado¹⁵, el film deviene materia generativa que da expresión a ‘espacios en blanco’ que f(r)iccionalizan la realidad al interrogarla por lo que es capaz (James 39), pues esta deja de ser presunta como un dato consumado a ser verificado, deviniendo una comunidad, una colonia,

¹⁵ Categoría habitualmente utilizada para filmes como *Waltz With Bashir* (2008), del israelí Ari Folman, o *El Canto de las Moscas* (2021), de la colombiana Ana María Vallejo.

una ecología de afectos abiertos a ser experimentados. Tal f(r)icción no solo interroga y tensiona la realidad, sino que habilita su fuerza de fabulación (Deleuze, 1987:198).

La casa lobo introduce lo disnarrativo en lo narrativo (Parente 86), al instaurar un cine de la sensación que opera por fuerzas sensibles y expresivas antes que por formas y contornos definidos de cadenas significantes fijas. Y donde, en última instancia, se hace posible afirmar que los ‘espacios en blanco’ son espacios diagramáticos (Deleuze, 2021: 89) que cuidan de la fuerza acontecimental de la imagen, al anarquizar el sentido y tornar aparente lo contingente de los encadenamientos sígnicos.

La clave farmacológica en este caso pasaría por el afecto que se intenta representar y que, no obstante, no para de hacerse inasible en este film: un terror que ya en la síntesis/sinopsis documental que abre *La casa lobo* se deja entrever. En su analogía con el dato histórico, la joven María que escapaba del régimen abusivo de su comunidad podría ser razón más que suficiente para sobredeterminar la imagen, haciendo que nos quedemos anclados a la idea de que existe en esta narración una representación ‘basada en hechos reales’. O, en otras palabras, lo suficientemente pregnante como para que una pulsión escópica nos atrape y sostenga por completo. No obstante, como hemos planteado a lo largo de este escrito, el filme parece abrir el espacio suficiente como para posibilitar la fuga de una pulsión imaginante que nos suelta y nos deja caer, permitiéndonos sumergirnos en ese mar de posibilidades pre-individuales. Pensemos, por ejemplo, en los afectos-pajarita-amarilla que pueblan y atraviesan a María, provocando que esté en constante variación oscilando entre ser una molécula de papel, intensidad pictórica o escultórica que va ganando y perdiendo volumen en los pliegues imaginales. Desmontar para remontar y volver a desmontar parece ser la consigna de Cociña y León, al generar un ‘montaje otro’ que dilata los intervalos para permitir que gane expresión lo indeterminado sobre lo determinado.

Esta operación se puede atisbar a partir de la f(r)icción que provoca el filme en su contacto con el hecho histórico, disponiéndose en una clave de animación que instaura fugas ante lo mimético, dándole primacía a la dimensión expresiva y plástica de lo figural de la imagen (Brenez 20) gracias al uso de la técnica *stop-motion*. De este modo, los intervalos, en sus ocupaciones y fugas, van componiendo hábitats desde la hechura del film en un ejercicio de hacer emerger el movimiento cuadro por cuadro, lo que a su vez hace que las disonancias sonoras resuenen aún más, superponiéndose a la tensión audiovisual. La imposibilidad de un sonido directo sincrónico termina forzando y rompiendo o, más bien, agrietando algo, en la búsqueda de un verosímil tan frágil como preciso.

¿Qué es lo que se da a la fuga cuando María decide internarse en el bosque para escapar de la presencia espectral del hombre/lobo que la acecha? Lo que se da a la fuga es un intervalo profundo e inquietante que nos habla de cómo el terror, cuando deviene trauma, es capaz de fijar las imágenes, pero también de cómo puede generar desplazamientos cuando se busca escapar de este. Y lo que aquí nos ha convocado es

interrogar justamente la fuerza de ese escape y fuga que materializa el terror como fuerza imaginal constituyente de las imá(r)genes.

Es a partir de estas indicaciones que el espacio onírico pesadillesco que envuelve el relato de Cociña y León deviene ‘espacio en blanco’, o territorio desde donde se abre la posibilidad de inventar otras líneas de montaje y encadenamiento de las imágenes. Si el trauma social y colectivo de Colonia Dignidad ocupa de algún modo la dimensión y superficie narrativa del film, será el delirio y la pesadilla que compone la casa vacía, con personajes que no pueden sino dejar de ser lo que aparentan ser, lo que permite afirmar esa dimensión de pasaje del tiempo que transita entre los distintos mundos que van hilvanando cada una de las historias implicadas. De este modo, la(s) historia(s) y narrativa(s) se van manifestando como un hábito perceptivo que se nos hace insoportable y que nos fuerza a pensar en clave de fuga, a través de las grietas de una pesadilla que desmorona ‘la realidad’ o que, ‘por otros medios’, interroga a las imágenes respecto de lo que ellas son capaces.

F(r)icciones de una realidad terrorífica que hacen delirar la imagen a partir de movimientos corporeizados como vaivenes, pero no en términos de una ‘vuelta’ a un lugar original o un tránsito hacia un destino final, como podría concebirse desde la perspectiva de una fábula acompañada de su respectiva moraleja que cierra la experiencia sobre sí misma al ser predestinación, sino como un dispositivo material que cobra fuerza afirmativa precisamente frente a su imposibilidad de volver sobre los pasos recorridos. Esta constatación reinstala la cuestión de la sobrevivencia de las imágenes como devenires en ritornelos en constante expansión y redefinición de sus trayectorias diagramáticas, mostrándonos que en *La casa lobo* las imágenes subsisten elípticamente a la manera de imá(r)genes del terror.

BIBLIOGRAFÍA

- Azevedo, Beatriz. *Antropofagia—Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Blaser, Mario y De la Cadena Marisol (eds.). *A World of Many Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Bottici, Chiara. *Imaginal Politics. Images Beyond Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Brenez, Nicole. *On The Figure in General and The Body in Particular: Figurative Invention in Cinema*. Londres: Anthem Press, 2023.
- Colectivo Los Ingrávidos. *Abecedario/B* [película]. 2014.

- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1987.
- . “Bergson. 1859-1941”. En *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, Pre-Textos, 2005: 31-44.
- . “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.
- . *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Encinas, Adrián. *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion (1899-1945)*. Madrid: Diábolo ediciones, 2017.
- Folman, Ari. *Waltz With Bashir*. [película]. 2008.
- Franken, María Angélica. “Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10.19 (2022): 170-199.
- Gordon, Deborah. *Ant at Work. How an Insect Society is Organized*. New York: The Free Press, 1999.
- Guimarães Rosa, J. *A Terceira Margem do Rio*. Ficcão completa 2. Nova Aguilar, 1994: 409-413.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Others*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- . *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- . *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™*. New York: Routledge, 2018.
- Hevia, Evelyn, Stehle, Jan. “Colonia Dignidad: verdad, justicia y memoria”. Fundación Rosa Luxemburgo, 2016. https://rosalux.org.br/wpcontent/uploads/2016/07/ponto_debate_ed6_links.pdf
- Ingold, Tim. *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- James, William. *Ensayos sobre empirismo radical*. Buenos Aires: Cactus, 2020.
- Lapoujade, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Sao Paulo: N-1, 2015.
- Latour, Bruno. “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry*, 30 (Winter 2004): 225-248.
- León, Cristóbal y Joaquín Cociña. *Lucía* [película *stopmotion*]. 2007.

- . *Los Andes* [película *stopmotion*]. 2012.
- . *La casa lobo* [película *stopmotion*]. 2018.
- . *La casa lobo. Una película de León y Cociña*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018b.
- . Interview with Joaquín Cociña and Cristóbal León. *La casa lobo and more*. Revisado en https://www.youtube.com/watch?v=4kBiSdYv_xk, 2021.
- MacKenzie, Scott, Marchessault, Janine (eds.). *Process Cinema. Handmade Film in the Digital Age*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019.
- Manning, Erin, Massumi, Brian y Brunner, Christoph. "Immediation". En Manning, Erin Munster, Anna y Stavning Thomsen, Bodil (eds.), *Immediation I*: 275-293. London: Open Humanities Press, 2019.
- Moscoso-Flores, Pedro. "En torno a la materialidad de las imágenes y sus saturaciones afectivas". *Kriterion, Revista de Filosofía* 148 (2021): 153-170.
- Moscoso-Flores, Pedro y Antonia Viu. "Composite Bodies in Times of Revolt. On Socio-Material Assemblies in Social Uprisings". En Razei, Nima (ed.) *Integrated Science. Science Without Borders*. London: Springer, 2021.
- Neustadt, Robert. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- Parada, Marcela. "Voy a transformar a mis cerditos en criaturas mágicas que nunca me van a abandonar". *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 19 (2019): 687-695.
- Parente, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000.
- Pelbart, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2016.
- Pérez, Fernando. *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Viña del Mar: Ediciones Mundana, 2018.
- Rodríguez, Felipe. *La casa lobo de Joaquín Cociña y Cristóbal León: el medio es la historia*. En <https://bitacoradecine.cl/la-casa-lobo-de-joaquin-cocina-y-cristobal-leon-el-medio-es-la-historia>. 2019.
- Salinas, Claudio, Stange, Hans. *Los amigos del "Dr." Schäfer. La complicidad del Estado chileno y Colonia Dignidad*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2005.
- Sarmiento Gaffuri, Ricardo. *Haptopías: Cartografías de los sentidos*. Bogotá: UniAndes, 2017.
- Stengers, Isabelle. "Introductory Notes on an Ecology of Practices". *Cultural Studies Review*, vol. 11: 183-196, 2005.
- . *Cosmopolitics I. I. The Science Wars. II. The Invention of Mechanics. III. Thermodynamics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

- _____. El cuidado de los posibles. Una conversación con Isabelle Stengers y Érik Bordeleau. Traducción de Andrés Abril. En <https://editorialcactus.com.ar/blog/el-cuidado-de-los-posibles>. 2020.
- _____. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Buenos Aires: Cactus, 2020.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 2002.
- Vallejo, Ana María. *El canto de las moscas* [película]. 2021.
- Vannini, Phillip. *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*. New York: Routledge, 2015.
- Vaz, Ana. *Olhe bem as montanhas* [película]. 2018.
- _____. *É Noite na América* [película]. 2022.
- Villarroel, Tomás. “Un enclave de indignidad. La fuga de Wolfgang Müller y los primeros años de Colonia Dignidad en Chile (1961-1966)”. *Historia* 53.2 (2020): 661-690.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.
- Wiedemann, Sebastián. *Azul profundo. Memorias de futuro de un entre-vivir cinematográfico*. Montreal: Evidence, 2019.

SOBRE *DIGNIDAD*: UNA CONVERSACIÓN CON MARÍA VERÓNICA SAN MARTÍN

Florencia San Martín¹
Departamento de Arte, Arquitectura, y Diseño
Lehigh University
fls322@lehigh.edu

Desde el año 2012, mientras cursaba su maestría en el programa de libros de artistas en The Corcoran School of Art and Design en Washington D.C., María Verónica San Martín (Santiago, 1981) ha realizado catorce libros de artista. En *In Their Memory: Human Rights Violations in Chile* (2012) por ejemplo, San Martín utiliza diferentes técnicas del grabado para reproducir imágenes de archivo relacionadas con la dictadura que, a su vez, intercala con listas de personas fusiladas o hechas desaparecer (fig. 1). El libro tiene dos lados. En uno, vemos retratos y nombres de cientos de víctimas de la represión. En el otro, vemos una imagen frontal de La Moneda, la institución arquitectónica del poder estatal en Chile ubicada en el centro de Santiago. Pero lo cierto es que ambos lados significan no solo por lo que muestran, es decir, por su iconicidad o mimesis (sí, como nos recuerda el historiador del arte W.J.T. Mitchell (1986), las palabras, es decir, la manera en que se escriben los nombres, también son imágenes). Tampoco significan solamente por la denuncia a los crímenes de lesa humanidad que obviamente plantean. El libro, me parece a mí, activa las posibilidades conceptuales que ofrece en primera instancia el formato del libro de artista, convirtiendo las imágenes fijas en imágenes sobre la memoria *en* el tiempo. De esta manera, San Martín expande los debates en torno a la iconicidad y la justicia social desde un trabajo de memoria que es esencialmente móvil e inconcluso, previniendo la monumentalización del dolor y la historicidad cronológica del sufrimiento y del duelo. Como nos dicen los estudios críticos de la memoria, el dolor no se puede medir ni cerrar, y esto es justamente lo que ocurre en el libro.

¹ María Verónica San Martín y Florencia San Martín son hermanas.



Figura 1. En su memoria: Violaciones a los derechos humanos en Chile (1973-1990), 2013. Libro de artista. Serigrafía, tinta, cosido a mano, dos ediciones de 20 ejemplares cada una. Fotografía por Denny Henry.

Como notaba más arriba, en el primer lado, la artista reproduce retratos de personas hechas desaparecer durante la tiranía cívico militar. Organizados en unidades horizontales que recuerdan el formato de la fotografía análoga y del álbum de familia, San Martín incluye varios retratos por unidad, resaltando la colectividad de la lucha por encontrar los cuerpos de las personas desaparecidas. A su vez, las unidades se entrelazan con miles de nombres de víctimas que la artista extrae previamente de informes gubernamentales de verdad realizados durante la transición. Sin embargo, tanto la posibilidad formal y representativa del medio -el libro de artista- de tornarse en un acordeón activo y mutante, como los hilos rojos que cruzan los nombres y las imágenes creando movimientos nunca fijos, resisten cualquier lista de nombres restringida, cerrada. Es justamente esa apertura técnica, representativa y conceptual la que nos invita a pensar críticamente en la transición como un cambio epocal y no estructural, como bien lo ha teorizado el crítico brasileño Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota* (2000). Considerando este punto, y mirando ahora al otro lado del libro, La Moneda no está siendo bombardeada: no vemos (fisiológicamente) ni los tanques, ni las llamas, ni el humo del golpe. En vez de reproducir el momento atroz del espectáculo transnacional fascista, la artista reproduce el edificio como tal. Vemos entonces una imagen limpia, sin memoria. Vemos una imagen sin ruinas. O, en otras palabras,

vemos la arquitectura de una institución cuyo estilo neoclásico delata su fundación en el contexto histórico del imperialismo, cuando se formaban los estados naciones y entonces se pasaba de la colonia a la colonialidad, como insistió tantas veces el sociólogo peruano Aníbal Quijano (1998).

La estrategia de San Martín entonces consiste en evitar deliberadamente la representación icónica del espectáculo inscrito en una fecha específica, resaltando la continuidad de la hegemonía diseñada y justificada por el poder institucional. En este sentido, la obra nos muestra las muchas ruinas de la dictadura en y más allá de una imagen y fecha específica como si significaran universalmente los símbolos del dolor inicial, desmantelando las narrativas mesiánicas que se inscriben en la historia lineal. Nos dice que, porque en Chile aún no hay justicia, la representación de la imagen de La Moneda *no* puede dejar de esconder sus grietas (y esto funciona tanto física como alegóricamente). De hecho, no sólo Pinochet mandó a reparar el palacio de gobierno inmediatamente después del Golpe para borrar las huellas de la masacre; durante la administración del demócratacristiano Eduardo Frei Ruiz-Tagle se pintó el edificio de blanco, como si la fachada fuera suficiente para denotar un supuesto cambio estructural durante la transición. Esa es justamente La Moneda que vemos en *In Their Memory*, un libro que busca la reparación colectiva y que San Martín dedica a las víctimas de la dictadura (en el título leemos “*In Their Memory*”, es decir: “En *su* memoria”).

En el año 2018, un año antes de que la revuelta social rebautizara la rotonda central de Santiago como Plaza Dignidad, San Martín comenzó un proyecto que significativamente tituló *Dignidad*, denotando un significado fascista pero además uno de resistencia. Sí, las palabras no tienen solo un significado; como escribió Silvia Rivera Cusicanqui: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren” (19). En este proyecto, tal como sus libros de artista, San Martín cuestiona la linealidad del tiempo para proponer una memoria relacional, donde se exponen, juntos, el fascismo transnacional, su relación con la dictadura y la colonialidad del poder. Involucrando ahora al archivo no solo como referente, como en el caso de *In Their Memory*, sino como la forma misma del proyecto, *Dignidad* ha tenido diferentes versiones y se ha presentado en varios lugares. En 2018 por ejemplo se mostró en la galería Artists Space en Nueva York; el Archivo Nacional en Santiago; y el Artist Television Access en San Francisco en conjunto con el artista chicano Guillermo Gómez Peña. En 2019 se expuso en el Print Center en Filadelfia; el Center for Book Arts en Nueva York; y el Museum Meermann en La Haya, entre otros lugares. Más recientemente, San Martín ha mostrado *Dignidad* en el LA Show en Los Ángeles; en el Goethe-Institut de Montreal; Trinity College (Hartford, Connecticut); y en la Universidad de Fordham (Nueva York), esta última una instancia organizada por uno de los editores de este dossier, Carl Fischer. De hecho, esta exposición en particular visibiliza la relación entre *Dignidad* y la revuelta, incluyendo un grabado que, en rojo, denuncia el legado colonial desde la estatua ecuestre de Baquedano en

Plaza Dignidad. Dignidad -el proyecto, la plaza, la colonia que lleva su nombre y el lema “Hasta que la dignidad se haga costumbre” que se escuchó durante las protestas de 2019- connota un mismo relato relacional donde se expone el rol del fascismo en Chile en relación con, por un lado, la violación a los derechos humanos durante la dictadura y, por el otro, la impunidad en curso. Y, como nos dice San Martín en esta entrevista, justamente porque hay impunidad (resulta significativo en este sentido mencionar no solo la existencia de Punta Peuco en el presente sino también su creación durante la transición), se hace urgente la lucha social y además la representación. Lo que se hace urgente es el texto, el sonido, el arte. El proyecto *Dignidad* es un ejemplo de esto.

Florencia San Martín: ¿Cómo te interesaste en Colonia Dignidad?

María Verónica San Martín: En el año 2011, cuando trabajaba *Moving Memorials/ Memoriales Móviles*, empecé a pensar en los sitios de tortura y espacios de memoria. El 2015 hice un proyecto basado en Villa Grimaldi. El resultado fue un libro de artista de 50 ejemplares impresos a mano realizados con monograbado, serigrafía, vidrio molido y tinta basado en tres fuentes: el archivo oral del Parque por la Paz Villa Grimaldi, una entrevista a Gladis Díaz, que fue prisionera política del MIR; y conversaciones con el directorio de la Villa. El libro está construido por impresiones de tiro y retiro que reflejan la dualidad de lo que pasaba adentro y afuera. Mientras adentro se torturaba, el paisaje y la cordillera de afuera escondían la realidad de la Villa, como si nada sucediera dentro.

Te cuento esto porque por lo general un proyecto me lleva al otro, y Colonia Dignidad estaba estrechamente relacionada con Villa Grimaldi. Varias víctimas que pasaron por Villa Grimaldi fueron trasladadas a la Colonia, un sitio en el sur de Chile liderado por ex agentes nazis que terminaron colaborando para la DINA. Esa conexión, ese tránsito me hicieron comenzar el proyecto. Entonces contacté a Cristián Castillo, que era el director del Parque por la Paz Villa Grimaldi, que a su vez me presentó a la presidenta de la Asociación por la Memoria y los Derechos Humanos Colonia Dignidad, Margarita Romero. Margarita por su parte me presentó a Winfried Hempel, un ex-colono nacido en Colonia Dignidad que es abogado y que trabaja en la defensa de los casos de violaciones a los derechos humanos de ciudadanas y ciudadanos alemanes de la Colonia. Winfried terminó siendo un colaborador clave en *Dignidad*.

F.S.M.: ¿Cómo es el proyecto formalmente?

M.V.S.M.: *Dignidad* es un proyecto multimedial que intenta representar la continuidad de las demandas de justicia social mediante diferentes historias reveladas por archivos e informes de verdad. Materialmente, es una versión más compleja de lo que mencionas en la introducción respecto a mis libros de artista desde el caso de la Colonia, pero en el fondo el tema es el mismo.

F.S.M.: Es interesante pensar en el archivo como referencia de verdad, por un lado, y en la continuidad conceptual del proyecto en tanto forma cultural que insiste en esa verdad en el momento político actual en Chile, por el otro.

Respecto a este segundo, con el auge de la extrema derecha en nuestro país y Latinoamérica, hemos sido testigos de un discurso con tintes fascistas donde los crímenes de lesa humanidad no sólo se relativizan, sino que incluso se niegan. Y todo esto a pesar de los archivos...

M.V.S.M.: Sí. No porque existan archivos y documentación de primera fuente significa que la sociedad los asuma como verdad. A mí lo que me interesa es intervenir el archivo como un documento de verdad mediante el arte, para mostrar documentos desde otras dimensiones estéticas y activar otras posibilidades respecto a la relación entre historia, recepción y actualidad. Esto lo hago incorporando diferentes medios que conviven, pero también se enfrentan, en los espacios en que el proyecto se exhibe. En este sentido, los medios, al mezclarse y oponerse, se tornan en otras formas, en medios sin nombre, híbridos. Pero los medios reconocibles, por decirlo de alguna manera, son el audio, cintas originales de los años setenta, esculturas que se activan mediante una performance colectiva, archivos facilitados por el Archivo Nacional que incluyen fichas técnicas y memos, y una serie de bosquejos que incluyen dibujos, maquetas y grabados. Como me interesa el proceso en sí mismo, también incluyo fotografías documentales de las instancias en que el proyecto ha sido exhibido. Esto me permite ofrecer al público diferentes referencias o versiones del proyecto.

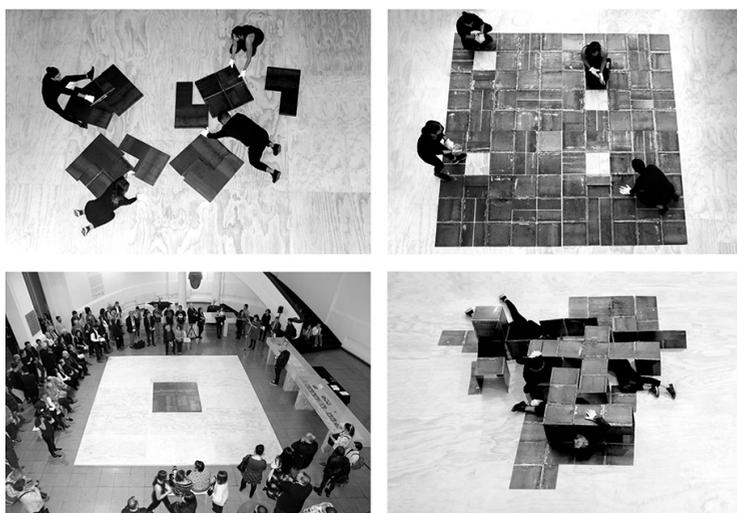


Figura 2. Dignidad, 2018. Archivo Nacional de Chile.

Fotografía por Catalina Riutort

F.S.M.: Cuéntanos primero sobre los audios...

M.V.S.M.: *Dignidad* comenzó el año 2017, cuando hacía una residencia en el Independent Study Program (ISP) en el Whitney Museum of American Art en Nueva

York. En el estudio comencé a trabajar el material que iba reuniendo: cada semana, pegaba más y más reproducciones de archivos y fotografías en las paredes y hacía dibujos, mapas e infografías. También empecé a coleccionar y bajar archivos de audio que de alguna manera los transformaba en imágenes y los pegaba al muro. Un día en 2017, revisando el programa de televisión chileno “Informe Especial”, vi que Winfried hablaba sobre unas cintas electromagnéticas que había encontrado el 2012 en la Colonia. Las cintas contenían conversaciones telefónicas entre los colonos y ex agentes nazis realizadas durante los años setenta. Yo ya estaba en contacto con Winfried; lo había conocido el año anterior en su oficina en Santiago y desde entonces habíamos mantenido el diálogo. Sin embargo, lo de las cintas era algo nuevo. Le pedí si podía tener acceso a escuchar esa y otras cintas de espionaje y él, muy generosamente, me mandó los audios en formato digital. Impactada con el contenido de la cinta N 19 específicamente, le pregunté si era posible trabajar con ese audio para el proyecto *Dignidad*. Me imaginaba la composición de una pieza musical basada en ese archivo, donde las voces se mezclaran y se perdiera la sintaxis y el contenido, tal como el lenguaje en código de la cinta. Winfried me dijo que sí.

F.S.M.: ¿Y qué dice esa cinta?

M.V.S.M.: Para comenzar, es la única vez que se escucha la voz de Paul Schäfer en el contexto de conversaciones transnacionales sobre espionaje que involucra no solo a Chile, sino que también a Alemania y a Perú. Es una cinta de 1978. La voz de Schäfer, como me comentó Winfried en varias ocasiones, era una voz muy baja, concisa, de pocas palabras. El audio tenía las interferencias técnicas esperables de una cinta de espionaje creada hace medio siglo, pero además estaba en alemán, por lo que le pedí a Elisa R. Linn, una compañera del Independent Study Program que hablaba el idioma, que la transcribiera al inglés. Luego otro compañero, Luis Alexander Casanova Blanco, lo tradujo al español. Entonces lo que hice fue escribir las dos traducciones en una suerte de guion como si fuera una película. La cinta se componía de tres personajes principales y los diálogos estaban regidos por una serie de parámetros, incluidos el número de llamadas, información acerca de las y los telefonistas, el código morse, sonidos de pistas de aterrizaje y aviones, y palabras encriptadas. Con estas traducciones, Winfried y yo nos reunimos muchas veces, pudiendo descifrar los siguientes significados:

Radiografías = Imágenes

Matrimonio = El comienzo de la guerra

Juguetes = Armas

Niños = Militares/Fuerza Aérea

Plaza = Pista de aterrizaje

Zodiaco = Radio

Código Morse = Pista N4 de la cinta N19

Era interesante ver cómo mi trabajo como grabadora y artista se mezclaba con la investigación de la realidad, del lenguaje, y del significado de archivos no desclasificados, que era lo que hacía Winfried. Todo eso me hacía pensar en la expansión del arte hacia otras prácticas que como el arte se componen de procesos de selección, edición, publicación, exhibición, juicio, o protesta. Me gustaba ver cómo los temas de mis libros tomaban forma en la experiencia del proyecto; cómo la forma o lo que representa, que como decías en la introducción hablan de un tiempo inconcluso porque aún no hay justicia, podían ocurrir en una órbita más amplia. Era como si el proyecto se saliera del objeto, pero al mismo tiempo entrara en él. Esta línea más relacional me llevó a pensar en la creación de una composición musical inmersiva a partir de la cinta N 19.

F.S.M.: Claro, según entiendo, el impulsor interseccional del proyecto fue esa cinta y su transformación en una composición crítica e inmersiva. Esto es interesante pues lo sónico dismantela la autoridad del ojo (la fisiología, la capacidad de ver) y de la mirada (que culturalmente ha estado asociada con el racismo y el poder patriarcal). En el campo específico del arte, los estudios decoloniales que trabajan en torno a la discapacidad han argumentado que la historia del arte occidental (que imperialmente se hace llamar universal), no considera a las personas ciegas o con carencias de otras facultades físicas o mentales. En este sentido, se podría decir que el proceso de tu proyecto en tanto al proyecto en sí mismo encuentra su *punctum* en el audio, en la intervención y recomposición de lo sónico basado en la cinta N 19. Ahora bien, este *punctum* no es solamente crítico y estético en el sentido histórico, sino que expande la idea tradicional arte hacia otras dimensiones, donde lo visible no es necesariamente el centro de la representación. Se trata de un *punctum* que no vemos, pero que podemos imaginar. Y si bien es cierto que Roland Barthes no reprodujo en *Cámara Lúcida* la imagen de su madre de pequeña en la fotografía del invernadero, en tu proyecto es el sonido en vez del texto, o la descripción de la imagen que no vemos en el caso de Barthes, el que nos invita a imaginar. O mejor, es el sonido *en* relación con los textos transcritos en alemán, inglés y español en conjunto con otros archivos, el que nos invita a pensar en las múltiples aproximaciones a una historia específica y en su continuidad en un presente con varias características fascistas. Cuéntanos entonces más sobre la parte sónica del proyecto.

M.V.S.M.: Es interesante lo que mencionas respecto a la historia del arte como una disciplina imperialista y su relación con la vista y la mirada. Esto me hizo recordar que cuando realizamos el trabajo de archivo en conjunto con Winfried y mi amigo y escritor Matías Celedón, que realizó un texto sobre el proyecto, descubrimos que en la

Colonia había un agente que se llamaba “el Tuerto”. Este “tuerto” era el responsable de dejar registro de las víctimas y victimarios que pasaban por la Colonia...

F.S.M.: Entonces “el Tuerto”, tal como los términos encriptados en las cintas, no necesariamente se llamaba así porque no viera por un ojo. Pareciera como si “el Tuerto” sin saberlo hubiera sido el arquitecto del archivo, delatando su mirada, es decir, su cultura y su política de aniquilación, tortura y muerte. En este sentido, tampoco es casual que nos enteremos alegóricamente del “tuerto” a través del audio. Entonces, retomando el tema del audio...

M.V.S.M.: Cuando hacía la investigación, me di cuenta que eran tantas las capas de abuso que era importante crear una obra que tuviera una multiplicidad de lenguajes resistentes al olvido. Uno de esos lenguajes es la música, que tú llamas lo “sónico”. Me parecía importante crear una abstracción política que pudiera movilizar el proyecto desde el audio. Entonces, una vez que tuve en mis manos los audios me acerqué al músico Diego Las Heras y le pregunté si le interesaba colaborar en el proyecto musicalizando las conversaciones de la cinta. Nos juntamos varias veces a revisar los audios y discutir diferentes formas de representación. Muy brevemente, el audio tiene cuatro canales que se activan en cuatro parlantes simultáneamente. Estos parlantes rodean las esculturas de metal y expulsan diferentes diálogos, unos detrás de otros. Lo hacen de manera confusa, interponiendo las palabras a un sonido de fondo que a veces toma el protagonismo. En el original, hay más voces de hombres que de mujeres: escuchamos las voces de Kurt Schnellenkamp, Paul Schäfer, y Hugo Bäar comunicándose entre Perú, Bolivia, Alemania y Chile. También escuchamos las voces de las mujeres que mediaban las llamadas...

F.S.M.: Esa distinción devela un claro sexismo entre el sujeto masculino y el femenino. Mientras el primero genera la historia y las ideas, el segundo asiste y obedece. Considerando la verticalidad con que ocurren los *tropos* del género y poder en la cinta, me parece que el documento sónico que creaste es más bien horizontal, donde dichas dinámicas de poder se interfieren, se confunden, pero al mismo tiempo se señalan, se apuntan con el dedo, se demandan. El resultado es un audio confuso pero que, justamente por ser confuso, devela la existencia del espionaje, es decir, de un archivo que delata. Aquí se vuelve bien significativa la relación entre la mimesis y la abstracción en el arte y del mundo.

M.V.S.M.: Sí, claro. Mi idea era generar en el público la sensación de desorden, desajuste y alboroto a través palabras encriptadas, y con eso aludir a la clandestinidad de las acciones fascistas de la inteligencia ex nazi y su relación con la DINA. En el espacio de exhibición, el audio emitido desde los parlantes se mezcla con el sonido de las esculturas de metal en movimiento. Esta es una parte importante del proyecto, porque juntos, el material sónico y el ruido de la performance *in situ*, representan la urgencia, la protesta, y la acción colectiva de justicia social respecto a Colonia Dignidad.



Figura 3. Acceso a los audios

F.S.M.: El sonido y el espacio se encuentran en el estado contingente del arte, que es performativo. Al comienzo, cuando te preguntaba por el proyecto en términos formales y por extensión conceptuales (la forma también es política y en ese sentido no tiene por qué seguir únicamente su versión kantiana), decías que *Dignidad* se compone además de una escultura que activas mediante una performance colectiva. ¿Nos puedes contar más de eso?

M.V.S.M.: Además de lo que hemos conversado, el proyecto incluye cuatro esculturas de una unidad de metal compuesta por 25 cuadrados. Cuando están cerradas, las esculturas miden 32 x 32 x 3 pulgadas (81 x 81 cm) y pesan 132 libras (60 kilos cada una). Como tienen la capacidad de crear diferentes formas mediante la interacción de quienes las activan, cuando están abiertas, expandidas en su totalidad, miden 75 x 75 pulgadas (190 x 190 cm). Ahora bien, en ambos casos, cerradas y abiertas, se trata de figuras planas, pero las esculturas pueden además crear formas tridimensionales arquitectónicas que pueden tornarse en una suerte de objetos orgánicos mutantes. Esta transformación, que está a cargo de quienes las activan en el momento de la performance, representan símbolos de poder y espacios de segregación, como celdas, túneles y salas de castigo, pero además símbolos ideológicos y religiosos, como la esvástica o la cruz.

Por otro lado, el material debía ser un metal duro que tuviera una estética de tanque, como de la Segunda Guerra Mundial. Cada escultura pesa 60 kilos. Aprender

a abrirlas y cerrarlas, a habitarlas y hacerlas parte de la coreografía, fue un proceso largo. Primero comencé con maqueta de papel, y luego terminé en el suelo, trabajando con la fuerza del cuerpo y la colectividad de la performance. Este proceso lo voy documentando en el archivo, y desde la experiencia y la documentación voy incluyendo diferentes comportamientos y movimientos en las esculturas mediante el cuerpo y el sonido de la cinta intervenida. Por ejemplo, hay un momento en que, en conjunto con las y los colaboradores (aunque la mayoría de las veces son mujeres), nos metemos dentro de la escultura y la levantamos con la espina dorsal. La escultura pasa a ser nuestra vestimenta, o mejor, la extensión de nuestros cuerpos; con la escultura en la espalda, caminamos y cargamos la memoria por el escenario de madera que, a su vez, actúa como caja de resonancia de los sonidos y acciones generados durante la performance.



Figura 4. Dignidad, 2019. Museum Meermanno and Royal Academy of Arts, La Haya, Países Bajos. Fotografía cortesía del Museum Meermanno.

En general, no fue fácil técnicamente lograr que las esculturas tuvieran la movilidad que necesitaban. En esto me ayudó Joshua Heintze, un fabricante en metal que vive en Brooklyn. Ahí nos encontramos por ejemplo con la dificultad de que no existen bisagras de 360 grados, entonces las esculturas tendrían un lado y otro al revés.

F.S.M.: ¿Cómo?

M.V.S.M.: Un lado se abre en 180 grados y el otro solo en 75, entonces el de 75 es el lado que llamo el lado del revés. Esto significa que, cuando activamos las esculturas, debemos dar una vuelta para que funcionen los dobleces y el trabajo con el cuerpo. Tener un lado y otro al revés no es solo un dato técnico, pues desde el comienzo -en el taller, en el momento de la fabricación, en los dibujos del proceso, y en la performance- trabajamos con una suerte de anomalía que existe en la forma misma del objeto. Siguiendo con tu metáfora en torno a la limpieza y el blanco de la introducción, la técnica en este caso nos ayudó a representar, una vez más, que no se puede borrar el duelo ni las acciones culturales que enfrentan el borramiento.

F.S.M.: Qué interesante es el trabajo de fabricación para la producción de significados. Los procesos, materialidades, relaciones que llevan a otros procesos. Para terminar entonces, me gustaría preguntarte más sobre la forma. En ocasiones, te has referido a las esculturas como “monstruos políticos”, lo que nos lleva a pensar en formas orgánicas, aunque su estructura sea de metal. ¿Cómo viven estas formas? ¿Cómo habitan?

M.V.S.M.: Cada escultura viene dentro de una caja del mismo metal. Para mí, el ejercicio de abrir la caja y sacar la escultura, para luego volver a meterla y cerrar la caja, representa la cantidad de veces que el juicio se ha abierto y cerrado. Esta imposibilidad tiene que ver no solo con las condiciones políticas y sociales complejas que impiden cambios estructurales ni tampoco, y más concretamente, con el embargo del archivo de la colonia por la PDI por ocho años. Tiene que ver con el sistema de poder más amplio que has venido mencionando y que en este caso se relaciona con el fascismo en Chile y todo lo que ello implica. El ejercicio de abrir la caja, sacar la escultura de metal, y pasar por todos estos símbolos y espacios de represión, para luego volverla a cerrar la caja con la escultura dentro, representa para mí, como te contaba antes, la cantidad de veces que se han abierto y cerrado los juicios, pero no sólo en torno a Colonia Dignidad, sino que a muchas instancias de represión. Es por eso que la caja y el proyecto siguen cerrados. Son herméticos, fríos, y solo se activan cuando los expongo, tal como las demandas de miles de familiares de personas hechas desaparecer solo se activan (en el sentido estricto de la ley) en el momento del juicio. Pero no porque no se activen constantemente ante la ley significa que no existan, y el arte está allí para representarlo y probarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina”. *Anuario Mariateguiano* IX. 9: 113–122.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

LA MEMORIA TRAUMATIZADA COMO DISPOSITIVO
FOTOGRAFICO EN LA FICCIÓN: APUNTES SOBRE *CUANDO TU
CUERPO DEJÓ DE SER MI CASA* (2022) DE EMMA SEPÚLVEDA

Paula Libuy P.
Facultad de Letras
Pontificia Universidad Católica de Chile
pmlibuy@uc.cl

LAS DOS HISTORIAS FOTOGRAFIADAS POR LA MEMORIA DE ILSE

El escritor y académico argentino Ricardo Piglia en el capítulo “Tesis sobre el cuento” de su libro *Formas breves* (2000), sostiene –en palabras simples– que una narración bien contada contendría en ella dos historias donde los puntos de cruce son los fundamentos de la construcción literaria (106). La creación de las memorias de Ilse en Colonia Dignidad, núcleo de la novela *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa* (2022) escrita por la chilena radicada en EE. UU., Emma Sepúlveda, narra dos historias donde se cruzan experiencias subjetivas y colectivas. La obra no solo relata el tortuoso camino hasta cuando la protagonista dejó de ser abusada por sus captores –de ahí el título de la obra–, sino que también relata el momento en que Chile dejó de ser el territorio donde estos personajes sectarios buscaban ampliar “el poderoso e invencible imperio alemán dentro de un pequeño y humilde país de mierda” (Sepúlveda 86).

El primer *clic* que realiza la memoria de Ilse, tal como lo haría la cámara fotográfica que le regaló su tío en Alemania, captura sus propias vivencias de niña-joven-mujer en la colonia dirigida por Paul Schäfer, el llamado “tío permanente”. Ilse “necesitaba continuar [el] camino que [sus] padres habían elegido para [ella]” (116), lo que implicó ser enviada a Chile a inicios de los años sesenta, a sus diez años cuando “[l]e alegraba pensar que [segúan] al *nuevo* Jesucristo que había encontrado [su] padre” (18). Pero al poco tiempo, Ilse se convierte en un cuerpo testigo, víctima de todos los tipos de violencias que se ejercieron al interior de Colonia Dignidad. El segundo *clic* de la memoria de Ilse es el crimen organizado entre los jefes de Colonia Dignidad y las autoridades nacionales, una historia de mucho interés para Chile.

Estas dos líneas argumentativas que se amalgaman en la memoria y la voz de Ilse configuran un realismo documental matizante que permite al público lector

empatizar con ella y repudiar a los líderes de su comunidad. Una novela como esta es necesaria porque a cincuenta años del Golpe de Estado aún no existe justicia en demasiados sentidos. Elegir contar estas historias a través de la ficción, es entregarse a la posibilidad de pensar el pasado reciente de Chile desde aspectos individuales, pero también colectivos; es poder dar sentido a historias que se corresponden entre sí; es desarrollar un *continuum* entre el testimonio de la protagonista y un Chile que ojalá nunca hubiera existido.

La autora opta por una novela porque el relato literario “es un discurso de alto impacto, un discurso tensionado por el conflicto y la fusión de dimensiones estéticas e ideológicas” que “afecta de un modo especial, por su densidad formal y semántica” (Sarlo 7). Así, esta ficción testimonial permite precisamente recordar, al interior del relato, lo vivido por la protagonista –y mostrar todo un entramado sistémico tanto alemán como chileno de violencia.

El artificio permite entonces que coexista una voz que visibiliza su condición diaria de tortura y el odio de las cúspides de esta secta por las mismas personas que integraban la comunidad alemana en general, especialmente las mujeres; con otra voz que muestra cómo este lugar de apariencias idílicas fue escenario de torturas, asesinatos y desapariciones durante la dictadura de Pinochet. Estas historias, la tragedia de la protagonista Ilse y la tragedia nacional, se entrecruzan y se narran simultáneamente. Son escenas capturadas por la memoria-cámara de una narradora-personaje que, aunque a ratos pierde la esperanza, nunca lo hace totalmente y la recupera ante la más mínima posibilidad de libertad que se le presenta.

LA TRAGEDIA DE ILSE

Esta novela testimonial, que remite al pasado reciente, en algunos puntos se encuentra con la ciencia ficción y el futuro imaginado por la autora canadiense Margaret Atwood en la obra *Los cuentos de la criada* publicada en 1985. Probablemente Atwood nunca se enteró que, al sur del continente, había llegado un conglomerado alemán dirigido por un par de nacionalistas extremos que buscaban iniciar una sociedad ultraconservadora desde sus cimientos, la que implicaba la disolución entre los parentescos familiares y el sometimiento total de sus integrantes, por sobre todo de las mujeres.

La mayoría de los productos culturales que hasta ahora han construido una Colonia Dignidad discursiva “habían ahondado más que nada en las dimensiones políticas del poder de Paul Schäfer y en los abusos pederastas sobre todo a niños, los llamados *Sprinters*. Pocas obras habían abordado la misoginia que imperaba dentro del enclave” (Franken 370). Las opresiones hacia las mujeres de la secta por parte de los jerarcas y otros hombres es algo en lo que esta obra se centra, precisamente porque Ilse, narradora y protagonista, es una mujer. Desde muy joven tuvo que adaptarse al

lugar que estas tenían en la Colonia, por lo que era controlada en todo sentido, incluso corporalmente:

El vestuario diario era del mismo género y el mismo color para todas. Como cualquier otro uniforme, ese detalle nos hacía iguales a todas. Era muy importante también esconder la prominencia de los senos porque el tío los odiaba. Por esa razón nos hacían aplastar todo el volumen del pecho hasta hacerlo desaparecer. Yo no recuerdo jamás haber sentido que me crecían los senos porque me los tenía que apretar de tal manera que se escapaban del pecho y se unió a las costillas. Al final creo que los perdí y mi cuerpo se transformó en una masa rectangular de carne y hueso (Sepúlveda 44).

Esta misoginia no se detiene en el control y el desprecio por el cuerpo de las mujeres, pues la memoria de Ilse fotografía las vejaciones a las que fueron sometidas cotidianamente. Ilse indica que “[m]uchas eran violadas continuamente mientras trabajaban en los turnos de noche y después de abusar de ellas, los hombres les repetían uno de los lemas de la Comunidad, SILENCIO ES FORTALEZA” (122). Repetir el mantra del silencio era fundamental para seguir “manteniendo los secretos de sus actos como verdaderos sacrificios en espera del pago final de la vida eterna” (122). Así, “obligaban a las mujeres a masturbarlos escondidos detrás de los árboles”, trabajo que era preferido “porque no [...] producía dolor físico, solo un asco abominable [...] Dios nos había creado para servir al hombre, [...] pero siempre evitando quedar embarazadas” (122). Este punto es importante porque las mujeres alemanas que quedaban embarazadas eran obligadas a abortar y posteriormente recibían un tratamiento que les impediría tener hijos para siempre (112).

Incluso hubo algunas colonas como la amiga de Ilse, Ute, que terminaron siendo asesinadas a golpes por los jercas y miembros de la comunidad (69). Pero Ilse no solo vivió el terror generado por el odio hacia las mujeres al ver a sus amigas morir; ella misma estuvo a punto de morir y su memoria recuerda la risa de Schäfer y su perfil dibujado en la sangre desparramada sobre el piso color marfil (62). Esto, ya que antes de que Ilse tuviera que utilizar su propia memoria como dispositivo de retención de imágenes violentas de Colonia Dignidad, una de las tías la encontró escribiendo un diario y con la cámara que había conservado desde Alemania. A pesar de las consecuencias la voz narradora reflexiona e indica que “no podían impedir que creara [su] propio diario de vida en la memoria y por esa razón, en la noche [s]e hablaba, pero sin abrir la boca” (Sepúlveda 25).

Aunque la violencia hacia las mujeres no se compara con ninguna otra al interior de la secta, eso no significa que Ilse no retuviera en su memoria el sufrimiento de todos los otros habitantes de la Colonia. Las consecuencias de existir en el supuesto paraíso alemán fueron muy altas: solo bajo el control de Schäfer “estaba la información sobre quién era hijo de quién y de él dependíamos para saber quiénes éramos y qué edad

teníamos” (Sepúlveda 75). El “tío permanente” desintegró los lazos familiares para configurarlos a su conveniencia, lo que se relacionaba directamente con su perversión sexual por niños y adolescentes.

LA TRAGEDIA DE CHILE

Pero Schäfer no solo atormentó a los miembros de su enclave y a los niños chilenos de los que abusaba, que ya eran hechos gravísimos. Desde que Ilse inicia su relato enfocado en su propia experiencia y en la de sus compatriotas, se asoman fragmentos que describen el funcionamiento de una red de protección de la secta alemana, la que se sustentaba en un proceso de violencia nacional que fue transversal en Chile. Ilse indica que tuvieron “todo el apoyo aduanero, migratorio y político para entrar a Chile sin problema alguno. Y no solo ingresar, sino que también [para quedarse] en el país para siempre” (14). En ningún momento fue cuestionada la llegada o la existencia de la Colonia por parte de las autoridades chilenas. Es más “el Gobierno de Chile también había ayudado a equipar el hospital, al parecer gracias a la ayuda de los embajadores de Chile y Alemania” (64) Alessandri Rodríguez se interesó por este proyecto, especialmente por el recinto hospitalario porque se pensaba que los alemanes tenían “excelentes profesionales y modernos equipos muy superiores a cualquier otro recinto chileno” (64).

Cuando Salvador Allende gana la presidencia en 1970 –a casi diez años de la llegada de la secta al país– una amiga de Ilse, Angelika, le comenta cómo los colonos se estaban organizando contra el gobierno socialista y “habían empezado a fabricar con mucho éxito [...] armas en uno de los talleres” (50) y que las vendían “en otros países sin ningún problema” (50). Las mandaban a escondidas en “barriles con miel” que ellas mismas procesaban y también llegaban cantidades de otro tipo de armas del extranjero. “Venían de la misma manera escondida, entre otros productos” (50) porque la influencia con los políticos les ayudaba a tener “continuamente ese pase libre en las aduanas” (50). Eran vanguardistas en cuanto a armas, ya que fabricaban las mejores “[a]rmas de fuego, pero también de las silenciosas que no dejaban rastros de haber sido usadas. Armas biológicas más modernas. Gas sarín. Mucho gas sarín y polvos que paralizaran. Líquidos venenosos. Granadas de mano. Hasta objetos inocentes ante los ojos de las víctimas, como lápices y linternas, pero que disparaban balas” (Sepúlveda 94).

Paralelamente se acrecentó la influencia política de Paul Schäfer y con su poder “había podido sacar volando de sus puestos a un par de importantes políticos –el intendente de Linares y el Gobernador de Parral–” (98). Así, intentaron evitar que Allende llegara al poder, sin embargo, el médico socialista logra ganar la presidencia. Pasados los primeros meses, los colonos se dan cuenta que este presidente no representa un problema y que incluso deja que un nazi encargado de “los camiones de la muerte

de Hitler” Walther Rauff, siguiera viviendo en el sur del país. Esto hizo cambiar de parecer a Schäfer aunque “no dejó de reunirse semanalmente con [sus] enemigos” (101). Finalmente, Pinochet le arrebató el poder a Allende y lleva a la Colonia a chilenos “rebeldes” para torturarlos y sacarles información. Los traían en la noche desde Parral en vehículos y los llevaban directamente a los búnkeres del subterráneo. En ese lugar “los mantenían atados a los catres y con los ojos vendados” (107) y si fallecían las enterraban en fosas comunes, enormes y profundas en medio del campo (107).

Ilse sabía que a quienes torturaban eran personas chilenas pues “nadie de Colonia dignidad gritaba con los tratamientos” (110). Aquí la voz narradora entrega una de las informaciones cruciales de toda la obra. Ilse relata que, hacia finales de la década de los ochenta, se deshicieron de los restos de la masacre dictatorial al “desenterrar los cuerpos” que años antes habían escondido: “cuerpos de hombres y mujeres comunistas” (134). Les costó mucho encontrarlos porque anteriormente les habían hecho “cubrir muy bien las cosas para que no quedaran rastros” (134):

De los entierros, las únicas señas que teníamos eran terrenos planos abiertos y con espacios sin pinos, ninguna otra huella. Pero los jefes no sabían exactamente donde estaban los cuerpos y nos hicieron excavar de día y de noche para poder terminar el trabajo antes que se fueran los militares y el General Pinochet del poder. Primero fueron los hombres jefes a marcar el terreno donde posiblemente estaban los restos de las víctimas con la leche en polvo que nos daba el Gobierno para que repartiéramos a los niños chilenos en el hospital. Pero como no tenían los lugares exactos, marcaron cantidad de sitios equivocados con la leche amarilla en polvo que para agravar la situación desaparecía en la noche devorada por los animales del campo. Por esa razón, las mujeres tuvimos que cavar la Tierra por semanas, recibiendo latigazos, golpes y patadas hasta dar con las fosas comunes y los cuerpos descompuestos, comidos por gusanos. Después de que sacamos las partes de los cuerpos del fondo de la Tierra, nos hicieron quemarlos para que no quedara ningún rastro de su existencia. Los hicieron arder en enormes fogatas controladas dentro de las mismas fosas para que nada se viera cerca del lugar (Sepúlveda 134-135).

Verdad o ficción, lo cierto es que las palabras de Ilse en esta memoria ficcionalizada expresan más de lo que en la realidad confesaron los responsables, nacionales y alemanes.

CONCLUSIONES

Tras este breve análisis se puede apreciar que el valor de esta obra radica tanto en su forma como en su fondo. En cuanto a su forma es interesante que la voz de Ilse sea el cruce que relaciona las dos historias anunciadas por Piglia en los buenos relatos.

Es a este personaje al que se le incrustan las voces de sus compañeras y compañeros alemanes, la de los oprimidos, violentados y hasta asesinados por Colonia Dignidad. Sobre todo, de sus compañeras, personajes que no tuvieron futuro ficcional. Pero también es evidente que a su voz se le incrustan las voces de los detenidos y las detenidas que fueron asesinados políticos y que hasta el día de hoy no han sido encontrados. Esto permite que, en términos de fondo, de temáticas, la novela de Sepúlveda sea aún más polifónica que la misma voz de Ilse. Esta obra no tiene tapujos en proponer entradas para que se reflexione sobre la experiencia de haber sido territorio de una secta que fue autor intelectual y material de violaciones, torturas, asesinatos que se ocultaron durante más de 30 años. ¿Qué pasa con quienes vivieron en Colonia Dignidad en el día de hoy?, ¿hablarán alguna vez? Algunos lo han hecho, pero no es suficiente. Al menos Ilse deja algunas pistas desde la ficción:

Nos hacían tirar semillas de pasto, sarcásticamente de chéptica alemana para esconder la verdad y para que la mentira cubriera el terreno más rápido. Yo siempre llevaba semillas de flores silvestres escondidas en mis bolsillos y las lanzaba con las otras sin que nadie se diera cuenta. Quería que, de esas cenizas humanas de inocentes torturados, igual que las víctimas de la colonia, algún día salieran flores que pintaran esos campos de una nueva esperanza (Sepúlveda 134-135).

Quizás si se busca bajo las flores que la memoria-cámara de Ilse capturó, se pueda encontrar algo más, como las voces contenidas en su propia voz. Lo cierto es que el trauma individual y colectivo solo será superado en cuanto se trabaje con él y Emma Sepúlveda aporta en la recuperación de memorias que, aún sometidas al olvido, eligieron recordar para dar su testimonio y así cerciorarse de que hechos perversos como los que se desarrollaron en Colonia Dignidad no sucedan nunca más en la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Franken, María Angélica. Reseña *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa* (2022). *Taller de Letras* 72 (2023): 368-372.
- Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Sarlo, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en Sarlo, B.; Schwarz, R. y Kraniauskas, J. (eds.), *Culturas híbridas-No simultaneidad Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: Wiss Verlag, 2000: 231-240.
- Sepúlveda, Emma. *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa*. Santiago: Catalonia, 2022.

NOTAS

Notas

EN PRIMERA PERSONA, A 50 AÑOS DEL GOLPE
MILITAR EN CHILE.
EXILIOS E INSILIOS: INFANCIA, JUVENTUD,
ADULTEZ

Colaboran:

Tatiana Calderón Le Joliff
Andrea Kottow
Domingo Román
Constanza Vergara
María José Viera Gallo

LA HIJA DEL SILENCIO

Tatiana Calderón Le Joliff ¹
tatiana.calderon@uai.cl

La silenciosa oscuridad y la luminosa música me forjaron. En esta sombra, también existía una ternura inmensa y, en esta luz, también yacía una dureza. Soy la hija de un silencio fenomenal, de una negación formidable, de una autocensura que permanece en el espacio de mi padre al que llegué a vivir.

Al mirar *La cordillera de los sueños* de Patricio Guzmán, me senté a escribir. Vi *La batalla de Chile* en mi adolescencia y me acuerdo de que me había conmovido, sin entender mucho, esta articulación de una fuerza utópica que quedó enterrada en las grietas de la cordillera, aspirada por la impasibilidad mineral o bien sumergida en el oleaje tumultuoso del Océano Pacífico. La historia que hila el cineasta es un poco mi historia y la de mi familia. Es una historia que definió mis vaivenes entre Francia y Chile, entre mi madre y mi padre, entre la inercia y la lucha.

Mi padre falleció a los 68 años de un cáncer al pulmón que no lo dejaba respirar, un país que nunca lo acogió realmente de vuelta, un sueño interrumpido y un cansancio milenario. Exiliado político a los 24 años, miembro de un partido diminuto y solidario, la izquierda cristiana, nunca pudo terminar su carrera de derecho en la

¹ Tatiana Calderón Le Joliff (Paris, 1979). Doctora en Literatura Comparada (Pontificia Universidad Católica de Chile / Université Sorbonne Paris Nord). Profesora asociada (Universidad Adolfo Ibáñez, UAI). Directora del Magíster en Literatura Comparada (UAI). Su campo de investigación corresponde a las literaturas contemporáneas francófonas, hispanófonas y anglófonas, los estudios literarios fronterizos y migratorios, la poética comparada y la mitocrítica. Ha obtenido el proyecto de Fondecyt Iniciación “La poética de la frontera en la literatura hispanoamericana contemporánea. Chile-México” (2012-2014) y el Fondecyt Regular “Historia y memoria en la literatura de frontera: *Butamalón* de E. Labarca, *Señales que precederán al fin del mundo* de Y. Herrera, *Waiting for the Barbarians* de J.M. Coetzee y *Le Rivage des Syrtes* de J. Gracq” (2015-2019). A raíz de este proyecto, crea la página web literaturadefronteras.cl y realiza el cortometraje “Fronteras”. En la actualidad, está trabajando en el Fondecyt Regular “Corpografías en la literatura de migración: las Américas. 2000-2020” (2022-2025). Co-edición del libro *Afpunmapu / Fronteras / Borderlands. Poética de los confines: Chile-México* (2015). Publicaciones en: <https://orcid.org/0000-0001-6141-4686>

Universidad de Chile y, luego, en la Universidad Católica de Valparaíso. Al llegar a Francia, se benefició del impulso de solidaridad y emoción que varias organizaciones y partidos políticos sentían frente a la desilusión de la derrota de Salvador Allende. Reconstruyendo los retazos de historias que recuerdo, residí varios meses en un centro de refugiados en París, aprendiendo lentamente el idioma francés. Luego siguió estudiando un magíster en derecho internacional, que finalmente dejó, disgustado por el estudiantado, hijos de poderosos políticos africanos, destinados a perpetuar el nepotismo en su propio país.

En Francia, trabajó en una aseguradora para estudiantes, la Mutual Nacional de los Estudiantes de Francia y luego la Mutual de los Estudiantes. Comenzó su quehacer literalmente en el sótano, con su coterráneo Luis. Quien fuera torturado por la junta militar, así como su exmujer, sufriendo ella de manera más violenta. Aun así, no se hablaban de estos temas. Nunca supe si mi padre fue torturado, nunca lo dijo, nunca lo negó rotundamente. Fue detenido en Argentina en el contexto del plan Cóndor, pero desconozco las condiciones de su detención y el impacto en su vida. También sé que siguió luchando, a su manera, desde la solidaridad en Francia, como presidente de la “Association d’action solidaire”. Allí organizó el magno evento cultural en el Centro Georges Pompidou: “Chili, lorsque l’espoir s’exprime” (1983), exhibiendo las obras del Museo Salvador Allende, con el auspicio del ministerio de la cultura francés liderado por Jack Lang. O también cuando se fue, yo siendo una niña, a Nicaragua a filmar testimonios de guerrilleros, buscando ayudar o encontrar respuestas. Mi madre me contó que todas las noches de esta ausencia, quedaba ansiosa, junto a la puerta, esperándolo. De mis primeros años, asocio a mi padre con las rutinas infantiles, mi madre con los horarios tardíos del trabajo y los viajes permeados por las sorpresas y las añoranzas.

El encuentro de mis padres fue primero de orden político. Mi madre, muy conmovida por la causa chilena, venía de una familia muy comprometida. Mi abuelo materno había sido resistente durante la Segunda Guerra mundial y, luego, estalinista hasta la negación. Así, su primera conversación los ensimismó durante horas sobre la geopolítica, espacio recurrente y familiar a lo largo de sus vidas, aun cuando divergían. Pero fueron los ojos tristes de mi padre los que terminaron conquistando esa fuerza potente e inestable conformada por mi madre. Él, en forma paradójica, derribó su ansiedad y ella le traspasó savia y pasión. Esta mezcla de intereses y naturalezas dio lugar a un espacio familiar intelectual y culturalmente desafiante, así como solidario y hospitalario.

Nuestra casa era, muchas veces, el hogar de las personas en tránsito, de los chilenos que buscaban un espacio efímero de acogida. Recuerdo las fiestas, las risas y las conversaciones acaloradas en un idioma que no entendía y que no entendí hasta llegar a vivir a Chile. La cerrazón del lenguaje era la cerrazón de mi padre. Asimilarse a toda costa, camuflarse en el paisaje francés era su objetivo. Nunca lo logró totalmente, su

físico y su acento siempre lo delataron, pero sus hijos tenían que sentirse plenamente parte del país de su madre, para no sentir la desazón o la nostalgia inventada del otro lugar. Esta enajenación de su origen aniquiló mi identidad chilena hasta tal punto que yo era solo francesa y mi integración, al llegar a Chile, fue ardua.

Desprovista del lenguaje y de los códigos culturales, experimenté un repudio deseante. Representaba, creo de manera inconsciente, un ente neocolonial y a la vez el blanqueamiento que tanto anhelan ciertos chilenos. Mi padre no me había preparado para este desafío, pero tampoco él estaba listo para su retorno, 17 años después de haber sido exiliado, la misma extensión temporal de la dictadura militar. A finales de 1993, en plena transición democrática, en el auge del crecimiento económico, mi padre volvió a Chile con nosotros bajo el impulso de mi madre, confiada en el progreso de Chile y en la reinención de la familia.

El exilio y el retorno conforman dos fases extremadamente dolorosas. El exilio, por su carácter arrasador de la infancia, los orígenes, el corte tajante en el desarrollo de un individuo que deja una marca indeleble en sus afectos, su desenvolvimiento y su seguridad. El retorno, por la desoladora pena del desfase, del desencuentro, del desengaño de encontrar un país no solo distinto al ideado en el rincón amoroso de la nostalgia, sino que un país que no quiere volver a ver al que partió. El espejo del retornado es la herida de los que quedaron y tuvieron que acomodarse al miedo, conciliar lo impensable, callarse lo abyecto o, simplemente, colaborar con una realidad ineludible. El retornado remueve, con sus ideas importadas, su vida fuera, su nueva familia, los escombros de un sueño. Mi padre logró encontrar en el afuera un resguardo, construir esta familia que cobijó con recelo. Retornó con ambivalencias, reticencia e ilusión, idealismo y cinismo.

La vuelta a Chile fue violenta, no en el ámbito económico, porque mi madre logró adaptarse muy rápidamente y hasta mejoramos nuestras condiciones vitales, sino más bien lo fue en el universo afectivo y político de mi padre. Este hombre parco, salvo excepciones, y poco propenso a la ostentación de sus emociones, recibió un golpe ensordecedor. Sus antiguos amigos no perduraron, sus amigos del exilio, retornados antes, muchas veces oportunistas, tampoco estuvieron. Tardó muchos años en reunirse con su espacio y con la gente. No fue un reencuentro armonioso, sino que más bien rabioso. El silencio, practicado en Francia, para fundirse en la cultura, dio lugar a una paradójica nostalgia del país de refugio, dando lugar a malentendidos —lo llamaban afrancesado—, a estallidos de indignación o momentos de resignación.

Nuestra familia aprendió una cierta noción de la precariedad en Chile. Nunca experimentó la pobreza, pero sí estuvo bordeando el declive. El ascenso social provocado por la llegada a Chile, desde una clase media francesa a una clase acomodada chilena, se emparentaba con la incertidumbre y la inseguridad laboral. Dos mundos se enfrentaban: el sistema de ayuda social francés, con su fuerza solidaria y paralizante; y el sistema chileno, flexible y dinámico, dispuesto a promover todas las caídas.

Aprovechar esta oscilación fue nuestro objetivo, y funcionó en cierta medida, para mi madre y para mí. Aprendimos de los dos mundos, negociamos nuestras identidades y nos volvimos observadoras inquietas de cada lugar. Para mi padre y mi hermano, el experimento fue más sombrío.

En algún momento de decadencia económica familiar, mi madre regresó a Francia. Su retorno tampoco fue idílico ni exitoso a nivel laboral, pero logró poner en orden sus papeles y volver con la certeza de quedarse en Chile. Esta situación permitió a mi padre, por fin tener la posibilidad de arraigarse, luego de 6 años en el país. Conectó por fin con las personas idóneas y resolvió el problema económico. A la vuelta de mi madre, reencontraron un equilibrio y construyeron un espacio más apaciguado y desligado de cierta vertiginosa velocidad que experimentaba Chile.

El campo fue el último refugio de mi padre, allí cultivaba su jardín, en el sentido volteriano, y practicaba la contemplación rousseauista. Decía que no necesitaba leer más porque había leído todo, lo que me parecía un cierto abandono emocional. En este refugio llegaba también el mundanal ruido. Su vecindad rural mostraba, a pequeña escala, las tensiones de un Chile irreconciliable. Las mezquindades, la ausencia de responsabilidad individual y la desfachatez cohabitaban con una apetencia de prosperidad y de solidaridad, muchas veces derrotada, por la dificultad de creer en la perseverancia del esfuerzo comunitario.

A los 57 años, se le detectó un cáncer al pulmón. Mi padre solía fumar dos cajetillas al día y desafiaba a cualquiera que no lo dejara fumar. En este momento, el diagnóstico fue bueno porque, gracias a un rutinario chequeo de salud, vislumbraron un tumor diminuto. Sin embargo, una buena parte de su pulmón fue extirpada y enfrentó, psicológica y silenciosamente, la muerte. Luego de este proceso y de todo lo que lo rodeaba, volvió la rabia y volvió la pérdida. Por supuesto permanecía el amor a la familia, que se hizo insuficiente frente al intruso en su cuerpo que cambió el rumbo de sus afectos. 11 años más tarde, en plena pandemia, sucumbió a la enfermedad fulminante. Hoy, su lugar de descanso está en la tierra de su jardín. Lo acompaña un colibrí, escultura creada por mi madre, y mi oración fúnebre, elogio para este padre impávido:

Un jour d'orange, mon père s'est endormi

Congruente y tenaz, no quiso más

No quiso más de una vida donde no podría anhelar caminar con soltura por el jardín hermoso que imaginó

No quiso más de un lugar donde no pueda querer con todo su vigor a sus seres

No quiso más de una existencia sin poder respirar por su propia cuenta y pasarse con la cabeza en alto

Mi viejo, tan silente y ruidoso a la vez

Tan perseverante en sus afanes y resiliente

Sigiloso, deambuló con gracia en esta vida

De Santiago de Chile a Paris, volviendo en las últimas vueltas de su vagabundeo al mismo espacio de ensueño, Venecia, su ciudad favorita, entre pantanos y palacios, oscura y luminosa, plasmando ese claroscuro barroco que lo envolvió en su recorrido sinuoso

El exilio pareció enseñarle el don de la invisibilidad, de la humildad, así como la posibilidad de reinventarse con su familia

El retorno le dolió y le dio a la vez la posibilidad de la ira, de nitidez en la expresión de su desencanto con su propia utopía

El cultivo de su jardín le dio sosiego y amor por las cosas simples

Amó a mi madre con política, con peleas sin importancia, con ternura, con una increíble fuerza y con altruismo hasta el final

Quiso a mi hermano con silencios, con dificultades a veces, pero con entereza y constancia

Siento que me quiso con todo su ser, me cobijó, me protegió, me dio la confianza, me enseñó a observar el mundo con meticulosidad y ubicarme en él. Me retaba, un poquito, cuando era pequeña pero inmediatamente intentaba hacerse perdonar con su mirada tierna, su modo un poco abrupto y torpe de querer

Me ayudó a construir un hogar para compartir con él e idear otros jardines

Ternura es la palabra que usaría para calificar nuestros últimos vínculos, manos anudadas, expresando lo que la palabra no alcanza a traspasar

Pudimos acompañar a mi padre hasta el sueño que tanto codiciaba, el reposo valiente que hoy alcanzó

Un día de naranja, mi padre se durmió

El colibrí, voluble, revolotea por el campo y su movimiento permanece en mi memoria, la cordillera de los sueños me afirma y me endereza los pasos. Soy la hija del silencio y del cariño, de la oscuridad luminosa del desarraigo de donde emerge la búsqueda que sustenta mi quehacer cotidiano, mi camino y mi fortaleza.

DEL GOLPE DE ESTADO Y ALGUNAS RÉPLICAS (IM)PERSONALES

Andrea Kottow¹
andrea.kottow@uai.cl

Puedo fechar con exactitud el momento en el que dejé de creer en Dios: fue a los 13 años, después de rezarle infructuosamente por meses para que no permitiera que regresáramos a Chile. Vivíamos en Stuttgart, en el sur de Alemania, una ciudad famosa por las fábricas de Mercedes Benz y Porsche, dos de los paseos escolares obligados para todo colegial suabo. Una ciudad a la cual mis padres arribaron más por azar que por elección, tras abandonar Chile en 1976.

Para el Golpe se encontraban en Bonn, donde mi padre estudiaba con una beca posdoctoral Humboldt de su especialidad en oftalmología. Yo no había nacido en ese entonces y solo conozco esta historia por relatos familiares. Cuentan mis padres que les llegó la noticia del golpe de Estado viviendo en Alemania y luego recibieron al tío, hermano de mi madre, exmilitante del Partido Comunista, que fue exiliado –tras haber sido torturado– junto a su mujer y sus tres hijos, unos meses después del Golpe, el mismo año 73. Vivieron un tiempo de allegados donde mis padres, y se produjo una pelea de dimensiones cuando estos últimos decidieron volver a Chile, en 1974, a pesar de Pinochet y la dictadura militar. Mis tíos no podían creer que su visión y sus experiencias no fuera suficientes para disuadirlos de tal regreso.

¹ Andrea Kottow (Santiago de Chile, 1975) es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y Magíster en Literatura General y Comparada de la Universidad de Chile, y Doctora en Historia de la Medicina por la Freie Universität Berlin. Actualmente es Profesora investigadora de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es investigadora en el campo de los estudios literarios, y se ha especializado en las relaciones entre literatura y medicina desde un enfoque biopolítico, con un interés en las significaciones y representaciones de enfermedad y salud en la literatura, y en los vínculos de literatura y psicoanálisis. Es autora de *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht um 1900* [El hombre enfermo. Medicina y género en la literatura del 1900] (2006), en co-autoría con Ana Traverso, *Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)* (2020), *Fronteras de lo real. Ensayos sobre literatura, enfermedad y psicoanálisis* (2022), *Enfermedades de la modernidad* (2022). Además, ha escrito una serie de artículos en revistas especializadas y capítulos de libros. Actualmente es investigadora del Proyecto Fondecyt Regular “Escrituras del secreto”.

Las huellas de la tortura de mi tío seguían ahí; el trauma era evidente.

Mi madre tenía a su madre y a dos hijos de su primer matrimonio en Chile; mi padre una consulta y el hospital en el que trabajaba a los cuales volver. Se impuso una distancia con mis tíos que duró años, y la amistad solo comenzó a restablecerse cuando mis padres, dos años después, decidieron que efectivamente Chile se les volvió un lugar invivible y no apto para criar a los dos hijos que habían tenido en conjunto: Daniel, antes de partir a la beca Humboldt y yo, el año del regreso.

Todo esto para mí es una prehistoria, marcada a su vez por la conciencia de que mis padres tuvieron la opción de elegir; que pudieron, hasta cierto punto, decidir irse al exilio, autoexiliarse. Y no se fueron a la RDA –no eran comunistas ni socialistas, tampoco militaban en un partido y hasta hoy se reconocen más bien como personas con inclinaciones moderadas, de centro izquierda–, sino al sur de Alemania, a Baden Württemberg, un estado federal próspero, de gente trabajadora, con un desarrollo industrial rico y un estándar de vida acomodado.

Un antecedente: mis dos padres hablaban alemán; mi padre es de origen judío alemán, nació en el 1939 en Tel Aviv, pero su papá había abandonado Berlín al leer con la debida anticipación el peligro del antisemitismo nazi, mientras su madre llegó en circunstancias similares desde Praga. Mi madre, a su vez, proviene de una familia de descendientes alemanes que se asentaron en el sur de Chile a finales del siglo XIX. Entonces, mi infancia no distaba mucho de las de los niños y niñas que nos rodeaban, a mi hermano y a mí, en Stuttgart. El saber que había nacido en un país lejano de nombre Chile no dejaba de ser un dato más bien imponderable para mí, que se manifestaba de formas que, en general, me eran desagradables. Cuando tenía invitadas a mis amigas a casa –todas alemanas y casi todas de familias suabas que habitaban a solo pocas cuadras de nosotros, dado que las conocía por el Kindergarten o el colegio que frecuentábamos por correspondencia barrial–, me daba vergüenza que mi madre me hablara en español. Le pedía que, por favor, se nos dirigiera en alemán. Mi relación con el español, en general, era difícil. No me gustaba hablarlo, no lo sentía mío y no lo manejaba con fluidez. Lo entendía todo, pues mis padres nunca dejaron de hablarlo entre ellos y también a sus hijos les solían hablar en él, pero no me era natural. Nada fuera de lo común, cuando se trata de niños que crecen entre dos idiomas, entre los cuales suele dominar el que se habla en el lugar en el que se habita. Recuerdo que mis padres, conscientes de que acechaba el peligro de perder el español, intentaban forzarnos a hablar castellano con todo tipo de promesas y nos ofrecían cinco marcos si lo hablábamos sin pasarnos al alemán durante toda una semana. También recuerdo que nos pedían que relatáramos en español algún cuento con el que veníamos del colegio y nosotros, obviamente, decidíamos no contarlos: era en alemán o nada. Lo mismo ocurría al revés: las explicaciones, sobre todo en materias escolares, las exigíamos en lo que considerábamos nuestro idioma: el alemán.

Mis padres habían decidido criarnos de la manera más integrada al entorno posible. Mi padre tenía, por el lado paterno, pasaporte alemán, el que nos había heredado a los dos hermanos; como llegamos muy pequeños a Alemania, hablábamos sin acento el idioma y no había nada muy marcado en nuestro físico que nos hiciera reconocibles en tanto niños con algún tipo de trasfondo migrante o extranjero. Como no estaba claro lo que ocurriría con la dictadura, mi padre –quien solía tomar este tipo de decisiones en mi familia–, pensaba que lo mejor era construir una vida ahí en Stuttgart como si no la fuéramos a abandonar más.

Para mí, por años, Chile fue una abstracción; sabía que había nacido allí y que allí vivía una parte de mi familia, a la que veía cada tantos años y a la que adoraba como se adoran a primos lejanos. Un país al cual mi madre viajó un par de veces sola –al matrimonio de su hija, a los nacimientos de sus nietas, a ver a su madre que se había quedado durante nuestra ausencia viuda–, y al cual yo viajé solo dos veces: en 1983 la primera vez, y en 1986 la segunda. Llegué a un país que solo conocía de relatos, que incluían el golpe de Estado, el bombardeo a la Moneda y la figura de un maléfico dictador de semblante aterrador y lentes oscuros. Los recuerdos que tengo de ese Chile de los 80 mezclan escenas familiares, reencuentros con mi abuela y mis dos medios hermanos que me hacían sentir parte de un clan familiar numeroso y colorido, con imágenes muy grises de un Santiago que se parecía poco a Stuttgart y sus alrededores. Una ciudad, para mis ojos infantiles, atrasada, con gente vestida con ropas del pasado, tiendas de escaparates anticuados y con programas de televisión como *Cachureos* y *El Chavo del ocho*, que disfrutaba de una manera casi culposa, porque parecían hechos para niños de algún lugar al que no pertenecía.

Cuando en 1988 mis padres decidieron regresar a Chile, a mí se me cayó el mundo. Mis padres no me habían bautizado –el judaísmo de mi padre y el protestantismo de mi madre se habían convertido más bien en un agnosticismo que no repercutió en la educación de los hijos– y habían logrado disuadirme cuando quise entrar a la iglesia luterana, en el momento en que a mis compañeros les tocó hacer la confirmación y los esperaban vestidos blancos de encaje y regalos fastuosos.

Con todo, me aferré a la idea de que, si todas las noches rezaba, concentrándome en aquello que quería impedir a toda costa –irse de regreso a un país al cual apenas conocía y con el que, así lo sentía, me vinculaba apenas el hecho anecdótico de haber nacido en él–, quizás Dios se aparecería para hacer mi voluntad.

Llegamos en agosto de 1988 a Santiago, un poco más de un mes antes del Plebiscito del Sí y el No. No solo había dejado de creer en Dios, sino que además había perdido casi todas mis seguridades básicas. Me sentía una alienígena en un colegio que junto con mi hermano, prontamente calificamos de nazi: no solo estábamos obligados a usar uniforme, sino que se nos reunía en el patio del colegio para asir, primero, una bandera alemana, acompañado de los cánticos de un himno que en Alemania se había marginado de toda cotidianidad y del que apenas se aceptaba escuchar su melodía, pero

jamás se cantaba su letra... y luego venía el himno patrio de Chile... Yo usaba lentes y tenía el pelo corto, lo que no coincidía con la gran mayoría de las niñas de 13 años de mi nuevo curso. Nunca me había depilado, lo que me valió miradas despectivas y reprobatorias. Tuve que tomar clases de reforzamiento de castellano para ponerme al día e intentar entender muchas cosas de un país que me era extraño.

Mi desacomodo habrá durado, con esa intensidad, alrededor de un año. Luego el tiempo y la adaptación hicieron lo suyo. Cuando muchos años después, ya adulta, volví a Stuttgart, no pude si no agradecer haber salido de una ciudad que me pareció provinciana y pequeñoburguesa. Después de haber decidido ir a hacer mi doctorado a Berlín y vivir allí por siete años, opté por abandonar la cuestión de si me sentía más alemana o chilena. En lugar de añorar una identidad, empecé a celebrar no tener ninguna y tener la posibilidad de hablar dos idiomas y manejar dos códigos culturales. (Aunque a veces eso implique cierto desenraizamiento, falta de pertenencia, ausencia de claves que unen de manera inmediata).

Mi historia no es la de aquellos cuyas vidas fueron violentadas hasta lo indecible por la dictadura militar, sino más bien responde a esa enorme onda expansiva –los movimientos telúricos que siguen a todo terremoto– que el Golpe produjo y que alcanzó incluso a quienes podían alcanzar un refugio en espacios –físicos y afectivos– más o menos cómodos.

Si escribo esto en 2023, en un año de conmemoración, es porque estoy convencida de que los temas no se agotan y de que algo así como una memoria solo existe en continua relaboración y siempre abierta al porvenir. La historia personal está imbricada de múltiples formas con la Historia, y mientras sigan vivos los testigos y los hijos de ellos y los hijos de ellos, y así, nada puede archivarse, porque las vidas y las experiencias se resisten a ello. Quizás nunca pueda archivarse algo así como un golpe de Estado y sus violencias, porque sus huellas y heridas quedan esparcidos en múltiples lugares, cuerpos, textos. Volver, entonces, al tema de la dictadura nunca es volver a lo mismo, sino visitar un espacio que se abre una y otra vez como una interrogante que nos interpela. De forma personal y colectiva. Así como regresar a Chile para mí no fue un volver a algo conocido, nunca se deja de regresar a la memoria, que es un campo que se va siempre moviendo y removiendo. Mirar el pasado –eso lo sabe la historia tanto como el psicoanálisis– tiene mucho más que ver con el presente y con el futuro, que con la discusión en torno a qué es lo que exactamente pasó. El tiempo es un devenir continuo y somos nosotros los que lo interpretamos como si se pudiese segmentar. Y si bien es ineludible, hasta cierto punto hacerlo, también es imperioso que reconozcamos que los traumas si bien sucedieron en un tiempo pasado, siguen insistiendo con sus síntomas en el presente y requieren que los recorramos tantas veces como sea necesario.

GOLPE A LA UNIVERSIDAD

Domingo Román¹
domingo.roman@usach.cl

Diez años atrás, fui convocado en la Facultad de Letras para dar mi testimonio respecto del golpe de estado en Chile. En esa ocasión, leí mi testimonio de cómo viví ese momento en Conchalí, la comuna donde vivía, en la población Juanita Aguirre Cerda que, por tratarse de un sector popular y bastante allendista, tuvo muchos desaparecidos, asesinados y presos por la dictadura. Estaba en mis trece años. Seis años más tarde, entré a la Universidad Católica, Campus Oriente, a estudiar Pedagogía en Castellano.

Al entrar a la Universidad, me enteré de que ese espacio no había estado a salvo de la represión y de crímenes, como los que había conocido en la población. Jorge Ibarra, mi maestro, me contó la historia de quien fuera su ayudante y luego profesor del ramo llamado en ese tiempo *Ciencias Fónicas*, el profesor Ignacio Ossa, militante del MIR, quien fue asesinado por uniformados. Además de crímenes como este, hubo también mucha represión de variados tipos.

Entre los académicos, en los años 80, había un grupo significativo de personas que claramente añoraban la libertad. Básicamente, de la línea política demócratacristiana pues a los que se les suponía una vertiente de izquierda, los habían echado o ahuyentado y sus cargos fueron llenados con gente afín al régimen.

Era ostensible que los profesores más fieles al sentido de la academia lamentaban que esta universidad, habiendo tenido un pasado innovador y progresista, estaba intervenida y, producto de las designaciones por su ideología política, ya no tenía el nivel intelectual que ameritaba.

¹ Domingo Román Montes de Oca (Santiago de Chile, 1960). Actualmente es académico de la Universidad de Santiago de Chile. Es profesor de castellano por la Universidad Católica de Chile, magíster en lingüística por la Universidad de Chile y doctor en lingüística y comunicación por la Universidad de Barcelona. Fue profesor de la actual Facultad de Letras durante 20 años, fundador del equipo de fútbol Lingüística Fútbol Club y gestor del Laboratorio de Fonética de la Facultad de Letras. Ha publicado numerosos artículos en el área de la fonética acústica del español de Chile y ha colaborado, externamente, en la formación de doctores en lingüística de la Pontificia Universidad de Chile, magísteres en fonoaudiología de la Universidad de Chile.

En la confianza que hicimos en ese tiempo, nos contaban cómo el golpe implicó un retroceso enorme respecto de lo que se venía haciendo académicamente hasta el año 1973. Se interrumpió abruptamente una forma de trabajar que unía a profesores y estudiantes, estudiosos de la literatura, escritores y lingüistas. Este relato me lo refrendó un día Adriana Valdés en tanto exprofesora.

La presión que se cernía sobre los académicos tenía muchas caras. Una de ellas me tocó conocerla en persona. Fui ayudante de Jorge Ibarra y en una ocasión no le llegaba su nombramiento de Jefe de Departamento porque la segunda autoridad de la Universidad consideraba que el profesor tenía un ayudante “peligroso” porque había estado preso por razones políticas. Se refería a una detención por el primero de mayo de 1979 que me significó 16 días de prisión, principalmente en la Penitenciaría de Santiago. Esto se lo señaló el Director del Instituto de Letras de ese momento a mi profesor. Fue un recado de la autoridad, como para decirle que cambiara de ayudante o que ‘tuviera cuidado’ con trabajar con personas opositoras al régimen. Sin embargo, Jorge Ibarra no aceptó que me cuestionaran y en un gesto laboralmente muy peligroso insistió en mi designación. Finalmente fue ratificado en su cargo. Ese ejemplo de dignidad y valentía, nunca más lo he vuelto a ver en mi vida.

Entre los académicos, como se ve, había gente demócrata y valiente en quien confiar, ciertamente; pero eran pocos y sobre ellos estaba siempre el peligro de que los exoneraran (palabra que se puso de moda en ese tiempo). Las exoneraciones se hacían en febrero de tal modo que cuando uno llegaba en marzo se enteraba de que a tales profesores ya los habían despedido. Todos los años pasaba lo mismo. Todo esto alentado por los profesores que cumplían la función de informantes de la autoridad. En una ocasión se supo de una profesora que llamó al rector del momento, un almirante, para avisarle que había una manifestación y que estaban gritando consignas contra el gobierno. Alguien la escuchó pues su voz traspasaba los tabiques de su oficina en el Campus Oriente. Esa misma persona, según se decía, era también delatora de sus colegas. Ella había sido instalada ahí para eso.

Los centros de estudiantes eran nombrados por las autoridades. Los diarios murales que lográbamos montar –recuerdo *El Juglar de Oriente*, que siempre tenía décimas subversivas– eran prohibidos bajo el pretexto de que no sería bueno que aparecieran visiones diferentes en la universidad. Fue una época tenebrosa pero con luz al fondo del camino. Los estudiantes éramos solidarios, éramos audaces, éramos valientes y aprendimos a ser creativos.

Entendimos que estudiar responsablemente era parte de la lucha política que dábamos. Era inconcebible estar por derrocar a la dictadura y ser al mismo tiempo el resultado de la mediocridad que la misma dictadura quería imponer. Leíamos a Roberto Hozven prácticamente en la clandestinidad. Tiempo después, el autor se sorprendió mucho cuando, ya de colegas, le conté esto. Nos resistíamos a aceptar los tratamientos escolares de los temas, fórmula a la que acudían especialmente los profesores impuestos

por el régimen. No aceptábamos la premisa de que estábamos “para estudiar y no para meternos en política” pues no lo veíamos como excluyentes: estudiar era una acción política. Inventamos el concepto de “resistencia académica”, siguiendo el precepto inspirador de Allende de que el dirigente universitario debe ser en primer lugar un buen estudiante universitario. No saber de teoría literaria o de lingüística o no conocer algún autor en sus fuentes, para nosotros, era ser cómplices.

La política era clandestina y riesgosa y, obviamente, la militancia estaba prohibida. En las calles circulaban autos con vidrios polarizados y personas de lentes oscuros con armas en sus manos: agentes de la CNI (la policía política de la época) amenazantes. Probablemente entre los compañeros de carrera también había delatores. Cuesta desde el presente imaginar ese paisaje social lleno de desconfianza, de temor, de inseguridad. Muchos compañeros de la Universidad sufrieron detenciones arbitrarias y vejaciones inimaginables hoy día.

Es casi un lugar común el miedo de las dictaduras a los intelectuales; por ese miedo, el golpe a las universidades fue de magnitud considerable.

Al terminar los estudios de mi carrera de profesor (no sin la obstrucción activa de ciertos personajes de la época de la Facultad de Educación y con la defensa irrestricta de mis profesores del Instituto de Letras) hice un magíster en la Universidad de Chile e hice clases en muchos institutos y universidades privadas. En ese momento, las puertas laborales de la Universidad Católica, mi alma máter, estaban cerradas para mí. Mucho tiempo después, ya en democracia, gracias a un casual encuentro con el profesor y escritor Jaime Hágel, volví a mi casa de estudios como profesor y terminé haciendo la asignatura de mi inteligente, culto y valiente maestro, don Jorge Ibarra. Difícil pero inspiradora tarea.

La recuperación de la vida académica normal fue un proceso difícil. La comunidad tuvo miedo hasta mucho tiempo después. El autoritarismo en el mundo universitario quedó alojado en muchos espacios como parte de la cultura y de la convivencia, algo se ve facilitado en una institución en que la jerarquía cumple un papel fundacional. En algún momento escribí unos romances simulando el castellano antiguo que aludían no tan sutilmente a la detención del dictador en Londres. Tuve la sigilosa audacia de clavarlos en un panel del Instituto de Letras. En menos de 15 minutos ya había desaparecido. Aún quedaban de esas personas impuestas para cumplir la tarea de censurar y de vigilar. Y alguna quedó hasta no mucho tiempo atrás. Hoy día en la Universidad Católica y en todas las universidades del país hay otros problemas pero no existe la posibilidad de que te echen por ser de izquierda o que te objeten académicamente por haber tenido una prisión política.

Se respira libertad en el tiempo presente y es maravilloso. Es un estado que debemos celebrar siempre y no perder de vista que fue una conquista llena de heroísmos y llena de dolores también. Nunca he estado de acuerdo con quienes critican los tiempos posdictadura diciendo que nada ha cambiado o que hubo “continuidad”. Eso

es, como se desprende de mi relato, falso. Se necesitan más cambios, sin duda. Algunos tenemos la esperanza de que se realicen transformaciones profundas que ya son conscientes. Pero cuando, en un ejercicio de memoria, uno recuerda el bombardeo a La Moneda, el asesinato por razones ideológicas, persecución física y académicas a los estudiantes, se da cuenta de que son dos universos totalmente diferentes.

Afortunadamente, hoy podemos recordar ese tiempo en un relato como este y como el que hice diez años atrás.

Agradezco, a la misma Universidad que me excluyó en ese mal período, la oportunidad que me dio después para ser parte de ella. Agradezco la invitación de hace diez años para recordar el once de septiembre y la invitación actual para publicar este texto. Una universidad sin libertad es una caricatura de sí misma y es tarea de todos sus integrantes seguir ensanchando las avenidas grandes del pensamiento.

PALABRAS E IMÁGENES

Constanza Vergara¹
cvergara@uahurtado.cl

Nací y crecí en dictadura. Mi familia vivía en la casa de mi abuelo en Las Condes y la sensación era que estábamos rodeados por gente de derecha, así que los primeros diez años de mi vida quedaron marcados por la implícita división entre lo que se podía decir en privado y en público. No sé cómo, pero aprendí que hay cosas que no se comentaban ni en el colegio ni con los vecinos. En casa, mi abuelo escuchaba “El diario de Cooperativa” y mis papás leían revistas como *Cauce*, *APSI*, *Análisis* y *Pluma y Pincel*. Mi papá llegaba de la oficina con *El Fortín Mapocho* y a mí me gustaba ver el dibujo de Margarita en portada. Crecí con la sensación de que nadie más conocía esas publicaciones, como si fueran parte de un lenguaje privado, exclusivo de mi familia. De hecho, hace un par de años me reencontré con Jaime, uno de mis amigos de la infancia y me confesó que, en su historia de vida, mi casa tuvo un rol muy importante, porque fue allí donde escuchó hablar por primera vez de dictadura y de desaparecidos, palabras desconocidas hasta entonces para él.

Mi abuelo era el que se saltaba las reglas y hablaba fuerte, sin importarle a quién tuviera al frente. En medio de los murmullos, él sacaba la voz para anunciarle a cualquiera que “Pinochet es el asesino más grande que ha tenido este país”. Mi abuelo, hombre conservador y de derecha, tuvo cuatro hijos que en los setenta militaron en el MAPU. Luego del golpe, uno de ellos desapareció y otro tuvo que salir de Chile

¹ Constanza Vergara (Santiago de Chile, 1978). Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona y académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Sus investigaciones giran en torno a la literatura latinoamericana contemporánea y la relación entre cine y literatura en primera persona. Ha publicado sobre cine documental y memoria en las revistas *Meridional*, *Anales de Literatura Chilena* y *Altre Modernità*, así como en compilaciones como *Pasados Contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (Ed. Iberoamericana, 2019). Con Betina Keizman editó el libro *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. (Ed. Metales Pesados, 2016). Actualmente, participa en dos proyectos de investigación: uno sobre viajeros latinoamericanos de los años ‘60 y otro sobre representaciones de la víctima en narrativas de Haití, Chile y Perú.

y refugiarse en Inglaterra. “Tu abuela murió de pena” solía explicarme, mientras me contaba dónde había buscado a su hijo, con quiénes había intentado hablar y cómo le habían mentado en la cara.

Héctor Patricio Vergara Doxrud es el nombre de mi tío detenido desaparecido. Era el segundo de los hermanos y se llevaba un año con mi papá. A diferencia de mi abuelo, a él le costaba hablar de Pato. Cuando chica no sabía de duelos ni de teorías del trauma, pero entendí rápidamente que había temas sobre los que mi papá no quería hablar, sobre los que era mejor no preguntar. Me podía contar sobre su infancia, sobre los juegos que hacían, sobre los caballos en la parcela, pero algo cambiaba cuando mis preguntas se acercaban al presente. “Se lo llevaron por pensar distinto” era la respuesta genérica que recibía cuando intentaba comprender qué había pasado.

A mi mamá también le cuesta hablar, pero en su versión el silencio todavía va acompañado de temor: poco a poco me ha ido explicando cómo, durante su primer año de matrimonio, que también fue el primero de la dictadura, decidieron esconder gente en la casa, entre ellos, a mi tío. Su nombre era el único que conocía, del resto (una pareja de brasileños, un militante del MIR, un joven conscripto fugado de la FACH), solo supo nombres falsos. En su caso, lo más seguro era no saber, no repetir, no hablar.

Con el paso del tiempo, se fue ampliando el circuito de los lugares donde se podía mencionar la dictadura y las personas con las que se podía discutir de política. Recuerdo acompañar a mis papás a la casa de ejercicios de Punta de Tralca, donde creo que más de una vez me quedé dormida mientras se mostraban videos de lo que después supe era Teleanálisis. Allí también fue donde, con mi hermana, conocimos al Cardenal Raúl Silva Henríquez. Intuíamos que era algo importante, pero no sabíamos por qué.

La época del plebiscito es de las más sociables que recuerdo. Mi abuelo, por supuesto, se había comprado una chapita enorme que decía “No hasta vencer” y mis papás se preocupaban cuando salía con ella en la solapa de su abrigo. No nos perdíamos la franja electoral y más de una vez pusimos la tele en el living para verla con más gente en la casa. Mi hermana y yo nos aprendimos la canción del No y por fin logramos encontrar compañeras de curso que también se la sabían. Cuando se reconoció el triunfo del No, le pedimos permiso a mi mamá para pintar con témpera unos arcoíris en unas sábanas viejas.

Tengo muchos recuerdos de la celebración en el Parque O’Higgins: el viaje en metro hasta la oficina de mi papá, la caminata hasta el parque, la sensación de que mis papás conocían y saludaban a todo el mundo; los abrazos, los cantos, la alegría. Yo, que siempre me había sentido en minoría y consciente de los límites de lo que se podía decir, de repente estaba rodeada de otras familias, gritando “¡Y ya cayó!” de la mano de mis papás.

Pato fue detenido el 17 de septiembre de 1974, cuando tenía 32 años y tres hijos pequeños. La sentencia definitiva de su caso judicial fue dictada por la Corte Suprema el 18 de junio del 2012. Es decir, el proceso tardó casi 38 años, más de lo

que alcanzó a vivir. La sentencia tiene 29 páginas y por una década ha estado guardada en mi computador. La última vez que la leí, destacué lo importante, como si fuera un texto que me tocaba estudiar: en ella se dictaminan cinco años y un día para Manuel Contreras, tres años y un día para César Manríquez y ochocientos días para Marcelo Moren Brito, por sus responsabilidades de autor en el secuestro calificado de mi tío. La sentencia habla de un secuestro realizado por agentes del Estado, y describe el hecho como un delito contra la humanidad. Habla también de su naturaleza permanente, lo que lo hace imprescriptible.

Poco después de conocida esa resolución, el 14 de julio de 2012, cuando Pato hubiera cumplido 70 años, mi familia organizó un encuentro en el Memorial de los Detenidos Desaparecidos y un emocionante almuerzo para recordarlo. En septiembre del 2013, cuando se conmemoraron los 40 años del golpe de estado, el Colectivo Memoria UC organizó una entrega de títulos póstumos y reconocimientos a estudiantes, profesionales y profesores que fueron detenidos desaparecidos o ejecutados políticos durante la dictadura. Mi familia asistió en masa. Mi abuelo ya no estaba, pero ahora sí, con el paso del tiempo y gracias a los reconocimientos institucionales, todos parecían dispuestos a hablar.

En ese entonces, yo tenía casi la misma edad que mi papá cuando detuvieron a su hermano. También tenía una sobrina de 6 años, similar a la edad de mis primos cuando su papá desapareció. Mientras saco estos cálculos y me detengo en lo diferente de nuestras experiencias, me doy cuenta de que en 1974 mi mamá tenía solo 20 años y una hija recién nacida. Como mis estudiantes, pienso.

Busco en YouTube el video de una presentación del grupo Radio Magallanes, mientras preparo una clase para gringos. El registro es del 2019, en el frontis del Museo de la Memoria y tiene, de fondo, a modo de telón, un collage de fotos de desaparecidos. Veo la imagen de mi tío en la pantalla. La cámara se acerca para enfocar a uno de los músicos en un plano medio y yo no dejo de ver el rostro de Pato, mientras Carlos Soto Román declama: “Ordeno: su detención y puesta a disposición de la justicia; su puesta a disposición de los organismos de seguridad, para que pueda ser interrogado y así recabar antecedentes que permitan la prevención de actos violentistas.”

Mi abuelo tenía dos fotos en su escritorio: la de su mujer y la de su hijo. El retrato de la Lala era el que había aparecido en *El Mercurio* junto con el anuncio del compromiso. La de Pato, me explicó mi mamá, no era un retrato, sino el recorte de una foto que le sacaron en un matrimonio, y la eligieron porque, para entonces, era la más actual. Ahora entiendo por qué aparece de terno y corbata. Miro con atención y puedo ver parte del velo de la novia en una de las esquinas. Una foto de estudio y otra más espontánea; ambas se utilizaron para difundir información y ambas terminaron en contextos muy distintos a los originales. Ahí estaban, siempre presentes y así es como se han mantenido en mi recuerdo.

A lo largo de los años, me he encontrado muchas veces con la foto de mi tío: expuesta en un panel en la Estación Mapocho durante un paseo de curso del colegio; como fotocopia, colgada en una valla papal en la calle Morandé luego de la conmemoración de un 11 de septiembre; en la web de Villa Grimaldi y en el video de YouTube cuando preparaba mi clase. Nunca lo conocí, pero soy capaz de distinguir su rostro a la distancia, entre otros en blanco y negro.

El último de estos encuentros fortuitos ocurrió el 30 de agosto de este año, día internacional del Detenido Desaparecido. Esa tarde, Delight Lab realizó una intervención lumínica en el frontis del Palacio de la Moneda, donde proyectó los retratos de todos los detenidos desaparecidos que todavía falta encontrar, junto a los textos “¿Dónde están?” y “Seguimos buscando”. Yo no sabía de esto, pero casualmente pasé por ahí con una amiga. Vi la proyección y le dije: “quizás sale la foto de mi tío”. A los pocos minutos, veo aparecer el rostro de Pato, justo al centro de la Moneda. Atiné a sacar fotos de la imagen, antes de que continuara la secuencia. Me quedé horas viendo la instalación, esperando verlo aparecer otra vez, pero no hubo repetición de las imágenes. Estuve en el lugar indicado en el momento justo.

Es cierto, seguimos buscando. No olvidamos. La justicia se ha hecho en medida de lo posible. Las medidas de reparación nunca son suficientes, pero no todo sigue igual. Ahora hay otra ocupación del espacio: la foto de Pato llegó al museo y a la Moneda. También hemos encontrado nuevas formas de hablar: pude mandar las fotos de ese día al chat familiar y todos tuvieron algo que decir. Las distintas generaciones han sacado la voz y al menos podemos reconocer lo que nos conmueve y duele. Yo he escrito sobre memoria y trato estos temas en mis clases, en español y en inglés, con estudiantes chilenos y gringos. Mi hermana hizo su tesis de Psicología sobre memoria colectiva y ahora que vive fuera de Chile, ha trabajado con refugiados, como una manera de mantener un compromiso ético en relación con la defensa de los Derechos Humanos. Sin duda, llevamos en nosotras lo que escuchamos y aprendimos en esa casa de la infancia.

“L”¹

María José Viera Gallo²
mjvgch@gmail.com



¹ Extracto de novela inédita de la autora.

² María José Viera-Gallo (Santiago de Chile, 1971), autora de las novelas *Verano Robado*, *Memory Motel*, el libro de cuentos *Cosas que nunca te dije* y la novela epistolar *Química y Nicotina*. Tras el golpe militar de 1973 vivió exiliada junto a su familia en Italia donde creció hasta los 14 años. Es Licenciada en Literatura Comparada de la Universidad Sorbonne Nouvelle de París y periodista de la Universidad Católica de Chile. Ha publicado diversas crónicas y artículos culturales para el diario El Mercurio y actualmente colabora para Revista Santiago de la Universidad Diego Portales, casa de estudios en la cual trabaja como profesora en la Escuela de Literatura Creativa. Asimismo, dicta periódicamente un Diplomado de Escritura en la Universidad Católica. Ha ganado premios a mejor cuento tales como el Premio Municipal de Santiago (2002), Revista Paula (2004), y fue semifinalista del Premio Herralde de novela por *Memory Motel* el 2011. También obtuvo el premio al Mejor Guión por la película *Joven y Alocada* en el Festival de Sundance.

*A la memoria de Pablo Arévalo Cofré**El exilio es el asesinato de la lengua materna*

Julia Kristeva

– ¿Dónde viven tus abuelos?

– En Chile.

– ¿Y con quien pasas la Navidad?

– Con *i miei genitori*.

– Algún tío tendrás. O primos.

– ¡Oh sí! Muchísimos.

Éramos tantos que olvidábamos nuestros nombres.

Nos reconocíamos como *el hijo o la hija* de Enrique, de Jaime, de Esteban, de Julio, de Andrés, de Gabriel, de Stefano, de Fernando, de Arturo, de Horacio, de Jaime, del Bautista.

Sabíamos que nuestros padres –y en algunas excepciones también nuestras madres– tenían dos nombres. A veces respondían por el original, otras por el inventado. A veces el nombre ficticio había suplantado el real. Cuando descubrías la suplantación, te sentías estafada. La doble identidad no era un juego, sino una estrategia de protección que a nosotros los hijos, nos provocaba toda clase de confusiones, malentendidos y bromas.

Yo no preguntaba nada. Mis preguntas, de haberlas, se disolvían en un soplido. No preguntar me liberaba de tener que comprender ciertas cosas. Tampoco había nada en particular que comprender, porque todo era un poco un misterio; y lo que se situaba más allá de ese misterio, era algo salido del mal y a ese mal, era mejor no acercarse. Alguien nos perseguía. Sabía que mis padres y sus amigos trabajaban día y noche para combatirlo. Sabía que cuando vencieran, íbamos a volver de dónde veníamos. Sabía que eso podía ocurrir en cualquier momento o tal vez, no. Y luego no sabía más.

¿Por qué no vivíamos en nuestro país?

Había dos respuestas posibles. La verdadera y la falsa. Si mentía, el asunto terminaba ahí. Pero nadie me había enseñado a mentir. Tampoco a decir la verdad y únicamente la verdad. Ninguna instrucción adulta al respecto. La respuesta que elegía darles a los demás era mi problema. Acostumbrada a sobre- explicar mi situación familiar, a mis 9 años encontré una manera abstracta, hasta homérica de contar por qué no vivíamos en nuestro país.

– ¿Y qué hizo tu papá?

– Nada.

– Algo habrá hecho.

– No.

– ¿Robó una joya?

– No.

– Mató a alguien?

– Tampoco.

– Lo echaron por pensar.

– ¿Cómo por pensar?

– Por pensar distinto.

Compartía esta confesión biográfica, consciente de que de todos modos había algo raro en mi padre y también en yo y mis hermanas, sus hijas; algo que resentía como si fuera una marca de nacimiento o un crimen familiar.

– Y cuándo van a volver?

– Cuando le den permiso para pensar distinto.

– ¿Y cuánto falta para eso?

En 1975 se distribuye en los ministerios, puestos fronterizos y misiones diplomáticas una lista de quienes tienen prohibido el ingreso al país. Durante los primeros tres años los exiliados no tenían derecho a portar un pasaporte, quedando en calidad de no ciudadanos. Para poder desplazarse a otros países, ACNUR -la agencia de la Onu para refugiados- les dio un documento llamado “Titre de voyage” (Título de viaje). La primera gran lucha de los exiliados en Roma fue obtener un pasaporte, lo cual ocurre finalmente en 1979, el que es entregado por el consulado marcado con una “L”. La letra significaba “listado nacional” de quienes no podían ingresar a Chile.

No recuerdo la primera vez que vi la L.

Su foto-pasaporte mostraba a un hombre joven, calvo, rulos negros asomados detrás de las orejas, ojos grandes y caídos, camisa con estampados, abierta, y una expresión de cansancio. La fecha de emisión escrita en cursiva decía *Roma, 12 abril*

de 1979, y lucía su verdadero nombre, una fecha de nacimiento y una profesión que nunca lo había visto ejercer.

En la página del frente, sobre el ángulo superior del número de identificación, una letra escrita a mano, con tinta azul, su sentido protegido por las comillas. “L”.

Cada vez que la pronunciaba, su significado se alejaba y su misterio se agrandaba. L de Lupa, de Libélula. *Lontananza*.

Lontananza: Parte más alejada de un lugar.

Teníamos nuestra particular manera de viajar a Chile. Lo hacíamos tomando el autobús 64 en Trastevere. En el número 52 de la calle Via di Torre Argentina ingresábamos por una puerta maciza y esculpida con la boca de la loba, donde había que levantar los pies para no tropezarse. La famosa lupa que había salvado a Rómulo y Remo a orillas del Tíber estaba en todas partes; en fuentes de agua, relieves de alcantarillados, esculturas, monedas, mosaicos, estampillas de correo, comics y escudos de fútbol. Un día escuché que la famosa loba en realidad era una puta, y que a todas las putas de Roma se les llamaba lupa.

Las escaleras eran de mármol y a *chiocciola*; un antiguo palazzo convertido en oficinas. En el tercer piso, detrás de una puerta, se encontraba un piso de interminables pasillos, techos altos, olor a tabaco, y murallas adornadas con afiches por un *Cile Libero*.

Al lado de esa primera oficina cuyo nombre era Chile-Democrático, se encontraba Chile-América la revista de papá y sus amigos Bernardo, Julio, Esteban y Fernando. Me costaba ver la diferencia entre los dos Chile. Pero en el América, que ocupaba un lugar más pequeño que el Democrático, se escribía más y se hablaba menos.

La revista tenía tres máquinas de escribir, la Olympus de papá, otra rusa de Fernando, un viejo periodista comunista, y la tercera, la más antigua de todas, pertenecía a editor, Julio. Había una pintura que representaba a un grupo de gente caminando decidida hacia quizás dónde y que me parecía familiar. En una pared de nuestra casa colgaba la misma reproducción. La pintura de Giuseppe Pelizza, databa de 1900 y a primera vista parecía una fotografía color sepia. Símbolo universal de la lucha de clase, el cuadro también conocido como *El camino de los trabajadores* o *El Cuarto Estado*, era una oda al Proletariado, una afirmación de esa fe que era el socialismo universal en la que ellos seguían creyendo.

Todos quienes deambulaban por los dos Chiles, me parecían distintas versiones del hombre con barba de ese cuadro, un hombre que no paraba de hablar, de fumar y de sacar carpetas con papeles. Intentaban organizarse para derrocar a su enemigo. Diseñar estrategias, preparar reuniones, coloquios, redactar informes. Ahí donde ellos veían una lucha yo veía sólo un montón de papeles. Hoy hay una placa que da fe que todo lo que vi, no lo imaginé.

Había una mujer de pelo rojo corto y chaleco a crochet que contestaba un teléfono negro o tal vez verde, sentada sobre un escritorio de metal, fumando y cambiando de idioma según el llamado. Una vez nos pidió callar porque estaba hablando con Radio

Tirana. Apenas colgaba, su voz se volvía chilena, es decir adoptaba un sonsonete festivo. Nos llamaba *chicocas* y otras palabras que no entendíamos y cuyo sonido me gustaba. Todas las palabras con la C y la H me divertían: Charo, chancaca, choro, chaíto, Chile. Chile, un poco menos. Por repetitiva.

Era en esas oficinas del Chile ficticio, que ellos llamaban Democrático, donde nos reuníamos a celebrar el 18 o la Navidad.

Allí nadie se disfrazaba de Viejo Pascuero. Había un mesón con panettone, galletas, bebestibles, *patatine*, ofrenda de nuestro mecenas italiano Ignazio Delogu. Un pino tal vez con olor a pino. Luces de colores. Alguien hacía empanadas en la cocina y el olor a carne y cebolla se mezclaba con el de las castañas quemadas que venían de las calles. El sonido del charango, porque siempre había un charango sonando en alguna parte, se colaba entre el de las gaitas de los pastores que bajan de los montes Abruzzi a adorar el Pesebre. No me gustaban las empanadas, no las entendía. Yo quería comer panettone. Y jugar con mis primos.

En nuestros juegos que eran comandados por los más grandes, siempre habría un perseguidor y un perseguido. Un vencedor y un vencido. Un bueno y un malo. El monstruo era humano; no había necesidad de ponerle una mandíbula depredadora o unas garras silvestres. Se movía en silencio por las escaleras de mármol, buscándote. Si te encontraba, te llevaba consigo. El reto de los demás niños era encontrar al desaparecido y regalarle una vida. Siempre le regalábamos una vida.

Existía otras hermandades tácitas entre nosotros. Entre nosotros conversábamos en italiano, jamás en español.

Éramos tantos que nunca sabíamos si los regalos iban a alcanzar para todos. Por lo general, éstos eran variaciones de una misma idea en torno a nuestro origen: una zampoña en miniatura, un muñequito de lana chilota, un animalito de greda, un cuadradito de telar.

En algún momento de la tarde, una cantautora folklórica de trenza larga y túnicas de colores nos llevaba a una habitación junto a los otros niños para ensayar algunas canciones. Con mi hermana pensábamos que la cantante era una gitana.

– *¿Ma tu sei una zíngara?* -le pregunté una vez durante un ensayo.

– *No, cara, sono una indiana, una aymara, una mapuche come te, come tutti* -me respondió con una gran sonrisa.

Las canciones, todas en español, habían sido compuestas por ella y grabadas en un disco llamado Tolin Tolin Tolan. La cantautora era famosa, no tanto como Violeta Parra, pero famosa; había grabado varios discos junto a su marido Hugo, y había ganado un festival de la canción tan importante como el de San Remo. Sus hijos, Violeta y Pablito tocaban la flauta con ellos mientras nosotros los acompañábamos en el coro.

El soldado Trifaldón vive dentro de un melón

Las pepitas amarillas forman firme el batallón

Poróm póm póm, el soldado Trifaldón

Nunca entendí quién era el famoso soldado. Nunca pude pronunciar bien su nombre. Nunca entendí por qué le cantábamos a un soldado. ¿Los soldados no eran los enemigos?

Mientras cantábamos nuestros padres nos miraban orgullosos y también tristes al vernos todos juntos, cantando, convertidos por un momento en niños chilenos, niños que cantaban en su idioma.

Terminada nuestra performance, venía el turno de los Inti Illimani. En lugar de villancicos, cantaban a viva voz un *Venceremos mil cadenas habrá que romper*, *Un pueblo unido jamás será vencido*, un *Agrupémonos todos en la lucha final*.

Rodeada de puños en alto, volvía a distraerme. Desde alguna ventana que daba a la calle, volvía a escuchar el sonido de las gaitas de los pastores que ya habían llegado a Roma a celebrar el nacimiento del niño Jesús.

El día después de Navidad, íbamos al correo. Había que escribirles una palabrita a los abuelos. Desearles Felices Fiestas.

Aún conservo algunas de esas cartas. Esta, por ejemplo:

Está escrita con un plumón negro en una hoja A4. El sentido de la escritura es horizontal y tiene un dibujo. El texto es breve, gira en torno a la probable visita a Roma de mis abuelos paternos. La carta empieza con una afirmación: *Io estoy mui felice perché vas a venir a Roma*.

Me asombra mi esfuerzo por adueñarme de una lengua materna que sólo conozco por oído, que escucho a diario, pero a puertas cerradas y sólo hablo con mis padres, y que nadie me ha enseñado formalmente ni me va a enseñar hasta que tenga 13 años.

La carta es el gesto de rebeldía de una niña a quien la historia le ha robado su lengua materna.

A diferencia de las cartas que vendrán después, en esta no hay tachaduras de palabras ni autocorrecciones equívocas que a su vez creen otras faltas. Hay palabras del español que conozco (aunque nunca las haya escrito) y otras que me ahorro de traducir del italiano, porque desconozco su equivalente. Hay otras que creo conocer, y traduzco mal, es decir fonéticamente. Me permito, fiel a mi dualidad, transitar de un léxico a otro, o derechamente mezclar ambos idiomas, sin verme obligada a elegir entre uno u otro. En esta interlengua, que es la primera manifestación escrita de un idioma inventado o bastardo (y que con el tiempo dará forma a lo que los exiliados chilenos, al oírnos, van a bautizar como como *itagnolo*), me siento libre.

Con mi hermana hemos recolectado “muchas piedras” en Villa Pamphili para entregárselas cuando nos veamos. Eso es lo que les cuento en la carta. Hace unos días,

sin embargo, perdimos todas las piedras, excepto una. No estoy segura si tendré esa piedra cuando ellos lleguen.

ANALES DE LITERATURA CHILENA 40 (diciembre 2023)

ISSN 0717-6058

DOCUMENTOS

COLECCIÓN LUIS OYARZÚN: EL TIEMPO RECOBRADO

Arnaldo Donoso Aceituno
Pontificia Universidad Católica de Chile
donoso.arn@uc.cl

Mariana Vidangossy González
Universidad Austral de Chile
mariana.vidangossy@uach.cl

El conjunto documental que presentamos forma parte de la Colección Luis Oyarzún de la Biblioteca de la Universidad Austral de Chile (UACH). La mayoría de las imágenes fueron reunidas por el primer autor durante una estada de investigación¹ desarrollada en dicha Biblioteca entre el 10 y el 21 de julio de 2023. El objetivo de la visita era examinar libros que habían pertenecido al intelectual chileno Luis Oyarzún Peña (1920-1972), en particular, aquellos que pudieron alimentar su interés por la botánica y el ecologismo.

Hasta hace poco tiempo no disponíamos sino de datos generales sobre cómo habían llegado los libros al catálogo de la Biblioteca. Hoy, luego de averiguaciones y trabajo de archivo podemos reconstruir esa historia. Luis Oyarzún se instaló en Valdivia en marzo 1971 para tomar a su cargo el área de extensión de la UACH y enseñar teoría del arte. Naturalmente, trajo consigo, desde Santiago, su considerable biblioteca personal. Por motivos de espacio, Oyarzún dispuso parte de sus libros en su residencia de Caupolicán no. 65, mientras que otros fueron a dar a casa de su hermano Fernando, médico y docente de la UACH. Una cantidad no menor fue ubicada en una sala del entonces Instituto de Ecología y Evolución de la UACH (Weinberger, “Carta a Luis Oyarzún”), y luego resguardada en el depósito de la Biblioteca Central.

Tras el fallecimiento de Luis Oyarzún en noviembre de 1972, su madre decidió donar los libros a la Universidad (Oyarzún 85). La gestión se hizo efectiva al año siguiente y los libros fueron distribuidos entre el Fondo Histórico y las colecciones

¹ La estada tuvo como marco el Proyecto Fondecyt de Postdoctorado 3230822, “Literatura chilena y ecología (1966-1995): discursos, prácticas y tentativas antes de la ecocrítica”, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo y patrocinado por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

General y Reserva, de acuerdo con los criterios de clasificación de la época. Consecuentemente, la biblioteca de Oyarzún se desperdigó. Entre los datos recabados por el autor principal antes de su estadía de investigación había uno inquietante: existía una lista de los ejemplares donados, pero estaba extraviada². Así las cosas, solo era posible identificar los volúmenes que habían pertenecido a Oyarzún a través de un exlibris incorporado al momento de su ingreso al catálogo. Afortunadamente, ocurrió lo improbable. Días antes de su retiro, el ex director del Sistema de Bibliotecas, Luis Vera, encontró una carpeta celeste con una copia de la lista original. La entregó a su sucesora, Millaray Gavilán, quien, a su vez, la confió a Soledad Cortés, bibliotecóloga jefa del Departamento de Circulación.

El documento consta de 170 páginas mecanografiadas que registran 5.520 entradas bibliográficas correlativas. Algunas de ellas refieren a obras divididas en volúmenes o a cajas con publicaciones periódicas. Dicho esto, el número de ejemplares donados por la familia de Oyarzún asciende, aproximadamente, a los 5.600. A juzgar por el uso consistente de descriptores bibliográficos, la declaración de la procedencia u origen de los ejemplares, los escasos errores de transcripción y la división práctica del legajo, la lista fue confeccionada con método y esmero.

A este último respecto, se aprecian dos métodos para sistematizar la tarea y ordenar los datos: en primer lugar, la copiosa información se divide en 6 listados numerados correlativamente en notación romana; en segundo lugar, cada uno de estos listados se divide en secciones que indican la procedencia específica (recintos, habitaciones, salas, muebles, cajas, etcétera) de un grupo de ejemplares. Con el legajo a mano, llama inmediatamente la atención el que se alternan las dos máquinas de escribir diferentes con las que Fernando y Eugenio³, hijos del psiquiatra Fernando Oyarzún, inventariaron la biblioteca de su tío Luis.

En 2023, tras recobrar la lista de la donación, el equipo del Sistema de Bibliotecas de la UACH consideró pertinente reunir los libros de Oyarzún y conformar una Colección distinta a las ya existentes. La primera etapa del proceso consistió en la identificación de los libros distribuidos en el depósito y en las estanterías de la Biblioteca, usando como referencia el listado original. Hoy, la Colección Luis Oyarzún cuenta con libros en una variedad de formatos, como encuadernaciones en piel, en

² En mayo de 2015 *El Mercurio* publica en Artes y Letras, la nota “Los libros de Luis Oyarzún”. En el texto, hay una breve reseña de las colecciones disponibles. El anónimo autor sabe que la biblioteca de Luis Oyarzún poseía más de 5.000 títulos e incluso reproduce una fotografía del exlibris. Se equivoca de plano, eso sí, al identificar su procedencia: afirma que la biblioteca fue comprada a su dueño.

³ Testimonio de Eugenio Oyarzún, albacea de la obra de Luis Oyarzún. A él debemos que se haya preservado el diario íntimo editado por Leonidas Morales en 1990 y 1995.

pasta entera y media pasta, en tela y media tela, y encuadernación rústica. En términos generales, es posible afirmar que la Colección está en buen estado, pues la mayoría de los ejemplares mantienen su integridad estructural y solo algunos presentan deterioro en cubiertas, cuerpo, costuras y/o guardas, principalmente, a causa la manipulación, la exposición a la luz y a otros agentes de deterioro.

La Colección se encuentra en el subsuelo de la Biblioteca Central, junto a las estanterías de consulta libre, lugar en el que su valor histórico, literario, bibliotecológico y archivístico puede ser apreciado por la comunidad. Para su resguardo se ha destinado mobiliario específico que permitirá su salvaguarda en el tiempo. Actualmente, las áreas de circulación, procesos técnicos y conservación de la Biblioteca UACH trabajan en varios frentes, ya sea en identificar los ejemplares que son parte del corpus, en diagnosticar el estado de aquellos que se integran a la Colección, en catalogar e incorporar información a las bases de datos, en hacer registros fotográficos de los volúmenes, o bien, en determinar e implementar acciones de conservación. Cada ejemplar ha adquirido el estatus de objeto patrimonial, por ello, los especialistas intentan preservar de la mejor manera posible la función, atributos y valores, en especial las huellas y marcas de uso, que forman parte de la historia de cada libro.

Reconstruir la biblioteca de Oyarzún no solo tiene el mérito de reunir ejemplares dispersos y devolverles su supuesta unidad original. Significa, igualmente, trazar la historia de un lector y de sus libros, compañeros de viaje. En ausencia de su dueño, los libros de Luis Oyarzún nos cuentan historias. La Colección puede ser de interés no solo para investigadoras e investigadores que deseen acercarse a la órbita intelectual de Oyarzún, sino, también, para aquellos que quieran profundizar en la historia de la cultura impresa y las ideas de los siglos XIX y XX. Esto, pues los libros de Oyarzún cubren, prácticamente, todos los ámbitos del saber.

En las páginas siguientes se reproduce un fragmento de esa postrera totalidad. De entre los más de 5 mil ejemplares listados, el autor principal de estas notas tuvo a la vista 467. La elección consideró los criterios predefinidos para la presente etapa de su investigación. De ese número escogió 101 volúmenes de los que obtuvo 2.202 imágenes con la ayuda de un escáner de libros que permite capturar su contenido sin contacto. Entre las imágenes digitalizadas más valiosas hay firmas de propiedad autógrafas, dedicatorias, primeras ediciones, textos raros o escasos, ejemplares en francés, italiano, inglés, hebreo y alemán. Hay también diversas manifestaciones de marginalia, como marcas, inscripciones, subrayados y signos atribuibles a Luis Oyarzún.

Iniciamos el recorrido con el bello exlibris que acompaña cada ejemplar. La pieza, de autor desconocido, es un grabado en relieve de 15 x 10 centímetros, hecho en técnica xilográfica o en linóleo. Representa a un hombre arrodillado frente a un árbol, extendiendo una de sus manos bajo tierra, hasta palpar las raíces; mientras, su otra mano escudriña su pecho, a la altura del corazón. A 50 años de la publicación de *Defensa de la Tierra*, ensayo ecologista de Oyarzún, el exlibris parece condensar

el indeleble mensaje de ese libro póstumo. Parece evocar, asimismo, la noble forma primitiva de la materialidad que pervive en cada ejemplar de la Colección.

BIBLIOGRAFÍA

- “Los libros de Luis Oyarzún en Valdivia”. *El Mercurio*, 31 de mayo de 2015: E3.
- Oyarzún, Fernando. “Semblanza de Luis Oyarzún”. Entrevista con Freddy Fortoul y Ricardo Molina. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no. 6 (2002): 79-86.
- Weinberger, Peter. “Carta a Luis Oyarzún”. Valdivia, 15 de noviembre de 1972. Colección Biblioteca Nacional de Chile, <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-600192.html>. Accedido 13 de noviembre de 2023.

IMÁGENES COLECCIÓN LUIS OYARZÚN

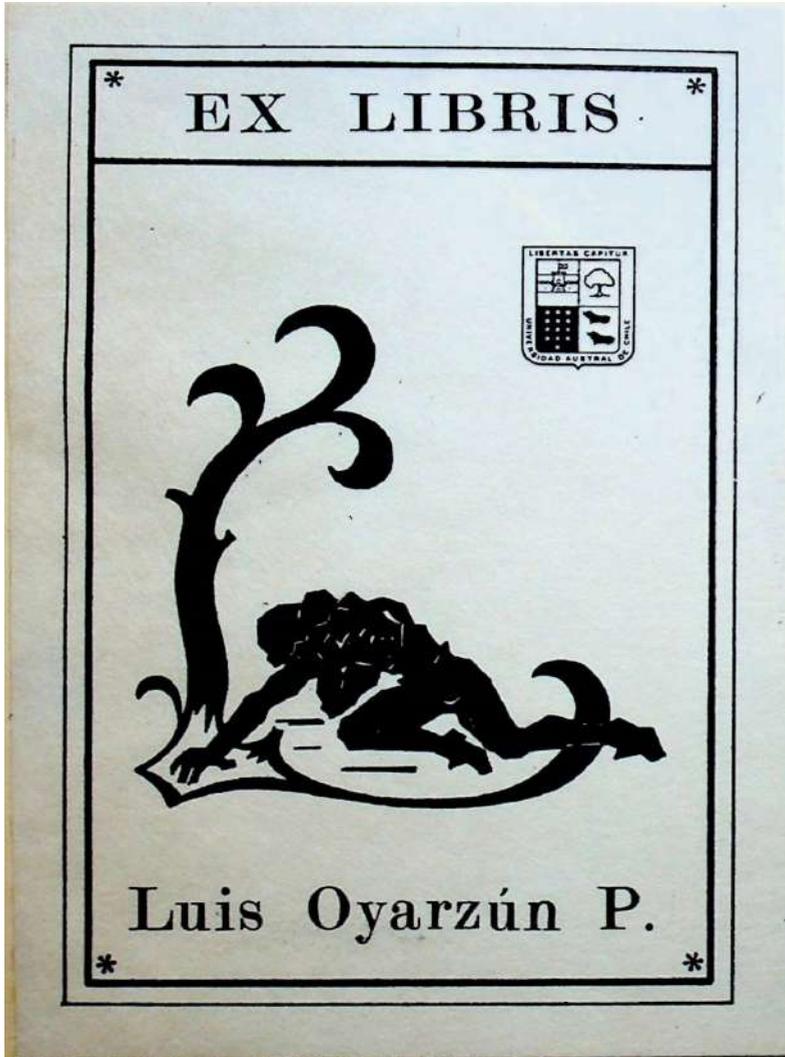


Fig. 1. Exlibris.

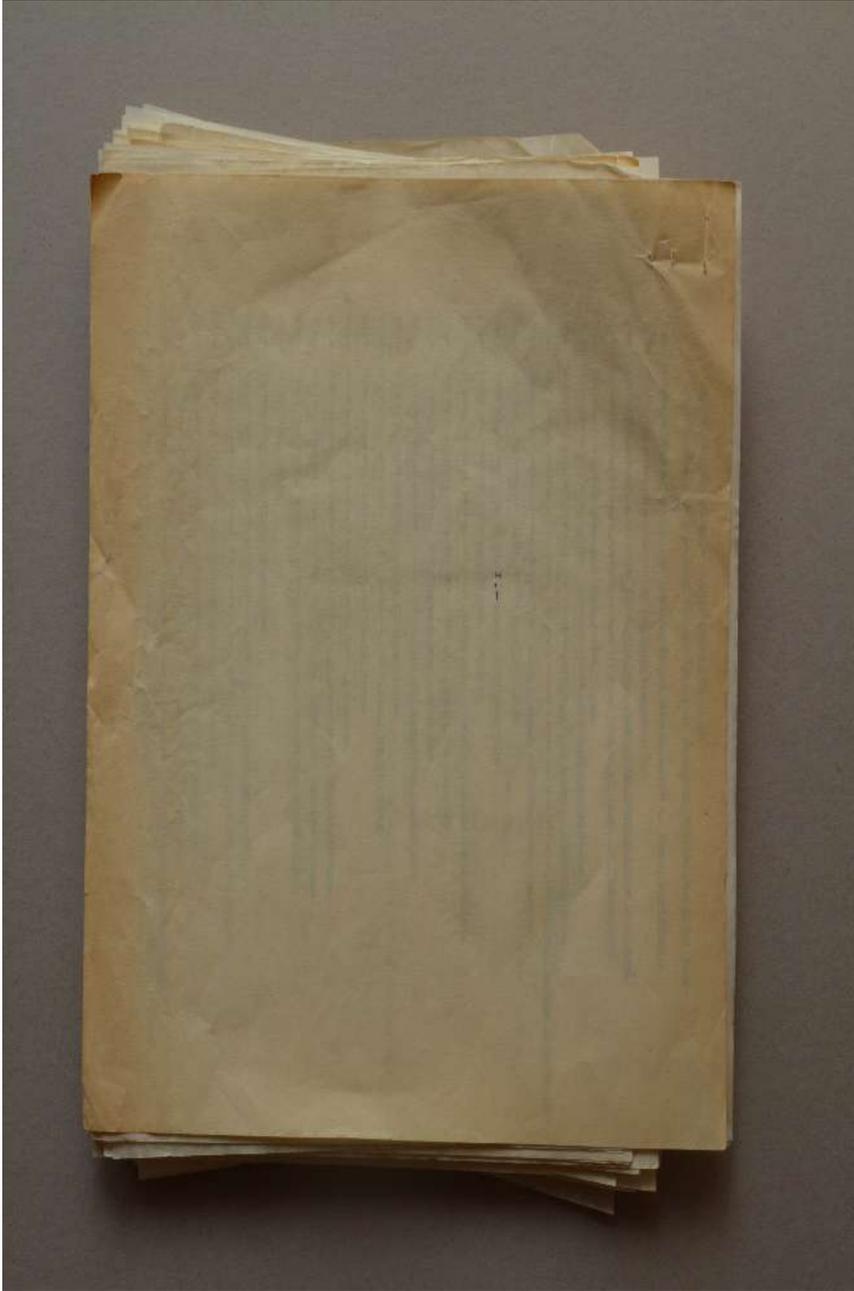


Fig. 2. Vista del listado I del legajo que registra la donación, 1973.

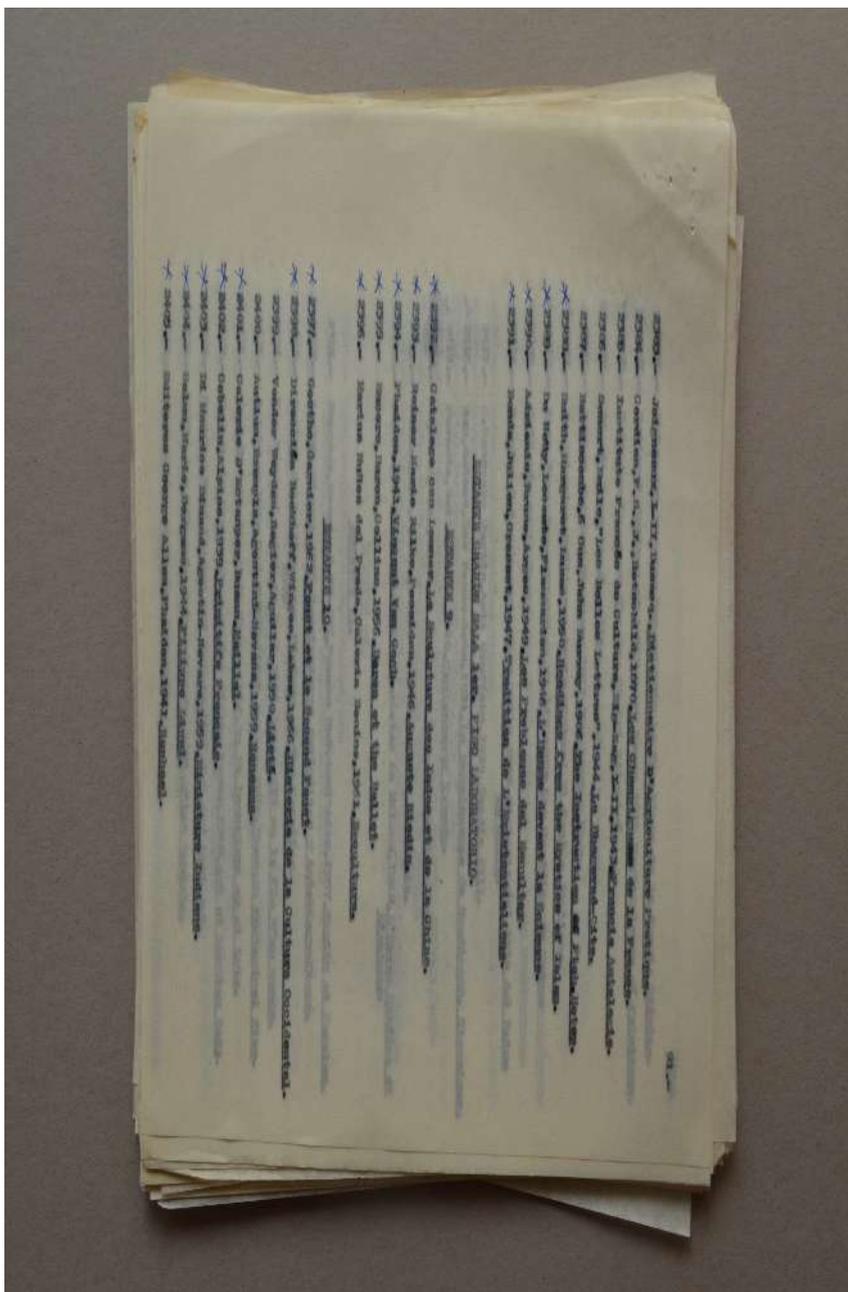


Fig. 3. Hoja 91 del listado. Se aprecia el metódico registro de información.

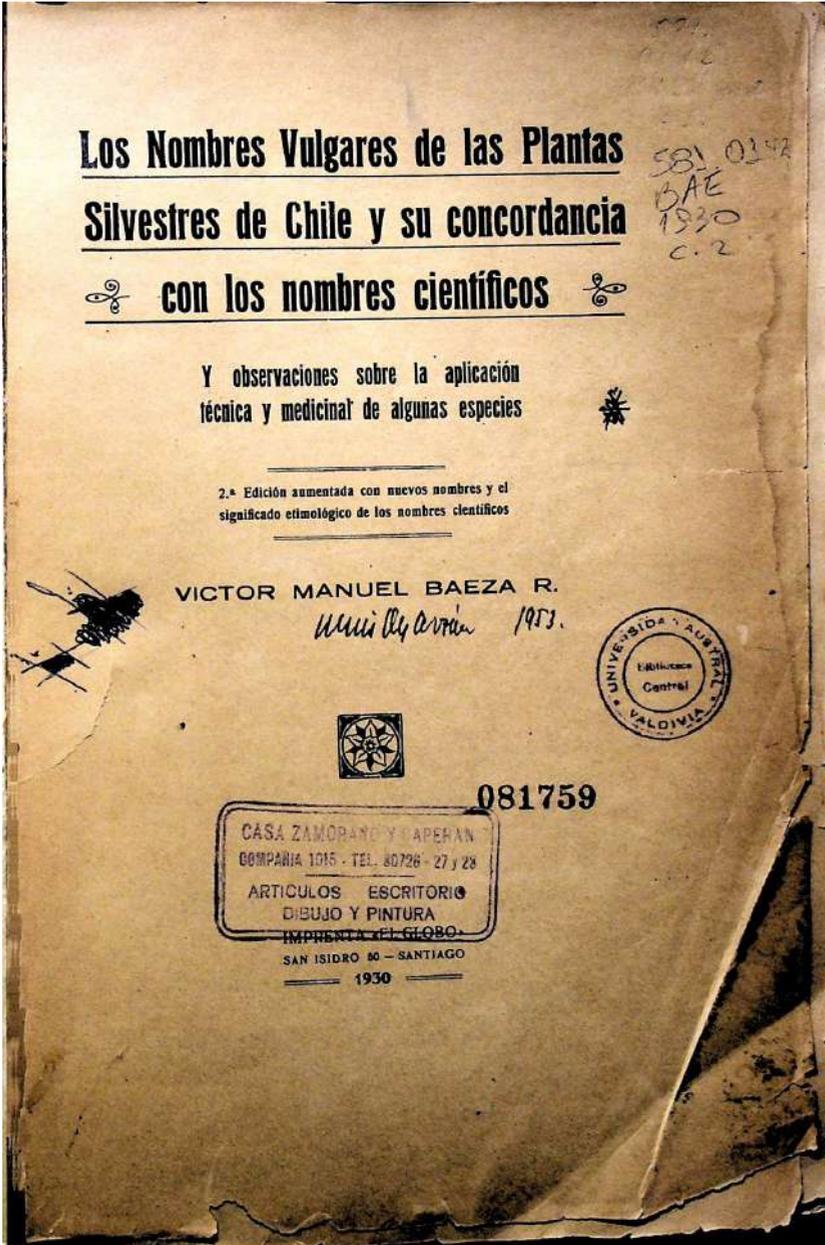


Fig. 4. Portada de uno de los libros de botánica que Luis Oyarzún llevaba a sus excursiones.

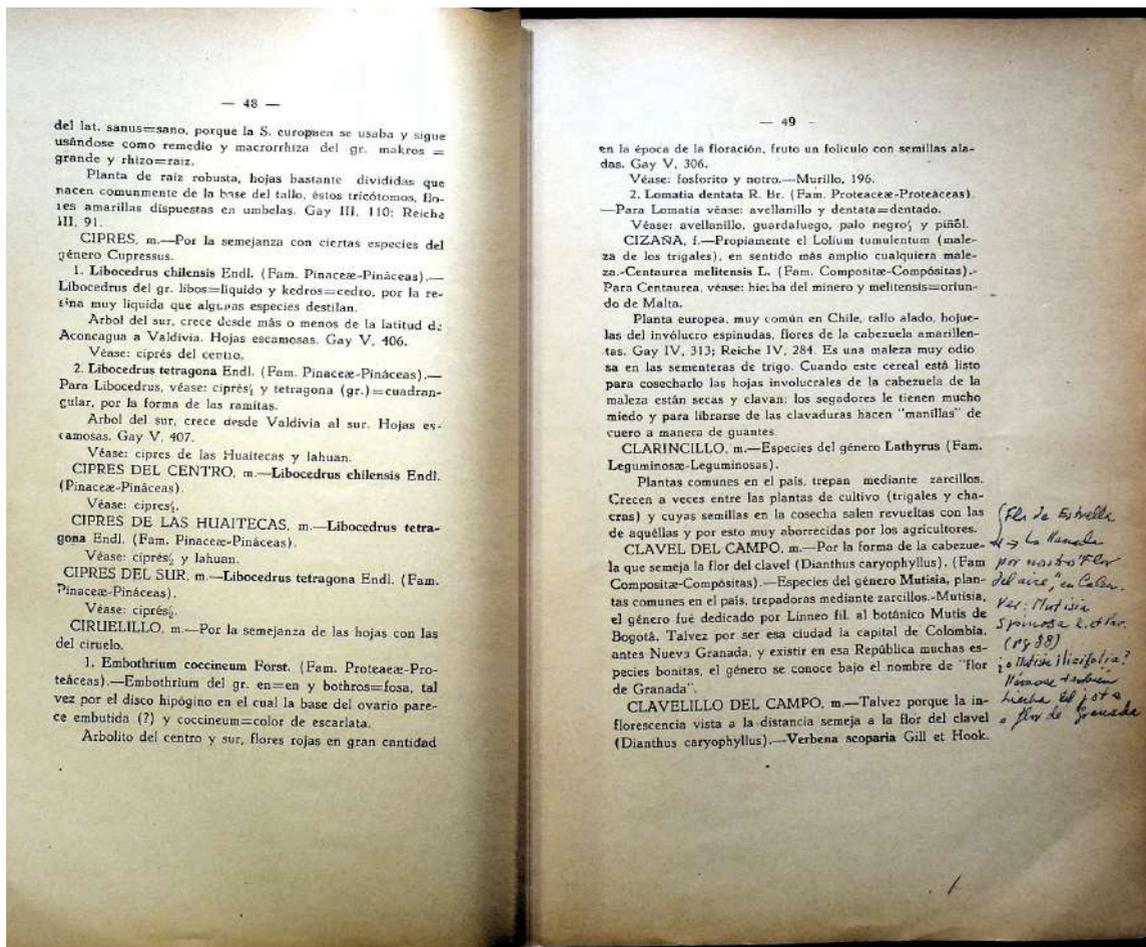


Fig. 5. Anotación al margen, hecha en la botánica de Víctor Manuel Baeza (ver figura anterior).

Hacen falta más análisis para determinar el autor de la nota.

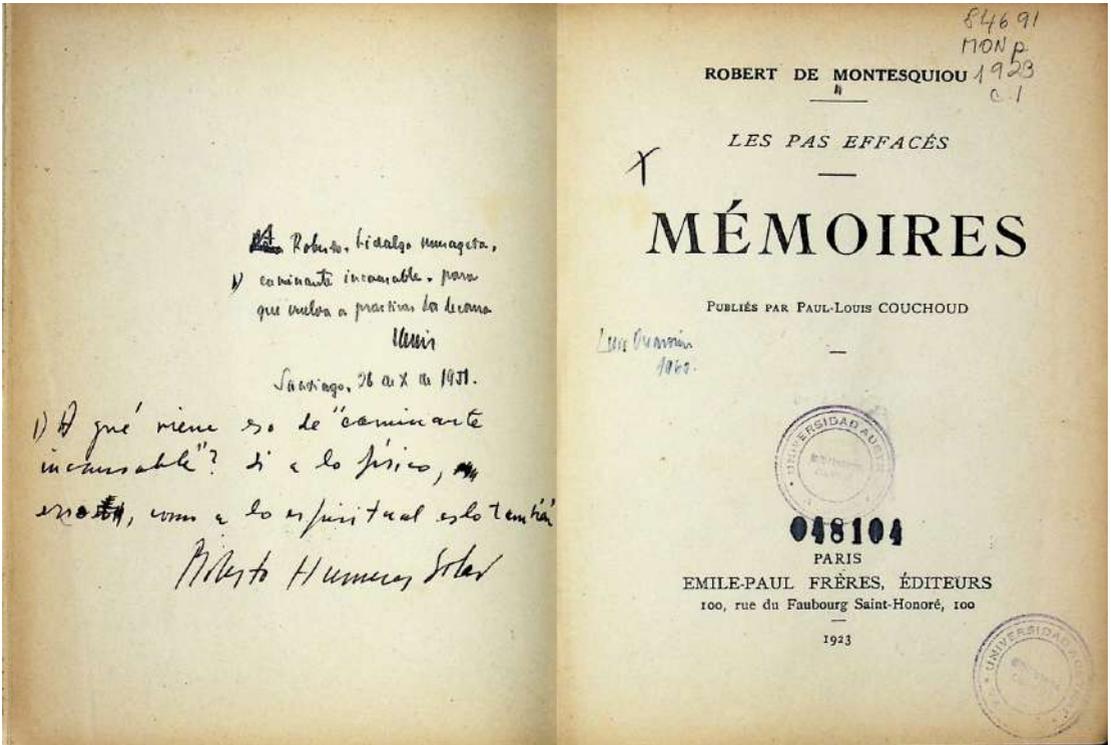


Fig. 6. Las memorias de Robert de Montesquiou.
El ejemplar parece haber sido regalado a Roberto Humareda
(¿luego devuelto o recuperado en 1960 por Luis Oyarzún?).

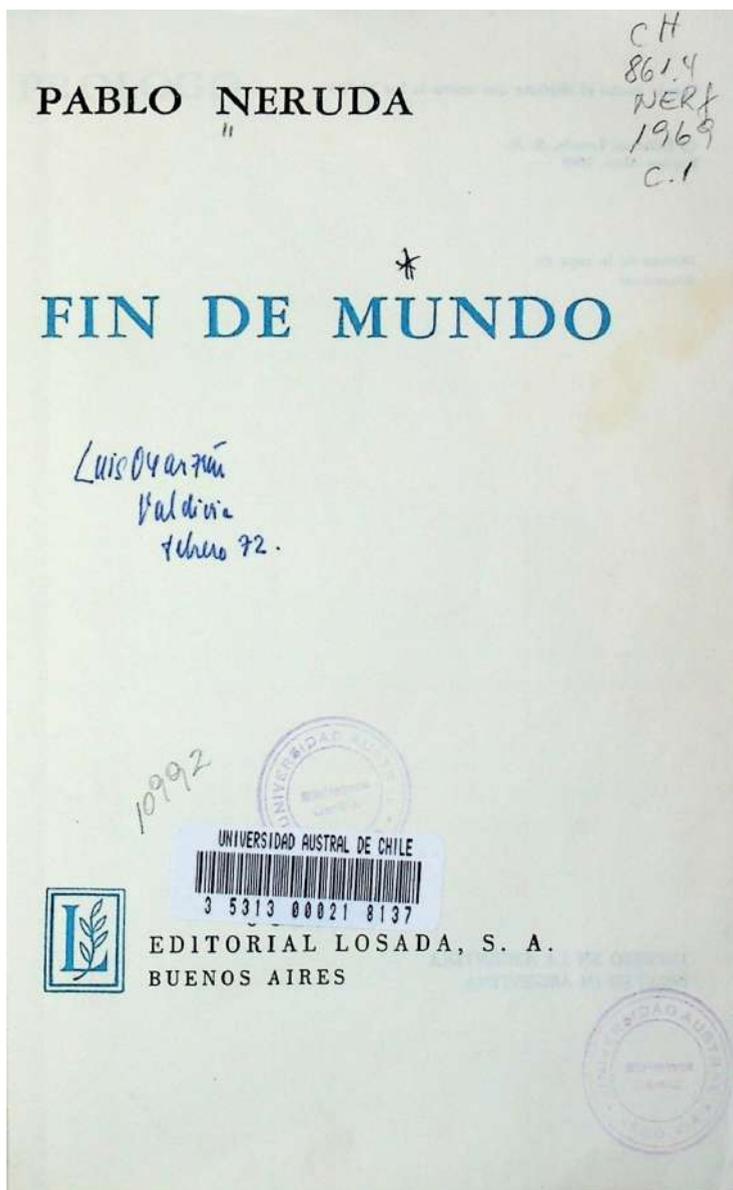


Fig. 7. Son pocos los ejemplares del periodo que va entre 1969 y 1972 que llevan la firma de Oyarzún.

De esas pocas firmas, esta posee un gran trazo en comparación con otros. Pudimos apreciar que letra de Oyarzún se va haciendo más pequeña con los años.

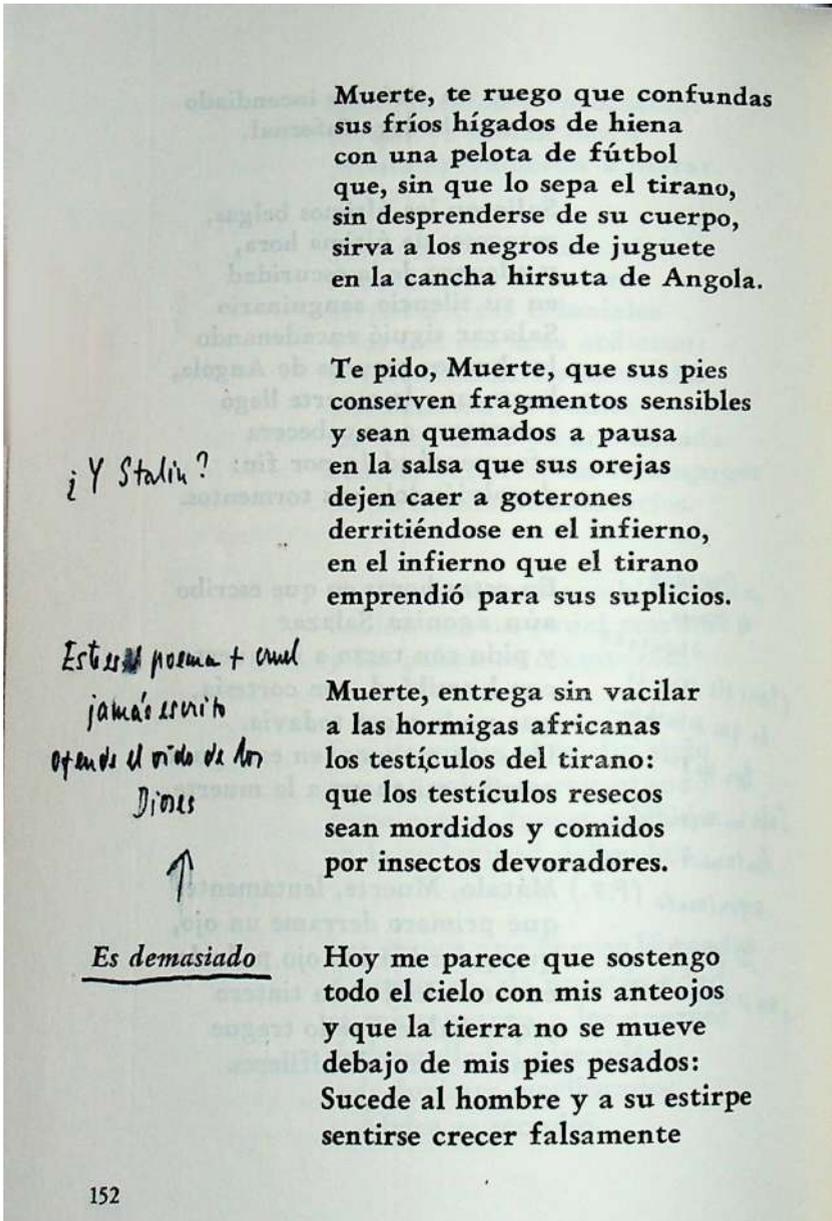


Fig. 8. Oyarzún podía comportarse como un lector implacable.
 La imagen proviene del libro *Fin de mundo*, individualizado en la figura anterior.

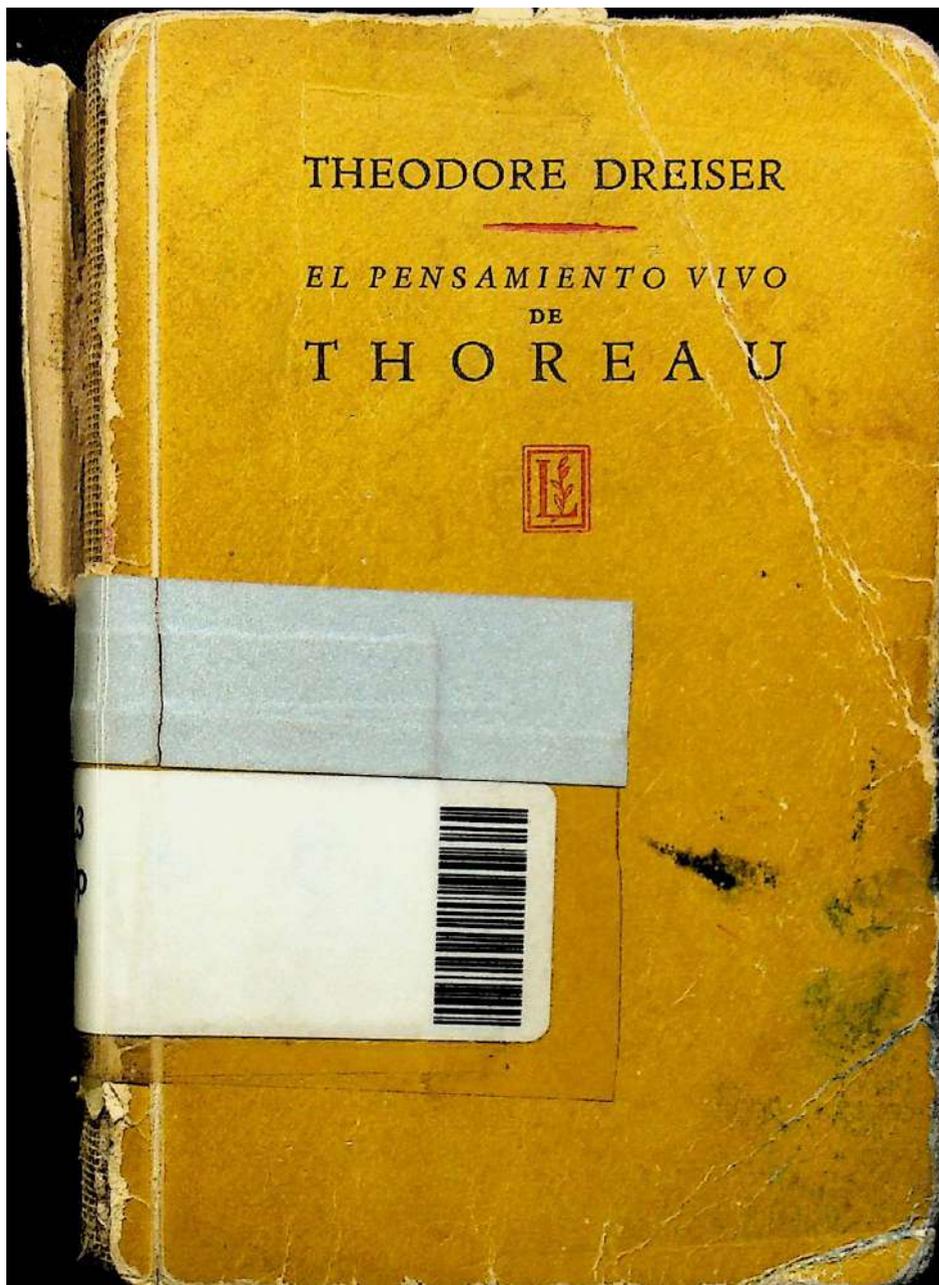


Fig. 9. Uno de los textos valiosos de la colección. Lectura de juventud.

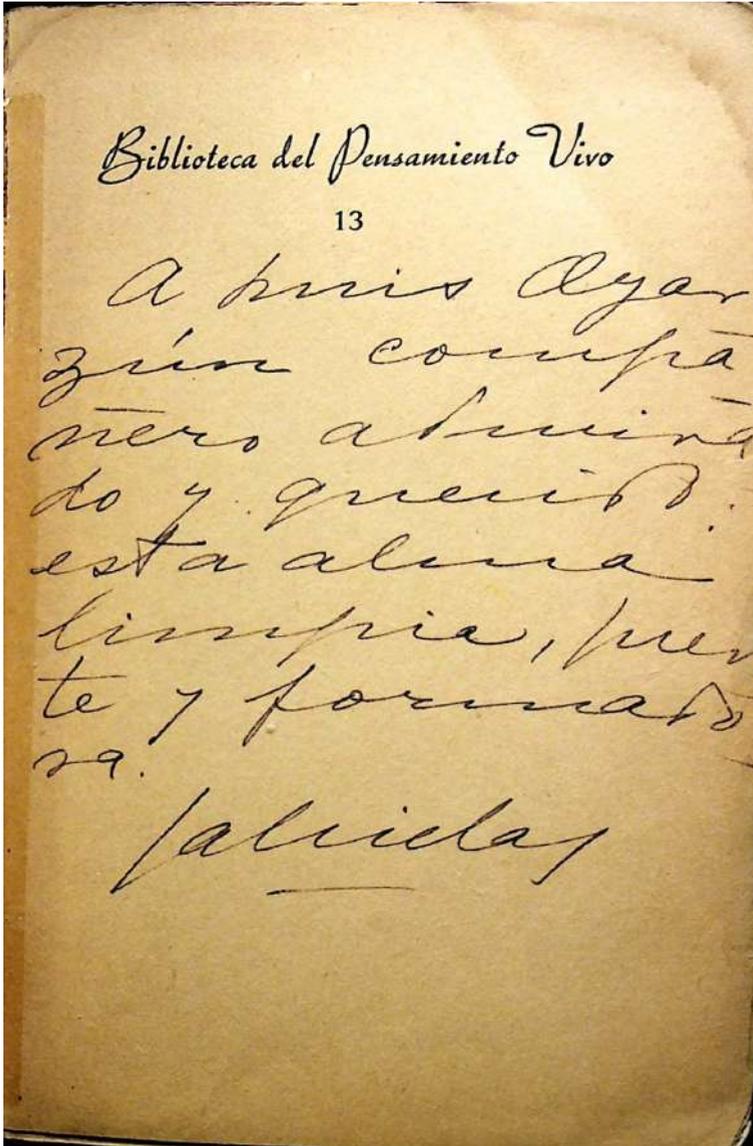


Fig. 10. “A Luis Oyarzún, compañero admirado y querido:
 esta alma limpia, fuerte y formadora”.

La dedicatoria se encuentra *El pensamiento vivo de Thoreau*,
 antología editada por Theodore Dreiser.

A juzgar por la dedicatoria, año de publicación y marginalia, creemos que fue obsequiado
 a Oyarzún por Gabriela Mistral en Petrópolis, a fines de febrero de 1945.

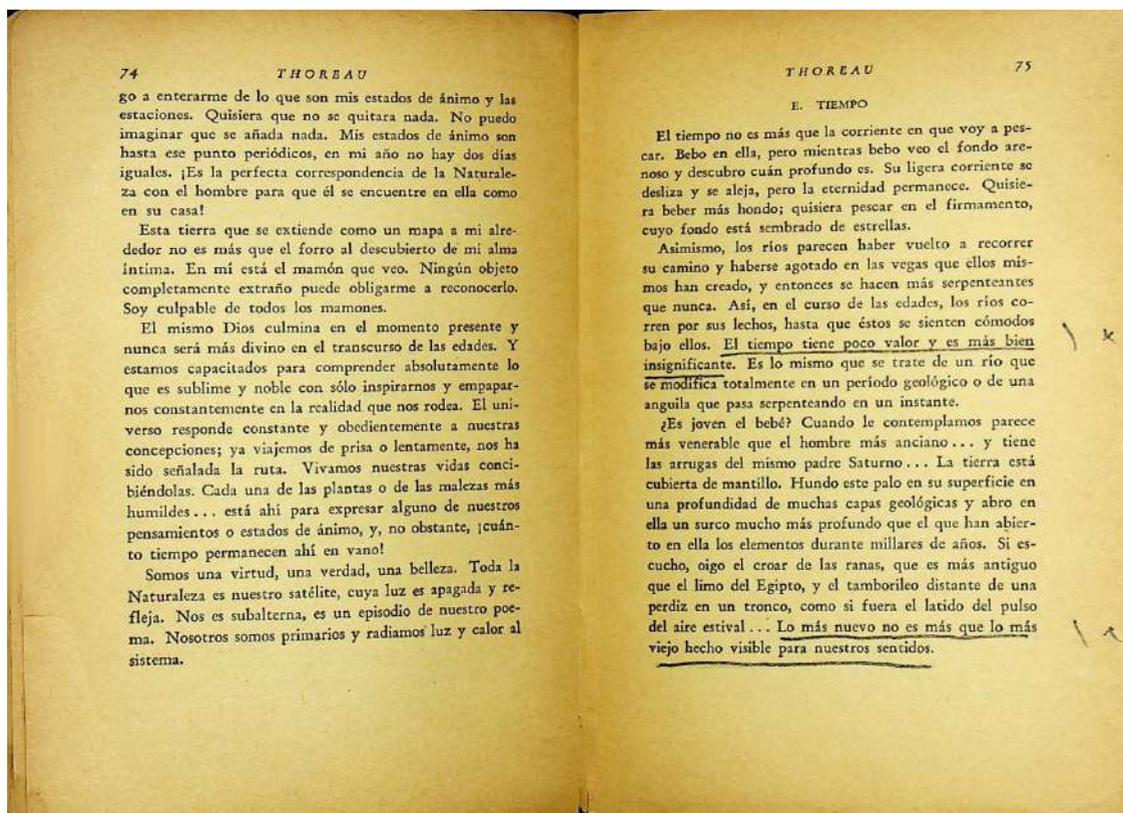


Fig. 11. Páginas de *El pensamiento vivo de Thoreau*. Este tipo de huellas de lectura atribuibles a Luis Oyarzún —subrayado y equis al margen— es una constante en los libros del periodo que abarca la década de 1940.

PRESENTACIÓN DEL CUENTO “SEGURIDAD CIUDADANA” DE RAMÓN DÍAZ ETEROVIC

Marcelo González
Pontificia Universidad Católica de Chile
mqgonzal@uc.cl

Con el paso del tiempo, se ha vuelto un lugar común hablar del género negro como la literatura social de nuestra época. Sin embargo, si la ficción negra, criminal, detectivesca o neopolicial, como quiera llamársela, ha dado cuenta de las problemáticas sociales de cada una de las sociedades particulares en las que se inscriben sus autores, en el caso de nuestro país, los escritores y escritoras locales han encontrado un material cuya publicación ha ido aumentando progresivamente a partir del retorno de la democracia.

En este sentido, Ramón Díaz Eterovic y su obra se ha levantado como un elemento fundamental para, a través de su literatura, comprender los procesos que como país se han vivido en estos más de 30 años. Por lo mismo, la recepción del archivo de su autor por parte de nuestra Universidad, opera como una fuente de nuestra historia cultural y de la recuperación posterior al apagón de este tipo que significó el golpe de estado de 1973: tanto su obra como su persona, ha sabido agrupar a su alrededor a una verdadera cofradía de autoras y autores que manejan en la actualidad, una enorme diversidad de códigos, temas e imaginación en torno a las formas propias del género negro.

Así, de los muchos documentos que han sido entregados a la universidad, destacamos aquí el relato inédito “Seguridad ciudadana” escrito en el año 2018, en la ciudad de Paderborn, Alemania, en una servilleta de papel.

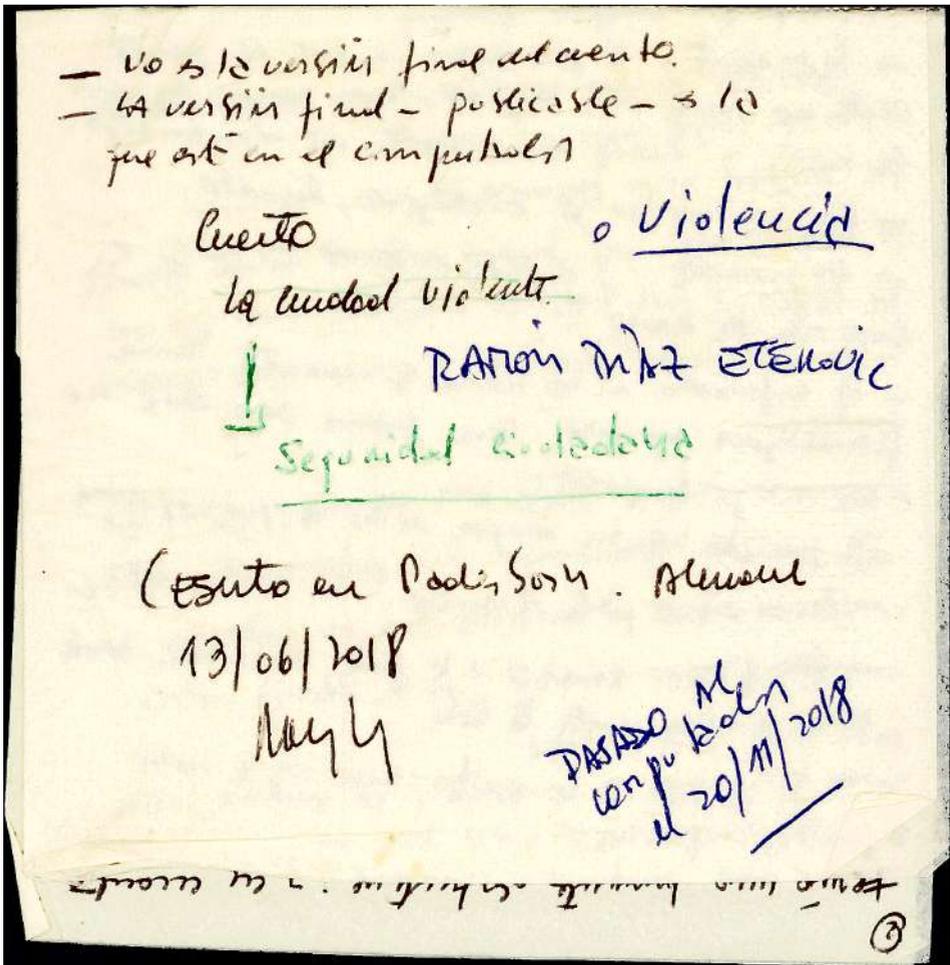
Este texto nos permite acercarnos a varios de los elementos que caracterizan la obra de Díaz Eterovic: escrita con un lenguaje sencillo, cercano al dialecto propio de la calle, representa la violencia cotidiana que se encuentra en las calles del Santiago actual. Protagonizada por personas corrientes, ciudadanos comunes, a partir de un diálogo entre la pareja de protagonistas, el autor despliega una profunda nostalgia por una época perdida, quizás mejor, que atraviesa toda su obra y que se complementa con la convicción de una humanidad perdida en los sujetos contemporáneos, contrastando con las decisiones que estos deben tomar como último recurso vital. Se percibe aquí, desde su título, la ironía y el humor negro, propios del estilo del autor, así como la

paradoja de la vida contemporánea, que nace a partir de una problemática actual y nunca resuelta en nuestra sociedad: la salud y su alto costo para el ciudadano común.

Así entonces, esperamos que por medio de este relato que sirve como ejemplo de su obra y de la recepción del archivo del autor, en muchos casos, salvado del fuego, literalmente, permita a las futuras generaciones dar cuenta de los procesos creativos, pero también de la atención que el (buen) narrador tiene siempre en relación con su entorno; lo que permitirá, en última instancia, nuevas apreciaciones críticas de su obra y de la historia más reciente de nuestro país.

MANUSCRITO DEL CUENTO "SEGURIDAD CIUDADANA",
ESCRITO EN UNA SERVILLETA DE PAPEL

Ramón Díaz Eterovic



①
 - De un modo u otro, todos pasan en la ciudad -
 - dijo Roveit con la certidumbre de estar descubriendo
 una verdad innegable que nadie podría negarle.
 Tú mismo, se lo dije. ¿Qué es eso de llegar tarde
 una vez? ¿no te importa mi tiempo? ¿lo mismo
 de descanso que pedí mientras te es justo? Claro,
 le parece poca cosa. Pero es mi tiempo y es mi
 vida. ¿Qué le dice al señor cuando llega a su
 punto? No le dice nada mejor, porque antes esperando
 el pelotazo de se lo dije que se antes recuperando
 de la bronca de la noche anterior; un momento
 entre las piernas de la puta de turno, mientras
 el tiempo pasa y las oportunidades se iban al
 viento.
 - Tuve que llegar a la mitad de la noche. Tenía

②

tenía una impetuosa, destructiva; y en cuanto a los potes, dure tres años que no los usaba; donde fue erróneo a Eulalia y le rogué del lugar donde se encontraba

- Pote al fin de cuenta; no lo pases mejor
- Es mi esposa y quisiera que te rechazara -
dijo alwaye, tranquilo, pero repentinamente desparto a sacar la pistola S&W que escondía bajo su chaqueta.

- Eres mujer, alwaye. Es que los otros me detenan y más aún la violencia que hay en la ~~parte~~ ciudad. Me gustaría ser una de esas Sheriff que aparecen en las películas, y tener de una pluma sola entre todos los malos.

- Ahora no me vades, no puedes ocupar el fellojo por cualquier tontería.

- Si es cierto. lo que tiene es que le gente antes no tenía sus objetos. Unos venían con el niño y otros con sus ratas de sechurillo.

- Eres un viejo rochepico, Anello.

- Es probable. ¿a propósito de viejos. ¿cómo está tu madre?

- La enfermedad se le curó, necesite una buena parte de su vida. Una futura que ella no me va a burlarse.

- que fue otra la mujer si me es que esposa

- ¿Me va a pagar el dinero! no te voy a dar

- ~~Con~~ Nunca sabrás a la gente, mi querido. Ande me va a pagar saltar la liebre.

- Si no uso en los sentos, mejor voy a estar en ti, compañero.

- ①
- la violación - violación repentina de la noche - y luego se fue a su habitación y se acostó en silencio.
 - Te despertó de la noche a las tres - le dijo cuando luego de un rato.
 - lo sé, y nadie se debe enterar. Si llamé a la central le dijeron que estaba en la noche de la noche.
 - ¿Qué pretendes?
 - Quería la familia a cargo una reunión que me ayudó mi esposa. No era el único que tenía su propia habitación de la casa. Mi mujer tiene que tener una habitación que le despierta, de la central se fue de mañana y está sola como una mujer soltera, final de la noche luego de la casa.
 - ¿Y qué le dices a la familia?
 - ¿Qué dices? No entiendo mucho lo que dices, solo que no tiene nada. No es que tenga una sola casa. Solo que la casa no se le quite. ¿Entiendes?
 - No.
 - Da lo mismo. Es como una sola y después que una sola de primer momento, y que cuando sea solo a las tres.
 - lo siento, no lo sé.
 - No te preocupes. Siempre es mi parte en la familia. Pero cuando de trabajo, de fútbol, de los viajes que voy haciendo. Uno de los viajes semanales, pero. Te voy a hacer algunos detalles más, como que voy a hacer de los viajes.
 - Si, en los viajes voy

“SEGURIDAD CIUDADANA”

Ramón Díaz Eterovic

- De un modo u otro, todos roban– dijo Carreño con la certidumbre de estar formulando una verdad irrefutable, a la altura de Copérnico o Newton. Tú mismo, Alcayaga. ¿Qué es eso de llegar media hora tarde? Sé que te importa un comino mi tiempo, pero me acabas de robar una parte de mi vida. ¿Qué tendría que decirle al Señor si en este mismo instante tuviera que presentarme en su reino? Hoy no hice nada bueno, porque el pelotudo de Alcayaga se estaba recuperando de una borrachera.
- Tuve que llevar a mi hija al consultorio. Tenía bronquitis y la loca de mi esposa no sabía qué hacer. Nació atarantada.
- La excusa de siempre. Los hijos, los nietos y la cacha de la espada. Y en cuanto a tu esposa, por algo se casó contigo.
- Desearía que me tuvieras más consideración– dijo Alcayaga, tranquilo, pero dispuesto a sacar la pistola que escondía bajo la campera de guardia ciudadano que le habían entregado en el municipio.
- Los atrasos me alteran, tanto o más que la violencia en la ciudad -agregó Carreño mientras se acomodaba en el auto que les servía para recorrer la ciudad-. Me gustaría ser uno de esos sheriff que aparecen en las películas de vaqueros y barren de una plumada a los malos.
- Hacemos lo que se puede. No podemos arriesgar el pellejo por cualquier tontera. Y tampoco es mucho lo que nos pagan.
- Antes la gente nos tenía más respeto. Nos veían asomar la nariz y huían como ratas de panaderías. ¿Y qué respeto nos van a tener? Si ni siquiera nos dejan llevar pistolas, y las que portamos es siempre a la mala, saltándonos el reglamento.
- Estás convertido en un viejo nostálgico. Con ser viejo ya es suficiente.
- Es probable, no lo voy a discutir. Y a propósito de excesos de años, ¿cómo está tu madre?
- Las enfermedades la están consumiendo y necesita una fortuna para iniciar los tratamientos que requiere. Una fortuna que ni ella ni yo tenemos.
- ¿Y para qué están los amigos?
- ¿Me estás ofreciendo un préstamo? No me hagas reír.
- Nunca subestime a la gente. Donde menos se espera salta la liebre.

- Si no creo en santos, menos voy a creer en ti. Todos saben que vives al dos y al cuatro.
- Eso es lo que me carga de ti, Alcayaga. Vives sin esperanzas.
- ¿Hay motivo para tenerlas? Con todo lo que nos toca ver a diario.
- ¿Sabes lo que investigué cuando estabas con licencia? Los malos hoy están peor que nunca. Se llenan de pepas y de copete.
- Anda al grano. ¿Qué pasó en mi ausencia?
- Dos tipos entraron a robar a la casa de unos vejetes. Los golpearon y amarraron a unas sillas. Los viejos no tenían nada que darles, pero no le creyeron. Enojados por la falta de un buen botín, el más joven de los asaltantes mató al hijo de la pareja. Un tipo de cincuenta años que ni siquiera podía hablar a causa de una enfermedad a la cabeza. Dos tiros en el pecho. Por nada, por joder.
- Por eso digo que es mejor hacer la vista gorda y no meterse en líos.
- La violencia y la falta de dinero.
- Y me lo dices a mí, Carreño.
- Deja de llora, ya te dije que puedo darte una mano.
- ¿Vas a hacer una colecta en la unidad? Juntarás tres chauchas que no servirán ni para comprar los pañales que usa la vieja.
- Tienes menos fe que una letra de bolero -dijo Carreño y luego se concentró en la conducción del vehículo.
- Te apartaste de la ruta habitual -protestó Alcayaga.
- Nadie se dará cuenta. Si llaman de la central diremos que estamos en la ruta asignada.
- ¿Qué pretendes?
- Pasar a la farmacia a comprar unos remedios que me encargó mi esposa. No eres el único que tiene un drama al interior de la casa. Mi mujer es bipolar y si no toma sus pastillas queda como un estropajo, tirada en cualquier rincón de la casa.
- ¿Y qué le dicen los médicos?
- Dicen que tiene unos cables que no se le juntan. A todos les pasa, sólo que algunos van al médico y otros no.
- Rara la cuestión.
- Es como vivir todo el tiempo dentro de una olla de presión que en cualquier momento puede reventar.
- Lo siento, no lo sabía.
- No te preocupes. Siempre es igual entre compañeros de trabajo. Puro hablar de fútbol y de las minas que nos tiraríamos, pero de la vida personal poco y nada. Tal vez tenemos muchos problemas y no deseamos conocer los ajenos.
- Tienes razón.
- En eso y en otras cosas -agregó Carreño y soltó una carcajada que pareció multiplicarse dentro del auto-. Pero yo te voy a ayudar, compañero. ¿Y sabes por qué?

Un hijo mío tuvo una enfermedad parecida a la de tu madre y murió porque no teníamos ni para comprarle una aspirina.

- Disculpa, no lo sabía. No debí contarte lo de mi madre.
- Los compañeros saben lo de tu madre. Que se hagan los huevones es otro cuento.
- Y yo que creía que me estaba comiendo el buey solito.
- Tarde o temprano las cosas se saben. ¿Conoces a Martino?
- ¿El tipo de contabilidad?
- Sí, el mismo. Tiene una hermana que trabaja en el hospital donde se atiende tu madre. Una tarde llegó a la casa de Martino preguntando si conocía a un tal Alca-
yaga. ¿Y con ese apellido no hay cómo perderse?
- No era mi intención preocupar a la gente.
- La gente no se preocupa. A lo más maldicen a la puta vida. ¡Pero yo sí te voy a
ayudar!

Carreño condujo el auto y lo estacionó frente a una farmacia. Volvió a decir algo sobre la violencia de la ciudad y luego le dijo a su compañero que lo esperara. Que iba por las pastillas y volvía.

Alcayaga tenía sueño. Cerró los ojos un instante y los abrió cuando sintió el portazo que daba Carreño después de entrar al auto y arrojar una bolsa de plástico en el asiento trasero.

- A veces me dan ganas de olvidar el trabajo y dedicarme a contar estrellas.
- ¿Qué hay en la bolsa? –preguntó Alcayaga.
- El remedio para nuestros males.
- No entiendo.
- Después contamos los billetes, pero debe haber dinero suficiente para el tratamiento que requiere tu madre.
- ¿Asaltaste la farmacia?
- Sólo el cajero automático. Y salvo por un detalle, todo salió bien.
- ¿Qué detalle? –preguntó Alcayaga mientras veía que su compañero encendía la sirena y aceleraba el vehículo.
- El guardia. El puto guardia quiso ser el jovencito de la película. Le pegué dos tiros en la guata.
- ¿Y qué vamos a hacer?
- ¡Correr! La ciudad cada día está más violenta. Hace falta seguridad ciudadana ¿O no, compañero?

Paderborn. Alemania, 2018.

“UNA CARTA DE MUJER” EN *NUEVOS RUMBOS*¹: SER MAESTRA RURAL EN CHILE DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX².

Leonora Reyes Jedlicki
Universidad de Chile
lreyesj@uchile.cl

“Campesina, ¿recuerdas que alguna vez prendiste / su nombre a un comentario brutal o baladí? / Cien veces la miraste, ninguna vez la viste / ¡y en el solar de tu hijo, de ella hay más que de ti!”; escribió Gabriela Mistral en uno de los siete cuartetos que componen “La maestra rural”, publicado por primera vez en la revista *Sucesos* en Tierra Nevada, el 14 de octubre de 1915³. Las maestras rurales en Chile padecieron continuas degradaciones que se correspondían con sus condiciones laborales y salariales. Sin embargo, contrastaban con la relevancia de la misión civilizatoria a la que eran encomendadas. En “De la educación de las mujeres” (1849), Domingo Faustino Sarmiento⁴, ya daba cuenta de dicho contraste⁵:

En los más apartados extremos de la república, en la obscuridad y desamparo de las aldeas, en los barrios más menesterosos de las ciudades populosas, la *escuelita de mujer* está como débil lamparilla manteniendo la luz de la civilización, que sin ella desapareciera del todo por millares de infelices, abandonados

¹ *Nuevos Rumbos*, Santiago, 1 de agosto de 1924: 7.

² Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1210431 “Escrituras maestras. Docentes en el campo cultural chileno 1880-1950”.

³ El poema “La maestra rural” apareció posteriormente publicada con once cuartetos en “Desolación”, cuya primera edición apareció en 1922 en la ciudad de Nueva York, y al año siguiente, en Santiago por Nacimiento.

⁴ Director de la primera escuela normal de preceptores de Chile fundada en 1842, y activo promotor de la educación femenina y la formación preceptoras, lo que se materializaría recién en 1854

⁵ Antes de la fundación de la primera escuela normal femenina en 1854, que les daría formación sistemática, existían las maestras preceptoras, mujeres autorizadas por el Estado para dar clases en escuelitas básicas comunes, cuya situación laboral fue todavía más precaria que las normalistas.

al embrutecimiento por la falta de establecimientos públicos, y a la escasez de sus propios recursos; y aun en los puntos donde las escuelas abundan, la madre, al desprenderse por la primera vez de sus hijuelos, prefiere la *escuela de mujer*, llevada del instinto materno que la hace comprender que una mujer es maestro más adecuado para la inteligencia infantil, juez más indulgente para sus faltas. Allí en la humilde morada de la maestra, sin otros utensilios que los de su habitación, y supliendo con perseverancia y amor lo que de instrucción le falta, estas mujeres, por precios ínfimos, dan a la niñez los primeros rudimentos de instrucción en la lectura, escritura y rezos, únicos ramos que ellas pueden enseñar, y que no son por fortuna limitados para la comprensión de los niños de cuatro a seis años que forman por lo general la mayoría de sus alumnos (Sarmiento, 87).

La consideración de que la “mujer es maestro más adecuado para la inteligencia infantil” dado su “instinto materno” no se convirtió, sin embargo, en un aliciente para la mejora de sus condiciones en relación a la de sus pares varones. No solo eran víctimas de “infinitas penalidades, peligros i vejaciones [...] sobre todo, las maestras que rejentan tales escuelas” (Monsalve, 91), sino además, ganaban menos que sus pares varones, llegando en algunos casos a obtener menos de la mitad de su salario⁶ (Egaña, Núñez y Salinas, 101; Monsalve, 89). El malestar de esta desigualdad fue acrecentándose a medida que fue haciéndose visible, dado los testimonios públicos que comenzaron a circular por medio de cartas dirigidas hacia las autoridades solicitando aumentos de salarios, licencias médicas, traslados y permutas de cargos, y más tarde, en publicaciones periódicas, denunciando la situación del que eran objeto en estos lugares.

La mayoría de las maestras primarias tituladas de las escuelas normales eran autorizadas para dar clases en escuelas primarias por un cierto número de años, devolviendo al Estado el estipendio en ellas gastado para su manutención, mientras desarrollaban sus estudios. Destinadas preferentemente a la atención de escuelas rurales, se vieron amenazadas continuamente por un ambiente circundado por las dinámicas de la hacienda decimonónica, que asimilaba con dificultades, más que en la urbe, los avances de la ampliación de la educación de las mujeres. La sociedad rural del Chile que transitaba hacia el siglo XX, todavía veía con recelo a estas jóvenes consideradas “disruptivas” por su particular manera de habitar el patrón de femineidad anclado, por ese entonces, exclusivamente en la función reproductiva. Se trataba de mujeres, en su mayoría hijas de familias populares, que, optando su mayoría por la soltería, se

⁶ Es el caso de una maestra de la ciudad de Caldera, dado a conocer por un Visitador de Escuelas, quien reclama por esta injusta desigualdad, preguntándose: “Por qué se ha de mirar con tanto desprecio la humilde i triste condicion de las institutoras chilenas?”.

volvieron tempranamente autónomas. Al llegar a vivir a un pueblo, muchas pernocaban solas y aisladas en las escuelas asignadas por el Ministerio, quedando en una “zona gris”, donde el Estado les exigía protagonismo ante los desafíos civilizatorios de la república, pero en condiciones de desigualdad frente a sus colegas y sin gozar de derechos políticos.

Las jóvenes que ingresaban a la carrera del preceptorado –la excepción a la regla en una república donde se restringió constitucionalmente la educación femenina–, lo hacían por “necesidad”, buscando protección y resguardo, a través del otorgamiento de becas, implicando una posibilidad concreta de asegurar tempranamente una remuneración, baja pero estable, por medio del acceso a un oficio legitimado por la sociedad y el Estado (Peña, 118). Las maestras primarias, formadas de manera sistemática por parte del Estado, fueron la base de la ideología de “la vida decente” que requería el proyecto republicano (Yaeger, 166). En efecto, la diferenciación de sus homólogos masculinos no ocurría solo en el ámbito laboral, sino también en el tipo de instrucción, que para ellos enfatizaba la razón y la ciencia, mientras que para ellas se enfocaba en la religión y la formación moral (Yaeger, 210). Representaron parte de un selecto grupo de mujeres que, sin redes en las elites, pero con alta instrucción, impulsó un viraje en el rumbo dado por la división sexo-genérica de la sociedad y el trabajo. La “República masculina” (Castillo, 17), las autorizaba para ocupar el espacio público conformado por el sistema escolar, siempre y cuando se comprometieran a no penetrar la esfera reservada para sus pares varones: el centro (las ciudades), la dirección (del proyecto educativo nacional), y el (mejor) salario. Al decir de S. Falabella, las maestras, al romper el patrón patriarcal, “debieron pagar por su “desobediencia”, haciéndose cargo de una fuerte estigmatización al ser tildadas de inadecuadas e insubordinadas” (Falabella, 134). Se comprometieron a no ir más allá de un “feminismo maternal” como el promovido más tarde por Amanda Labarca, centrado en la dupla madre y maestra, donde, domesticidad y altruismo, no solo las convocaba a “ser responsables de sus propias vidas, sino que igualmente la propia educación de la nación parecerá demandar sus cuidados y atenciones” (Castillo, 105). En el naciente Estado Nación chileno, fueron conminadas a evangelizar según el patrón moral católico de la virtud, el de urbanidad del buen civismo, y más adelante el industrial y la educación del buen trabajador.

Desde este lugar, se configuró la “subjetividad docente” de Olga Echeñique, maestra presentada por Juan Ramón, primer receptor de la misiva, su “amigo”, y muy probablemente también colega. Ante la urgencia que para él tiene una recepción empática de sus lamentos, especialmente de sus congéneres, anticipa para la audiencia de *Nuevos Rumbos* el contexto de la misiva pública: “Desde un rincón lejano de una provincia austral ha llegado hasta nosotros la voz vibrante de una mujer nueva. [...]. Su grito desesperado merece ser escuchado por todas las mujeres que se han dedicado

al profesorado”. La carta de la maestra Echeñique, no olvida interpelar a quien la presenta, haciéndolo cómplice de su clamor, con agudeza y sello propio:

Ahora. Ahora, mi buen amigo, quiero contarle mi fastidio. Esta sociedad de aquí amenaza con reventarme. [...] Me fastidio enormemente. Querría cambiarme, querría ser otra. Nada. Aquí estoy enterrada. Se pudrirá mi espíritu. Tengo alas; tengo anclas: no puedo volar; no puedo anclarme... Cadenas y más cadenas. Deberes... tantas cosas que nos fijan y nos eternizan. Ayer y hoy, mañana, igual, siempre igual. Se hizo lo mismo. Horas reglamentadas y marcos estrechos: jaulas, jaulas... ¡Y proclamamos la santa Libertad! Porquerías... [...] No sé, realmente no sé qué hacer. Aquí nada puede hacerse⁷.

No era raro que, por ese entonces, las escrituras de mujeres fueran antecedidas por varones, de manera de saltar la valla de lo que Darcie Doll llama la “interdicción” para las escritoras de géneros “mayores” en el espacio público y la “dificultad o imposibilidad de publicar” (73). El recurso a prólogos escritos por pares varones, así como la “modestia fingida”, no fueron sino parte de las “estrategias de autorización” necesarias para escribir y publicar en la arena pública (ibid.). En la estrategia de contar con el prólogo de su amigo Juan Ramón, además, hay complicidad y relaciones de poder establecidas entre ellos. Siguiendo a Josefina Ludmer podemos leer una “treta del débil”, donde el prólogo de un varón (Juan Ramón) le otorga “la palabra al subalterno”, entendiendo a este como un individuo con “alguna carencia (sin tierra, sin escritura)” (51). A la vez, en esta composición discursiva, se legitiman las palabras y el saber de la maestra, adquiriendo un lugar frente al otro, y entonces, un nuevo lugar de enunciación en la esfera pública chilena.

La desesperanza que comunica la maestra en “Una carta de mujer” representa, muy probablemente, la de muchas maestras rurales chilenas, pero además, se inscribe dentro de una demanda aun mayor del gremio docente. *Nuevos Rumbos* sin duda representa el portal de entrada a este espacio público vedado para las mujeres docentes de entonces, mediando la autorización masculina que posibilita la fisura para la emergencia de una voz propia, “vibrante”, como la describe su “prologador”. Es una voz que detona un malestar, desde la incomodidad del margen, pero también la angustia de una voz sofocada, que pulsa por salir, que es disruptiva, como lo será también el plan de reforma integral de educación pública vehiculizado por *Nuevos Rumbos* convertida, en poco tiempo, en una de las publicaciones críticas más relevantes del movimiento social de la segunda década del siglo XX. No por nada, una carta de Gabriela Mistral –firmada con su nombre de pila–, dirigida a los representantes de la

⁷ *Nuevos Rumbos*, Santiago, N° 22, 1 de agosto de 1924: 7.

Asociación, aparecida el Número 33 del 1° de mayo de 1925, confirma su adhesión al movimiento: “hoy habría estado con ustedes, siguiendo su desfile, entre las maestras primarias -fui una de ellas-; pero tengo una “lectura para los niños” en mi población. No he podido postergarla” (Godoy, 10).

La línea editorial de *Nuevos Rumbos*, en tanto órgano oficial de la Asociación de Profesores, fue atravesada por el propósito de comunicar las provincias donde se distribuían las diversas secciones que la componían. Su financiamiento provenía principalmente de la venta de sus ejemplares, suscripciones y publicidad dirigida a los docentes, especialmente en provisiones ligadas a su oficio: “sastrería, reparación de calzado, compra de libros, asesoría legal y hasta aviso de permuta de sus propios cargos” (Fernández, 10). Su costo varió desde los 20 a 30 centavos desde sus primeros hasta los últimos números, lo que permite suponer la accesibilidad desde un público lector nuevo, que entraba hace poco al prometedor espacio de la alfabetización. Con 75 números impresos en Santiago de manera quincenal, entre 1923 y 1932, tuvo dos momentos de circulación, coincidentes con hitos importantes para la vida gremial y política de la Asociación. La primera época, desde el 15 de junio de 1923 (N°1) al 1° de noviembre de 1926 (N°65), es la fase de discusión y divulgación de los problemas fundamentales de la educación pública y su plan de reforma integral: la situación del niño proletario, la educación integral, la descentralización y la unificación del sistema educativo, la propagación de las nuevas corrientes renovadoras de la pedagogía conocidas como Escuela Nueva o Escuela Activa, la situación de precariedad de vastos sectores de la sociedad chilena, y de los maestros primarios en particular, los vínculos de fraternidad que se establecieron con organizaciones del magisterio latinoamericano, y el intercambio directo con liderazgos pedagógicos como Gabriela Mistral, José Carlos Mariátegui, Julio Barcos y José Vasconcelos. Luego de cinco años de suspensión de su tiraje, entre el gobierno del general Ibáñez del Campo y la segunda presidencia de P. Alessandri, reapareció una segunda época, desde el mes de octubre de 1931 (N°1) hasta el 13 de noviembre de 1932 (N°10)⁸ donde se abordan los pasos para la materialización de la reforma, como al resolución de asambleas pedagógicas, la situación de las organizaciones que representan su base de legitimación, asalariados y estudiantes, ensayos de pedagogos con reconocimiento mundial como Dewey, Ferriere, Mistral y los problemas del sistema educacional público que continúan agudizándose. La diversidad de los contenidos de la publicación se relaciona con el carácter amplio de su actividad que trascendió lo gremial, reconociéndose como un movimiento cultural-pedagógico propagador de una nueva educación, pedagogía, profesorado y sociedad.

El eje vertebrador de *Nuevos Rumbos* fue el mejoramiento social, profesional y económico del magisterio y, dentro de eso, la educación rural se tornó un foco

⁸ No se encuentra disponible el día exacto del primer número de la publicación.

primordial de las demandas y denuncias, tal como son comunicadas en un “comentario” titulado “Maestros rurales” donde se relata la situación vivida por una preceptora rural del departamento de Osorno:

Los profesores rurales, en su mayor parte mujeres, diseminados en los campos, entre los cerros o en el archipiélago, privados muchas veces de los recursos y elementos más indispensables, desarrollan una acción digna de estimular y proteger, porque están expuestos a sinsabores y privaciones poco frecuentes en los centros poblados y encarnan el tipo del maestro vilipendiado y escarnecido por propios y extraños.

No es el primer caso de una preceptora rural que cae víctima del puñal homicida; no son escasos tampoco, los atropellos audaces, las violaciones criminales, los ultrajes canalleros, los asaltos impunes que registran los anales del martirologio del gremio, como experimentados por los maestros rurales, quienes viven en perpetua zozobra, temiendo la agresión cobarde, el ataque imprevisto.

Por lo general, los maestros rurales sufren la persecución de los vecinos, no hallan cooperación ni auxilios de ninguna naturaleza, se les ha llegado a sitiar por hambre, se les deja morir abandonados, no encuentran amparo en las autoridades locales ni del servicio, están condenados a soportar las exigencias del hacendado usurero, las insolencias y groserías de cualquier hijo de vecino y hasta la hostilidad del que por su ministerio debía ser su aliados en la lucha contra el mal y la ignorancia...

Los profesores rurales no tienen ni expectativas, viven condenados a una especie de ostracismo o suicidio, se les olvida, se les entrega al azar; para ellos no hay justicia ni audiencias... Sin embargo, todos se quejan de ellos, y ellos, como las piedras del camino, no se quejan de nadie... Se les critica por su deficiencia profesional, como por su moralidad; por lo que hacen y por lo que no hacen... Se les exige contracción, cultura, sobriedad, y se les niegan medios, pasatiempos, contacto con el mundo, facilidades para la educación de sus hijos... Se la mantiene por varios meses impagos, pero se les conduce a la cárcel, cargados de cadenas, si, para adquirir alimentos, venden un balde o una resma de papel...⁹

Al abandono y retraso material, se sumaba lo que la maestra Olga Echeñique, dirigiéndose directamente a su amigo, condena como un mundo político que se inmiscuye

⁹ *Nuevos Rumbos*, Santiago, N° 10, 1° de noviembre de 1923: 3.

innecesariamente en el servicio educacional, “Ud. no se imagina lo torpes que son y cómo todo lo hacen cuestión de bajos y mezquinos intereses de politiquería”. Es claro, según la autora de esta misiva, que también hay intereses políticos comprometidos en la subvaloración de las profesoras primarias. Esta idea requiere ser inscrita en una sociedad “en tránsito” tal como era el Chile del primer cuarto del siglo XX: sectores asalariados, precarizados y movilizados que impugnaron un sistema oligárquico en crisis, a la vez que presionaron por avanzar hacia un orden sociocrático, guiado por los ideales ilustrados y emancipadores de las corrientes de pensamiento que circulaban al alero del movimiento dinamizado por la “Cuestión Social”. Durante el transcurso del movimiento, las maestras fueron corriendo el cerco hasta conformar la primera organización autónoma de maestras: el Comité de Normalistas Desocupadas, anexo de la Asociación¹⁰ (*Nuevos Rumbos*, Santiago, noviembre de 1926: 3). Un año después, las maestras Noemí Mourgues y Abdolomira Urrutia, dijeron en la Convención de Talca de 1927, que las maestras eran “las mejores feministas del país” pues unían “liberación económica, liberación intelectual y también una limitada liberación moral”¹¹ e hicieron un llamado a respetar la situación de las madres solteras (Ibid, 197).

Muchas maestras primarias, contando con un temprano sustento propio, optaron por no contraer matrimonio, lo que a la larga favoreció su independencia y autonomía, optando por su completa dedicación a la docencia. Pese a su formación que cultivaba una actitud obediente y sigilosa, a medida que fueron desarrollando conciencia de cuerpo social en la esfera pública de la educación, fueron rompiendo el cerco de silencio a través de la escritura, a través de la que cuestionaron el orden jerárquico donde ella eran subordinadas, y los mandatos republicanos hacia su labor docente. La maestra Echeñique es una voz impugnadora de aquel orden, al decir “la Moral esa que me hicieron tragar como un purgante y que yo a mi vez hago tragar a mis pequeñas alumnas, ésta tiene el dedo levantado y ordena la resignación y el cumplimiento del deber. ¡Cumplimiento del deber!”. Al decir de A. Castillo, esta “toma de palabra” (Castillo, 12) anticipa la emergencia de lo impensable, la “mujer política” asociada

¹⁰ En ocasión de ser entrevistada su presidenta, la profesora Espinoza señaló a *Nuevos Rumbos* que, aunque hasta la fecha de la publicación se habían inscrito 50 profesoras desocupadas en el Comité, tenían conocimiento de que solamente en Santiago pasaban de 70, mientras que a nivel nacional se calculaban en alrededor de 400 las maestras desocupadas.

¹¹ Dado el Estado de Excepción que vivía Chile en aquel momento, *Nuevos Rumbos* no pudo continuar con su tiraje, por tanto, no publicó información sobre este evento. Sin embargo, periódicos obreros que lograron continuar su circulación recogieron declaraciones de éstas y otras maestras en la Convención: *Verba Roja*, Santiago, febrero de 1927, 3 y 6, y *La Defensa Obrera de Tocopilla*, febrero de 1927, 1. Acerca de las reacciones frente a las declaraciones de las jóvenes maestras, ver, Egaña, M.L., Núñez, I., y Salinas, C. *La educación primaria en Chile...*:147-170.

a la demanda por ciudadanía activa, por derecho igualitario a educación, que es “el derecho a pensar y actuar por sí misma”. (Castillo, 18): “Querría cambiarme, querría ser otra” dice Olga Echeñique. Es el grito sofocado que ha encontrado una fisura para emerger, ya que el mundo masculino ha generado un escenario, acotado, para que salga a la escena pública. El grito de Olga es, históricamente, denso. No representa solo a mujeres disputando un mundo de hombres, sino que, aun cuando debe ser autorizada/ presentada por un par varón, asume autoría e identidad propia entrando “por una puerta lateral a la esfera pública” (Falabella 133).

Desde este grito desde las profundidades de la ruralidad chilena, que clama por brotar en tierras conquistadas por varones, “se narra la historia, la pequeña e inaudible historia del entierro al que han sido sometidas las mujeres en el relato de la gran historia del Hombre” (107). Desde un estado de petrificación emerge la voz y el cuerpo de la maestra, a la que se le da la mano para ser desenterrada, desde otra nueva voz, que ha emergido a penas un poco antes, la de su par varón, el maestro primario, que la invita a transformar, de manera mancomunada, la “República masculina” desde “Una carta de mujer”.

BIBLIOGRAFÍA

- Castillo, Alejandra 2021. *La república masculina y la promesa igualitaria*. Santiago: Ediciones Mimesis, 2021.
- Doll, Darcie 2014. “Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX”. En: Alzate C y Doll D (Comp.). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*. Santiago: Universidad de Chile, 2014.
- Egaña, Loreto, Iván Núñez y Cecilia Salinas. *La educación primaria en Chile: 1860-1930. Una aventura de niñas y maestras*. Santiago: PIIE-LOM, 2003.
- Falabella, Soledad. “Modernidad literaria y la entrada de las mujeres a la esfera pública en los discursos de Bello, De Hostos y Mistral”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (2012): 119-141.
- Fernández, Belén. “Literatura, prensa y subjetividad normalista. Una lectura complementaria de la obra de Carlos Sepúlveda Leyton y Revista Nuevos Rumbos. 1923-1938”. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2014.
- Gómez, Luis. “Un proceso de cultura y dignificación. La obra de la Asociación General de Profesores”. Tesis para optar al grado de profesor de Estado, Universidad de Chile, Santiago, 1926.
- Godoy, Lucila. “Adhesión de Gabriela Mistral”, *Nuevos Rumbos*, Santiago, N°33 (1925, 1° mayo).

- Ludmer, Josefina 1984. “Tretas del Débil”. Gonzalez P y Eliana Ortega. (eds.) *La Sartén por el Mango. Encuentro de escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984: 47-54.
- Mistral, Gabriela. “La maestra rural [manuscrito] Gabriela Mistral. Archivo del Escritor”. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-132997.html>. Accedido en 17/4/2023.
- Monsalve, Mario 1998. “... *I el silencio comenzó a reinar*”. *Documentos para la historia de la instrucción primaria 1840-1920*. Fuentes para la historia de la República. Vol. IX. Santiago: DIBAM, U. Católica Blas Cañas, Centro de Investigaciones Barros Arana, 1998.
- Sánchez, Cecilia 2016. “Escenas del saber y la escritura. Desentierros y vestuarios”. *Solar*, 12 (2016): 107-119
- Sarmiento, D. F. “De la educación de las mujeres (1849)”. En: Sarmiento, D. F. *De la educación popular*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, 2009.
- Yaeger, Gertrude 2005. “Religion, gender ideology, and the training of Female public Elementary school teachers in Nineteenth Century Chile”. *The Americas* 62.2 (2005): 209-243.

UNA CARTA DE MUJER

Olga Echeñique

Desde un rincón lejano de una provincia austral ha llegado hasta nosotros la voz vibrante de una mujer nueva.

Acostumbrados a oír siempre los mismos comentarios sobre las románticas almas provincianas que tras las amarillentas cortinas observan con ojos bondadosos el tedio del ambiente eternamente igual, nos sentimos –ante las palabras desnudas de una maestra joven- sacudidos por la esperanza de una cercana rebeldía femenina.

Su grito desesperado merece ser escuchado por todas las mujeres que se han dedicado al profesorado.

Juan Ramón

Apreciado amigo:

.....

Ahora.

Ahora, mi buen amigo, quiero contarle mi fastidio.

Esta sociedad de aquí amenaza con reventarme. Ud. no se imagina lo torpes que son y cómo todo lo hacen cuestión de bajos y mezquinos intereses de politiquería.

Toman a veces el nombre de los socios para cualquier descabelladura; y, en los asuntos principales no se nos toma en cuenta para nada. Sería largo de contarle. Estoy descontenta con el presidente, con el directorio general.

¿Podrá pertenecer a la corporación del capital?

Se me acaba la paciencia. Descontenta con este eterno caminar a paso de buey. Será inútil cambiarnos, será tiempo perdido. Creo que aquí, aquí en Chile, seremos los pacientes bueyes siempre. Tanta injusticia me ha vuelto pesimista.

Admiro a esos revolucionarios, quisiera tener su alma para escupirle el rostro a los magnates y a estos perros que les lamen las manos.

Me fastidio enormemente. Querría cambiarme, querría ser otra. Nada. Aquí estoy enterrada. Se pudrirá mi espíritu. Tengo alas; tengo anclas: no puedo volar; no puedo anclarme...

Cadenas y más cadenas. Deberes... tantas cosas que nos fijan y nos eternizan. Ayer y hoy, mañana, igual, siempre igual. Se hizo lo mismo. Horas reglamentadas y marcos estrechos: jaulas, jaulas... ¡Y proclamamos la santa Libertad! Porquerías...

No sé, realmente no sé qué hacer. Aquí nada puede hacerse. Su Majestad el Convencionalismo tiene razones claras y convincentes. Luego la Moral esa que me hicieron tragar como un purgante y que yo a mi vez hago tragar a mis pequeñas alumnas, ésa tiene el dedo levantado y ordena la resignación y el cumplimiento del deber. ¡Cumplimiento del deber!

Juan Ramón, Ud. que es hombre de ideas modernas, debe comprenderme, debe encontrarme razón. ¡Ah, mi buen amigo, no he tenido el valor suficiente para descubrirle todo mi pensamiento. Juan Ramón, amigo, he tenido que ponerles límites a mi corazón. ¿Porqué le estoy contando estas cosas íntimas?...

Tal vez porque Ud puede comprenderme. No me de consejos. Me molestan los consejos. Hábleme de una manera distinta a los demás. Cuando yo he dicho esto mismo a otras personas, me han regalado máximas y consejos bíblicos. Eso me repugna. A veces no sé a quién conversarle. Ahora se me ocurre que a Ud. puedo decirle todo.

¡Quién sabe si también me engaño! Termino. Estoy triste y desesperada...”
Afectuosamente,

OLGA ECHEÑIQUE”.

Nuevos Rumbos, n° 22, Santiago, 1 de agosto de 1924.

Num. 22
(DE LA 1a PAGINA)

NUEVOS RUMBOS UNA CARTA DE MUJER

el verdadero concepto de la Patria! Y hacen traición a la patria los que trabajan por conservar las corrupciones, las injusticias: estos son los gobernistas que para corregir los males del pueblo, hacen desfilar de banderas militares. Estos son los traidores del problema de las injusticias y de los regimenes, estos son los grandes hipócritas a quienes hay que combatir.

Algo así es la campaña que libra la juventud peruana. El sistema de la escuela social del Perú es tan complicado, tan complicadísimo, que como en todos los problemas sociales de Sud América, tiene como base la educación popular que en algunos casos se da por la escuela indirectamente. Los obreros ya formados en la escuela primaria, son tomados por los estudiantes que acaban esta fax del problema en la Unidad Popular, que dirige las reuniones de los obreros en todas sus manifestaciones de reivindicación. La Universidad Popular, que lleva el nombre de Manuel González Prada, fundada alrededor de 1909, constituye una escuela revolucionaria; allí se enseña a los obreros el concepto principal de la vida, concepto fundamental de la ciencia; pero sobre todo se le enseña a percibir sus verdaderos derechos y a repudiar con valentía todo aquello que no se le concede.

Los estudiantes, además, hemos dirigido y secundado los grandes movimientos del obrero, y me es grato dejar constancia que en todas las grandes manifestaciones obreras, se ha dado muestras de un verdadero idealismo. En los últimos meses de los obreros no ha habido reclamo de salario; todos han sido en defensa de principios institucionales. Jóvenes siempre desamparados de justicia humana, hemos sido saqueados innumerables veces en las calles de la capital de los Virreyes, víctimas de la tiranía imperante.

La situación de la juventud peruana—siento un particular agrado en declararlo—es firme y ahora pedimos a las instituciones que inicien la revolución de los Angeles, que ellas pueden emprender. Los maestros tiene una gran responsabilidad sobre si. Los maestros del Perú son los frailes, y aunque existen también profesores laicos en provincias, en la mayor parte de los casos son nombrados por la influencia de los frailes, de los cuales el diputado es el agente; de esta manera se nombra un profesor que no puede salir de ciertos límites. Los frailes preparan así este negocio mediato para el gran negocio mediato.

Dije que los profesores tenían ante sí una gran misión: la de impregnar las primeras ideas en las mentes juveniles y todos sabemos que estas ideas quedan grabadas por toda la existencia y son ellas las que preparan el espíritu para recibir las verdaderas normas eternas de la vida, ya que en la vida no tenemos tiempo para reflexionar sobre los problemas humanos. Toda la educación que se ha dado en Sur-América, ha sido siempre orientada a dar excesiva importancia a la cuestión religiosa, confundiendo el sentimiento religioso, que es puro, con el litúrgico, que es impuro. Allí no se enseña moral o se la enseña sin ningún contenido ideológico, sin tener una noción de los conceptos principales de la vida del Estado, sino que se enseñan cuestiones que son imposibles de practicar, y que

Desde un rincón lejano de una provincia austral ha llegado hasta nosotros la voz vibrante, cáhida, sincera de una mujer nueva.

Acostumbrados a oír siempre los mismos comentarios sobre las "románticas almitas provincianas que tras las smarritas cortinas observan con ojos bondadosos el tedio del ambiente eternamente igual, nos sentimos— ante las palabras desnudas de una moza, tra joven—sacudidos por la esperanza de una cercana rebeldía femenina.

Su grito desesperado merece ser escuchado por todas las mujeres que se han dedicado al profesorado.

Juan Ramón.

Apreciado amigo:

Ahora.

Ahora, mi buen amigo, quiero contarle mi fastidio.

Esta sociedad de aquí amenaza reventarme. Ud. no se imagina lo torpes que son y cómo todo lo hacen cuestión de baos y mezuquinos intereses de politiquería.

Toman a veces el nombre de los socios para cualquier desaholladura; y, en los asuntos principales no se nos toma en cuenta para nada. Sería largo de contarle. Estoy descontenta con el presidente, con el directorio en general.

¿Podría pertenecer a la corporación de la capital?

Se me acaba la paciencia. Descontenta con este eterno caminar a paso de bucy. Sería inútil cambiarnos, será tiempo perdido. Creo que aquí, aquí en Chile, seremos los pacientes bucyes siempre. Tanta injusticia me ha vuelto pesimista.

Admiro a esos revolucionarios;

educación se oriente hacia sus verdaderos fines de redención social; que se le enseñe que el Estado tiene como función principal el mejoramiento social del individuo. Todo otro principio es equivocado. —Dice Vasconcelos que los tiranos se mantienen sancionando a todas aquellas instituciones que les impiden realizar sus grandes mentiras. —Es necesario procurar la igualdad dentro del mundo y el amor a los semejantes, y destruir los regimenes caducos de opresión. Es necesario decirles a los pueblos que la patria es una mentira convencional, que la patria, que los países, que los Estados son puras invenciones de clases determinadas, y es necesario que el pueblo tenga en su espíritu todo el desee, toda la fe, todo el ímpetu, para convertir más tarde en realidad la unidad racial y espiritual, y por este medio, conquistar la felicidad y la justicia con que todos soñamos. — He dicho.

quisiera tener su alma para cupirle el rostro a los maganos a estos perros que les lamen manos.

Me fastidio enormemente. ¿rria cambiarnos, querría ser Nada. Aquí estoy enterrada pudrirá mi espíritu. Tengo i tengo ansias; no puedo volar puedo volarme.

Cadenas y más cadenas. E res... tantas cosas, que nos i y nos rernizan. Ayer y hoy, fiara igual, siempre igual. Se lo mismo. Horas regimental marcos estrechos: ¡aulas, las... Y proclamamos la s Libertad! Porquerías...

No sé, realmente no sé qué ser. Aquí nada puede hacer Su Majestad el Convencion no tiene razones claras y con centes. Luego la Moral esa me hicieron tragar como un i gante y que yo a mi vez le tragar a mis pequeñas alim esa tiene el dedo levantado y dena la resignación y el em miento del deber. ¡Cumplim del deber!

Juan Ramón, Ud. que es b bre de ideas modernas, debe c prenderme, debe encontrarme. Ah, mi buen amigo, no tenido el valor suficiente para cubrirle todo mi pensamie Juan Ramón, amigo, he tet que ponerle límites a mi cora ¿Por qué le estoy contando e cosas íntimas?...

Tal vez, porque Ud. puede c prenderme. No me de conse Me molestan los consejos. Hal me de una manera distinta a demás. Cuando yo he dicho i mismo a otras personas, me l regalado máximas y consejos blicos. Eso me repugna. A ve no sé a quién conversaré. Ah se me ocurre que a Ud. puedo c irle todo.

¿Quién sabe si también me gaño? Terminó. Estoy triste desesperada...

Afectuosamente,

OLGA ECHENIQUE

Experimentos Pedagógicos

Las "Casas de Bambini", en momento de los kindergarten de la señora Montessori (FIN)

Según la exposición de la a ñora Montessori, podemos atrib a las C. de B. los siguientes r sultados:

1.º A la edad de 2 a 3 años los niños aprenden a conocer l formas geométricas, a saber, m por la sensibilidad (sentido d tacto) que por la vista; pued ordenarlas según el tamaño, col car los conos en orificios adecuo dos para cada uno, distinguir l colores fundamentales, konstru

III "C. de B."

ENTREVISTAS

UNA ZIGZAGUEANTE FUGA EN ESPIRAL
(EL *MAKING OF DE MALA ONDA*)

Alberto Fuguet / Cristián Opazo¹
alberto@fundacionfuguet.org / cmopazo@uc.cl

De Alberto Fuguet escribí obsesivamente antes de topármelo en persona. Más bien, escribí de *Mala onda*²; escribí, con una mezcla de excitación y resentimiento, de cómo, para muchos de sus lectores —en especial, aquellos que no heredamos los privilegios de la ciudad letrada—, esta novela enseñaba que las bibliotecas podían ocuparse como armarios, escondites, refugios.³ Con citas literarias apócrifas, erradas o mal traducidas, su protagonista, Matías Vicuña —los 17 años aún son su única certeza—, conseguía decir todo cuanto no cabía en la lengua de la transición. Para mí, los extranjerismos por los que tanto se inclinaba no eran más que “el rasgo mínimo distintivo de una enunciación de género [masculino] que, por su sujeción al cuerpo de los *teenagers*, no conoc[ía] vocativos diferentes de maricón. . .”⁴ Claro, Matías Vicuña me (nos) fascinaba porque leía de manera equívoca: *Casa de campo*, de José Donoso, como folletín porno; *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, como realismo socialista; o, incluso, “Falling to Pieces”, de Faith No More, como oda elemental de una masculinidad rota.

El 90-91, la dictadura travestía sus uniformes, aunque su ley, sellada en 1980, seguía intacta. Por eso, un *teenager*, mal alumno de un colegio privado *wannabe*, se convertía en confidente de otro y de otra que, en un liceo subvencionado, con número no emblemático o latinismo exótico, por distintas razones, igualmente fallaba en sus lecturas. ¿*Teenagers* sin futuro? Peor, sin una memoria cultural que los incluyera.

¹ Los autores agradecen a Camila Matta, por la edición/montaje, y a Rodrigo Cánovas, por abrir este espacio de reflexión que desborda los límites del *paper*. Asimismo, agradecen a Fernando Blanco y Bernardita Llanos por la posibilidad de volver a conversar sobre *Mala onda* con los estudiantes de programa de Bachelor of Arts de Bucknell University.

² Alberto Fuguet, *Mala onda* (Santiago: Planeta, 1991).

³ Cristián Opazo, “De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet”, *Revista Chilena de Literatura*, n.º 64 (2009): 79-98.

⁴ Opazo, “El léxico de los afectos en las primeras ficciones de Alberto Fuguet”, *[SIC]*, n.º 29 (2021): 121.

Quizá, por eso, mientras caían, se inventaban una que, fragmentada como video clip, superponía extranjerismos y citas impropias. Total, como dice el epígrafe de la novela, “my life is falling to pieces/somebody put me together”.

Pero, ahora, es 11 de septiembre de 2023. Y, aquí, vamos a tratar de reunir los pedazos. *Recording in Progress*.



OPAZO. Supongo que corresponde comenzar con un elogio a *Mala onda*, novela que con el paso del tiempo va mostrando tener una agudeza y una capacidad asombrosa de intervenir en el presente. Porque, si me permites un pequeño ejercicio de memoria, cuando tú estabas escribiéndola, en sus borradores, a finales de los 80, el escenario era ominoso. Estábamos transitando a la democracia desde la dictadura, y estábamos discutiendo qué legados de esa dictadura íbamos a dejar atrás, qué herencias mantendríamos intactas y, por supuesto, qué secretos íbamos a esconder debajo de la alfombra. En ese Chile se está decidiendo, por ejemplo, mantener el modelo económico, forjado a través del terrorismo de Estado, se está decidiendo hacer justicia en la medida de lo posible y se está preservando, mediante calculadas extirpaciones, una constitución sin legitimidad alguna. En ese contexto, tú escribes una novela que terminó siendo, creo yo, muy engañosa e injustamente leída por la crítica. No por el público, que la convirtió en un clásico, en un *long seller*. Entonces, la crítica la desestimó. O, peor aún, la sancionó como superficial y molesta por el despliegue de un castellano plagado de extranjerismos. Y, sin demasiado rigor, se pasó por alto una cuestión que, en mi impresión, era clave: que se trataba de una novela que, a través de estructuras pop, a través de anglicismos, estaba intentando describir el gran elefante (color gabardina castrense) con el que íbamos a convivir por los próximos treinta años en ese cuarto oscuro, de tan pocos placeres, llamado Chile: la constitución de Pinochet. *Mala onda*, y acá ya empiezo a acercarme para darte la palabra, Alberto...

FUGUET. (*Interrumpe*). No, no, no, sigue..., me gusta, me gusta...

OPAZO. (*Se rie*). Bueno, *Mala onda* es una novela de formación, un *Bildungsroman*, un relato *coming-of-age*, como se podría decir en inglés. Aquí se trata del despertar de un adolescente en un contexto fracturado por la violencia, adormecido por la penetración de nuevos estímulos económicos. Y bajo esa trama soterrada, está hablando de un Chile donde se está fraguando esa constitución que hoy en día nos terminó estallando en la cara. Y, en ese sentido, si tuviese hoy día que hacer un *endorsement* para su contraportada, o si pudiésemos retroceder el tiempo, debiésemos decir que *Mala onda* es una novela que, de manera muy

aguda, en 1990, nos interroga acerca de cuáles son las condiciones en las que queremos crecer, en las que queremos hacernos adultos, hacernos hombres, en el caso de Matías Vicuña. Y, mientras Matías ensaya su masculinidad, se instala la estructura que la acabará rigiendo. Y justamente para empezar la conversación quería volver a este lugar, para que tú me contaras sobre esos años, sobre el proceso de escritura de *Mala onda*. Y esto porque quienes hubiésemos añorado escribir ficción, pero que no lo hemos hecho por pudor o talento o quién sabe qué, siempre nos imaginamos que los escritores y las escritoras que admiramos están, de algún modo, a través de la ficción, intentando hacer un ajuste de cuentas, con sus propios fantasmas, con el contexto, con lo que sea. O, a lo mejor es pura diversión. Entonces, ¿cuáles son los fantasmas que te estaban rondando, cuando decides hacer, en 1990, una novela que habla sobre 1980 y sus claroscuros?

FUGUET. (*Como ordenando las ideas que se le atropellan*). Mm-hh... Al final, me doy cuenta de que esas cosas que uno da por hecho explican el porqué algunas personas ganan premios o son consideradas en serio, o no. A veces, esas cosas... me refiero al relato que construyes tú mismo y con ayuda de la crítica académica... ayudan a determinar cómo se lee una obra. Yo no me di cuenta de eso. Fui ingenuo, quizá. Pero, en fin, mira, ¿cuáles fueron los fantasmas? Supongo que hay muchos... Pero, uno, yo quería hacer una novela que algún día se pudiera leer en el colegio, eso es lo primero. O sea, una novela que me hubiera gustado leer cuando yo tenía 17 o 20 o 21, porque en el proceso de escritura el personaje fue cambiando de edad. Pero lo primero fue eso, leer una novela en un español que se pareciera al que se hablaba. Un español contaminado, si quieres. Intervenido, ¿no? Y, dos, efectivamente quería hacer una novela chilena, porque en ese tiempo sentía que yo ya era chileno, y que faltaban novelas que tocaran escenarios que yo conocía, por así decirlo. Como Matías, estaba cansado de las alegorías. Y quería que fuera una voz masculina. Me interesaba apoyar a ciertos chicos que, por variables que no se reducen a la clase, quedan fuera de las memorias épicas. Yo creo que fue ahí por dónde entré. Claro, más allá de todos los libros que había leído, obviamente. Y, bueno, a propósito, creo que está demasiado presente la influencia de *The Catcher in the Rye*, para mi gusto... Pero yo no sé en qué momento decidí en qué año ubicar la acción la semana del plebiscito del 80. Yo creo que fue más tarde. Sí, creo sí, porque este libro lo partí escribiendo mucho antes que *Sobredosis*.⁵ El 88, lo llevé a un par de talleres pero el manuscrito tenía dos o tres capítulos. No tenía más. Y todavía no tenía claro

⁵ Fuguet, *Sobredosis* (Santiago: Planeta, 1990).

en qué año estaba ubicado. No. ¿Sabes?, primero partió como atemporal, como una especie de 80 difusos. Y esa versión, de esos primeros capítulos, me tocó llevarla a dos talleres literarios muy distintos. Uno era el de Antonio Skármeta, donde yo era el mayor. Tenía como 23, 24 años, y todos mis compañeros tenían de 23 para abajo. Ahí, en el primer capítulo de esa versión, que realmente ocurría en un viaje de estudios, en Río de Janeiro, no quedaba tan claro qué año de los 80 era. Pero estaba claro que era durante la dictadura de Pinochet. Y, bueno, en ese taller, el libro fue extremadamente castigado. Generó repulsa, asqueó. Fue un momento muy muy difícil para mí. Ahora podría haberlos acusado de *bullying*. Los podría haber funado por Instagram (*rié*). Pero en ese momento no existían esas cosas, y además yo sentía que era lo que correspondía nomás. Era el precio que había que pagar, supongo. Antonio Skármeta me defendió bastante, mientras la mayoría hacía tira el manuscrito, a pesar de que solo tenía un capítulo. Eso sí, ya estaba más o menos la base. La primera línea: “Estoy en la arena, tumbado, raja, pegoteado por la humedad”.⁶ Esas cosas... Y, bueno, básicamente a la mitad del curso, que era gente “muy extremista” (*riéndose de sí mismo*), yo creo que más de izquierda que de derecha, le parecía que esa voz, la de Matías, no merecía existir. Esa voz les parecía un insulto, en especial, porque consideraban que mancillaba un espacio casi sagrado, el taller literario de un profesor como Skármeta. Y, para colmo, yo celebraba una voz que debía ser eliminada, la voz de un alguien que no debía tener derecho siquiera a hablar, porque gente como esa era lo más sórdido y lo más asqueroso que podían imaginar. La palabra “zorrón” no existía... pero habría ayudado a describir la repulsa que despertó la voz del manuscrito. Yo quedé muy impactado. Sujeténdome las lágrimas, por así decirlo. Pero apareció Skármeta. Me felicitó, me apañó y retó al resto del taller. Y después llevó este par de capítulos a su editor. Y a la semana me llamó (*rié, otra vez*). Tuve una experiencia muy extraña con este libro. Gustó con solo dos capítulos. La editorial Planeta quería publicarlo sin que yo lo tuviera terminado. De ahí me demoré muchísimo, por lo menos tres años más, cuatro quizás. Entremedio, de hecho, salió mi primer libro de cuentos, *Sobredosis*, como decía, porque no estaba siendo capaz de terminar *Mala onda*. Tenía muchas dudas. Ese fue el *making of*...

OPAZO. ¿Y qué papel desempeñó José Donoso en ese *making of*?

FUGUET. El otro taller donde trabajé el manuscrito fue el de Donoso. Ahí, en cambio, gustó muchísimo. Y yo era lejos el menor. A Donoso le encantó. Le

⁶ Fuguet, *Mala onda*, 19.

interesó el personaje, le interesó el padre, le interesó el tupido velo. Aunque él esperaba otra cosa, porque cuando él me invitó al taller, después de que me echara años antes, me preguntó en qué estaba. Yo le conté que estaba haciendo una novela sobre los 80, que me parecía que era una década clave en Chile, una década en la que el país pasó, mediante un golpe de Estado, de ser de una forma social a otra, de una estética a otra, de una forma de ver el mundo a otra. Donoso estaba totalmente de acuerdo. Pero, de repente, me doy cuenta de que él creía que yo estaba hablando de 1880 y que yo estaba haciendo una novela tipo pre-Balmaceda, pre-guerra civil del 91, y que básicamente con “cambios sociales” yo me refería a la llegada de la luz eléctrica, por ejemplo, o el invento de... de... de no sé qué (*rie*). No sé, se imaginó la precuela de *Juana Lucero*.⁷ No tengo idea, porque la verdad es que no soy experto en esos 80. Pero claramente yo no estaba escribiendo un libro así. O sea, yo no habría sido capaz de decir “los 80” para referirme a 1880. No soy Sol Serrano, por así decirlo. De hecho, no creo que nadie diga “ochentero” para referirse a 1880. Y Donoso me dijo, “¿Cómo...? ¿1980? Pero si eso fue la semana pasada”, cuando todavía estábamos creo que en 1989. Yo le contesté, “¿Cómo? No po, no es la semana pasada. Para mí es mucho tiempo atrás, es la mitad de mi vida”. Le dije que yo sentía que era un mundo muy, muy distinto, tanto que me las pasaba en la Biblioteca Nacional investigando, recopilando información. Sumergido en los diarios. Y Donoso me dijo: “Qué curioso eres. Nadie puede hablar de los 80 como si fuera una década que pasó hace tanto tiempo”. Pero, sí. Eso. Esos fueron los fantasmas. Después te cuento cómo me fui a la constitución, porque en realidad, en un inicio, Matías Vicuña era mayor. No estaba en el colegio y ocurría en otro año.

OPAZO. Acá dejas varios puntos que creo relevantes de subrayar. Tienen que ver con, primero que todo, el lugar donde se aprende a escribir en ese Chile de los 80. Y aquí vale la pena recordar que, en ese minuto, el sistema universitario estaba en ruinas. Había sido intervenido con rectores militares. La idea de tener escuelas de escritura creativa era un despropósito, no era posible en ese Chile.

FUGUET. Claro, porque además en Letras se estudiaban libros (*enfatisa*).

OPAZO. (*Interrumpiendo*) ...la filología tamizada por los espectros del franquismo. Por eso, de una manera muy aséptica, ¿no? Bajo la moral de “no contaminar la literatura con la política”. Había mucho temor, no era casual, porque, de hecho, profesores habían sido desaparecidos, ocho, diez años antes.

⁷ Augusto D’Halmar, *Juana Lucero: los vicios de Chile* (Santiago: Turín, 1902).

Entonces, claro, los talleres eran los espacios clave. El taller de Skármeta, el de Donoso, el de Pía Barros. Esos eran los lugares donde, con diversas ópticas, se mantenía viva la discusión literaria. Eso era lo primero que quería subrayar.

FUGUET. Y cada taller tenía su propia estética, ética, todo. Claro, dependía mucho de quién enseñaba, y también dependía de quiénes estudiaban.

OPAZO. En ellos se militaba. Ingresar a ellos era casi como ser parte de una tribu urbana. Tenían siglas, premisas éticas, programas. Eran *células*, en el doble sentido de la metáfora: eran células porque operaban como grupos de agitación cultural y, también, eran células porque conservaban el germen del diálogo académico y artístico.

FUGUET. De hecho, si mi memoria no me traiciona, las personas a las que menos les gustó el manuscrito tenían cupos de retornados. Y, claro, era natural, porque la sospecha estaba en todos lados.

OPAZO. Y ahí justamente surge un segundo punto a subrayar. Si el primero es que se aprendía a escribir en estas familias postizas que eran los talleres, el segundo tiene que ver, y por acá empiezo a llegar a la pregunta, con que ser joven en ese minuto, en Chile, implicaba empezar a conocerse con personas que venían de diversos lugares. Están las chicas y los chicos retornados de exilios europeos, más o menos cercanos a ciertos discursos tradicionales de izquierda. Y hay otras personas que vienen llegando a Chile y hablan *spanGLISH*, porque les tocó educarse en una segunda lengua. Se fueron a los tres años y volvieron a los quince. Tú habías llegado a Chile tiempo atrás, ¿no? Entiendo que te habías criado hasta la pubertad en California.

FUGUET. Hasta los once años, prepubertad. Ojalá hubiera pasado la pubertad en California...

OPAZO. Bueno, partí comentando que *Mala onda* es una novela súper incómoda en los 90 en términos políticos. Pero creo que también lo es en términos afectivos, porque es un libro donde finalmente un chico, Matías Vicuña, trata de construir su familia afectiva. Trata de aprender a decirles “te quiero” a los amigos. Trata de aprender el arte de la ternura. Y aquí te quería preguntar cómo te aproximabas tú a ese tema, con qué nivel de tabú. Pregunto porque, hoy día, en una época post *Heartstopper*, por ejemplo, parece lo más lógico, deseable y normal, en hora buena, que el afecto sea tema de nuestras conversaciones en torno a la literatura. En ese Chile que se desangraba a finales de los 80, ¿cómo era intentar instalar una novela que, en algún lugar, quería hablar de un chico que buscaba la ternura y que tenía un padre que pudo haber sido un sinvergüenza,

pero que también era alguien que se quebraba y que lloraba? Son hombres muy frágiles los de *Mala onda*.

FUGUET. Sí. Pero, a ver, guárdamela y te la contesto de inmediato, porque antes sí quiero comentar que, cuando la novela ya estaba empezando a fluir, en un momento, me doy cuenta de que Matías..., y esto quizás tiene que ver con lo que me estás preguntando... Bueno, me doy cuenta de que Matías era muy viejo. Claro, yo estaba haciendo una novela que ocurría en el 88 con el telón de fondo del 89. O sea, el 89 yo estaba escribiendo, mirando un año para atrás, siempre con esta idea de que ocurriera como en las grandes películas que a uno le gustan, como en *Cabaret*, que fuera una historia de amor o de aprendizaje, o de cualquier cosa, donde la historia de atrás fuera tan impactante o incluso más impactante que la historia que se está viviendo en primer plano. Y, entonces, yo pensaba que la campaña del Sí o del No era perfecta, porque realmente marcó un antes y un después. Matías estaba en la universidad y estudiaba periodismo en la Chile, cerca del lugar donde operaba la DINA, en Vicuña Mackenna 69. Pero, en un momento determinado, me pareció que Matías, como yo, era demasiado viejo. Sentía que 23 era ya como inverosímil de lo viejo. Y, al ver a mis compañeros, que estaban súper politizados, bastante más que yo quizás, me parecía que a los 23 era muy tarde ya, tanto en edad como en época histórica, para que a Matías le cayera la teja, para que tuviera una epifanía, esa es una forma más linda de decirlo. Era muy tarde para que viviera ese momento de darse cuenta, y yo quería contar la historia de alguien que despierta. De hecho, uno de los títulos originales de *Mala onda* fue una frase de *Duna* que dice: “El durmiente debe despertar”. Yo quería que él se diera cuenta de que había un mundo distinto al de su familia, que las cosas no eran solo como las de su círculo, que sus amigos podían ser muy simpáticos, pero que también pertenecían a un mundo con el que él tenía que decidir si romper o no. Y, por otra parte, tampoco sabía cómo eran los chicos de 17, porque yo ya tenía 23, 24, y no había TikTok ni Instagram, para poder enterarse. Entonces, ahí me percaté de que el 88 era *too soon*. Tenía que irme para atrás. Pero no sabía a dónde ir. Y justo ahí me acordé de una película que había visto años atrás y que me impactó mucho. Se llamaba *El huevo de la serpiente*, de Bergman, que no ocurría durante un momento tan terrible, sino que ocurría antes del nazismo, antes de que estallara. Para mí fue súper importante esa película. En unos libros que encontré, leí que se llamaba *El huevo de la serpiente*, porque la pregunta era, en el fondo, en qué momento se origina el mal, el nazismo en este caso. Y ahí se me juntó todo y pensé: “Eso. Lo voy a hacer durante el plebiscito del 80. Todo el mundo está preocupado del plebiscito del 88, y yo me voy a ir mucho más atrás, a algo mucho más asqueroso”. Además, me di cuenta de que justo

ese año yo tenía 17, entonces, podía usar mis propias vivencias, mis recuerdos. Empecé a recordar qué se escuchaba, qué se veía. Recordé que estaba la música disco, que había otro tipo de música, otro tipo de películas..., bueno, todavía no estaban las de Stallone, pero Spielberg ya estaba agarrando vuelo. Me di cuenta de que tenía un material muy distinto a lo que se había escrito, y ahí me sentí más seguro. Nadie hablaba de la Constitución del 80. Todo el mundo hablaba como si solo hubieran existido dos cosas: el golpe, por un lado, y el 88, por el otro. Yo pensaba: “No, no, no”. Hasta el día de hoy, yo siempre he pensado una cosa que puede parecer políticamente incorrecta, pero que tiene que ver con lo que dije antes sobre *El huevo de la serpiente*, sobre dónde nace el mal: y es que todo el mundo decía que Pinochet se había robado los votos para las elecciones del 80, y pienso que eso quizás se puede discutir, porque no existían tantos... ¿cómo se llaman?

OPAZO. Mecanismos de control. Registros electorales. Veedores internacionales.

FUGUET. Claro, no había tantos mecanismos de control. Yo soy más pesimista. Yo soy de la idea de que no se robó los votos y, si lo hizo, fue solo de un 5%. Yo pienso que la gente realmente votó por él. Y eso es lo terrible. Ahí nace el mal. Ese es el tupido velo que aún no logramos descorder. Y eso me interesó, sobre todo, porque yo quería que el libro le molestara tanto a la izquierda más autocomplaciente que arriscaba la nariz cuando se cruzaban con la contracultura como a la derecha cómplice de la catástrofe. Quería que todos despertaran, como Matías. Lo que pasa es que la gente suele creer que siempre está en el lado correcto de la historia, una idea que aparece en la serie *Los 80*. Pero yo creo que, en la vida real, en la intimidad, las personas no saben verdaderamente en qué lado de la historia están. Por algo los republicanos están ganando, o la gente en Estados Unidos está votando por Trump, o en Argentina por Milei. En una novela condescendiente, los personajes toman decisiones correctas, románticas, acaso. En la vida no siempre es así. Eso es lo que me pareció *creepy*: en el 80 la gente, no toda, pero parte importante de mi entorno, de nuestro entorno, votó por la dictadura.

OPAZO. Es interesante ese punto que tú marcas, porque permite desagregar momentos complejos de la historia de Chile. Me explico: un primer punto en que tenemos que tomar una posición ética es el golpe del 73, y la indisoluble violación a los derechos humanos que precipita. Otro momento clave tiene que ver con la aceptación o no de la Constitución del 80. Y creo que eso ha estado muy vivo en el debate actual en Chile, donde, por un lado, y en hora buena, estamos teniendo una condena bastante amplia, quizás no todo lo amplia que quisiéramos, pero más amplia que hace unos años, donde ya se habla de golpe

de Estado, cosa que hace cinco o diez años resultaba más o menos improbable en algunos sectores. Y, por otro lado, tenemos la simpatía que esa constitución despierta en personas que, condenando las violaciones a los derechos humanos, no se demuestran tan incómodas con ese diseño de país. Y creo que esa es una de las cosas inquietantes que tiene *Mala onda*, que nos lleva a un mundo que nos muestra esa complacencia, como diría Michael Lazzara, con ciertas políticas económicas y de convivencia que hicieron que, en 1988, Pinochet se fuera con el 44% de los votos. Tal vez, justicia en la medida de lo posible no solo significaba condescendencia con los pactos de silencio militar, sino, también, con la tolerancia de la sociedad civil que ha defendido la constitución de 1980 usando el eufemismo *bases institucionales*.

FUGUET. Claro, todo el mundo, al menos parte de los más jóvenes, cree que Pinochet perdió por el 80%, por paliza. En ese sentido, el titular del *Fortín Mapocho*, del gran Gato Gamboa, que presentó mi novela *Tinta roja*, el 96, amigo mío, no es tan perfecto: “¡Corrió solo y llegó segundo!”. O sea, sí, pero llegó segundo con mucha gente. Salió segundo y subió al podio y recibió la medalla y cantó la canción nacional. Literalmente, pudo competir, no fue descalificado. O sea, uno podría ampliarlo de mala fe. Claro, porque “llegar solo” suena como que llegó gateando, sin aire. Pero no. Llegó segundo, pero rodeado de amigos, por así decirlo. Listo para el tercer tiempo. De verdad choca mucho. Yo pensaba que el No había ganado por 77%, algo así.

OPAZO. Por eso me interesaba subrayar ese punto. *Mala onda* es, a mi juicio, una novela particularmente inquietante, porque nos muestra que hay sectores profundos de nuestra sociedad que han manifestado una complacencia perturbadora con un cierto diseño de país que se gesta en esa coyuntura que es la que reconstruye *Mala onda*. Y, ahí, la escena final, permitiéndome el *spoiler*, creo que es bien decidora. Vemos a Matías bajar por el San Cristóbal en bicicleta, en una cita a Skármeta, suspirando y diciendo: “Me salvé. Por ahora”. El fantasma está todavía ahí al acecho y parece que la única posibilidad de ser joven es estar en una bicicleta, bajando un cerro...

FUGUET. (*Interrumpe*). Zigzagueante...

OPAZO. Claro, una huida zigzagueante...

FUGUET. Bueno, me acuerdo de que la persona que más me criticó ese final y con quien hablé las mejores conversaciones fue, años después, Bélgica Castro... y también Alejandro Sieveking... en su departamento. A ellos les encantó el libro. De hecho, después Sieveking adaptó en el Teatro Nacional una versión no tan... no tan perfecta (*rie*) de *Mala onda*. Yo creo que esa novela es inadap-

table para el teatro, pero, bueno, en ese momento lo pasé bien... Recuerdo que Bélgica Castro decía: “Yo quería que Matías se muriera, que se suicidara, que se lanzara de la estación Mapocho... del San Cristóbal para abajo”. Me dijo: “Debería haberse tirado y que le pasara encima el funicular”. Le dije que lo había pensado. Pero, en fin, si moría Vicuña, entonces moría yo, po. En ese sentido, yo ya estaba en una relación muy estrecha con el libro. Además, también me parecía que era muy fantasioso, muy extremista. Una de las cosas que yo quería decir con el libro era que la política es sin duda súper importante, pero, a fin de cuentas, para la mayoría de las personas, tampoco lo es tanto como para tirarse por el San Cristóbal y que el funicular te aplaste por encima. O sea, *life goes on*. La gente dice: “Yo no voy a aceptar vivir la era de Trump. Voy a marchar todos los días”, y después igual termina comprando comida congelada en Trader Joe’s. Las personas no somos tan militantes como quisiéramos. Además, también hay que tomar en cuenta que se trataba de un chico de 17 años, sin plata, sin pasaporte tal vez... no, no sé... tal vez sí tenía pasaporte. A lo que voy es: ¿a dónde iba a ir? Tampoco era como si fuera a partir solo a Bolivia, a Argentina... Para ser sincero, nunca se me ocurrió que pudiera irse del país. Pero sí pensé que se podía suicidar. Me acuerdo de que, cuando el libro llegó a mi casa con las últimas correcciones, yo agregué en el último minuto la frase del “por ahora” después del “me salvé”. Me pareció que ese “me salvé. Por ahora” era como si Chile se salvara, ¿cachái?... Recuerdo que empecé a leer algunos libros, libros de izquierda, porque los de derecha eran *La revolución silenciosa*, y todos partían diciendo algo así como “Pinochet es malo”. Generalmente como a la primera frase o en el primer párrafo te decían eso. De hecho, hay un libro de Skármeta que se llama *No pasó nada*, un libro de cuentos de un chico que se va exiliado a Alemania, que dice al principio: “El día 11 de septiembre de 1973 derrocaron la democracia”. Entonces, de repente, pensé: “Todos me dicen en la primera página, a veces en la primera línea o párrafo, que son opositores a Pinochet y que están del lado correcto de la historia”. Todos eran como: “Yo... yo te voy a contar una historia, una historia de izquierda. Te voy a contar una historia del bando bueno de la historia, donde yo soy una víctima, o al menos alguien que vive en La Reina, por ejemplo, y que trabaja en la Cepal. Te voy a contar una historia donde yo soy como un columnista de la revista *Mensaje*, o de la revista *Hoy*, si quieres, elige la que quieras”. Y yo, en cambio, quise decirles: “Mira, yo soy un chico tonto, un zorrón, un chico confundido, mil cosas. Y soy más bien del lado del enemigo, pero igual quiero que tú me quieras”. Mi impresión es que en algunas personas el mensaje se logró transmitir, pero también creo que en mucha gente no se logró, que hay quienes no van a aceptar que alguien piense distinto o que se vista distinto o que sea distinto. Matías Vicuña es un proto chico sensible, por así decirlo. Yo siempre lo he defendido. O sea, no hay

que defenderlo... Esa no es la palabra... Pero de verdad yo creo que Matías no es gay. Creo que le faltan años todavía, y el país todavía no estaba en contexto. Pero claramente tiene una sensibilidad de alguien que hoy se podría decir curioso, un chico sensible, cuyos mayores afectos son masculinos. Pero no gay...

OPAZO. Oye, y en ese recorrido...

FUGUET. (*Interrumpe*) ¿Estás de acuerdo? Más allá de algunas pulsiones...

OPAZO. Depende del Matías que vio cada uno...

FUGUET. (*Ríe, continúa*). ... porque no hay ninguna escena... Tampoco creo que me habría atrevido. Ni me lo habrían permitido, creo... la editorial. No era el momento para que, más encima, tuviéramos un personaje bi o gay, me habrían dicho. Y, además, me parecía que era poco creíble para el entorno que estaba describiendo, porque en ese tiempo yo no conocía a nadie que fuera gay abiertamente... en el colegio. Y, en la TV solo estaban los peluqueros devotos de Lucía Hiriart con los que festinaban los estelares del horror. Entonces, había que agarrar el mundo como yo creía que era. Y, sobre todo, lo importante era construir el punto de vista de alguien de 17. Para mí eso era muy importante. La mirada de ese adolescente. O sea, no era una voz en tercera persona, era una voz en primera persona. No quería que el personaje fuera más *worldly* de lo que podía ser. O sea, mal que mal, vivía en Vitacura en los 80, y la única vez que viajó a ver el resto del mundo fue a Brasil por una semana.

OPAZO. Estaba pensando en varias cosas que son relevantes de lo que estás planteando acá sobre *Mala onda*.

FUGUET. (*Aclarando*). Este es el *backstage*...

OPAZO. Claro, el *backstage*... La primera tiene que ver con las tensiones que provoca *Mala onda* y es lo que veníamos conversando antes, ¿no? Que es una novela que intenta desmontar o lidiar con esos lugares comunes que, dentro de la cultura chilena, solemos contarnos muchas veces como principios republicanos, pero que, en estricto rigor, son legados de la década de los 80. Me parece que esa es una piedra con la que la novela dialoga. Cuando la leí por primera vez, a los 15, me pareció que este era un libro que decía: "Ojo, que los minutos en que la historia nos obliga a tomar posición ética son más numerosos y más complejos". Y uno de esos minutos clave fue la década del 80 y el hito del plebiscito, donde se genera un relato de lo que debe ser una cierta estabilidad económica, ciertos principios que hoy día se dan por incuestionables. Vivimos en la vigencia de ellos, más allá de lo que queríamos en el debate constitucional

pasado. Un segundo punto que aparece en lo que acabas de decir es que, claro, Matías Vicuña es un personaje que evidentemente no es un chico gay, estoy de acuerdo. Y, curiosamente, sin ser un personaje gay, creo que es una novela que caló profundamente en muchachos y muchachas de diversas orientaciones sexuales y expresiones de género, y creo que eso tiene que ver con...

FUGUET. (*Interrumpe*) Aunque eso es a propósito. O sea, no sé si a propósito, pero sí quería que la gente se enamorara de él, que le gustara a todo el mundo, que todo el mundo pensara cosas como “yo quisiera ser como él”, “quisiera ser amigo de él”, “me gustaría ser pololo de él”, “quisiera agarrármelo”. O sea, *all the above*, digamos. Porque a mí me parece que la pulsión erótica también se da en la ficción. Obvio. Uno se enamora de los personajes de los libros, de las películas. Y si son guapos, mejor. (*Ríe, exhala*). O sea, es muy distinto hacer *Rebeldes sin causa* sin Jame Dean y con Sal Mineo de protagonista...

OPAZO. Y bueno, creo que una de las claves de Matías Vicuña fue, en términos retóricos, que tú terminas construyendo un personaje que tiene ciertos rasgos con los que nos habíamos familiarizado gracias al cine de los 80, y también de los 90. Matías Vicuña, en nuestra imaginación, podría haber sido interpretado, junto a su dupla, el Nacho, el *skater* que hacía capoeira, por Keanu Reeves y River Phoenix, por ejemplo. Y al mismo tiempo...

FUGUET. (*Interrumpe*). Y no Daniel Alcaíno, como lo hicieron en la obra de teatro de Castro-Sieveling, algo que todavía me retuerce.

OPAZO. (*Sigue*). ... y al mismo tiempo, ese personaje...

FUGUET. (*Interrumpe*). No, disculpa, es porque... (*se ríe*). Disculpa, es que yo ahí dije: “A mí me parece que este chico no tiene nada que ver con el personaje”, y me dijeron: “No, es que en teatro todo se puede, todo se permite”. Pero yo sigo pensando que no, po. Además, al personaje había que quererlo, y yo siento que Daniel nunca lo alcanzó a querer, que le parecía que era un ser repelente.

OPAZO. Y, por un lado, está este chico, ¿no?, que en la lectura se hacía muy atractivo, porque activaba todas estas fantasías afectivas eróticas vía cine Hollywood. Pero, por otro lado, estaba profundamente perdido y a la deriva. Y creo que parte de la seducción que ejerce tiene que ver con esa idea de una soledad que termina siendo radical...

FUGUET. Claro, porque muchas veces en las películas norteamericanas, o reaganianas, como se hablaba en esa época, a los protagonistas les toca tomar decisiones muy fuertes, pero son decisiones vinculadas a la acción tipo “Llegó

un *gremlin* a mi casa, ¿qué hago?” o “Tengo que salvar a un extraterrestre” o “Vamos a tener una *road-movie*”. Y yo pensaba: ¿qué pasa si llevo algunas cosas del mundo hollywoodense, pero que aquí este chico tenga que tomar decisiones determinadas por un contexto donde realmente importa quién es el presidente? Porque que gane Carter, que gane Nixon, o McGovern, que gane no sé quién... eso en las películas norteamericanas no se traduce en un antes y un después. Acá sí.

OPAZO. Claro, esto me hace pensar en dos temas. Uno tiene que ver con contextualizar y distinguir la posición de Matías Vicuña, como personaje literario, en tu propia trayectoria a finales de los 80 y 90, por lo siguiente: porque tú públicamente, cerca del plebiscito del 88, en *Extra Jóvenes*, hiciste una alocución a favor del No. Y, después, saliste de pantalla.

FUGUET. Ah, sí. Y antes de que el libro saliera.

OPAZO. Además, manuscritos de tus cuentos, de *Sobredosis*, circulaban en *Apsi*, y “Pelando a Rocío”, elegido como uno de los grandes cuentos chilenos de las últimas décadas, también habla de cómo una muchacha de clase alta, a través de una relación erótica velada con una amiga, termina enterándose, frente a sus narices, que en Chile había tortura, desaparición y horror. Quería marcar eso, que tu proyecto escritural tocó con inusitada fuerza un tema clave desde las capas medias, pero extrapolable a otros sectores de la sociedad, que tenía que ver con los procesos de darse cuenta de que en Chile escribir una novela de formación, para muchos muchachos y muchachas, no solo pasaba por los primeros juegos eróticos, porque esos juegos eróticos, ese conocer al otro, terminaban por defecto no solo destapando la intimidad, sino que con esa intimidad terminaba, a su vez, destapándose el horror. Creo que hay una clave de lectura en tus relatos de ese periodo que me parece particularmente relevante. Literalmente, eran dilemas más complejos que los que suponía cruzarse con un Gremlin. El otro tema en el que pensaba era que acá has nombrado a José Donoso, a Antonio Skármeta, a Alejandro Sieveking, a Bélgica Castro, figuras clave de la literatura y del teatro chileno. Es decir, si hay algo que ronda como un fantasma en tus textos, creo que se traduce en dos, ¿no? Uno es esa idea de que en Chile cualquier jugarreta sexual, afectiva, termina mostrando la incomodidad del horror: en esos pequeños gestos en apariencia frívolos se desnuda el país entero. Y, dos, la obsesión con la literatura chilena. En *Mala onda*, los personajes leen a José Donoso, después en *Tinta roja*, redescubres toda esta tradición de la pícaro chilena.

FUGUET. Ah, bueno, pero ese último punto igual es mi lado *wannabe*. Es decir, yo también soy un inmigrante y, por lo tanto, de alguna forma sigo tratando de demostrar, a ver si se me quita en el próximo libro, que soy de acá. Siempre estoy tratando de que me acepten, pero creo que ya no lo logré... Y, sí, es fascinante todo lo que tú dices, yo aprendo mucho en estas conversaciones. Lo que sí te puedo decir es que no estaba dispuesto a hacer un libro explícitamente político solo por el hecho de que yo tuviera una posición política. No estaba dispuesto a tomar una posición tan *full frontal*. Estaba dispuesto a coquetear con lo erótico, con el pop, con los chistes, pero con algo con lo que no estaba dispuesto a coquetear era con hacer una novela política a propósito, como para después poder ganarme el afecto de los que mandan, por así decirlo, y que no siempre son los lectores. Yo quería que no se notara que era una novela política, que incluso se pudiera leer como una novela no-política. O sea, que se pudiera leer en verano en la piscina y que, de pronto, así nomás, algo pudiera pasar en la lectura. Para mí eso era muy importante. Me parecía que un personaje así, uno que tenía que despertar ante el mundo, ya era algo suficientemente subversivo. Y, para terminar, tampoco quería que la familia de Matías fuera una familia de torturadores. No quería que fuera como la de Pinochet. Que yo recuerde, no aparecen generales, ni nada que pertenezca al mundo de los marinos. Algo ve, pero no se sabe qué ve. Yo creo que en la familia de Vicuña, más bien, eran cómplices pasivos, porque era gente que lo pasaba bien. Creo que ese es el gran secreto que no se dice, ¿no? Decir que todo el mundo lo pasó mal en dictadura y que no hubo cómplices activos ni cómplices pasivos que sacaron provecho del horror me parece que es mentir. Las dictaduras no se pueden mantenerse si todo el mundo está en contra. Por eso, a mí me parece que hay algo medio falso, porque si todo el mundo hubiese estado en contra, ¿cómo entonces se mantuvieron en el poder? Porque no hay soldados suficientes para poder soportar que 9, 12 o 15 millones de personas que estén en tu contra. Esta es la historia de una familia, donde el hijo despierta, pero al final la cosa se vuelve más espiral, y el hijo no es capaz de escapar, por lo que nos quedamos con el “vamos a ver qué pasa después”, digamos.

OPAZO. Un mundo de complicidades y complacencias en ese Chile de los 80. Quería hacer una pequeña nota a pie de página y es que si hay algo que creo que es clave de recordar de esa década, y tiene que ver con esto que dices, Alberto, de no identificarse o desidentificarse con estos bloques homogéneos, es que hoy día, cuando miramos retrospectivamente e intentamos construir un canon literario de afectos y afinidades, ponemos en la misma línea a José Donoso con otros autores. Y, en esos mismos 80, las tensiones dentro de esos mundos y esas disidencias eran profundamente rudas, ¿no? Para un autor como José Donoso

habitar el ámbito de la izquierda era un lugar incómodo, supongo yo, digo por lo que he leído en sus diarios, no lo conocí personalmente, tú sí.

FUGUET. Bueno, como diría Groucho Marx, y con esto estoy especulando, Donoso a lo mejor sentía que era lo correcto, pero que no había nadie de confianza en ese grupo, partiendo por Pedro Lemebel, ¿cachái? Entonces, también es fuerte. Y, no sé... Esto me recuerda a cuando Donoso me ayudaba... me alentó muchísimo... y siempre me decía: “El padre, el padre, no te engolosines con el chico. El padre, el padre, ahí está Chile, ahí está Chile”.

OPAZO. El papá, que lleva a su hijo al prostíbulo y termina quebrado, emocional y financieramente.

FUGUET. Mm-hh, claro. Bueno, yo creo que estas cosas uno nunca las habla, pero es entretenido ver el *making of*. Todo libro tiene una historia secreta, ¿no? ¡Ah!, quería hacer un comentario más, sobre la reseña de ese crítico que aparece en la novela de Bolaño, *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix, que en la vida real es un sacerdote del Opus Dei, lo más radical de la Iglesia, lo más conservador y derechista.

OPAZO. (*Interrumpe*). José Miguel Ibáñez Langlois, Ignacio Valente.

FUGUET. Claro, Ignacio Valente, el crítico literario... Trató muy mal al libro. Trató mal a *Sobredosis*, pero trató aún peor a *Mala onda*, y yo más o menos entiendo por qué, aunque tampoco nadie del otro lado la defendió, así que fue atacada por ambos extremos. Lo que hoy me parece que está bien, pero, claro, como escritor nuevo habría preferido que (*riendo*) alguien como tú, Cristián, hubiera estado a cargo de la crítica de *La Tercera*, ¿cachái? Pero es loco el nivel en que se molestó Ignacio Valente, tanto que rezó por mí. De hecho, terminó atacando a mi familia, en el sentido de que dice: “Lo más asqueroso de este libro es, más allá del libro en sí, de dónde viene este ser”. Como: “¿De dónde viene alguien que es capaz de escribir algo así?”. Como: “¿Quién lo parió?”. Como: “¿Qué tipo de familia produce un ser como este?”. Hoy yo me doy cuenta de que le respondería: “Alguien que no vivió acá. Que se crió entre dos lenguas”. Bueno, pero volviendo a las complicidades y complacencias, como dices, y a las historias secretas, yo creo, sí, que el secreto de los Vicuña es que lo están pasando bien, pero tampoco esto es un gran misterio. Está llegando el neoliberalismo, están llegando las discotecas tipo Regine’s, los autos, la moda. De alguna manera, el país se está globalizando. Hay una culpa, una culpa que da para otro libro, no creo que sea para *Mala onda*. En fin, creo que el gran secreto es que este es el mundo que no querían. O que no imaginaron. Lo que la derecha oculta de verdad es que, siendo gente que desprecia a los milicos y

los considera de una clase inferior, los termina llamando para poner orden en la casa patronal. Ese es uno de los secretos que ronda a la burguesía de la derecha.

OPAZO. (*Interrumpe*). Y esa trama de secretos tiene un paisaje sonoro inundado por la música disco y sus secuencias espirales que, como en las remezclas de David Mancuso, en el Loft neoyorquino, ascienden hasta estallar. Matías siempre nota que, en los casetes que corren en las radios de los autos o en las tornamesas de los DJ de las nuevos clubes, están Sister Sledge y Donna Summer. Tal vez porque el disco es un estilo que no se entiende sin los fantasmas: en el lado oscuro de las bolas de espejos, en Nueva York o Santiago, estaba la violencia policial, la amenaza del VIH/Sida, la oscuridad más radical. Detrás de la bola de espejos, antes que los cuartos oscuros, estaban las fuerzas especiales. En Sao Paulo. En Nueva York. En Santiago.

FUGUET. Es la música que escuchan, sobre todo, quienes rodean a Matías. Los que lo están pasando bien en medio del horror. Comprando en los caracoles, que son como espirales disco.

OPAZO. Aquí me gustaría colgarme de lo que tú dices para afirmar que la familia de Matías Vicuña es una familia con dinero, pero que da la impresión de que es de origen medio espurio.

FUGUET. Claro, el papá más que nada.

OPAZO. Sí, el papá. Matías por ahí descubre que le han dicho que son de ancestros, si la memoria no me falla, catalanes, y que podría haber judíos. Y uno, como lector, no sabe si es por intentar construir una épica sobre su propia genealogía o si hay algo de verdad ahí. Hay materiales perdidos. Hay comentarios de clase, donde los Vicuña de la novela se sienten inferiores por cuanto pueden tener solvencia económica, pero no todo el pedigrí de quienes tienen bibliotecas con volúmenes empastados escritos por los propios antepasados. Está también cierto pudor que genera asistir a ese colegio de colonia que se percibe como secundario, simbólicamente, respecto a esos otros colegios donde estudiaron Donoso o Heiremans. Es una novela que se puede leer desde el pánico de una burguesía emergente que se enriquece con las políticas neoliberales de la dictadura y que, en muchos momentos, actúa sobre el pavor de sentirse caminando sobre el limbo, animada por el deseo de querer distinguirse de los otros, de los sectores populares, por supuesto, y de las capas medias más tradicionales. Es una familia que habla desde el no-lugar, ¿no? En la familia de Matías Vicuña no son descendientes de funcionarios públicos que acuñaron prestigio letrado en los gobiernos radicales de los 40, ni tampoco son de esa élite de la que José Donoso se ufana cuando dice algo así como “demasiado aristócratas como para

ser de la burguesía, pero sin títulos nobiliarios como para ser de la nobleza”. Y ahí yo creo que uno de los secretos de la novela tiene que ver con penetrar esa parte de la élite económica chilena que opera desde el pavor de saberse ajena a esa aristocracia a la que alude Donoso.

FUGUET. Recuerdo que una de las cosas que les molestó a algunas personas es que Matías Vicuña recién conoce el centro, por así decirlo, como en el capítulo 8, o algo así. Y yo creo eso es algo que todavía se da totalmente entre ciertos chicos de cierta clase social. Creo que las personas fingen un poco. O sea, no es como si todos los chicos de barrios como Vitacura conocieran toda la periferia. Eso. Yo quería ser honesto y que Matías Vicuña no anduviera diciendo: “Soy una especie de heredero del padre Hurtado y conozco todos los campamentos de Santiago como la palma de mi mano”. No. Termina conociendo el centro después. Y esa es una escena que a mí personalmente me gusta mucho, cuando va en una micro, termina en una población y comienzan los problemas. De repente, se acercan a él y él se vuelve objeto de posible asalto o violación. Claro, él también se siente parte de un mundo que no le gusta tanto, pero tampoco pertenece al otro mundo.

OPAZO. Oye, es brutal el pasaje cuando se habla de Ñuñoa, una comuna de las capas medias ilustradas santiaguinas, y Matías Vicuña está consciente del peligro de caer a ese segmento social (*se ríe*), porque, con ironía, se habla de que es gente que riega el pasto con manguera y no con riego automático. Y, a partir de esa distinción tecnológica, uno dice, claro, Matías Vicuña probablemente no conoce, como muchos jóvenes de cualquier élite de izquierda y de derecha del día de hoy, la totalidad de la ciudad, pero sí conoce esos códigos sociales que equivalen a conocer el clasismo intrínseco de esas sociedades de las que se forma parte.

FUGUET. Bueno, lo más difícil de construir una novela es tomar decisiones que después pueden ser clave. Para mí era importante ser honesto. Por ejemplo, sabía que la novela iba a ser 99% oral y en primera persona, por lo tanto, Matías tenía que hablar como hablaba. Y obviamente lo tenía que hacer como su clase. Para ser sincero, nunca lo pensé como alguien de una clase muy alta, pero sí tenía que hablar como la gente que yo conocía. También quería que opinara y dijera, por ejemplo, que esta música no le gustaba, que cierta “mina” le parecía fea, que fuera totalmente libre. En esa época, yo pensaba que lo políticamente correcto no existía. Después me di cuenta de que sí existía, y que todos tenían que contar una historia, por así decirlo, de víctimas. Pero como se trataba del despertar de Matías, sentí que no podía decir algo así como: “Yo vivo en Vitacura y odio a Pinochet”. Eso habría sido una mirada demasiado simplista, no habría

conducido hacia un darse cuenta. Es un *outsider* en todos los sentidos. Ni de aquí ni de ninguna parte. Y, entre otras cosas, también es un *outsider* porque lee, porque es inteligente, sensible, porque todo le afecta, todo lo destroza, se siente solo, todo le da celos. De alguna manera, lo que uno está leyendo no es exactamente un diario de vida, pero es lo más parecido a un diario de vida que podría tener un chico. Otro de los varios títulos originales que tuvo la novela fue “El Coyote se comió al Correcaminos”, que no sé qué significaba exactamente (*se ríe*), pero yo sentía que se traducía en lograr que ganaran los que nunca ganan, las otras personas. También estaba “Papelucho jalado”. Bueno, nunca iba a llamarse así, pero yo lo tenía anotado en mi cuaderno. La idea era tomar la voz de *Papelucho*, la voz de un chico sensible, un chico que ve, que ve más de la cuenta, un chico inteligente. Pero que tuviera ocho o diez años más, digamos. Entonces, también había que meter drogas, sexo, amigos, fiestas, autos... La idea era construir la voz de alguien que es como un espía. Matías es un espía. Y a mí esas figuras son las que más me gustan. Alguien que está con otro, pero que también tiene sus propios secretos, ¿cachái? Y, bueno, esta era un poco la manera en que yo me relacionaba con el mundo, digamos. Yo al ser gringo, y me decían gringo, tenía que hacer lo posible por demostrar que era local. Ahora me doy cuenta de que, claro, Matías se agringó con el neoliberalismo y con el uso de todos los productos que estaban llegando. Siempre me llamó la atención de que Chile se volviera mucho más norteamericano de lo que yo me volví chileno. Como que Chile pasó de abrazar lo afrancesado, después lo cubano, a abrazar lo norteamericano. Yo siempre pensé que nunca iba a lograr demostrar que era de acá, pero ya el 77, el 78, Chile se dio vuelta la chaqueta, y todo el mundo, buena parte del mundo que yo conocía, estaba dispuesto a matar con tal de comer M&M y tener las zapatillas de moda. Todo se volvió USA. En vez de París, Miami pasó a ser la ciudad prometida... En fin, sabía que yo no me atrevía, y tampoco creo que me convenía, tratar de hacerme cargo de un plural, de un nosotros. O hacerme cargo de la memoria colectiva, narrando una memoria colectiva oficial. Yo quería hacer algo que fuera un punto de vista, una esquirola, pero tan honesta que a lo mejor tocaba a más personas, y más gente se podía identificar. También hay que recordar que *Mala onda* está escrita no por mí, sino por un narrador que es un chico de 17 años, o sea, tampoco le pidamos un PhD en Ciencias Sociales, ¿no? Pero sí creo que algo va entrando. Es una novela, una construcción, una semana de locos de él, con el trasfondo del plebiscito.

OPAZO. Esto tiene que ver con el capital simbólico de Matías, creo, porque en un país tan estratificado como Chile, no solo basta con leer, sino con la genealogía con la que heredaste esos libros. Si tus prácticas de lectura están

autorizadas por el pedigrí cultural de tu familia, apruebas. El primer marco de referencia es la biografía de las élites. Y hay una cosa que me parece que se da en la novela que hace que Matías Vicuña pueda resultar un tipo cercano, un aliado, un amigo potencial, más allá de las diferencias de clase, es que el tipo descubre a José Donoso en el colegio, y sufre porque lo malentiende fuera del marco teórico de la profesora. Da la impresión de que en su casa no hay una vida cultural que responda a los cánones de la academia, y esa orfandad de quienes aprenden a leer sin la autorización de la academia me parece que es clave para que Matías Vicuña sea un tipo que pueda conversar, desde esa orfandad, con sus pares de época. Yo creo que eso debe haber calado muy hondo. A mí, como lector adolescente, me tocó profundamente, porque a veces uno sentía que, al no estar haciendo la lectura correcta, podías cometer el grave error de transgredir las interpretaciones autorizadas. Y Matías Vicuña se equivoca mucho. Es un lector al que le apasiona desde Salinger hasta las letras de las canciones de The Cars, y que buena parte de su conflicto pasa porque las lee según lo que las autoridades académicas y de prestigio consideran incorrecto. Es como tener un amigo medio porro, un amigo que lee mal, lo que es muy liberador.

FUGUET. Y sí. Ahora todo esto son cosas que estamos hablando aquí, ¿ah? O sea, son cosas que no hay que hablarlas ni pensarlas. En el sentido de que, cuando se escribe, es mejor no diseccionar el libro, porque hay que escribir sin darse cuenta, por así decirlo. También hay mucho de casualidad, ¿cachái? Quizás, para cerrar, en el fondo, lo que yo quería era contar sobre esos días que conmovieron al mundo, por decirlo de alguna manera. Contar una historia menos importante, pero que conversara con la historia importante, el plebiscito. No estaba tratando de hacer la historia secreta del régimen. Lo que sí reconozco es que me parecía clave que el libro partiera fuera de Chile, y que fuera sobre alguien que sale por primera vez del país y, de pronto, se encuentra en un mundo supuestamente ideal. Al final, sabemos que no es tan ideal, porque Brasil estaba en una dictadura. Pero, bueno, Brasil tenía un montón de cosas que uno podría decir que la dictadura no fue capaz de reprimir, como el clima, el calor, la playa, los cuerpos, el sexo, una forma de ser que está dentro del mundo brasilero. Y Matías, como buen chico engrupido, estando allá, se cree el dueño de Brasil. Pero tiene que volver a Chile y asumir los roles que le corresponden. Una cosa que le impacta es la niebla de Chile, el frío y los militares. El libro no existiría si Matías no se fuera de viaje, porque ese viaje es un viaje donde lo pasa muy bien, pero lo termina dañando: lo obliga a ver las cosas de otro modo y eso es lo que precipita el espiral. Y, bueno, el libro es un poco un espiral. Si bien los días avanzan, dan vueltas y vueltas. Por eso termina, como dices, zigzagueando cerro abajo. Hay una escena, casi al final, que a mí me gusta mucho. La escribí

en segunda persona. Él se pierde andando en auto. Quería usar la idea de las autopistas, de las carreteras, de las calles largas de Santiago. Finalmente, me decidí por esas cosas raras que son las rotondas, caminos que no conducen a ninguna parte. En la escena, Matías simplemente no es capaz de tomar decisiones, no sabe a dónde ir y termina dando vueltas en círculos por la rotonda, zigzagueante, en espiral, sin más horizonte que el bit de la música disco.

CREACIÓN

LA SIEMBRA DE NUBES

Claudia Apablaza¹

*Para el Chano
y mi abuela Carmen*

“Mi destino está unido a él. Quizá ambos
deseemos una escapatoria, pero no existe.”
Carmen Ollé, *Por qué hacen tanto ruido*

“He dudado mucho antes de emprender el relato de mi viaje a W.”
Georges Perec, *W o el recuerdo de la infancia*

Eso fue lo primero que hice cuando me avisaron que había ganado la beca para estudiar la técnica de la siembra de nubes en Banff: comenzar a preguntarme dónde dejar las pocas cosas que he alcanzado a juntar en este minúsculo departamento que arriendo desde hace cinco años en Santiago centro: libros, ropa, muestras, fotos de familiares, fotos de las nubes, algunas carpetas. Un edificio donde se usa el mínimo de recursos, no más de treinta metros cuadrados, para no malgastar luz, ni gas, ni agua, ni nada.

Irme lejos, estudiar otras alternativas para las sequías, demostrar que la siembra es tóxica y nos terminará matado de aquí a pocos años.

Miro la pared blanca, aún quedan rastros de los clavos que saqué ayer. Esa huella que no se borra del todo aunque ponga pasta muro. Yeso, cemento, yeso encima. Vuelvo a tomar un poco más de té, mastico una galleta de las que compré en el almacén de la

¹ Claudia Apablaza (Rancagua, 1978). Es escritora, editora y doctora en literatura. Ha publicado el libro *Historia de mi lengua* (2022); las novelas *Diario de quedar embarazada* (2017), *Goo y el amor* (2013) que recibió el premio cubano Alba de narrativa para autores menores de 40 años de Latinoamérica y el Caribe, *EME/A* (2010) y *Diario de las especies* (2008). Los libros de cuentos *Todos piensan que soy un faquir* (2013), *Siempre te creíste la Virginia Woolf* (2011), y *autoformato* (2006). Sus libros han sido publicados en España, México, Chile, Perú, Estados Unidos, Venezuela, Italia y Cuba. Sus textos se han traducido al inglés, francés, portugués, ruso, alemán e italiano. Actualmente es editora de Los libros de la Mujer Rota y realiza un posdoctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona referido al tema de literatura y violencia de género.

anciana de ochenta años. Las hace ella: miel, avena y pedacitos de cáscara de naranja. Pienso en cómo todo se agolpa antes de un viaje. Todos los recuerdos, las imágenes, y cómo soy incapaz de procesarlos.

Voy a mi habitación. Saco del velador un cigarro de los que tengo escondidos. En el balcón lo enciendo, calo fuerte, siento que el humo entra directo a mi cuerpo. Veinte segundos, no lo suelto. Queda ahí dentro, me gusta esa sensación, dañándome un poco cada vez más, haciéndome desaparecer desde dentro. Lo apago con la punta del zapato. Lo escondo entre dos maceteros. Al lado, un frasco que siempre tengo para recolectar las lluvias y analizarlas. Un estruendo fuertísimo. No me acostumbro al ruido que sube desde el suelo hasta acá arriba. Piso 21. La parte más alta de este edificio, que elegí minuciosamente para estar más cerca de las nubes.

* * *

Arturo sabía desde el principio de nuestra relación que si me ganaba la beca, me iría. No imaginó que podría suceder tan pronto. Me decía que era muy difícil, porque las becas no se las dan a las mujeres. Las becas aún se las dan a los hombres, sobre todo en ciencias. Si postulas a algo de Humanidades puede que te la den, pero en ciencias, jamás, menos a mujeres que se acercan a sus treinta y cinco. Eso está en las estadísticas, están publicadas, míralas, me repetía siempre, con la clara intención de dañarme. Si te quieres ir a estudiar, tendrás que juntar el dinero e irte por las tuyas.

Laura también sabía que si me ganaba la beca, debíamos separarnos, ella no podía viajar conmigo. Aunque yo quisiera, aunque ella también lo quisiera.

Su casa.

Las plantas.

El trabajo.

Su familia.

Las amigas.

El miedo.

La ciudad que vivió desde niña.

La cordillera.

* * *

Escucho bocinas todo el día, desde que despierto a las 6 a. m. Desde niña el ruido me altera, también el exceso de personas en un mismo lugar. El sonido sube y alcanza más altura. Otros ruidos también viajan desde el suelo hasta acá y luego siguen quizás hasta dónde: gritos, risas de niños que juegan, guitarras, duchas de los vecinos, ollas, sexo intenso, una escoba arrastrándose en el suelo, el pito del microondas, tríos, una mujer que canta una canción triste, un perro que ladra, la cadena del baño, una cebolla que se fríe. Sonidos que rebotan y duelen en mis oídos. En las noches duermo con tapones y un cojín aplastándome la cara.

Tomo el tiesto y riego las pocas plantas que me quedan. Recolecto el agua de cuando lavo la loza. Dos hermosas siemprevivas y una planta de jade. Un balde debajo de los platos. El agua que sobra se va directo a ellas. También la uso para trapear el suelo.

Diez gotas a cada macetero. La tierra está húmeda aún. La palpo con dos dedos y siento el aroma de la tierra mojada. El índice y el pulgar. Lo paso por mi boca y lengua. Ese sabor a fierro que me encanta desde que soy niña.

Cuando me vaya, quisiera dejarle las plantas a Laura, aunque desde que le dije que me iba está distante, no contesta todos los mensajes, me evade. Nos conocimos una tarde en que tomaba cerveza en el bar de abajo del edificio. Yo había ido por un vino para traerme a casa. Me senté a esperar a que me atendieran. La miraba de reojo, la escuché hablar con el barman y supe que vivíamos en el mismo edificio. Un poco tímida contesté sus preguntas. Me invitó a una copa. Nos quedamos hasta que cerraron. Bebimos gin con jugo de pomelo. Luego nos fuimos a su casa. Me quedaba una dosis de eme que me había regalado Andrés, el jefe del laboratorio. Pasé antes a casa a buscarlo. Laura nunca lo había probado.

* * *

Limpio las hojas de la siempreviva con un papel viejo que encuentro en mi bolsillo. Está ahí hace semanas, me resisto a tirarlo. Las hojas están llenas de tierra, el *smog* que circula por Santiago centro y que deja todo oculto bajo un polvo gris y triste. Sus puntas se resisten a opacarse, están moradas aún, la única planta que ha sido denominada como eterna y que en verano se pone gigante y brilla.

Miro el cielo. Las nubes se juntan y distancian. Intentan dibujar un nombre, una palabra reveladora, una señal de algo. Un tipo de escritura que, si supiéramos deletrear, tal vez nos ayudaría a dilucidar las formas de enfrentarnos con el futuro. Ojalá me dijeran algo de lo que viene, del viaje, el Toño, de qué hacer con todo esto que se agolpa en mi cabeza, en rincones escondidos de mi cuerpo. Si dejar todo esto o no. Si es lo que realmente debo hacer.

* * *

Hace días que puse en venta los muebles, el escritorio, la cocina. Ya me he despedido de las pocas amigas que tengo. La casa está vacía. El exceso de objetos también me altera. Las paredes cada vez más blancas y sin agujeros. No tengo casi nada en la despensa. Solamente algunos alimentos que no necesitan cocción. Duermo con una lámpara a ras de suelo, encima de un colchón, sin velador, solo con un libro de noche rozándome la espalda si es que me muevo demasiado.

Pinté la pieza, también la salita y el baño. Limpié los rincones. Dejé todo listo para entregarle en unas semanas el departamento intacto a su dueña. Una mujer de cincuenta años que tiene más de treinta propiedades en el centro, que las ha ido acumulando para tener una vejez digna, me dijo cuando la conocí.

Regalé platos, tazones y vasos. Tiré ese sartén que usé tan poco y que tenía el mango medio oxidado. Me quedan pocas semanas en este lugar. Vivir así: con la amplitud de un espacio blanco que se va extendiendo desde el suelo hacia los techos. Un manto limpio y que envuelve, haciéndose infinito y mutando dentro de sí mismo, gracias a ese atributo de la falta de color.

* * *

En el rincón del comedor, aún hay un par de cojines y esas diez cajas apiladas con libros que tenía en mi biblioteca. No los llevaré a este viaje. Separé para leer antes de irme *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Los niños de Rusia* de Julia Auger. Una historia espesa, densa y un libro triste.

Pensé que tal vez podía dejárselos a Arturo. Siempre supe que Arturo no se imaginaba un futuro lejos de mí. Yo a veces lo dudaba. Por momentos creía necesitarlo, a pesar de todo. Meses sin vernos, solo una comunicación entrecortada y agónica por redes sociales. Monosílabos. Sus celos constantes, sus gritos. Mis evasivas. Algunas llamadas telefónicas al mes. O que nuestra relación terminara apenas yo partiera de Chile. Él sacaba el tema y yo intentaba cambiárselo. Me recalcaba que no quería separarse, que ya llevábamos tanto tiempo. Que además mucho se lo debía a él. Me hablaba de hijos, de una casa grande de dos pisos, de un barrio tranquilo, luminoso, con tres perros y un jardinero que nos ayudara a limpiar el patio. A mantener las flores. Seguro que también pensaba que yo dejaría el laboratorio, que dejaría todo y me dedicaría a cuidar a nuestros hijos del futuro.

Le envié un breve mensaje para decirle que me habían dado la beca para Banff. No me habló en toda la tarde. Me llamó recién por la noche, con una voz media entrecortada, incómoda, extendiendo unos largos silencios.

En sus preguntas indirectas intuí que quería irse conmigo. No quería cortar la relación de dos años y medio que teníamos. Insinuó algo así como que me esperaba y que podría ir a visitarme. Amaba Canadá, el clima frío, los proyectos de construcciones sustentables y ese orden que se respira en las montañas de Alberta. Podría aprovechar

y hacer allá un posgrado, una pasantía en algún centro. También mencionó que podríamos casarnos antes de partir. Le dije que no era algo que quisiera hablar por teléfono.

* * *

Ame... Amelia, entonces... no sé, creo que es mejor que no te vayas.

Lo nuestro... Y bueno, tus padres... Ya sabes... Están mayores... Además llevamos tanto tiempo. Hemos pasado cosas difíciles, ya estamos en edad.... Y pienso sobre todo en tus padres, tu familia... Piensa en nosotros también, Ame, ya hemos superado tantas cosas juntos, yo he cambiado, tú también has cambiado mucho conmigo, no puedes negar que te he ayudado con todos tus rollos, tus padres, el laboratorio, tu trabajo... Tampoco quiero que te pase nada. A veces no te mides con, bueno, tú sabes...

* * *

Comencé a planificar todo, visité a mis padres en Rancagua, le envié un mensaje a la dueña del departamento. Le dije que lo dejaba. Hablé con un par de amigas para saber si alguna quería arrendarlo. Llamé a Andrés, que me iba a Banff a estudiar al fin la siembra de nubes, que él sabía lo importante que era que lo hiciera, que me diera fuerza porque tampoco es fácil irse así, de un día para otro y dejar todo a la deriva. Que me iba a Alberta, a la beca que él y Carol, la subdirectora del laboratorio, me habían ayudado a postular por segunda vez. Llenar formularios, cartas de recomendación, manejo del idioma, proyecto a investigar y motivaciones varias.

Ir a ver a mi abuela. Estar con ella lo que más pueda estas últimas semanas, que me cuente un poco más del Toño, esa historia que todos han querido silenciar para no hacer más daño.

* * *

El lunes fui a sacar mis delantales a la hora en que ya no quedaba nadie. No quería topármelos. Etiquetar algunas muestras con una letra legible. Limpiar a fondo mi mesa y las herramientas que usaba desde hace siete años. Pasar alcohol puro en cada rincón atestado de grasa y residuos. Dejar limpio y vacío ese espacio que compartía a diario con un par de compañeras de la universidad y todos los practicantes que pasaban mes a mes. Dejar de respirar ese olor al que me siento adicta desde que entré a estudiar, que lo aspiro fuerte cada vez que entro al laboratorio: mezclas de colorantes, agua oxigenada, alcohol, etanol y fuego. Sacar también todos los carteles de TÓXICO, PELIGRO PARA LOS OJOS, POSIBLE RADIACIÓN, INSTRUMENTO PELIGROSO, USE GUANTES, USO OBLIGATORIO DE MASCARILLA. Dejar por un tiempo los turnos y las intensas horas de trabajo de cuando descubríamos algo nuevo y salíamos al bar de la esquina hasta quedar borrachas, lo que calmaba mi ansiedad constante. Al

bar que quedaba a media cuadra, en la intersección de la Alameda con Serrano. Como cuando Carol apareció en la lista de las mejores científicas jóvenes de una importante revista latinoamericana. Estaba involucrada en una investigación acerca de la palma chilena y cómo su inminente extinción cambiará el clima de algunas zonas de Chile y, tal vez, de todo el mundo.

* * *

Todos los días de una oficina a otra. Un cierre. Administrativos haciéndome preguntas incómodas. Repetir una y otra vez lo mismo. Exámenes médicos, el certificado de antecedentes, de enfermedades previas, cronicidades, el certificado de ética de la investigación científica, sacar un seguro de salud con cobertura internacional y repatriación por muerte de ser necesario, timbrar los títulos universitarios en el Ministerio de Educación y en el de Relaciones Exteriores.

Correr de una oficina a otra para dejar registro, autorizaciones.
Dejar la huella de que me fui.

* * *

La colección de suculentas que tenía en el balcón fue desapareciendo. Le pedí a las chicas del laboratorio que vinieran durante estas semanas a llevárselas. Algunas incluso se llevaron dos: plantas de jade, piedra lunar, planta rosario, siempreviva y mi favorita, el ojo de dragón, esa planta con una intensa flor morada tan característica de los climas cálidos y que necesita en invierno la luz directa para no morir de frío.

El balcón lleno de verde fue poniéndose cada día más gris. Empezó a mimetizarse con la oscuridad de la calle hasta hacerse una sola.

Descolgué los maceteros verticales que me ayudó a construir Arturo y que Laura me ayudaba a cuidar: no exceder en agua ni en exposición a la luz, ponerle vitaminas cada tres meses.

Regalé, por último, las plantas de tomates que me costó tanto que dieran, pero que un día comenzaron a brotar enloquecidas.

Viajé a Rancagua y le pregunté a mis padres si podían quedarse con los libros de la biblioteca del Toño hasta que yo regresara. También le pedí a mi abuela el número nuevo de mi prima Lucrecia, para ver qué hacíamos con los libros. Mi abuela no quiso dármelo... Me dijo que antes debíamos conversar... que ya era hora, que tal vez no volveríamos a vernos, que dejara de evadir eso, que ella tiene más de noventa años, que no soy niña y que hace mucho le hago el quite, que él podría ser... Además, que todos han querido omitirlo porque eso se hace con el pasado, se calla... se sepulta.

El Toño no ha estado bien, Ame –me dijo–, se enferma cada tanto, diabetes, problemas de los riñones, algo en una pierna, en cualquier momento... Ya sabes... Bueno, es importante que sepas que tu madre y él...

Mis padres dijeron que no podían quedarse los libros, que se los dejara a Arturo, que no querían por ahora de regreso esos libros en su casa. Tal vez nadie quisiera esos libros de regreso porque han pasado tantas décadas. No quieren saber nada de él, no lo llaman por teléfono, ni siquiera saben si aún vive en São Paulo o volvió a Mogi das Cruzes.

Mi madre intentó cambiar de tema. Se paró del sillón y dijo que iba por un vaso de agua a la cocina y algo para comer. Mi padre se puso a mirar los mensajes de su teléfono que yo miraba de reojo.

* * *

Ame, acá puedes dejar tu ropa, tus plantas. Los libros ocuparían demasiado espacio. No sabría dónde dejarlos... Déjaselos a tu abuela o a tu tía Rebeca, que seguro viajarán a Brasil pronto y podrían llevárselos al Toño.

Acá no, Ame. No tenemos espacio. Además que hace demasiados años que no vemos al Toño. Tú sabes que nosotros...

Y bueno, no insistas... Te vas a ir y vas a olvidarte de ellos apenas pises el aeropuerto.

* * *

No fue tan así, me dijo Rebeca, una de las hermanas de mi madre, cuando la visité, hace un mes en su casa de Avenida España en Rancagua. Le conté que me iba a Canadá a estudiar lo de la siembra y le pregunté si podía tener los libros hasta que yo volviera. Tomábamos té en esa antigua mesa de comedor que tanto me gusta. Una mesa larga, de caoba, para doce personas, donde se sentaron alguna vez mis tías y abuelos, también los amigos de la familia, una mesa que siempre estaba llena de gente, con manteles coloridos, en largos almuerzos, juegos de sobremesa y *whisky*, jugando al póker o la canasta, pero que ahora Rebeca ocupa sola, en el silencio que la caracteriza, en esa casa repleta de trastos.

Comíamos tostadas con miel y tomábamos de ese té con hierbas que siempre prepara: manzanilla, laurel, nuez moscada y orégano, que la ayuda a aliviarse de su enfermedad reumática y los dolores.

Rebeca es bióloga y me había ayudado cuando estudiaba en la universidad. Insistía en que me cambiara a Medicina, que investigar fenómenos climáticos no me serviría de nada. Iba a tener un mejor futuro, más dinero, una situación estable. Yo le decía que no. Lo mío era investigar, estar de cabeza metida en un laboratorio.

* * *

Han pasado demasiados años, Amelita. Hay cosas que deberías saber del Toño, pero yo sé que tus padres no quieren... O sea, tal vez lo sabes, pero no sé qué te pasa a ti con eso... seguro lo ves como una historia más que has escuchado desde niña, como un murmullo lejano. Es que nunca quedó del todo claro lo que realmente tuvo con tu madre... Bueno, sí, perdona, sé que no quieres que... Mejor háblalo con tu abuela. Una vez te pregunté si sabías cómo habían llegado a ti esos libros. Los tenías en la salita. En esa época yo quería hablar de todo, pero han pasado los años, me he reconciliado con muchas cosas y ahora ya no le encuentro sentido a hablar de todo esto. Además, siempre te digo que asocio mi enfermedad a seguir machacándome con los recuerdos... Que la Lily se fuera a Brasil, todo lo que pasó después.

Amelita, es que esos libros los tienes porque, bueno, tu abuela insiste en que tú eres... bueno... Sí, lo sé... Ame, además, yo creo que el Toño exageraba. No sé si lo expulsaron, realmente... No me mires con esa cara, no te molestes. No creo que esos mensajes hayan sido ciertos. No lo conociste y lo has visto tan poco. Creo que lo has visto una sola vez en tu vida. Habla con tu abuela y ella te debería decir qué hacer con esos libros. Tal vez donarlos a una biblioteca. Sería lo más sensato. No te enrolles más, tienes que preparar tu viaje. Si el Toño vuelve algún día, yo me encargo de decirle que ya no había dónde dejarlos... y bueno, no sé si los recuerda. Tal vez al Toño realmente nunca le interesaron estos libros, o quizás ni siquiera eran de él. No sé... han pasado tantos años. Déjalos, ándate tranquila...

* * *

La escuchaba atenta. Me molestaba que se lo tomara tan a la ligera. Oía en el patio ladrar a los diez perros de Rebeca. Todos hermanos, todos blancos y con deformaciones. Ciegos, sin un ojo, un par de ellos sin piernas. El más pequeño siempre ha sido mi favorito. Sin la pata trasera y una oreja a medio crecer. Cada vez que vengo, lo tomo en brazos hasta que se duerme en mis piernas como un niño. Ella ha insistido en no esterilizarlos. Dice que no podría hacer eso, que parir es parte de la vida, del ciclo vital, aunque sean perros con deformaciones. Le digo que sí, que nacen así porque se cruzan entre hermanos, pero también por las cosas que comen y beben, que todo está cada día más tóxico.

Una vez me pidió que viniera una semana a cuidarlos porque iba a irse de viaje. Los bañé a todos, les corté las uñas, les di antiparasitarios a los que vi muy flacos y ojerosos, les compré una comida especial para mejorar el pelaje. Dormí cada noche con el más pequeño, no sentía nada de frío durmiendo con él. Cuando llegó, le dije que me lo regalara, que lo cuidaría, que quería quedármelo. Me había encariñado con él. Dijo que no, que no podía separarlo de sus hermanos.

* * *

Ame, no es que no quiera quedarme esos libros, no lo tomes así. Acá no caben más cosas. Estoy tratando de deshacerme de a poco de algunas. Me gustaría que viniese un camión y se llevara todo. Pero debo revisar cada detalle. Cada cosa. Además, si viene la abuela, no me gustaría que los viera. Ella está obsesionada con la partida de la Lily, nunca lo pudo superar. Yo le digo que ya fue, que han pasado casi cincuenta años... Pero sí, el tema no es con el Toño, es con la partida de la Lily.

* * *

Sentí que Rebeca se contradecía constantemente. Que la Lily, que el Toño. Mientras la escuchaba, un perro se acercó a la puerta de entrada y la rasguñó con fuerza. Con una pata la golpeaba mientras lanzaba un pequeño aullido. Me dijo que la esperara, que tal vez tenían hambre.

La miré levantarse. Cojeaba con su pierna derecha, arrastrándola un poco y agarrándose con fuerza la cadera; dejando ver cómo la suela de goma del zapato derecho se ha marcado de forma irregular. Hacía una curva que le permitía avanzar mejor, como una turbina que le proporciona el ímpetu para desplazarse.

Rebeca tiene una enfermedad reumatológica. Eso la ha ido dejando de a poco con algunas dificultades de movilidad. Siempre le traigo hierbas para que la alivien. Eucaliptus, aloe vera y cúrcuma.

Se fue hacia la cocina, de lejos se escuchaba un abrir y cerrar ollas. Seguro buscaba algo para darles de comer. Regresó con un enorme plato de pollo deshuesado y fideos, y aparte, un cogote para la perra más vieja, que le gustaba chuparlo.

Comencé a espiarla de lejos. Les hablaba como si fuesen niños, los acariciaba y tomaba a uno en sus brazos como a un bebé. Empezó a mecerlo de un lado y otro. Le dio un beso en la oreja. En algún momento, cuando tenía al perro en sus brazos, miró hacia el cielo, se quedó ahí, quieta, como pidiendo algo. Seguro el cielo así, oscuro, la calmaba.

* * *

Creo que él dejó esas cosas porque no sabía qué hacer con ellas. Lo único que quería era irse de Chile y dejar todo atrás. Que otros se hicieran cargo de lo que él no pudo. Eso siempre lo hacen los hombres. Que otros se hicieran cargo de sus cosas, de su vida. Las podría haber donado a un asilo. No hay ningún misterio. Él quería ser libre, dejar a la Lily. Además, creo que no tenía para qué irse como lo hizo. Se podría haber quedado. No salió a la fuerza. No me contradigas. Nunca más regresó, pero sé que no salió a la fuerza. Yo creo que le hubiese gustado que lo echaran. Eso pasó, él quería sentirse expulsado de su país y así sentir lo mismo que estaban sintiendo muchos de sus amigos del partido, sentirse partícipe de esa batalla,

del colectivo. Tal vez has escuchado muchas cosas de él, pero no creas todo lo que te dicen. Ustedes siempre van a terminar diciendo que lo echaron para después sacar provecho. Ni siquiera lo conoces, no sé para qué lo defiendes si no lo conoces. Tal vez te vio cuando eras niña, una vez intentó acercarse a ti, pero tu madre dijo que no, que no correspondía y bueno...

* * *

Me sentí asfixiada. Las palabras de Rebeca volvían el aire denso. Respiré hondo, miré hacia afuera, el cielo se estaba oscureciendo cada vez más. Unas nubes negras intentaban fusionarse con unas blancas, sentí mis ojos nublados.

Fui a la ventana, le hice una foto a las nubes, les puse fecha y la envié a la carpeta. Miré a los perros pelearse por el cogote de pollo. El que tiene solo un ojo me quedó mirando fijo y me mostró sus enormes dientes. Recordé *Corazón de perro* de Laurie Anderson: “Mirá, esto no es un bebé humano, sólo pariste un perro”.

* * *

Ame, yo era como tú, muy afín a él, como muchos jóvenes. Le creía todo, las cosas que pensaba, pero eso era solo en la época universitaria, es que nos prometieron mucho. Yo estudiaba Biología en el Pedagógico y estaba metida en todas, pero después, cuando uno comienza a trabajar las cosas cambian. ¿Cómo que no? Es obvio. Una se ve enfrentada a responsabilidades, a pagar colegios, deudas, cuentas, la ropa de los hijos. Sí, las cosas para mí cambiaron, salí de la universidad y se me pasó todo, vi cómo es realmente la vida. Es difícil, las cosas cambiaron: primero trabajé de profe, después puse el colegio y bueno... en esos años cuando se quería levantar la educación en Chile, los colegios particular-subvencionados recibimos mucha ayuda de ese gobierno.

Él en, cambio, él quiso irse lejos sin que lo estuviesen persiguiendo, dejar acá a la Lily y a su hija Lucrecia, tu prima, que tampoco conoces, porque seguro se sentía muy joven para tener una familia. Quizás alguna vez vas a entenderme, Ame. No me mires así. No te molestes. Te he dicho que no hablemos de estos temas porque pensamos distinto. Las cosas no son como piensas. No me mires con esa cara. Aún no te casas ni tienes hijos y la vida no es como la imaginas. Todo cambia cuando eres madre, lo vas a ver con los años. El Toño se fue con sus amigos del partido. También, y de seguro, para encontrar un mejor trabajo. Acá en Chile trabajaba para una oficina que cerró con los años, creo que en el 78, una sede de la Reforma Agraria, pero era solo un funcionario más, no tenía un cargo de confianza, era administrativo y contador. Cuando aparecieron los rumores del cierre, comenzó a buscar trabajo y no lo encontró. Pasaron meses, años. Nunca encontró. Nos dijo que debía irse. En esa

época éramos cercanos, sí, lo éramos, e incluso podría decirte que éramos grandes amigos. Pero ya sabes, las amistades se miden en los momentos difíciles...

Él tenía ya a su primera hija, Lucrecia; estaba casado con mi hermana, la Lily, y desde Brasil podría enviarles algo de dinero. Dicen que se fue con un amigo, el amigo sí era perseguido. Eso dicen porque nunca nadie los vio irse, aunque está el rumor de que uno de los hombres que les hizo el cuestionario cuando pasaron por la frontera, después llegó a vivir acá, a Rancagua, a trabajar en una comisaría, en el año 84. Tu abuela lo conoció de casualidad en las obras sociales y le contó que él había visto pasar a un tipo en moto al que le faltaba una mano y esa imagen le había quedado grabada para siempre. Pero pueden ser rumores, coincidencias. No sé. Tampoco se acordaba si iba solo o con alguien.

* * *

Me levanté y caminé desde el comedor hacia el patio, mientras repetía en mi cabeza las palabras de Rebeca. En el living vi un par de cuadros, unos retratos en óleo que pintó mi abuela y unas fotografías con marcos dorados de personas que no conozco, otras de familiares que sí, todo al lado de la Virgen de la Aparecida, una virgen negra a la que la Rebe le pedía diariamente por salud, dinero y aliviar sus dolores.

A Rebeca siempre le ha gustado enmarcar fotografías, compra marcos en supermercados o en las galerías de la calle Independencia. Las envía a ampliar a esos locales que aún quedan en el centro de Rancagua. Unos negocios atendidos por sus dueños, tiendas en casas de adobe que se están cayendo a pedazos. Tiene varias fotos de sus nietos en graduaciones y ceremonias religiosas. Todos con ropas elegantes.

La vela que tenía la virgen, se estaba apagado de a poco.

Cuando llegué al patio, respiré hondo, sentí el olor a tierra, a humedad y a aire fresco. El cielo estaba cada vez más oscuro. Inhalé con fuerza. Por mi nariz y boca entró un aire frío, intenso. Las nubes se veían hermosas, densas y grises. Les tomé una foto que guardé en mis favoritas. Luego me detuve en unos pájaros, un pequeño gorrión y una loica que pasaron volando hacia un parrón enorme y viejo que Rebeca no ha querido cortar en años. Sentí el olor a perro tan característico de este lugar, un olor que se encarna en los cojines y en las mantas donde duermen. Que se queda atascado en la nariz.

* * *

Ese amigo que supuestamente iba con él, sí estaba metido en todo lo que estaba pasando en esa época. Ambos iban en moto. No logro acordarme de su nombre ahora. Empezaba con a o con v, de verdad no sé. Vivía por Baquedano, con su mamá, cerca de la línea del tren. El Toño siempre lo iba a ver, tenían una casa llena de plantas,

su madre cocinaba muy bien y el Toño siempre hablaba de eso. Ella también era del partido. Su amigo tenía un cargo de confianza.

Siento que todos han querido borrar parte de esa historia, por la Lily y por tu abuela. Ambas sufrieron cuando él se emparejó con otra y la dejó con la niña acá en Chile.

La que más sufría era tu abuela, se pasaba llorando e intentando comunicarse por teléfono con la Lily una vez que ya logró irse a Brasil, siguiéndolo. Pagaba cuentas enormes, algunas de cobro revertido que ella le hacía. Yo la visitaba, le decía que no sufriera, que la Lily había tomado una decisión y era adulta. Además era tan joven que de seguro iba a rehacer su vida, era muy guapa. No sé, me da pena decirlo, no quiero atacarte, pero ustedes son todos iguales, inconsecuentes la mayor parte de las veces, dicen que tienen una ideología...

* * *

Rebeca se levantó de nuevo. Dejó su celular encima de la mesa. Cuando se iluminó, vi sin querer que tenía un mensaje de uno de sus hijos: “¿Necesitas más remedios?”. Miré mi celular y tenía varios mensajes, entre ellos uno de Andrés: “Tienes que venir al laboratorio a firmar la renuncia. ¿Dónde dejaste una caja con muestras que habían llegado la semana pasada?”.

Busqué algo para tomar. Solo encontré el vaso que estaba usando Rebe. Miré el agua y estaba cristalina, aunque seguro llena de bichos por haber permanecido tanto a la intemperie: *Balantidium coli*, *Giardia lamblia*, o *Cyclospora cayetanensis* flotando. Lo agarré y me serví un poco de la que había en un jarro. Le hice cariño a la perrita, me saqué una selfie con ella y se la envié a Laura, además de un corazón y un fuego.

* * *

Venía con un botiquín. Afuera tenía un dibujo de un perro con un gorro de cumpleaños. Lo abrió y vi unas tijeras, yodo, parches y gasa. Se puso unos guantes transparentes y me pidió ayuda.

La miré, le hice cariño en sus orejas que se sentían tensas, en su lomo y en la patita que tenía sana. Nos quedamos mirando, como buscando algo juntas en ese silencio. Vi en sus ojos tristes, los ojos de Rebe. Como todos los perros, siempre se mimetizan con la mirada y el carácter de sus amos.

* * *

Habla con tu abuela de esos libros y de todo lo demás que quieras saber. No tengo nada más que contarte. Tampoco quiero seguir hablando de esto.

Me duele lo que le hizo a mi hermana. Ella está aún por allá, sola en Brasil, medio enferma, y la vemos tan poco, cada dos o tres años. Solo tiene a sus vecinas y sus animales. Su hija también se fue de Brasil. Creo que Lucrecia vive ahora en Bristol e imparte clases en una universidad, se doctoró allá mismo y después la contrataron.

* * *

Afuera estaba casi completamente oscuro. Le dije que tenía que regresar donde mis padres porque me estaban esperando para cenar. Salimos al patio, miré el cielo y vi cómo las nubes negras se movían enloquecidas de un lado y otro. Eso me puso más en alerta.

Ella también miró el cielo y me dijo seguro que esta noche llueve. Cuando terminó de decirlo, sentí cómo caían dos pequeñas gotas en mi cabeza.

Al salir a la calle, escuché a los perros que ladraban fuerte desde lejos. De a poco se acercó a Rebeca ese que solo tiene un ojo y comenzó, con cierta ternura, a lamerle los zapatos.

* * *

Cuando llegué a la casa de mis padres estaban todas las luces apagadas. Cuando hacían eso y yo era niña, sentía una soledad infinita. Todo tan oscuro, tan incierto. Al parecer salieron a cenar afuera. Me encerré en la pieza y me puse a escuchar música. Antes de dormir, le envié un mensaje a Rebeca para que me compartiera el número nuevo del Toño, tal vez debería hablarle, escribirle algo para establecer un primer acercamiento. Luego hice una lista, en una libreta que me regaló mi abuela, de las cosas que me quedaban antes de partir:

Llamar a la dueña para coordinar y entregarle las llaves.

Sacar el colchón y ropa a la calle para que se lo lleve el reciclaje.

Limpiar los vidrios.

Dejar todas las muestras en la casa de mis padres.

Sacar un seguro médico por dos años.

Llevarle las suculentas que quedan a Laura.

Buscar un lugar a todos estos libros.

* * *

Al día siguiente me desperté y la lluvia era torrencial. Se escuchaba golpear en la ventana de mi pieza como cuando era adolescente. Miré hacia afuera y todo el patio estaba lleno de agua, los árboles se veían de un verde intenso, las pozas se acumulaban entre espacios de tierra seca que iba hidratándose de a poco. Se juntaban con un barro espeso que estaba estancado hace días por la intensidad del sol y la falta de lluvias. Solo cuarenta milímetros de agua en promedio en todo el país durante el año, decían los titulares. Un año triste, sin agua. Uno de los años más secos de las últimas décadas.

Las nubes se movían lento, como alargándose de a poco. Tal vez habían sembrado estos días. En la Sexta Región siempre usaban la siembra de nubes. Aunque sin autorización. Todo eso aún estaba investigándose, como en otras ciudades y otros países que la siembra es a destajo y tampoco estaba autorizada.

Los pajaritos bebé estaban en sus primeros días de vida, aprendiendo los olores y las formas, creciendo sus plumas, reconociendo a su madre y sus hermanos. De pronto, todo eso se acaba: el agua los desestabiliza, los bota de los nidos, caen desde lo más alto de los árboles, llegan al suelo, se aplastan y revientan.

Fui a la cocina y saqué un frasco de vidrio con tapa, de los que mi madre siempre guardaba en su despensa para las mermeladas y conservas. Lo dejé en el patio para que se llenara. Cada vez que llovía, tomaba muestras de las aguas, para después llevarla al laboratorio y ver con qué sustancias las habían intervenido.

* * *

Fíjate bien en las concentraciones de yoduro de plata, Ame. Solo comienza a ser mortal cuando se acerca a una cantidad muy alta, pero las siembras comprenden concentraciones máximas, muy menores a esos índices, por ahora, pero ya sabes que casi todas las lluvias ahora son de siembras. Hay países en que sabiamente está prohibida, como en Australia. Algún día sí estaremos en problemas, y será pronto, porque seguro se va a mal utilizar. Los rusos, los chinos... en algunos sectores de España. Recuerda lo de Chernóbil. El problema, dicen algunos investigadores australianos, no es medir esos índices, sino que los suelos también se ven afectados, lo que comen los animales, lo que cae sobre los árboles y eso es acumulativo. En fin, no es solo un índice el que miden, sino el del daño de todo el ecosistema a mediano y largo plazo.

* * *

Salí al patio. Sentí el olor a tierra mojada que me alivió, a lo verde de las hojas que se impregnaban de agua y algo de polvo suelto. Si cuando niña se ponía a llover y quedábamos todos repletos de barro, nos metían a todos los primos juntos enredados en la tina para ahorrar tiempo y agua. El agua salía primero algo oscura, luego

completamente negra como un pozo profundo. Nosotros nos reíamos, nos tirábamos agua y también bebíamos de ese pozo oscuro.

A mis cuatro años pensaba que esas nubes eran enormes monstruos moviéndose en el cielo, a punto de caerse en mi cabeza y aplastarme. También sobre mi casa y mi familia. Que moriríamos todos aplastados.

Dejé tres frascos afuera, en tres horas estarían llenos. Volví a la pieza y busqué el teléfono que se me había quedado enredado en la almohada. Pensé en Rebeca. Le envié un mensaje de audio de casi seis minutos.

* * *

Mi madre golpeó la puerta de la habitación para preguntar si me quedaba a almorzar. Le dije que sí, pero que me iría temprano porque tenía que terminar un texto para presentar a una revista, y además seguir preparando mis cosas para el viaje.

Rebeca me había compartido el teléfono del Toño. Lo guardé para escribirle estos días. No sabía exactamente qué decirle ni en qué tono. Si solo hablarle de los libros o si realmente quería saber algo más de él. Si él sabía algo de todo esto, de mi madre, de que tal vez...

Rebeca aparte me dejó un mensaje. Lo escuché. A los cuatro minutos y quince segundos se terminó el audio y sentí que nuestra conversación acerca del Toño se estaba terminado para siempre.

Antes de cerrar la ventana comencé a fijarme que las nubes empezaron a alejarse. Una parecía una larga serpiente enrollada como la cirrostratus; otras, con formas de distintos animales, cumulonimbus e incluso alcancé a divisar un oso panda y su cuidador. Iban cada vez más lejos y ya sin formas. Dejé la ventana abierta, así entraba aire de lluvia. Un aire que se mezcla con el olor de la tierra y el musgo. Cuando niña, visitaba al campo de mis abuelos paternos y andaba descalza por horas en la tierra o en el pasto mojado. Entonces cazaba saltamontes, lagartijas y las operaba con una lavaza de jabón y vinagre hasta que explotaban en mis manos.

* * *

Apenas me avisaron, hace dos meses, que me había ganado la beca para ir a Banff, viajé directo a Rancagua a hablar con mi madre y mi padre. Quería contarles que estaría al menos dos años en Canadá haciendo lo que más me gusta hacer en el mundo: investigar. Encontrar alguna técnica alternativa a la siembra de nubes y atacar así, sin sustancias tóxicas, la sequía de los campos, los cultivos. Incluso que podría no regresar si es que me contrataban allá.

Viajé en un bus llenísimo. El camino estaba expedito y era hermoso, verde, amarillo en ciertos tramos, en otros más verde o naranja. Fui mirando casi todo el

tiempo por la ventana esa ruta que ya conocía de memoria. Tal vez ya había hecho más de cien veces en mi vida. El sol estaba imponente, nada vaticinaba que a los días iba a haber un temporal. El cielo rojo: solo un par de nubes blancas nos protegían de lo violento que puede volverse el sol en primavera. Saqué un cuaderno, anoté las formas, la velocidad con que se movían de un lado y otro, y abajo, en un recuadro pequeño marcado con destacador, la temperatura de ese momento: dieciocho grados.

Tengo más de doscientas libretas con apuntes de nubes. Las guardo en el clóset de mi departamento, que más que ropa, está lleno de muestras, fotos, frascos y libretas.

Para leer en el viaje llevé los dos libros que pensaba quedarme de la biblioteca del Toño, *Los niños de Rusia* de la escritora francesa Julia Auger y *Los pasos perdidos* de Carpentier. Lo decidí cuando leí la inscripción que tenían en la primera página: “No regalar nunca, por favor”.

* * *

Llegué a la casa de mis padres y estaban ambos. Aún tenía las llaves. Mi madre me decía que era bueno que las tuviese. A veces llegaba por las tardes y ellos no estaban. Una casa esquina, de madera forrada y pintada entera de blanco donde viví años. Un cerco enorme a la entrada, lleno de rosas rojas que sacábamos para poner en floreros. Una acequia alrededor de toda la casa, en la que mojábamos nuestros pies cuando los vecinos de más arriba aún no se habían apropiado del agua. Poníamos una compuerta y todo se inundaba de esa agua turbia que había hecho un largo y complejo recorrido desde la cordillera hasta nuestra casa.

Al rato sirvieron la cena. Llevé un pinot noir que sabía iba a acabar rápido con mi padre porque mi madre no bebe ni una gota de alcohol. Nos sentamos a comer, habían encargado comida china. Pusieron platos desechables de aluminio en la mesa.

Abrí la botella de vino y me miraron expectantes. Les dije que necesitaba contarles algo. Seguro pensaron que estaba embarazada de Arturo. Mantuve el silencio solo unos segundos, no quería hacerles ilusiones de que serían abuelos. Ellos sabían que no iba a traer un hijo al mundo. Que en pocos años todo esto se acabaría, que quedaba nada, no más de veinte años.

Anuncié lo de la beca. Mi padre se limpió la boca con la servilleta de tela y se sirvió más vino, también volvió a llenar mi copa. Agarró el mando de la radio para sintonizar otra frecuencia. Primero, un noticiero que hablaba de las elecciones que se venían en Chile en diciembre. Lo cambió de inmediato.

Una cumbia: “Mientras dormía, cantaba”. La versión de la Sonora Palacio.

Radiohead. “Creep”.

Otro noticiero.

Algo de *death metal*.

Elton John.

Propagandas de una farmacia local.

El aviso de una crema que cura las cicatrices, a base de rosa mosqueta.

Por último una canción de Alex Andwanter, donde se quedó unos minutos:
“Si pescamos un auto / Y nos vamos bien lejos / Cuántos kilómetros deben bastar...”.

HISTORIA OFICIAL DE LA POESÍA CHILENA

Felipe Cussen¹

09-DIC-1942

LEY 7385

AUTORIZA AL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA PARA ERIGIR UN MONUMENTO EN SANTIAGO AL POETA NICARAGÜENSE RUBEN DARIO
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

21-DIC-1967

LEY 16719

CREA UNA COMISION DESTINADA A PREPARAR UN PROGRAMA PARA DESTACAR LA PERSONALIDAD Y DIFUNDIR LA OBRA LITERARIA DE GABRIELA MISTRAL; DESTINA FONDOS PARA HABILITAR LA CASA EN QUE NACIO LA POETISA EN VICUÑA Y ESTABLECER EN ELLA UN MUSEO; MODIFICA LA LEY 14.693, DE 28 DE NOVIEMBRE DE 1961, QUE DECLARO MONUMENTO NACIONAL EL MAUSOLEO ERIGIDO A GABRIELA MISTRAL
MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

02-MAY-1985

DECRETO 69

DESAFECTA DE SU CALIDAD DE TAL PARQUE NACIONAL GABRIELA MISTRAL, EN LA IV REGION DE COQUIMBO
MINISTERIO DE BIENES NACIONALES

¹ Felipe Cussen (Santiago de Chile, 1974) es doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y profesor titular del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones académicas y creativas abarcan las relaciones entre literatura, música y artes visuales, la poesía experimental, las tecnologías digitales, la mística y el pop. Recientemente publicó *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas* (Siruela, 2022). Gran parte de sus trabajos está disponible en su web www.felipecussen.net

21-SEP-1987

DECRETO 188 EXENTO

**DENOMINA “GABRIELA MISTRAL” A LA ESCUELA D NO. 57 DE LA
COMUNA DE VALLENAR**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

04-MAR-1988

DECRETO 951

**CONSTITUYE COMISION ORGANIZADORA ACTOS CONMEMORATIVOS
CENTENARIO NATALICIO GABRIELA MISTRAL**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

27-FEB-1989

DECRETO 21 EXENTO

**DENOMINA GABRIELA MISTRAL A ESCUELA BASICA E NO. 423, DE LA
COMUNA DE TOME**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

22-JUN-1989

DECRETO 103 EXENTO

**DENOMINA GABRIELA MISTRAL AL LICEO B NO. 11, DE PUERTO NA-
TALES**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

21-JUL-1990

DECRETO 569

**DECLARA MONUMENTO HISTORICO CASA DE PABLO NERUDA, UBI-
CADA EN ISLA NEGRA, V REGION DE VALPARAISO**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

31-AGO-1990

DECRETO 622

**DECLARA MONUMENTO HISTORICO CASA DE PABLO NERUDA, UBICADA
EN CALLE FERNANDO MARQUEZ DE LA PLATA NO. 019 DE SANTIAGO**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

03-SEP-1990

DECRETO 621

DECLARA ZONA TÍPICA SECTOR DE CUATRO INMUEBLES QUE INDICA, RELACIONADOS CON GABRIELA MISTRAL, UBICADOS EN MONTEGRANDE, IV REGIÓN DE COQUIMBO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN; SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN

05-DIC-1990

DECRETO 315

DENOMINA “POETA NERUDA DE ISLA NEGRA” A LA ESCUELA BÁSICA G NO. 491 DE LA LOCALIDAD DE ISLA NEGRA, COMUNA DE EL QUISCO, PROVINCIA DE SAN ANTONIO, V REGIÓN DE VALPARAISO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN; SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN

14-OCT-1991

DECRETO 333

EXTIENDE POR CINCUENTA AÑOS PROTECCIÓN DE DERECHOS DE AUTOR DEL POETA PABLO NERUDA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

24-MAR-1992

DECRETO 49 EXENTO

DENOMINA POETA VICENTE HUIDOBRO AL LICEO A NO. 44, DE CARTAGENA, COMUNA DE CARTAGENA, PROVINCIA SAN ANTONIO, V REGIÓN DE VALPARAISO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN; SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN

22-MAY-1992

DECRETO 171

DECLARA MONUMENTO HISTÓRICO LA TUMBA DE VICENTE HUIDOBRO, UBICADA EN COMUNA DE CARTAGENA, PROVINCIA DE SAN ANTONIO, V REGIÓN DE VALPARAISO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN; SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN

07-ENE-1993

DECRETO 350

CAMBIA DENOMINACIÓN A LA RUTA 41 EN LA PROVINCIA DE ELQUI, IV REGIÓN DE COQUIMBO, EN HOMENAJE A GABRIELA MISTRAL

MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS

06-ABR-1993

DECRETO 130

DENOMINA ESCUELA BASICA LUCILA GODOY ALCAYAGA, A LA ESCUELA BASICA D N° 754, DE SAN BERNARDO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

07-JUL-1993

DECRETO 301

DENOMINA ESCUELA BASICA NEFTALI REYES BASOALTO, A LA ESCUELA BASICA G N° 19 DE MANUEL MONTT, DE PETORCA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

03-SEP-1993

LEY 19244

AUTORIZA ERECCION DE MONUMENTOS EN MEMORIA DE POETA PABLO NERUDA

MINISTERIO DE MINERÍA

04-NOV-1993

LEY 19258

AUTORIZA ERECCION DE MONUMENTOS EN MEMORIA DE POETISA GABRIELA MISTRAL

MINISTERIO DEL INTERIOR

07-JUN-1996

DECRETO 351

AUTORIZA EXTRACCION DESDE EL TERRITORIO NACIONAL, EN CALIDAD DE PRESTAMO DE UNA SELECCION DE TEXTOS E ICONOGRAFIA Y MANUSCRITOS ORIGINALES DE LA POETISA GABRIELA MISTRAL

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA

12-MAY-1998

LEY 19563

AUTORIZA ERIGIR MONUMENTO EN LA CIUDAD DE TEMUCO, EN MEMORIA DEL POETA PABLO NERUDA

MINISTERIO DEL INTERIOR; SUBSECRETARIA DEL INTERIOR

08-ENE-2000

DECRETO 401 EXENTO

DECLARA ZONA TÍPICA BORDE COSTERO DE CARTAGENA Y SECTOR CASA, PARQUE Y TUMBA DEL POETA VICENTE HUIDOBRO
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

09-SEP-2002

DECRETO 105

CREA COMISION ASESORA PRESIDENCIAL PARA LA CONMEMORACION DEL NATALICIO DE PABLO NERUDA
MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO

11-JUN-2009

LEY 20353

MODIFICA LA LEY N° 19.871, QUE AUTORIZÓ ERIGIR UN MONUMENTO, EN LA LOCALIDAD DE ISLA NEGRA, EN MEMORIA DE PABLO NERUDA
MINISTERIO DEL INTERIOR; SUBSECRETARÍA DEL INTERIOR

18-MAR-2010

RESOLUCIÓN 680 EXENTA

OTORGA ORDEN AL MÉRITO DOCENTE Y CULTURAL “GABRIELA MISTRAL” EN GRADO DE GRAN OFICIAL AL POETA Y ACADÉMICO GONZALO ROJAS PIZARRO
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

27-ABR-2011

DECRETO 1686 EXENTO

DECLARA DUELO OFICIAL, POR DOS DÍAS, CON OCASIÓN DEL FALLECIMIENTO DE DON GONZALO ROJAS PIZARRO
MINISTERIO DEL INTERIOR Y SEGURIDAD PÚBLICA; SUBSECRETARÍA DEL INTERIOR

04-SEP-2012

LEY 20619

AUTORIZA ERIGIR UN MONUMENTO EN MEMORIA DEL POETA GONZALO ROJAS PIZARRO
MINISTERIO DEL INTERIOR Y SEGURIDAD PÚBLICA; SUBSECRETARÍA DEL INTERIOR

02-SEP-2016

LEY 20944

**AUTORIZA ERIGIR UN MONUMENTO EN MEMORIA DEL POETA JORGE
TEILLIER, EN LA COMUNA DE LAUTARO**

MINISTERIO DEL INTERIOR Y SEGURIDAD PÚBLICA

4-ENE-2018

DECRETO 242 EXENTO

**DECLARA DUELO OFICIAL, POR DOS DÍAS, CON OCASIÓN DEL FALLE-
CIMIENTO DE DON NICANOR PARRA SANDOVAL**

MINISTERIO DEL INTERIOR Y SEGURIDAD PÚBLICA

LEJOS CERCA

María José Navia¹

Su hermana escucha desde el otro lado de la pantalla. La imagina recostada en el suelo y mirando hacia arriba. Imagina que sus palabras viajan, que suben como las volutas de humo de una chimenea, o esa llama lánguida de una vela justo antes de apagarse. La imagina porque no la ve. La pantalla apunta hacia el techo y eso es lo que Emilia mira. Ya se aburríó de pedirle que la mueva, que le muestre. Algo. Lo que sea. Que quiere ver su vida, eso dice. Pero para eso te la cuento dice Mara. No es verdad, no se la cuenta. Con suerte la dibuja, la sugiere. Le dice que está aprendiendo inglés, ese idioma que a Emilia siempre le resultó tan fácil pero que a ella se le atasca entre los dientes. Le dice que no está saliendo con nadie. O que sí sale, pero a correr.

Emilia ha visto pocas fotos pero puede confirmarlo: Mara se ve feliz. Le brillan la piel y los ojos. En las imágenes siempre se cuelan árboles, hojas, el mar. Ahora, en cambio, ve el techo. Arriba, en una esquina (para ella, no para la habitación) hay un ventilador con sus aspas girando. Podría decirle que la mamá estaría orgullosa de que se haya atrevido a hacer ese viaje sola, pero sabe que Mara está aburrída de que la haga de ventríloquo. Su propia nube de Mufasa dándole consejos desde el cielo. *Recuerdaaaaa*, decían a veces riéndose de niñas, y luego, cuando Emilia se refugió en el inglés como en un abrigo enorme, *Remember*. Así le sonaba mejor a ella y luego Mara lo asumió también como propio. Ella se acordaba más; para Mara, en cambio,

¹ María José Navia (Santiago, 1982). Magíster en Humanidades y Pensamiento Social por la universidad de Nueva York, doctora en Literatura y Estudios Culturales por la universidad de Georgetown, actualmente se desempeña como profesora en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es autora de las novelas *SANT* (2010) y *Kintsugi* (2018), de las colecciones de cuentos *Instrucciones para ser feliz* (2015), *Lugar* (2017, Finalista del Premio Municipal de Literatura) y *Una música futura* (2020, ganadora del concurso Mejores Obras Literarias y finalista del Premio Municipal de Literatura) y de la novela infantil: *El mapa secreto de las cosas* (2020, Premio Medalla Colibrí IBBY Chile 2021 a la Mejor Ficción Infantil). En 2022 fue seleccionada como una de las cinco finalistas del Premio Internacional Ribera del Duero por su libro *Todo lo que aprendimos de las películas*, publicado en 2023 por Páginas de Espuma en España y Latinoamérica.

su madre era un cuento. Uno bonito, uno con fotos y un par de videos, uno que se había acabado demasiado pronto y que, si bien se podía volver a contar, no por eso dejaba de dolerle.

Emilia ya se acostumbró a la diferencia de hora. Son trece. Intenta no pensar en eso del número de la mala suerte y las películas de terror. Para Emilia, Australia a veces parece tan lejana como Júpiter. Algo hecho de otros materiales. Donde tal vez el aire pesa distinto. Cuando es el mediodía sabe o imagina que su hermana está durmiendo; cuando su despertador suena a las siete de la mañana para ir a trabajar, ella ve a su hermana volver del suyo. A veces la pone triste saber que su hermana no leerá uno de sus mensajes hasta el día siguiente. A veces, en cambio, la enternece. Y mientras enseña su clase de las dos, mientras sus estudiantes la miran con curiosidad, Emilia casi podría dibujar a su hermana durmiendo.

Plácida.

(Una historia de hermanas es una historia de amor).

Cuando Mara no le cuenta mucho, cuando se guarda en ese silencio como de algodón pero nunca de nube, Emilia le habla de su embarazo. Mara entonces sí mueve la pantalla y aparece con sus ojos grandes y su pelo desordenado. Quiere verla, pide verla. Siempre. Al principio para estudiar su cara de sueño, o de asco, luego esa silueta rara y como de otro planeta. Nunca le ha dicho que se ve linda. Tampoco ha tomado el rol de Mufasa para hablarle como su madre desde el Mas Allá. No recuerda su voz y, cuando ve alguno de los videos, le parece como si en verdad estuviera doblada, con una voz superpuesta a la verdadera, una un poco más falsa y estridente. Quizás porque no escuchaba palabras dirigidas a ella y entonces decidía no creer en ninguna de las demás. Una actriz haciendo de su madre como en su película favorita: *Stories We Tell* de Sarah Polley.

Esto Emilia no lo sabe pero nosotros sí: a veces, cuando se desvela, Mara escucha el corazón de su sobrino. Emilia le manda todo. Las imágenes de las ecografías, los archivos de audio. No sabe si para que Mara se sienta cerca o para que ella se sienta menos sola. El padre del sobrino está poco. El padre del sobrino no se menciona a menos que sea absolutamente necesario. Por si se muere, por ejemplo. Aunque es muy cruel eso. Ni Emilia le desea tanto daño y además Emilia quiere mucho a este hijo y esa alegría parece borrar lo demás. Emilia, además, se quedó con su padre del otro lado de la pantalla. Y padreabuelo puede ser buena compañía cuando quiere serlo.

Del lado de Mara, en cambio, no hay mucho. No se cuenta mucho.

Pero no contar algo puede ser también cuidarlo.

Esto Mara no lo sabe: Emilia está feliz pero también tiene muchísimo miedo. Le gustaría decir, le gustaría pensar, que tiene amigas que podrían entenderla y acompañarla, pero no es verdad. A Emilia las amigas le cuestan. Le costaron siempre.

Así que siempre tomó a las de Mara de prestado. Que sí se quedaron de su lado de la pantalla pero que ahora, sin Mara de excusa, no se atreve a llamar. Los amigos eran más fáciles, pero también más complicados. Siempre terminaba por salir con alguno o enemistarse. Porque ellos se entusiasmaban o confundían y entonces ella sentía que les debía algo. Siempre salía de esas relaciones pensando que algo andaba mal en ella, que había nacido sin un manual de instrucciones.

Mara, en cambio, le daba consejos. Nunca tuvo problemas ni para empezar ni para terminar relaciones. Ella era su informante en ese ritual extraño que se llamaba conversar. O mejor: *acercarse*. Para Emilia era un disfraz de persona, de ser humano tímido pero razonable. Un disfraz demasiado ajustado, demasiado caluroso, que la dejaba como pegoteada por dentro y oliendo mal. Qué hago ahora, le preguntaba, y Mara sacaba su sabiduría de hermana menor sin recuerdos de su madre, pero con experiencia en ese planeta que no era Júpiter pero que podía serlo, mientras Emilia quedaba a la intemperie con ese traje de buzo que la separaba del mundo.

Emilia corta porque ya va llegando una estudiante a su oficina. Viene con los ojos llorosos y eso siempre envía señales de alerta a todos sus sistemas. Su nave espacial a punto de estrellarse. Dice que viene a contarle una situación *personal*. Emilia aprieta los dientes y piensa en koalas. En canguros. En todos los clichés que relaciona con Australia porque quizás con eso sonríe, quizás con eso pueda sintonizar la sabiduría de Mara.

Eso es lo que pasa, eso es lo que no deja de pasar (y Mara ya comienza a preocuparse): todas las noches, entre las cinco y las seis de la mañana, su corazón se detiene. Mara despierta de un salto. Después del susto, por minutos, y a veces horas, se le queda como un zumbido. Un latido de colibrí volando de un lado al otro, que le adormece el brazo, que la llena de angustia. Pero esta noche Mara va a dormir con una serie de cables y nodos en el cuerpo. Tiene una maquinita que le cuelga a un costado, como una cartera pequeña, un bolso para bajar a la playa (a la que ella no se acerca).

No le ha contado a su hermana para no preocuparla.

Porque está lejos, porque está embarazada, porque está sola.

Porque no sabe que tiene miedo y que quizás este otro miedo podría acercarla.

Porque a veces al cuidar nos hacemos daño.

A Emilia también le cuesta hablar con sus estudiantes. A medida que pasan los años siente que no tienen temas en común y que su timidez ha dejado de ser adorable. Tal vez nunca lo fue. Le cuesta horrores mirar a los ojos, tiene que obligarse a hacerlo, es más, le han dicho que lo haga. En sus evaluaciones, los alumnos se quejan: *parece que no quisiera estar aquí, nunca nos mira*. Y mienten, o exageran, pero también dicen

la verdad. A Emilia le da terror verlos, a ellos y a cualquiera. Siempre está mirando el suelo. En clases se saca los anteojos para que su sala sea una enorme mancha.

La estudiante quiere contarle algo delicado y ella no sabe bien el protocolo. ¿Es mejor cerrar o dejar abierta la puerta de la oficina? ¿Si llora puede abrazarla? ¿Qué le dice? Los ojos de su alumna están inundados, de los nervios le han salido manchas en el cuello, se refriega las manos y quizás incluso se ha hecho más de una herida con las uñas; la mesa del escritorio no la deja ver del todo. Tiene puestos unos aros de corazón, ¿puede decirle que le quedan bien? ¿qué le gustan? No se atreve a contarle a su jefe ni a sus colegas de su miedo. Decirles que mientras era estudiante siempre pudo ir a perderse en los libros pero que ahora, de profe, no había donde esconderse. Quiere creer que ahora le tienen más paciencia por el embarazo, pero quién sabe. Algunos de sus compañeros piensan que se arruinó la vida. Nadie se la imagina cuidando niños. Ni siquiera ella. Pero nunca tuvo dudas de que quería tenerlo. Mara ya estaba en Australia, a sus muchas horas de diferencia. Mara buscando su destino, una vez más y en otro país. Trabajando de mesera, de babysitter, de cualquier cosa, mientras estudiaba inglés y se iba lejos. Lejos-lejos, como entonaban cuando niñas. Cuando su padre estaba, siempre o la mayoría del tiempo, lejos-lejos. Saludándolas a la rápida en una llamada desde el aeropuerto, siempre con el ruido de fondo de voces por altavoces y el zumbido de los pasajeros con sus maletas con rueditas. Su papá le mandaba plata a Mara de vez en cuando; aunque no aprobaba mucho su decisión (o, mejor dicho, su indecisión); no era capaz de dejarla sola. Hablaban poco porque en los últimos años Mara había construido otro mundo a su alrededor. Un búnker donde no cabía la pena, donde casi no existían recuerdos de esa infancia feliz que sí tuvo, que sí había tenido.

Pero Mara se llevó el miedo a Australia.

Y allá se le enganchó en el corazón.

Ese que, en cualquier momento, dejará de latir.

Le cuesta dormir con los nodos fríos, con ese bolsito al costado. Teme que se le despiquen. Le dijeron que sus arterias están bien, que no debiera morir de un infarto pero que sería un riesgo embarazarse. Eso le duele. Siempre le duele. Cuando despierta con la boca buscando aire, cuando incluso se sienta en la cama y enciende la luz para asegurarse de que puede moverse. Entonces vuelve a las grabaciones de su sobrino y deja que los latidos se encaramen por las murallas. Los deja sonar por los parlantes. Los escucha una y otra vez.

El niño nacerá sin ella. Solo verá el cuerpo de su hermana transformarse por pantalla. Solo tendrá que esperar atenta a que Emilia le mande un mensaje diciéndole que va rumbo a la clínica o que empezó trabajo de parto o que rompió bolsa.

Y ella se lo va a perder.

Por varias horas, por varios kilómetros.

Quizás es mejor no pensar en eso.

Por mientras, se entretiene con videos de Youtube.

[*Skip ad, Skip Trial, Skip Intro*]

Emilia solo contesta el teléfono cuando es su hermana quien llama. E incluso entonces es siempre con un temblor y un gesto de desconocimiento. La pantalla brilla con una foto de Mara leyendo en un café de gatos, sentada en el suelo, las palabras que conforman su nombre tintineando. Emilia espera. Siempre lo hace hasta que su hermana casi cuelga. Pero Mara la conoce así que se queda. Conoce de este miedo y lo entiende. Emilia siente en el cuerpo el chirrido del ringtone, se pone tan nerviosa que le transpiran las manos y no escucha lo que le dicen del otro lado, lo que acaba por ponerla aún más nerviosa. No contesta números desconocidos, evita todo lo posible el teléfono de su oficina, aunque ese sí debería intentar contestarlo. Hablar por teléfono implica saber leer a otro (quien sea, desconocido o no), hay que entender urgencias y chistes, hay que apoyar el aparato contra la oreja que no escucha todo lo bien que debería para la edad que tiene. Hace unos días se hizo un examen que probaba que su oído tenía casi sesenta años. El teléfono siempre interrumpe, siempre llega como interrupción. Famosos teléfonos que cambian lecturas: el que suena en *The Great Gatsby*. El teléfono se contesta pero nadie responde del otro lado; el fantasma de la sospecha que queda sobrevolando la mesa. ¿Qué pasa cuando suena un teléfono en un cuento o una novela? ¿Cómo leemos eso? Es algo que Emilia sí podría preguntarle a su estudiante y sí estaría esta vez interesada en su respuesta. Qué pasa cuando llega una carta (y la leemos), o mejor, cuando no. Qué pasa cuando la comunicación pasa por un intermediario como en ese cuento sobre el telégrafo de Henry James. Qué pasa con el fax que teje complicidades en *Lost in Translation*. Los de la mujer de Bob Harris, desde la profundidad de una desconexión conectada, los de Bob para Charlotte preguntándole, en medio de la noche, si está despierta. Y la pregunta parece preguntar también otras cosas. Qué pasa cuando aparecen computadores y pantallas. Cuando los mensajes y notificaciones la desbordan como en *Little Scratch* de Rebecca Watson. Intrusos. Y qué pasa ahora que el teléfono no suena y no es su hermana para salvarla de esta interacción. Qué pasa que la estudiante ahora llora y llora y no es capaz de combinar una palabra con otra. Y Emilia no quiere ofrecerle un vaso de agua porque ella odia cuando se lo ofrecen en esos momentos en que el mundo parece salirse de cauce.

La estudiante llora porque no es capaz de asistir a clase y se queda en cama paralizada por la ansiedad. Y le cuenta de una familia que no entiende, y de peleas con el novio, y de su baja autoestima. Le cuenta porque ella escucha, porque eso sí que lo sabe hacer bien. Escuchar mirando hacia abajo y no a los ojos, nadie es perfecta, pero

en esta oportunidad mirar hacia abajo le da la apariencia de una confesión, de estar pensando profundamente qué consejo podrá darle a su estudiante. Y lo que ella quisiera decirle, lo que realmente querría poder avisarle, es que nada de esto importa. Que una vez que salga de la universidad nadie volverá a mirarle las notas y no importarán ni la angustia ni la ansiedad. Y ojalá que pueda encontrar la manera de que le importe menos la familia y el novio y que la autoestima hay que cuidarla y desengancharse de redes y de likes y estrellitas y corazones. Eso piensa y eso quisiera decirle, pero las palabras también a ella se le atascan. Como un pedacito de manzana en la garganta, esa manzana envenenada que envía a Blancanieves directo al sueño congelado.

El pasillo está desierto, a estas alturas del semestre hay pocos profesores en la oficina, y ella también podría (debería) irse pronto. Tiene la excusa del embarazo. De que en su casa se concentra mucho más para corregir. Ir a trabajar es ponerse una máscara que dura poco. De timidez que todavía puede ser adorable.

Quizás.

La estudiante deja de llorar y le pregunta si puede ir al baño. Emilia no necesita autorizarla pero de todas formas hace un gesto con la mano. Qué ganas de huir mientras ella no está. En cambio toma el teléfono tratando de conjurar a su hermana que a estas horas debe estar durmiendo, preparándose pronto para despertar.

Pero Mara no está durmiendo y nosotros lo sabemos, aunque ella no.

Mara mira el techo, Mara revisa su correo, Mara intenta leer un poco. Mara se saca fotos con los nodos entre la ropa. Quizás sea bueno documentar el momento. Enviarle después la imagen a Emilia o a su padre, cuando ya haya pasado el peligro. Cuando esto solo sea una anécdota y no angustia. Por la ventana se ven árboles. Allá lejos, en algún lugar: la playa. Si esto fuera una película ella podría levantarse y salir a la calle. Caminar por ahí con la ciudad aún adormecida, con los primeros deportistas corriendo de arriba abajo, o algún insomne paseando a su perro. Podría llegar hasta la arena, no, mejor, hasta el borde del agua, escuchando una canción favorita y perfecta. Podría mirarse desde afuera como desde los ojos de alguien que la quiere o desde una cámara intrusa que luego la dejará de fondo en un video para redes sociales. Ella podría ser la mujer mirando a las olas, algo que le suena a un cuadro lleno de azules y blancos, a esa luz desbordada de Sorolla.

Ella podría acercar sus nodos al latido del mar.

Pero no lo hace.

En cualquier momento su corazón va a detenerse y ella debe estar tranquila. No pasa nada, no va a pasar nada, tus arterias están impecables, le dijo el doctor en la última consulta. Hay que estar atentos. Lo dijo con una sonrisa, le dio la receta de un remedio. El doctor no se acordaba de ella ni de qué exámenes le había mandado a

hacer. Miraba de soslayo la pantalla para verificar datos. Nunca la llamó por su nombre. Le tomó la presión (demasiado alta), le dijo que tratara de moverse.

No dijo deporte, no dijo ejercicio.

Dijo: moverse.

A Australia le dicen Oz. Cada vez que habla con Emilia olvida mencionárselo. Ellas vieron juntas la película del mago en una de las muchas noches en que su padre estaba de viaje (lejos-lejos) y su madre ya no. Esas noches con la abuela viendo las noticias en el segundo piso, o jugando solitario sobre la cama, mientras ellas se instalaban frente a esa pantalla grande en la salita. Su papá les había comprado la película. Podían verla hasta hartarse (eso hicieron). A Mara nunca le había llamado mucho la atención pero a su hermana sí. Cuando chica se la pasaba dibujando zapatitos rojos, tornados y casas voladoras. Se disfrazó de Dorothy para cuanta fiesta y Halloween pudo. Mara nunca quiso acompañarla. ¿Quién habría sido? ¿La bruja malvada? ¿Glinta? Aunque, ahora, con los nodos fríos en el pecho, con el corazón hecho un zumbido que empezaba a adormecerle el brazo, Mara piensa en el Hombre de Hojalata. Y en el corazón que el mago le da al final en la película: un reloj rojo que late sobre su pecho. En el libro, en cambio, es un corazón de género. Mara le había robado la novela a Emilia una tarde que había tenido que quedarse en casa. No le importaba Oz pero admiraba, no, *envidiaba*, que su hermana tuviera una obsesión. Algo para releer, para coleccionar. Ella que había llegado primero al mundo y a los afectos de su madre de quien Mara intentaba no olvidarse nunca. Apretaba los puños como queriendo retener las semillas de un recuerdo que cada vez iba quedando más lejos. Mara había llegado tarde, nunca se había sentido cómoda hablando su lengua materna. Pero el inglés tampoco lograba cobijarla.

A veces, cuando se siente particularmente sola, Mara escucha también los mensajes de voz de Emilia. No junto a su oreja, ni con el teléfono cerca. Esa cercanía del aparato le recuerda, le subraya, la ausencia de la persona. Mara ya es experta en simular contacto. Y entonces pone el teléfono en la pieza mientras ella se prepara un café en la cocina o lo apoya sobre el refrigerador mientras se lava los dientes en el baño. Entonces sí parece que está. Que toma desayuno y le habla desde lejos (pero no tan lejos) mientras ella se prepara para trabajar. Como si aún vivieran juntas. Esa cotidianidad de oír algunas palabras y otras no. Que parte de lo que se digan se pierda, se interrumpa, se confunda. Va construyendo a una hermana con los pedacitos de su voz. Con fotografías que a veces, también, deja de cubrir pantallas. Todo esto a Emilia no se lo cuenta. La Emilia que Mara se ha fabricado es ligeramente distinta a la hermana que le tocó tener. Como si pudiera editarla, limar las asperezas que le hacen daño y ese desconcierto de todo lo que no entiende. Y en ese proceso, también, o tal vez, o quizás, lograr recuperar un poco a su madre. A la que le gustaría que su

hermana le hubiese contado. Porque a Mara le duele (aunque nunca se lo haya dicho y menos ahora en que imagina que a Emilia el tener una madre debe hacerle falta) que su hermana nunca haya sabido contársela. Que haya omitido cosas que para ella serían importantes, resaltando otras que a ella no le importan, nunca le han importado. Como sus logros académicos. Algo que Emilia declamaba con orgullo como un poema aprendido de memoria para un concurso. Quizás porque a Mara no le gustaba ver la vida como una carrera de logros. Logros que, al cumplirse, te dejaban tanto o más insatisfecha. Entrar en esa carrera era perderse. Pero a su hermana le servía verse reflejada allí, en esa ambición, y por eso la contaba. Porque así, quizás, podía entenderse. Era su marco y su marca de referencia. Mara también podía recitarlos de memoria. Los premios, los aplausos. Hay videos y recortes. O los había en la casa en que vivieron durante esos años. Pero cuando Mara los nombra siente los dientes sucios y la lengua áspera. No le dicen nada. A Mara le gustaría que su madre hubiese escrito diarios. Cartas. Aunque tampoco sabe si tendría derecho a leerlos. ¿Tiene una hija el derecho a invadir esa intimidad de papel, de papeles?

La historia de una hija con su madre es una historia de amor.

Y quizás la de Mara con la suya era una de amor no correspondido.

La estudiante vuelve pero con ganas de irse. Emilia le sonrío con sonrisa de actriz nominada al Oscar. Le dice que se tome su tiempo. Que todo va arreglarse. La estudiante se aleja con su mochila, sin mirarla. Emilia se siente un fracaso. Nada de Oscar, la cámara filmando su rostro de decepción mientras es otra la que sube al escenario a llevarse la estatuilla.

Emilia se levanta y recoge sus cosas. Ve, al pasar, su reflejo en la ventana. Esa silueta que aún se le hace rara. Alien. Le gustaría pensar más en su madre pero la verdad es que no piensa tanto. Solo cuando debe recreársela a su hermana, como en un cuento de hadas, con varita mágica y todo. No le cuenta de sus últimos días, de esos brazos delgaditos y la respiración cansada, no le cuenta del color de su piel ni sus ojos vacíos. La varita conjura otros brillos, otras luces. Y, al hacerlo, le trae también a ella los recuerdos lindos como un regalo.

Antes de guardar su teléfono recuerda que no le ha mandado a Mara el último video de su sobrino por nacer. Allá es tarde, cierra los ojos y la imagina acomodando la cabeza en la almohada. Envía el mensaje. De fondo, en su oficina, suena la música de *El Joven Manos de Tijera*, en esa escena hermosa cuando empieza a nevar. Esa película la vieron juntas, como tantas. A Mara le gustaba bromear con que sus manos también eran afiladas y rompían todo. Pero en realidad sus manos eran pequeñas y nunca hacían daño.

La luz se va apagando del lado de Emilia que camina mirando el suelo.

Del lado de Mara está por iluminarse.

Los nodos le brillan en el pecho.

Los cables fríos la conectan con la incertidumbre de la historia que no cuenta.

Un brillo en su pantalla le anuncia el nuevo mensaje.

Pone PLAY y los latidos de Gaspar hacen vibrar las paredes.

Se llevan la angustia.

Lejos-lejos

(La historia de una tía con su sobrino es una historia de amor).

Mara cierra los ojos e imagina.

Un niño.

Cerca.

Que la mira con curiosidad y pasa los dedos por cables y nodos.

Hasta poner las dos manos sobre su corazón.

POEMAS

Roberto Onell H.¹

De *Voz en camino* (2020)

EL 11

Nombre y número, tú, mi día duro,
mi detenido día duradero
que me miras pasar, tú, entretejido
en un idioma que no sabe aún
cómo nombrarte, cómo silenciarte,
la garganta gastada, el nudo nuevo,
es así como vuelves a llamarme,
a amanecer primero que mis ojos
que otra vez te contemplan ser y estar:
amanezco debajo de tu manto
invisible y tatuado de siluetas
y estriado por los gritos sin aliento
de tantos días dentro de tu día,
y me caigo a un rumor de fojas cero.

Porque no sé si ondea o es que tiembla

¹ Roberto Onell H (Santiago, 1975). Doctor en Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile y Universität Leipzig) y Licenciado en Sociología (Pontificia Universidad Católica de Chile), se desempeña como profesor de literatura en la Facultad de Letras UC. Es autor de la investigación doctoral *La construcción poética de lo sagrado en "Alturas de Macchu Picchu" de Pablo Neruda* (Olms, 2016), de artículos académicos y capítulos de libros sobre escritores hispanoamericanos, y de los libros de poemas *La hora de Ñipas* (Mandala, 2021), *Voz en camino* (Santiago Inédito, 2020), *Los días* (Altazor, 2015) y *Rotación* (Tácticas, 2010).

la palabra septiembre con sus hilos
 desenvueltos, deshechos, sus colores
 resueltos en un luto antiguo: rojo
 de costra seca, azul de noche oscura
 y un blanco de mortaja inexistente
 y de estrella extinguida, y la palabra
 bandera, que se cansa, vieja, porque
 la palabra país se le confunde:
 velos, pañuelos, trapos abusados
 que en tu manto se vuelven a extender
 y se vuelven a revolver, rotando
 cansados pero inagotables, como
 punto muerto que sin embargo late.

No. Demasiado día. Demasiada,
 ensalivada, iluminada boca,
 ¿hacia quién vas, a quién recibes, qué es
 lo que descubres? ¿Nada? Eres porfía
 de alguna luz que se desvaneciera
 de tanto hacerse fuerza. Demasiado
 día es el día que eres, demasía
 de denominaciones que tropiezan,
 lengua sin voz, la boca toda nombres
 que mendigan la voz del otro día:
 no del ido, no del que viene, no
 de la perpetua procesión adónde,
 sino del inaudible día tuyo
 que gesticula en ti, a la sombra, solo.

No: yo me he detenido junto a ti,
 ensordecido por iniciativas
 de una ciudad que no se escucha, bocas
 parecidas en las respiraciones
 sordas, y en la mudez que nos hermana:
 silencio que puntúa nuestro paso,
 nuestra voz y la lengua que aprendemos
 sin querer, sin saber o sin poder
 (y sobre todo sin poder). Yo, arriado
 sin querer junto a ti, junto a la luz
 que se queda dormida o que se enreda

hoy en ti, desde ti, otro trapo vivo
yo: viento y rama, remolino abierto
de preguntas que inhalan otra sombra.

¿Desde dónde hasta dónde duras, día?
¿Cómo es que hay tanto día en caravana
mientras palpita el círculo de espectros?
¿Cómo es que ves pasar la fuga, cuando
en ti la ronda exhala y no se extingue?
Yo me quedo mirándote, y me allego
para arroparme con tu manto, palpo
aquí en mis sienes la Ciudad Oscura,
el lloroso vacío aquí en mis ojos
—mis dos emancipadas cicatrices—
y aquí en mi corazón un nombre mudo
que dura, y solo. Y lávame tu rostro
y deja que me rinda en mi palabra
solo, y esperar aquí un lucero solo.

De La hora de Ñipas (2021)

PENA CAPITAL

El día se ha cortado en pedacitos
al parpadeo de ventanas solas
en el tren subterráneo.
Balucean
focos y voces, túnel y estación
los mismos y los mismos y los mismos,
o casi.
Mi cabeza decaída
contra el vidrio, me ha parecido ver
otra vez el desfile contrahecho:
caras caídas,
casi rostros, cuerpos
casi habitados,
lágrimas ya secas,
tristezas que se arrastran bajo tierra,

compases que se rasan bajo el suelo
y piden
nombres, tan estacionarios,

cuando de pronto, de antes, en lo oscuro

tú:

mi noche iluminada, tú mi Ñipas
de ojos húmedos, sombra movediza,
poblada, interrogante, ¿dónde estás
entonces, cuáles son tus coordenadas
si has venido a mirarme hasta un vagón
del metro de Santiago, a transcurrirme
como un río con tu latido entero?

En el tren de la capital avanzo
y avanzo, el mismo, yo mi pasajero
avanzo sin llegar,
avanzo adónde,
cuando hay otra historia que ha brotado
conmigo en el transcurso tuyo, Ñipas,
junto a mi corazón alado en ti,
batiente, acompasado con tu sueño.

Soy yo, abrazado en ti, mi pasajero,
cuando mis ojos en el túnel balbu-
cean,
cuando mi frente contra el vidrio
cae:
cuando hacia ti, recuperada,
por fin se va rodando mi cabeza.

Poemas inéditos

SANTO OFICIO...

Santo oficio,

tú mirarás y sostendrás mis párpados.

Aguzarás mi oído.

Aquí estarán mis manos,
mis pies y, así tan cierto, mi costado.

POEMA DE LAS HORAS TIERNAS...

Poema de las horas tiernas,
o voz cristalizada de aguas lentas,
¿dónde estás?

¿Por qué, adónde te has llevado
tu sigilo, dejándome, si acaso,
un solo beso?

¿Dónde estás,
mordiéndome los labios de esta enferma
profesión de silencio?

POEMAS

Marcelo Pellegrini¹

DEIDAD

Hay un dios que en la sal
duplica su blancura.
No quiere la pureza:
tan sólo merodea
en círculos la tierra
como ave carroñera
que ha olido ya la muerte
mucho antes que acontezca.

Ya somos esa muerte
ni bien hemos nacido.
La deidad confidente
que en círculos demuestra
su infinita paciencia
sobre nuestras cabezas
desde siempre ha sabido

¹ Marcelo Pellegrini (Valparaíso, 1971) es poeta, traductor y académico. PhD en literatura hispanoamericana por la Universidad de California–Berkeley. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *El árbol donde envejece la muerte* (1997, Mención Honrosa en el Premio Municipal de Literatura de Santiago, 1998), *Ocasión de la ceniza* (2003), *El sol entre dos islas* (2005), *La fuga* (2007), *El doble veredicto de la piedra* (2011) y *Los delatores* (2020). En el ámbito de la traducción ha publicado *Constancia y claridad. 21 sonetos de Willam Shakespeare* (2006), *Figuras del original*, libro que reúne sus traducciones poéticas del inglés y del portugués (2006) y *Vestigios luminosos*, antología de ensayos de Gustaf Sobin (2023). En el ámbito de la crítica ha publicado los libros *Confróntese con la sospecha: ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90* (2006) y *La ficción suprema: Gonzalo Rojas y el viaje a los comienzos* (2013), así como numerosos ensayos académicos y literarios en revistas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Actualmente se desempeña como profesor asociado de literatura latinoamericana en la Universidad de Wisconsin–Madison.

de nuestro único viaje
que comenzó en lo oscuro
y habrá de terminar
bajo el dorado brillo
de un sol castigador.

EL BISONTE

No en el centro del laberinto
sino en esta orilla
del fin de la tierra
dentro de un cubo de cemento
apolillado
tullido
jadeante
yace el dios que no merecemos.

Es el bisonte echado en el polvo;
sus ojos moribundos guardan
el sueño de las praderas.

En su altar profanado
somos los casi inocentes feligreses.

Aunque no sintamos dolor
somos dolorosamente curiosos.
Aunque sepamos del horror
ignoramos su horror.

Su jadeo se escucha en lo oscuro;
su jadeo cruza la ciudad,

y en el tránsito de la noche
desembocamos en los deberes infernales.

Zoológico del Cerro San Cristóbal, Santiago de Chile

PATRIA EXTRAÑA Y ANTIGUA

El oleaje es la madre
de los dioses infinitos,
pero yo, que soy mortal,
sólo veo el esqueleto
de antiguas embarcaciones
encalladas en la arena.

Mar, patria extraña y antigua,
brocal de un pozo invisible cuya hendidura
es una tregua masacrada
en el apuro de los guerreros.

Es frente a ese mar que miro la lluvia caer lenta
entre las ramas de los árboles.
Es hasta ese mar que el amor llega
a morir en su orilla casi ciega.

Cual nubes del color de la ceniza
besaremos la arena transparente
embancados en la hora y su zozobra.
Abriremos la boca de los muertos,
ritual de nuestros sueños y agonías,
sustancia de la muerte o de la fábula.

SOBERANÍA

El sello de lo frágil asoma desde el mar,
aunque el mar es ahora
una serpiente de espuma que ruge.

No hay ángeles aquí: la noche no es confidente,
ni la música.
Toda la indolencia del viento
arrastra las nubes invisibles.
El sol, esa extraña flor, se ha ido
para siempre.

Aquí la noche es más soberana.

Aquí la arena crepita como el fuego.
 La espuma en la rompiente
 es la piel de la serpiente, su rabia.

Contemplamos las efigies de lo oscuro:
 los perros que meditan en la orilla,
 sus aullidos que provocan el éxodo de la niebla;
 el batir de alas, la guerra entre la vigilia y el sueño,
 nuevamente el sello de lo frágil
 como ofrenda de sal
 o polen oxidado en la abeja.

Dinos, soberanía, qué nos queda,
 dinos qué es más profundo: el mar
 o el tiempo, sus divinidades
 o sus demonios.

En el alfabeto de las olas buscaremos
 la forma de nuestras canciones
 y el orden perdido de nuestra herencia.

LA CALMA DE LOS CONCEPTOS

En la rendija de la ventana
 un copo de nieve reflexiona.
 Confunde su humedad
 con la humedad de la pradera
 y observa que bajo las piedras
 la compasión es difícil.
 El copo es uno con el aire;
 su pensamiento llega hasta los límites
 de la montaña más alta.
 Con paciencia espera unirse a la nieve
 que caerá desde las nubes
 como sal sobre la noche extendida.

Hay una roca en medio de la pradera;
 es el agrio sueño del frío,
 la idea prístina y pura.
 El copo abandona la rendija y entra en esa bóveda sin eco;
 quiere ser piedra germinada en la idea.
 El viento levanta los cuchillos de hielo;

el viento arrastra la noche
hacia el camino de espinas
por donde transitamos con amor de niños moribundos.

GANSOS CANADIENSES

Cisnes del Nuevo Mundo,
comercian algas y miedo
con los transeúntes.

El poeta, a orillas del lago,
quiere sacar sentido de las algas,
escanciar el néctar del atardecer.

El lago y sus reverberaciones
en el día monacal.

Hay cien hombres
caminando sobre las aguas,
pero el silbido de los gansos
ahuyentó al poeta.

El frío lanza sus cuchillos,
ráfaga que endurece aún más la piedra.

TORMENTA

I

Travesía de nubes
como herida en el aire.
Asoma la tormenta,

sin ninguna clemencia
aparece en el cielo,
nubla todas las páginas

y las llena de signos
que nadie deletrea.

La luz desaparece.

Lluvia y viento cruzados,
humedad como seda
en los cuchillos ávidos.

II

Rayo, trueno, relámpago:
destrucción una y trina,
del espacio enemiga,

total devastación
del oído cual miedo
derramado en el eco,

monstruo sonoro, grito
nacido en la garganta
más oscura del agua.

Nadie quiere ser huésped
de su morada cruel,
de sus habitaciones

donde reina el espanto,
arrullo del abismo,
caída hacia la muerte.

III

Sonaron las alarmas
de toda la ciudad.
Su voz ronca anunciaba

las fauces de un gigante
que avanza sin piedad
cegando las estrellas.

La tormenta es un cíclope;
la oscuridad de su ojo

sube por esta página

y por la boca saca
lenguas de llamas húmedas,
sílabas ilegibles.

El temblor de sus pasos
resuena entre mis huesos:
soy nada más que su eco.

IV

Al llegar la mañana
sólo una cosa anuncia
este espeso silencio:

destrucción, destrucción,
árboles con raíces
expuestas como entrañas

de soldados antiguos
después de la batalla,
sangre en tiempo cuajada.

Las casas destrozadas.
Sus habitantes miran
esos restos cual ruinas

que el tiempo adelantó
para hacerlas recuerdo.
No es abstracta esta ruina,

es real como el aire
y como el aire viaja
a todos los confines.

Reina ahora la calma,
todo yace en silencio
porque todo es silencio.

Nunca ha sido tan cierta

la calma después de la
tormenta: cielo azul

que se anuncia a sí mismo
como vasta mudez,
furor de la memoria.

POEMAS

Sofía Rosa¹

De *FALSAS ESCRITURAS* (2011)²

Escribo: 1 2 3 4-5 6 7-8 9: ¿a qué cielo puedo llegar?

REINA BLANCA D-7

Si esto fuera una partida de ajedrez.

Si tú quisieras devorar a mi rey.

Aun así.

Sería jaque mate.

¹ Sofía Rosa (Montevideo, 1986). Trabaja como escritora, editora e investigadora. Tiene un doctorado en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Forma parte del equipo editorial de la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales desde 2020. Forma parte de las redes de investigación interdisciplinaria RIHA (Red de Investigadores UC por las Humanidades Ambientales) y RIHUA (Red Iberoamericana de Investigación en Humanidades Ambientales), y es colaboradora del instituto SARAS (South American Institute for Resilience and Sustainability Studies) de Uruguay. Investiga la cultura ambiental en el contexto del Antropoceno y ha coordinado diversos números de revistas académicas sobre humanidades ambientales, ecocrítica y Antropoceno, así como publicado artículos académicos. Actualmente es co-investigadora del Fondecyt regular #1230624 “Otro fin de mundo es posible: Metáforas y lemas de la crisis medioambiental durante las dos primeras décadas del siglo XXI en Chile”. En 2011 publicó su primer libro de poesía *Falsas escrituras* (Yaugurú) y en 2016 ganó el tercer premio en narrativa edita de los Premios Nacionales de Literatura por *Reversaglio/Nigredo* (Irrupciones, 2014). En 2017 publicó *El milagro como norma: María Inés Silva Vila* (Fin de Siglo), un libro que rescata y estudia la obra de la escritora uruguaya. Más recientemente estrenó el single *Condición transparente* (2021) y publicó *Reversaglio/Nigredo* con la editorial chilena Oximoron. Ha participado en antologías de poesía y narrativa en Uruguay, Brasil, Colombia y Chile. Vive en Santiago desde 2017.

² Selección de poemas del libro *Falsas escrituras* (2011), publicado por primera y única vez en marzo de 2011 en Montevideo, Uruguay por la editorial Yaugurú dirigida por el poeta y diseñador Gustavo “Maca” Wojciechowski.

LA BÚSQUEDA DEL TESORO

Salto de una página a la otra. Busco.
 Pensé que habías dejado alguna pista.
 Página en blanco
 Creí que habías empezado a jugar conmigo.
 No me animo a empezar.

JUEGOS DRAMATICALES

¿Qué parte de mí está en yo?
 ¿Qué parte de tú está en nosotros?
 ¿Qué sustancia de él está en ella?
 Todas, alguna vez, hemos jugado en este tablero.

SOLITARIO O JUGANDO EN SOLEDAD

Hoy pensé que te fuiste.
 Hoy pensé, cuando cerraste la puerta, que realmente te fuiste.
 Que te llevaste un bolso y mi vida contigo.
Hay cosas que pasan por algo
y otras pasan sin pasar.
 Hoy no lo sabía.
 Pero lo pensé.

Quién me espera

SELVA NEGRA

Ahora todo es oscuridad. Las páginas se oscurecieron.
 ¿Quién me podrá encontrar aquí,
 si hago silencio,
 si me quedo quietita,
 si me acurruco,
 ocupo poco espacio
 y hasta desaparezco?

UNO

Estoy tranquila:
 Tengo los pies sobre la arena.

Dos

Sueño que entro a una piscina que no es mía.
 Toco la panza de una embarazada que no conozco.
 A mi alrededor todo es verde, felicidad, algarabía.
 Entonces pienso que esa piscina es mía;
 que esa panza es mía;
 y que la felicidad también es mía.
 Salgo, mojada.
 Y le pregunto a la embarazada, que ya no soy:
 ¿Podíamos entrar allí?
Aun no.

TRES

Mientras te esperaba, escribí:
¿y a mí quién me espera?
 Pero ya no pude escribir más:
 me liberé en esa pregunta.

CUATRO. EXTRANJERA

por qué tuve que ver a esa niña que no fui.
 *
 si alguna vez no te hubieras ido. si volvieras.
 *
 ahora solo me toco a mí.
 tu perfume ya no se mezcla con el mío.
 *
 hoy pensé que te fuiste.
pero un poco yo me fui contigo
y otro poco vos te quedaste conmigo.

Viniste una noche, mientras dormía

porque tus sueños te darán/ lo que la vida no te da.
 [Rulo Nieves; *Muere con la sonrisa*]

OTRA VEZ

Tu mano insomne acaricia el papel; la piel de mi vida.
 Tu mano insomne no cree en estas falsas escrituras,
 y sin embargo no se duerme.

PESADILLA

¿A dónde va mi gato cuando se escapa?
 ¿A dónde va mi sueño cuando despierto?
 ¿Cuántas veces tendré que escribir esto para creerlo?
 Ya no quiero encontrarte.

AQUÍ

Te encuentro a ti y a mí en un puente.
 No queremos saltar.
Cuando te quise encontrar, te acordás, te fuiste.
 Ahora corrés con esa mirada de sueño.
 Te miro y salto.

LO INVISIBLE

Viajamos.
 Y soy para vos el único consuelo de retorno.

De *EXHALACIONES*³

COMIENZO
 vino la noche
 se acurrucó a mi lado
 temblando
 recorrió todo el cuerpo
 todo mi cuerpo
 me sorprendió
 su rostro sin estrellas.

³ Selección de *Exhalaciones*, diario poético inédito mecanografiado sobre diversos soportes de papel escrito durante la Residencia Silvestre en 2013 en la casa “Morgana” y “Conejera” en Las Flores, Uruguay.

XXVI

hay un plato
que hierve
arriba de la mesa

sin miedo
no hay poesía

XXVIII

no hay nada más triste
que un poema
que no se deja leer

XXXII

escribo el mismo poema
cuatro veces
solo porque me gustan
los números pares

XL

Morgana se viste de luto:
las estrellas hacen guiños mientras pasa.
Morgana me persigue por la casa:
debajo de la piel de la noche me trenza el pelo.
un día escribiré
y será el poema
más terrible
del mundo

FINAL

vino sin más la noche
y me acosté a su lado
a rascarle el lomo
de fiera desatada.

EL INCESANTE VACÍO DEL ÁTOMO

Marcelo Simonetti¹

“Los físicos interpretan el universo como un vasto
abanico de vibraciones, de ritmos. El arte se deja
llevar por esos ritmos y los expresa. En cuanto hallamos
el compás, el compás adecuado, nuestras ideas y
nuestras palabras bailan con él, un baile circular al que
todo el mundo puede sumarse. Y entonces soy tú,
y caen las barreras. Por un rato.”

Ursula K. Le Guin

“Hay un país remoto en el fondo de todos los días.
Siempre es el mismo
(aunque sabemos que ya no existe).”

Rosabetty Muñoz

¹ Marcelo Simonetti Ugarte (Valparaíso, 1966) es escritor, periodista, dramaturgo y guionista. Ha publicado siete novelas, dos libros de cuentos y quince álbumes ilustrados. Ha sido ganador de los premios de La Felguera, por su cuento “El umbral” (España, 1999); Municipal de Santiago, por su libro de cuentos *El abanico de madame Czechowska* (Chile, 2003); Casa de América, por la novela *La traición de Borges* (España, 2005); Mejores Obras Literarias, por el volumen de cuentos *El disco de Newton* (Chile, 2014); Premio Marta Brunet, a la literatura infantil, por su libro *Las rayas del tigre* (Chile, 2019); ganó la Muestra Nacional de Dramaturgia por la obra *Nakamoto (Hiroshima/Santiago)* (Chile, 2020); Medalla Colibrí, en categoría poesía juvenil, por su libro *El secreto de los gatos* 2021; Medalla Colibrí, en categoría poesía infantil, por su libro *Marta y el mar* (Chile, 2022). Algunos de sus libros y cuentos han sido traducidos, al inglés, al portugués, al italiano y al búlgaro. Su última publicación es un álbum ilustrado: “Los migrantes”. Lanzado por la editorial española Kalandraka —premio a la mejor labor editorial en 2012—, fue ilustrado por la catalana María Girón.

“Respondí que lo sobrenatural,

si ocurre dos veces, deja de ser aterrador.

Le propuse que nos viéramos al día siguiente,
en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios.”

Jorge Luis Borges

1.

El último rastro de Ettore Majorana se pierde a mediados de los setenta en la boca de dos señoras sexuagenarias: Eleonora y Lilo Manzoni. Vivían en Buenos Aires y, un par de tardes a la semana, la mayor de ellas, Eleonora, que había estudiado matemáticas, mateaba con Majorana para hablar de ecuaciones, números y fórmulas, que era su forma de hablar de la existencia humana. No hay testimonios escritos de esos encuentros y, en rigor, solo una mujer, la viuda del escritor Miguel Ángel Asturias, dijo saber de esa amistad que volvía a la vida al célebre físico italiano, Ettore Majorana, desaparecido de manera misteriosa en Nápoles los primeros días de abril de 1938.

En un episodio confuso, la viuda cambiaría su versión, y el rastro de Majorana se extraviaría totalmente una vez que las hermanas Manzoni murieran sin hacer referencia alguna a ese amigo que tanto sabía de física y matemáticas.

Leonardo Sciacia, también italiano, escritor y ensayista, escribió el que fue, quizá, el mejor libro que da cuenta de esta historia: «La desaparición de Majorana».

Yo no soy Leonardo Sciacia.

Yo no escribí «La desaparición de Majorana».

Hace más de quince años había comenzado una novela en donde, después de medio siglo de su desaparición, hacía aparecer al físico italiano en un pequeño pueblito del sur, cerca de La Unión. Nunca terminé de escribir ese libro. A medio camino supe que un catalán ya había publicado esa novela.

2.

Cada tanto, regreso a Valparaíso, quizá la única patria que reconozco. Camino por sus calles intentando encontrar algún rastro de la ciudad en la que crecí. Deambulo por sus aceras alerta, atento a cualquier detalle que me permita volver de veras, aunque solo sean juegos de la imaginación: el olor a galletas horneadas de la fábrica Hucke, el silbido del viento sur que se desliza por las quebradas, las pizzas de La Riviera. Quiero que la ciudad me hable, que me susurre un secreto al oído, que me diga que sigue siendo la misma, que hay cosas que ni el tiempo puede doblegar, que hay

un orden que subyace oculto, un engranaje que rige el quehacer de la ciudad desde tiempos inmemoriales.

Cruzo la plaza Victoria, me interno en la galería Condell; los acuarios ya no están y la cartelera del cine no es la misma de entonces. Cuántas veces nos colamos con el corazón palpitante, anhelando ver una película para mayores. Cómo deseábamos el cuerpo de una mujer desnuda; qué digo el cuerpo, un fragmento de piel, un pezón, un poco de vello púbico. Y sin embargo, el intento no dejaba de ser una escaramuza, una aventura que se truncaba apenas comenzar, una vez que el boleterero entraba con la linterna para sacarnos de un ala de ese territorio prohibido.

En la Plaza Aníbal Pinto me encuentro con la fuente de Neptuno. Ya no tiene peces, pero el dios de los mares permanece ahí con su tridente, arrullado por el curso del agua. Pareciera estar ausente de los cambios que la ciudad ha vivido en los últimos años: cierto abandono, sus calles sucias, el cierre de almacenes emblemáticos, la palidez de la vida.

Recorro Prat, sus bancos –el banco donde mi padre trabajó largo tiempo: las puertas robustas, el piso de mármol–, sus veredas sombrías, sus oficinistas que corren entre un edificio y otro. Subo en ascensor al Paseo Yugoslavo y vuelvo a admirar el Palacio Baburizza; un cachalote elegante que quedó encallado en el cerro. Cuando era niño jugaba aquí, en la plaza contigua.

Todo resulta un poco frustrante.

Es imposible ver lo que me gustaría ver. Aun así hay algo que me empuja una y otra vez al regreso. Por unos segundos tengo la ilusión de que soy el de antes, el niño que corría imaginando mundos inexistentes, oyendo voces inventadas, sumido en la lógica del juego, mientras los barcos hacen sonar sus bocinas unos metros más allá y las gaviotas graznan sobrevolando los techos de los bancos. En este fragmento ínfimo de tiempo, tengo la sensación de que me he encontrado a mí mismo, que puedo tomar la cuerda con la que juega el niño que fui. Entonces, suspiro emocionado, aunque puede ser que no sea yo el que lo hace sino el niño que vuelve a jugar.

3.

Cuando entro a La Colombina, J. me espera junto a la ventana. Es un día de sol, un día de primavera. J. es una lectora voraz y fina. No le gustan los trucos, no le gustan los adjetivos, no le gustan las comas. Tiene una extraña fijación con las erratas. Leyendo «Tokio Blues», de Murakami, descubrió una que figuraba en las primeras ediciones del libro: uno de los personajes, en pleno años 60, escuchaba un CD –la errata fue enmendada en las ediciones posteriores–. Hablar con J. es, de alguna manera, entrar en otro mundo. Como si a partir de la conversación uno pudiera desaparecer del suelo que pisa para entrar en un territorio distinto. Si la humanidad estuviera dividida

en personas-planeta y personas-satélite, J. sería parte de las primeras; parece inevitable acercarse a ella y terminar girando a su alrededor.

Llevo días dándole vueltas a una idea sin animarme a ponerla en marcha. Si he quedado con J. en este restorán es precisamente porque ella puede aconsejarme. Escribir una novela no es una cuestión trivial, es casi una decisión de vida, es elegir un camino que recorrerás dos, tres o cinco años. Entonces surgen las dudas, las vacilaciones. Es cierto que hay escritores que antes de finalizar una novela ya están iniciando la otra (como esos fumadores que encienden el próximo cigarro con el que prácticamente les está quemando los dedos). No estoy dentro de ese grupo; me cuesta encontrar el tema de una novela y antes de hacerlo las dudas amenazan con paralizarme, más todavía en las circunstancias actuales.

J. me cuenta de sus días en Valparaíso, de cómo ella se ha ido acostumbrando al ritmo de la ciudad. Valparaíso es azul, a pesar del cemento, me dice (entonces pienso que debería volver, arrendar una casita pequeña que cuelgue de una quebrada y que tenga una ventana para ver la bahía y un pedacito cielo). En pocos meses ha descubierto que necesita el mar para vivir. A sus cuarenta y algo, decidió dejar atrás su vida en Santiago y mudarse a esta otra vida. La veo más joven, más luminosa, es como si hubiera vuelto a nacer.

Me pregunta en qué estoy. Prefiero omitir detalles de los últimos acontecimientos. Necesito escribir, le digo. Y luego le explico que hace quince años, tal vez más, abandoné una novela. Todo partió con un artículo de prensa que contaba la desaparición de Ettore Majorana.

4.

La nota aparecía en una revista; creo que era un número de «Cerdos y peces», una revista de la contracultura argentina que dirigía Enrique Syms. De ese artículo recuerdo tres cosas.

Primero: el retrato de Majorana. Vestía una chaqueta cruzada y corbata, el pelo perfectamente peinado. Casi un niño bueno con uniforme escolar. Había cierta incomodidad en el gesto, casi un desasosiego vital. O cuando menos, eso parecía.

Segundo: la impresión que me produjo el hecho de que Majorana hubiera desaparecido por propia voluntad y nadie, hasta ese día, hubiera podido afirmar qué fue lo que pasó con él.

Tercero: un episodio circunstancial ocurrido en esos mismos días. Mi hijo, Vicente, cursaba su segundo año en la escuela. La mayoría de sus compañeros eran nietos de abuelos que habían padecido en mayor o menor medida la persecución de la dictadura. Las mañanas de los lunes eran especiales porque Vicente y sus compañeros se sentaban alrededor de un círculo y se contaban lo que habían vivido el fin de semana. Uno de ellos contó una mañana que los huesos de su abuelo, que llevaba

desaparecido más de veinte años, habían sido encontrados junto a otros restos en una cuesta en las afueras de Santiago. Nos enteramos de lo ocurrido porque esa noche Vicente tuvo pesadillas. A medianoche se despertó angustiado. En el sueño Pinochet lo perseguía para matarlo.

Por fortuna, la pesadilla no se repitió. Quedó como parte del anecdotario familiar. En mi memoria, el sueño de Vicente quedó amarrado a esa nota de prensa sobre Majorana.

5.

Todos a quienes le cuento la historia de Ettore Majorana se muestran entre sorprendidos e incrédulos. Quizá si solo hubiera desaparecido, su historia no movería al asombro. Es su reaparición treinta años después y su nueva desaparición lo que inquieta y perturba. J. también se muestra sorprendida y cuando le cuento que debí abandonar la escritura de esa novela porque descubrí que otro autor, Jordi Bonells, ya había escrito la novela en la que yo estaba trabajando, su sorpresa es doble.

Ella enciende un cigarro. No pronuncia palabras antes de aspirar el humo y soltarlo.

Entonces me dice que mi novela es como Majorana. No entiendo, le digo. Y me desliza una frase que explica porque escribo lo que escribo: tu novela desapareció y luego de un tiempo, inexplicablemente, ha vuelto a aparecer; esperemos que no corra el mismo destino que Majorana.

6.

Es extraño escribir sobre alguien que voluntariamente desapareció en un país donde los desaparecidos tienen otra connotación. No soy del todo ajeno a esos episodios. Aunque para mí los últimos años de la Unidad Popular y los primeros días de la dictadura no tienen más que el recuerdo de las bombas lacrimógenas que me picaban en los ojos y de los miguelitos desperdigados por el pavimento para ponchar los neumáticos de los autos, por el lado de mi familia materna hubo persecución y muerte. Mi tío Floridor fue detenido y torturado; una vez libre debió huir del país. La tía Marta, a quien no conocí, se llevó la peor parte. Su cuerpo apareció en una playa del norte, con el rostro irreconocible. La habían tirado desde un helicóptero al mar, luego de amarrarla con alambres a un pedazo de riel. El mar la quiso devolver. Los diarios de entonces dieron cuenta del hecho a partir de titulares tramposos: «Hermosa joven aparece muerta en la playa». «Misterioso cadáver en la costa de Carrizal».

Si Marta Ugarte hubiera sido una tía cercana como la tía Pina, que respiraba carcajadas, o la tía Regina, guapa y fumadora como ella sola, yo no estaría escribiendo esto. Tal vez habría muerto en un enfrentamiento con los agentes de seguridad de la

dictadura; o habría partido a Suecia y habría hecho mi vida allá, en sueco; o sería un desaparecido más. Marta Ugarte se resistió a esa condición –a la de desaparecida a secas–. Con la complicidad del mar volvió a hacerse visible. Imagino la lucha que ese cuerpo sin vida dio para zafarse de las amarras. Trato de vislumbrar esa fuerza desconocida que posibilitó que el cuerpo de Marta emergiera de las profundidades. ¿Cómo fue eso posible?, ¿qué combinación azarosa permitió que solo ese cuerpo, y no los otros, alcanzara la superficie del mar y luego la arena de la playa?

Marta Ugarte volvió. Muerta. Desfigurada. Con fotos en la portada de algunos diarios. Recuerdo haber visto esas fotos hace años. Y ahora vuelvo a verlas mientras escribo. Los ojos abiertos de Marta, tan expresivos que ofrecían la ilusión de vida. Los hematomas en su rostro. La boca dispuesta en un mohín extraño; no es miedo, no es desesperación, no es rabia, ni siquiera es dolor. Sus dientes, sus dientes que blanquean en medio del infierno que supone esa puesta en escena preparada para los flashes de los fotógrafos.

Si ella hubiese sido en mi vida la que no fue, yo habría sido otro. Y quizá hoy no estaría escribiendo o queriendo escribir sobre Ettore Majorana.

7.

Vuelvo a interesarme en Majorana. Busco una hebra para volver a caminar por su historia. Aunque en verdad no sé si lo que quiero escribir es exactamente esto, una historia, contar una vida de principio a fin. Prefiero escribir al amparo de una luz, una luz que disponga la forma en que vaciar los materiales y le dé sentido a las partes.

Esa luz es la luz Majorana.

8.

Majorana fue una bengala en medio de la oscuridad. Una bengala que quizá en este mismo momento ilumina el futuro; nuestro futuro, el de todos. Trabajó al amparo del premio Nobel Enrico Fermi –quien luego se exilió en Estados Unidos y fue clave en el desarrollo de la bomba atómica–, como parte del grupo los rigazzi di via Panisperna. De entre ellos, Majorana era el más talentoso, la cabeza más lúcida de la joven física italiana.

A poco de conocer a Fermi dio muestra de su capacidad. En dos días, y luego de anotar en la servilleta de un café un par de fórmulas y ecuaciones, resolvió un problema que al propio Fermi –y, por extensión, al mundo entero– le había llevado años abordar con éxito. Luego de eso, solía competir con el Premio Nobel en la resolución de problemas. Mientras Fermi resolvía tiza en mano frente al pizarrón, Majorana lo hacía mentalmente, de espaldas al maestro. Cuando Fermi finalizaba, los alumnos que eran testigos de la contienda le preguntaban a Majorana si ya tenía el resultado.

Entonces, sin abandonar su posición de espaldas a la pizarra, verbalizaba el resultado. Invariablemente, siempre era el mismo al que su profesor había llegado escribiendo paso a paso los números que no podía retener en su memoria.

No había cumplido los 32 años cuando decidió desaparecer.

Envío una carta despidiéndose de su familia. En una de esas líneas decía: “No vistáis de negro. Si es por seguir la costumbre, poneos alguna señal de luto, pero no más de tres días. Luego, recordadme con vuestro corazón y, si podéis, perdonadme”. Pero poco tiempo después enviaba otra carta –que descartaba el suicidio– pidiendo que no lo buscaran. Su rastro se perdió entonces. Treinta años después hubo gente que dijo haberlo visto en Buenos Aires. Entre ellas las hermanas Manzoni, con quien tomaba el té. También un físico chileno, Carlos Rivera Cruchaga.

9.

Iniciar una nueva vida nunca es fácil. Las mudanzas adelantan la novedad venidera y también la nostalgia, que a veces puede ser dolorosa. Estoy en mi nuevo departamento. El rumor del barrio se cuele por la ventana con delicadeza: un violín que suena algunos pisos más arriba, el olor de una panadería vecina, el ruido lejano de los autos. Ya no escucho a los zorzales ni el curso del estero contiguo ni veo al gato que se asomaba para espiarnos desde el patio. Tampoco escucho ni veo a Rebeca y Vicente. Me separé luego de veinticinco años de vivir juntos, de formar una familia. No hay mucho que contar salvo la constatación de que aquello que nos hacía vibrar como pareja había desaparecido. No hubo gritos ni platos que volaran por encima de nuestras cabezas ni llantos desgarrados. Los dos asumimos, aunque nos costó convencernos de ello, que el amor se había diluido y que era preferible cerrar la historia para darnos una nueva oportunidad en otros brazos, en otras bocas, en otras compañías.

Ahora soy un hombre solo que se ocupa de escribir y ordenar sus libros.

Después de mucho tiempo he vuelto a dar una lógica alfabética a los títulos que tengo esparcidos en tres librerías. En la letra «A» están Ackerman, Aira, Alarcón, Allen, Amat, Arcos, Arlt, Audeguy, Austen, Auster y Avello; en la «B», Baricco, Barnes, Benacquista, Benedetti, Bioy, Bolaño, Borges, Brontë y Bryce. Y así. El ejercicio ha servido para darme cuenta de que en la letra «S» hay una ausencia inevitable. Entre los títulos de Sciascia no figura «La desaparición de Majorana».

Aunque ocurre a menudo, no me gusta perder libros. Si bien, siempre está la posibilidad de volver a comprarlos, lo que resulta imposible es poder recuperar las anotaciones hechas en el momento de las primeras lecturas. Subrayo los libros con lápiz mina, marco las páginas que más me gustan con asteriscos y hago anotaciones en los márgenes. Me gusta encontrarme con esos apuntes porque vuelvo al lector que alguna vez fui. Es una forma de reencontrarme.

Pero ahora debo ocuparme de hallar la novela perdida de Sciascia.

10.

Una de las cosas que debo aprender para esta nueva vida: debo hablar más con Vicente. Lo escribo aquí para de verdad no olvidarlo. Hay un momento en que los padres comenzamos a aprender de nuestros hijos. Creo que el momento llegó.

Llamé a casa hace poco. Siempre pensé que sería raro volver a hablar con Vicente luego de irme, después de todo fue el fin de un proyecto que nos involucraba a los tres. Y sin embargo, ha sido tan refrescante. Me ha contado de sus planes con Iván, me ha dicho un par de cosas sobre Rebeca y me ha propuesto que vaya un día a casa para cocinarles (así ha conjugado el verbo, en el que supongo incluye a Rebeca y a mí). Le he dicho que sí, que voy a ir, que dejemos pasar un tiempo nada más. Sobre el final de nuestra conversación me ha dicho: “Viejo, disfruta la vida. No te preocupes por nosotros. Estamos bien. Solo nos preocupa que tú también lo estés. Te queremos. No te olvides nunca de eso”. Apenas corté el teléfono se me cayeron unos lagrimones. Benditos veintitrés años.

11.

El libro estaba en el lugar que me indicó Vicente, la caja en la que embalamos los discos. Ni él ni yo pudimos explicarnos en qué momento la novela de Sciascia fue a parar ahí. Releo el libro siguiendo las marcas y las anotaciones. Busco aquellas que iluminan frases como esta: “Una vez que se ha dado forma, esto es, que se ha revelado un misterio, en el orden del conocimiento o, en general, de la belleza, tanto en ciencia como en literatura o arte, no queda sino morir”. Me gusta encontrarme con esas marcas, es una forma de recuperar el ayer. Qué curioso. Mientras escribo me sorprende esa sincronía inversa. Majorana hizo todo lo posible por cortar las amarras que lo unían a su pasado, yo voy dejando marcas para no olvidarme de lo vivido.

12.

Vuelvo a escribir esta definición: ahora soy un hombre solo que se ocupa de escribir y ordenar sus libros. Lo hago para volver sobre la novela. Tengo varios capítulos escritos en un documento que lleva por nombre: “Majorana, la novela”. Esto que ahora escribo lo hago en un archivo que se titula: “Majorana, la luz”.

13.

Otra definición: ahora soy un hombre solo que sueña con ser jardinero.

En el minúsculo balconcito, he dispuesto tres macetas en las que he plantado un cactus cerebro –sobra que lo diga pero recibe su nombre por la similitud que tiene con

el cerebro humano—; una planta de marihuana, uno nunca sabe cuándo puede hacerte falta, y un boldo, que me obsequiaron en la última muestra nacional de dramaturgia.

Por las tardes las observo, como si fueran hijos o hijas a las cuales debo cuidar. Algunas noches he llegado a conversar con ellas. En esas conversaciones creo oírlas hablar en un lenguaje extraño, que no manejo, pero a ratos entiendo. Vuelvo a la definición: ahora soy un hombre solo que sueña con ser jardinero y manejar el lenguaje de las plantas.

Sé que es posible.

14.

He dejado de usar el auto. Ya no debo atravesar media ciudad para poder llegar a una reunión o visitar a algún amigo. Ahora me he convertido en una suerte de flâneur. Salgo del departamento y me dejo llevar por las calles confiado en que el destino me ofrecerá algo novedoso. Nunca hago la misma ruta, deambulo abierto a cualquier experiencia. Un día me quedé conversando con una señora que tiene una pequeña librería —me contó del barrio, de cuánto ella ama a los libros—; otro día entré a un café a preguntar qué era ese olor tan rico que salía desde su cocina, estaban haciendo facturitas, no me aguanté y me senté para comerme un par con un café bien cargado. Es una forma también de ir apropiándome del barrio y sus alrededores, de familiarizarme con el paisaje, con los árboles, con la gente.

15.

Rita maneja una carnicería aquí en el barrio, la conocí hace unos días. Le gusta fumar y cada vez que no hay clientes sale a la calle y prende un pucho. La carnicería se llama “La Negra”; vende hasta cabezas de chanco. Es difícil saber qué edad tiene Rita. Algunas arrugas revelan el paso del tiempo, pero no tiene canas y sus músculos siguen dando cuenta de la firmeza de antaño. Le calculo sesenta años muy bien llevados.

Para mí sorpresa, le encanta leer; no cualquier tipo de literatura. Lo suyo es la novela policial: Agatha Christie, Chandler, Simenon, Conan Doyle, Camilleri. Dice que si hubiera otra vida a ella le gustaría reencarnarse en Heredia, el detective de Ramón Díaz Eterovic.

Cuando le dije que no era habitual encontrar una carnicera lectora pareció molestarse. Pasaron unos segundos y me corrigió: “¡Una lectora carnicera!”.

Le comenté que yo también escribía. Aunque le dije que no hacía novela policial, igual se interesó. Quedé de llevarle uno de mis libros.

16.

Voy a escribir aquí cómo Rita se convirtió en carnicera. Me lo contó esta mañana. Trataré de impostar su voz, incluida su muletilla preferida: mijito. Salimos a la calle, ella prendió el quinto pucho del día e inició el relato: “Mi familia era pobre, muy pobre, mijito. Hubo semanas que sobrevivimos a punta de sopas, pan y té. Mi papá se las rebuscaba aceptando cualquier trabajo. Si había que pintar una casa, mi papá la pintaba. Si había que echarse un refrigerador al hombro, mi papá se lo echaba. Todo servía, mijito”. Apenas ella y su hermana tuvieron edad, salieron a buscar algún trabajo para ayudar a la economía familiar. La dueña de una carnicería se compadeció de Rita, que no debía tener más de quince años. Se quedó trabajando ahí, empaquetando las compras que hacían los clientes. Había veces en que no le pagaban en efectivo sino con un pedazo de costillar o un kilo de carne molida. “Esos días, mijito, eran días de fiesta en mi casa. Un lujito que nos dábamos”. Un día uno de los carniceros oficiales enfermó; así, de pronto. No tenían de dónde sacar un reemplazante. “Como desde chiquitita fui avispa, yo misma me ofrecí para ocupar su puesto. ¿Y qué vai a saber tú de cortes, pendeja agrandá?, me dijo el otro carnicero. Y ahí mismo yo tomé el cuchillo y le saqué la grasa a una plateada en un dos por tres. Es que yo era sapa y sapeando aprendía”. Nunca más volvió a envolver carne. Se enamoró del oficio: del poder de los cuchillos, del olor a carne fresca, de los cadáveres que llegaban desde los frigoríficos y que ella a veces tenía que despostar en las salas de frío. “Es un arte terrible de brígido el de los carniceros y carniceras, mijito. No cualquiera convierte un cadáver en una apetitosa chuleta o en un costillar que te haga agua la boca”.

Ahora tiene su propia carnicería y, tal como ocurría hace cuatro décadas o más, sigue sintiendo un placer difícil de explicar cada vez que con el cuchillo abre las carnes de cualquier animal muerto.

17.

Leo una cita de Thoreau: “Exijo de todo escritor, antes o después, un relato sencillo y sincero de su propia vida, y no sólo lo que ha oído de las vidas de otros hombres; un relato como el que enviaría a sus parientes desde una tierra lejana, porque si ha vivido sinceramente, tiene que haber sido en una tierra lejana para mí”.

Me permitiré disentir de Thoreau en esta mañana luminosa que se cuele por la ventana. ¿Por qué limitar la escritura a la vida propia aun sabiendo que nuestra vida muchas veces es un constructo cuya autoría no es solo propia, sino también de los otros? ¿Acaso no es preferible salir de uno mismo, sacudirse de las estructuras que nos han ido moldeando a lo largo de la vida, y que muchas veces nos han sido impuestas, para, despojado de todo, escribir desde un yo que quizá no tenga demasiado que ver con lo que he vivido?

A mí me gusta pensar la escritura como un acto de descubrimiento, el avance por un territorio desconocido, ajeno, en el que de a poco van apareciendo los personajes. En el afán de conocer sus caracteres, de ver al trasluz su espíritu, la fuerza que los mueve o los paraliza, la escritura va fluyendo. No hay una imposición de parte del autor, es él quien se desestructura para dar vida a esas existencias ajenas en las que, de tanto en tanto, también puede descubrirse a sí mismo. Ese ejercicio resulta vital para la escritura de una historia, para que los personajes cobren vida, y aunque esto que escribo no sea una historia, intentaré a ratos tratar de interpretar, como el actor en el escenario, a los personajes que vayan apareciendo en el camino.

18.

Cuando escribió “La desaparición de Majorana”, Sciascia investigó largamente, se sumergió en documentos, entrevistó a personas que pudieron haber tenido relación con Majorana, y durante algunas tardes, debió sentarse en el sofá de su casa con vista a las aguas de Palermo para imaginar qué pudo haber pensado el físico italiano en esos extraños días de fines de marzo de 1938. ¿Cuántas veces debió reconstruir en su mente el viaje que hizo entre Nápoles y Palermo arriba de un ferry?, ¿cuántas veces debió imaginar lo que pudo pasar por su cabeza en ese entonces?

Con todo, el libro de Leonardo Sciascia ofrece algunas pistas de lo que pudo haber ocurrido con Ettore Majorana. Despejada la tesis del suicidio –alentada por la primera carta que envió a sus familiares–, Sciascia deslizó la posibilidad de que él pudo haberse recluido en un convento. De hecho, esa fue la teoría que manejaban sus familiares, apoyados en un testimonio recogido por la madre de Ettore. Ella se entrevistó con un jesuita, el padre De Francesco, miembro de la congregación del convento del Nuevo Jesús. La madre le mostró una foto de su hijo y el religioso reconoció en él al joven que los últimos días de marzo o los primeros de abril se había presentado a las puertas del monasterio solicitando se le permitiera ingresar para experimentar la vida religiosa. De Francesco recordaba la agitación del muchacho, quien, luego de advertir las trabas burocráticas que dificultaban su ingreso, dio las gracias, se disculpó y se fue. No sería extraño que lo que afirmó De Francesco haya sido cierto –un religioso no tendría por qué mentir en una situación como esa–, porque el hotel Bologna –donde se alojaba Majorana–, el Instituto de Física –donde daba clases– y el convento en cuestión estaban a pocos minutos, unidos por una ruta que el físico italiano hacía a diario. Por lo mismo, los familiares de Majorana fueron tan insistentes e instaron a la policía para que lo buscaran no solo en los conventos de Nápoles y alrededores, también en todos los del sur y del centro de Italia.

Las últimas pistas de Majorana pueden resumirse como sigue: la noche del 25 de marzo de 1938 viajó entre Nápoles y Palermo en ferry y luego hizo el viaje de vuelta en una embarcación de la misma naviera –Transportes Tirrenia–. Los primeros días de abril una enfermera que lo conocía asegura haberlo visto caminando por la vía Santa Lucía, en Nápoles. Ese testimonio es el último rastro que ofrece la investigación policial. Luego de eso su paradero es un misterio.

La policía terminó por cerrar el caso, aunque desde el comienzo abrazó la idea del suicidio. Es más, la carpeta investigativa llevaba por título: “Desaparición con propósito de suicidio”. Nunca creyó que él siguiera vivo. Más allá de esto, ¿cómo fue posible que nadie volviera a saber de él en Italia y, décadas más tarde, haya quienes dicen haberlo conocido en Buenos Aires?

19.

Ahora que pienso en Majorana y trato de situarme dentro de su cabeza no puedo evitar que llegue a mí el inicio de “La vida es sueño”, el soliloquio de Segismundo: “¡Ay mísero de mí, y ay infelice! Apurar, cielos, pretendo, ya que me tratáis así, qué delito cometí contra vosotros naciendo. Aunque si nací, ya entiendo qué delito he cometido; bastante causa ha tenido vuestra justicia y rigor, pues el delito mayor del hombre es haber nacido”.

Sé que no es al verdadero Majorana el que voy dibujando a partir de los versos de Calderón de la Barca; el que dibujo en mi imaginación es apenas un Majorana posible, un Majorana probable. Aunque el gran enigma está marcado por saber qué fue de él, para mí es importante tratar de entenderlo, intentar vanamente pensar como él pudo pensar; algo imposible porque ni por mucho que me empeñe podría llegar a establecer las relaciones, las analogías y las deducciones que pudieron poblar la cabeza de un físico de la talla de Majorana. Alguna vez leí a un escritor que decía que la escritura parte de una derrota implícita: la imposibilidad de poder replicar en el papel, a partir de las grafías, las experiencias de vida. Y tal vez sea precisamente eso lo que nos empuja a reincidir una y otra vez en contar una historia —o una no historia—, la utopía de revertir esa derrota inicial.

20.

La ciudad parece dormir. Yo no puedo. Releo “Soldados de Salamina”, de Javier Cercas. El libro rescata un episodio perdido en los últimos días de la Guerra Civil de España: el ajusticiamiento fallido de uno de los fundadores de La Falange, el poeta y escritor Rafael Sánchez Mazas. En el libro, Cercas incluye un encuentro con Bolaño —encuentro que resultará clave para que él pueda terminar de escribir la novela—. En ese encuentro, Bolaño cuenta algo que a medida que lo releo asoma como una epifanía. Le habían diagnosticado una pancreatitis, diagnóstico que escuchó como si se tratara de una sentencia de muerte; de hecho, lo era. Pero cuando Bolaño le preguntó al médico si se iba a morir, sabiendo perfectamente cuál era la respuesta, el médico le dijo, acariciándole el brazo, que no, “con la voz con que se dicen siempre las mentiras” —escribe Cercas—. Esa noche a Bolaño lo gobernó una tristeza infinita no tanto por tener la certeza de que habría de morir sino por todos los libros que ya tenía en mente y que

no iba a poder escribir. En esos libros, Bolaño había proyectado resucitar a todos sus amigos muertos, a todos los jóvenes latinoamericanos que habían perdido sus vidas en guerras cuyo destino ya estaba escrito con antelación. La historia de Bolaño, en la novela de Cercas, termina bien, porque esa noche sueña un sueño extraño, en donde él batalla contra un luchador de sumo, una suerte de Goliat, al que él le da pelea sin desfallecer. Entonces, cuando despierta, Bolaño sabe “con una alegría sobrehumana que no había vuelto a experimentar nunca, que no iba a morir”, apunta Cercas. ¿Para qué otra cosa podría servir la literatura sino es para volver a la vida aquellas historias que están condenadas a desaparecer? ¿Para qué otra cosa escribimos sino es para hacer visible aquello que el tiempo o los otros intentan borrar con una cuota de desidia o de intolerancia, sino de abierta barbarie? Creo que si nadie hubiera escrito alguna vez sobre Ettore Majorana su historia habría quedado sepultada, en el olvido. Tal vez lo que cabe preguntarse es qué vio en esa historia Sciascia, qué vio Jordi Bonells –el autor de “La segunda desaparición de Majorana”–; incluso qué pude haber visto yo hace más de quince años y qué estoy viendo ahora.

21.

Cuando comencé a pensar la novela que no escribí hace más de quince años, había una escena a la que volvía recurrentemente –tal vez debería escribir “vuelvo”, porque ahora que la idea ha regresado la escena sigue dibujándose en mi mente de una manera casi teatral–. Supongo que en ella había o hay algo que aún no he podido descifrar y que ha permitido que permanezca en mí evitando que el tiempo se la lleve al lugar donde van a dar todas esas cosas que hemos olvidado (alguien debiera organizar, pronto, en un futuro inmediato, un viaje, una expedición, en busca de esa isla donde están almacenadas esas cosas olvidadas).

En esa escena, Ettore Majorana, largo y flaco como un zancudo, una suerte de Julio Cortázar del mundo de la física, imparte clases en un pueblito del sur de Chile. En mi imaginación ese pueblito está perdido hacia la cordillera y es de un verdor que ciega y los pájaros cantan y se escucha el transcurrir de un río y a veces hay vacas que mugen y gallos que cantan al alba y el olor del pan amasado que termina de cocerse en un horno de barro funciona como el mejor despertador. No tengo claro qué año es, pero ha pasado mucho tiempo desde su desaparición en 1938. Majorana prácticamente no ha envejecido, sigue siendo el mismo que vi en esa foto de la revista “Cerdos y Peces”, el pelo profundamente negro, la mirada incómoda, un semblante poco expresivo. Es como si la desaparición hubiese sido solo un paréntesis, una tregua, y entre los primeros días de abril de 1938 y el presente de la novela el tiempo se hubiera detenido para él, como si inevitablemente Majorana continuara siendo joven y pudiera, al día siguiente, mandar todo al carajo y reiniciar su vida en otro lugar del mundo, de una

manera totalmente diferente (no hay mejor índice de la juventud de una persona que la posibilidad de mandar todo al carajo y reiniciar su vida en otro lugar del mundo).

Majorana escribe sobre una pizarra negra diferentes fórmulas numéricas. Los alumnos, sentados en esos pupitres antiguos, de madera, siguen la mano del físico italiano mientras dibuja con una tiza blanca ecuaciones y algoritmos. Por la ventana se ve un bosque de ñirres que se mecen suavemente merced al viento que baja desde la cordillera. Los niños no lo ven porque están absortos en las fórmulas que el profesor Majorana despliega frente a ellos. Entonces, un niño le pregunta algo que no tiene demasiada relación con la materia que Majorana intenta explicar, una pregunta casi extemporánea, pero que para el niño parece de gran importancia. Ettore, que acaba de escuchar la pregunta de espaldas a sus alumnos, se voltea y busca con la mirada al adolescente, y mientras procesa la respuesta en su interior vuelve a su propia adolescencia, a sus propios fantasmas, a su particular manera de observar el mundo, y le entrega al muchacho un manojo de palabras articuladas, palabras que el adolescente no olvidará nunca, que las llevará consigo dentro del bolsillo de su pantalón, casi como un amuleto, y que por las noches, antes de dormir, dejará sobre la cubierta del velador, para que siempre estén ahí, a la mano, cada vez que las necesite.

No sé bien qué pregunta es la que le hace el muchacho, solo sé que él jamás olvidará las palabras que Ettore Majorana le entrega como respuesta. Por eso, cuando muchos años después Majorana muera en ese mismo pueblito, y él se entere de su muerte estando lejos y regrese para llorar mientras el cajón se interna, teloneado por una lluvia finísima, dentro de un rectángulo profundo que han hecho en la tierra a los pies de uno de los ñirres, el muchacho tomará una decisión que se consumará unos años después: publicar una novela que cuente la historia de ese enigmático profesor, quien le dedicó en un momento aciago de su existencia unas palabras que conserva hasta el día de hoy y que son precisamente las que abren la novela.

A veces pienso que si he vuelto a seguir esa luz que me habla de Majorana es con el único fin de saber cuáles fueron las palabras exactas que el físico italiano le dijo a ese muchacho.

RESEÑAS

Malva Vásquez Córdova, (Ed.). *OTRA SOMBRA INQUIETA EN LAS LETRAS CHILENAS: GRACIELA FIGUEROA NAVARRO (1899-1925)*. Santiago: RIL editores, 2022: 180 págs.

Este libro contempla un estudio acucioso de la figura poética de Graciela Figueroa Navarro, joven escritora chilena de corta vida, ya que nace en 1899 y muere en 1925, de una tuberculosis ganglionar. Malva Vásquez, académica, escritora y Doctora en Literatura por la Universidad de Chile, ensaya en este libro la restauración de la escena de aparición de la poeta Graciela Figueroa en el medio literario chileno. Contexto epocal en el cual las diferentes modernidades emergen a fines del S. XIX y comienzos del S. XX, abarcando no sólo a figuras como Darío y Rodó, sino también a Mistral, Huidobro, Neruda y de Rokha. Esta nueva autora es tía abuela de la editora de su obra reunida, así es que esta última, maneja perfectamente los archivos y las fotos familiares que documentan su vida y obra. Vale la pena señalar que el título de este texto hace un guiño poético a la novela que el crítico literario Hernán Díaz Arrieta, *Alone*, escribió inspirado en la amistad que mantuviera con Mariana Cox; *La Sombra inquieta*, de 1915, a un año de su trágica muerte. Esta escritora es una de las primeras novelistas de la literatura chilena del S. XIX, junto con Rosario Orrego (1831-1879) e Inés Echeverría de Larraín (1868-1949). El uso de seudónimos era una costumbre epocal y Cox decidió el nombre de *Shade* (sombra) así como Inés Echeverría eligió el de *Iris* para firmar sus escritos. Malva Vásquez sitúa a la joven artista en un grupo de mujeres que escribieron de manera destacada y que murieron tempranamente en Chile y en América Latina: Delmira Agustini (1886-1914), en Uruguay; Teresa Wilms Montt (1893-1921); Mariana Cox (1871-1914); María Monvel (seudónimo de Tilda Brito Letelier, 1899-1936) y Graciela Figueroa (1899-1925), en Chile.

La autora de esta edición incluye a Graciela Figueroa en el período de las letras del Modernismo tardío. Pese a que el avance de su enfermedad la obligó a recluirse en el espacio familiar; debiendo interrumpir sus estudios, Graciela tuvo acceso a la biblioteca de su familia, específicamente, a la de su padre, un destacado educador. También su madre tenía el hábito de la lectura y la fomentó en sus hijos, especialmente en Graciela. Así fue como Darío, Rodó, Pedro Prado y más adelante, Juan Ramón Jiménez, fueron autores con los que la poesía de la escritora dialogó de diversas y fecundas maneras. Con respecto a la influencia de Mistral, Malva hace alusión a la correspondencia que se evidencia en el poema “Arboles” (36) de Graciela con la métrica del poema “Los que no danzan” del libro *Ternura*. En el primero, el baile desde el corazón de la niña

inválida es sustituido por el temor de una encina a odiar su corazón. Mistral llega a conocer personalmente, a Graciela, las separan 10 años. De dicho encuentro es fruto la presentación de 4 poemas en prosa de Figueroa, publicados en 1922, en la Revista *Chile Magazine*. En su comentario crítico, Mistral celebra a la joven escritora por su naturalidad y sencillez, a la par que por “su firmeza de estilo y fina sensibilidad (36).” El diálogo entre ambas, se puede apreciar en algunas reveladoras influencias. Figueroa recrea algunos rasgos tanto de la figura de la hablante lírica como la del amante de *Los sonetos de la muerte*, pero la sustituye por la de un sobrino muerto, en un cuento inédito llamado *Stella*. La muerte de un amado se convierte, como evidencia Malva Vásquez, “en dadora de gracia” (39); en signo de una unión plena, tal como sucede en el poema de Mistral.

El estudio preliminar de Malva configura la escena en la que surge Graciela y su poesía, poniendo de relieve el impacto del modernismo en las tertulias literarias realizadas en las casas de sus familiares. Particularmente, resalta la figura de Rodó, a quien la autora dedica un poema y asimismo, la de Darío y Amado Nervo. La figura de “la Torre”, que aparece en un cuento homónimo de Figueroa, también es parte del imaginario estético chileno. Resonó en nuestro país, la disputa entre los artistas que deseaban abandonar el mundo moderno, conflictivo e inestable y refugiarse en la Torre, (el grupo *Los Diez*, entre los que estaban Pedro Prado y Augusto D Halmar). Malva Vásquez ubica a Figueroa, en la segunda generación modernista, en diálogo tanto con la obra de Mistral como con la de Pedro Prado. La crítica al culto a la juventud es otra de las vertientes que predominan en su poesía. Como hemos dicho, Graciela Figueroa, es hija de un educador prestigioso, –Emiliano Figueroa Corro (1861-1916)– quien fuera becado para perfeccionarse en Europa, específicamente en Alemania. A su regreso se titula de Profesor de Francés y Alemán, impartiendo clases tanto en el Liceo de Aplicación como en el Valentín Letelier. Y el año 1906, Emiliano funda y dirige la Escuela Normal de Curicó. Graciela compartió con su padre su vocación por las letras y debido a la enfermedad de la poeta, esta vocación fue respaldada por su familia. Cuando ella viaja a Santiago, para cursar su primer año de Humanidades en el Liceo de Aplicación, su hermana mayor, Blanca, muere de tuberculosis a los 10 años. A ella, la escritora le dedica el poema “Sombra Calcinada” y “La mentida”; cito el comienzo del segundo, “He puesto mi alma en el verso, / mas, ¿dónde he puesto mi silencio?” (82) Años después, su padre muere de un accidente cerebral y la familia se divide, Graciela tiene 17 años. La madre y sus cinco hijos se van a vivir a Santiago por el tema de la educación de los hijos. Graciela y una hermana se van a vivir de allegadas a casa de una tía suya, hermana de su madre. Allí, tendrá una relación amorosa que duró hasta su muerte.

Malva Vásquez destaca del conjunto de la obra reunida de Graciela el poema “El delirio de Salomé” por su despliegue de fuerza erótica. Cito sus dos primeros versos: “Tu carne es blanca, Jokoanán, / tu carne es blanca, he ahí mi pan.” (106) Texto que

se aparta de la tradicional sumisión y recato que comporta la visión mariana y cristiana de la mujer, pues en él, la princesa se dirige al profeta Juan el Bautista (Jokoanán) para saciar su pasión carnal. A nivel biográfico, nada puede decirse del carácter de la relación tío-sobrino, puesto que no existe documentación que permita hacer una nota sobre ello. Pero dada la situación precaria de la joven y su enfermedad, imagino que es posible hablar de alguna especie de abuso. Es interesante recalcar que a pesar de su frágil condición, Graciela Figueroa fue oída en su tiempo y publicada en el diario *La Nación*, en 1921, con el seudónimo *Serenus*, lo que le permitió sortear la brecha sexo-genérica. Travistió también su nombre con el de *Garlic Froenic*, lo que indica que Graciela quería participar de lleno de la escena literaria de su tiempo. Ello se torna también evidente en su carta a la poeta uruguaya Juana de Ibarbourou, incluida en esta edición (165-167). Allí, exigente en su valoración de la escritura de mujeres, destaca a Mistral, María Monvel, Marielle Sinclair e Inés Echeverría (*Iris*).

La tercera publicación de Graciela ya es póstuma; la de su poema “Imprecación del verbo gastado”, el que aparece en 1925, en la Revista *Caballo de Bastos*. Vásquez intuye que este poema admirable y complejo se refiere a la poesía de Huidobro, de *Ecuatorial* (1918), en su etapa cubista. Cito versos de la primera estrofa: “Poetas cubistas que renegáis de todo principio fundamental / (...) / os emplazo así, con este verbo gastado pero transmisor / para que me digáis que nuevo ectoplasma / habéis fabricado con vuestros líquidos destilados en la subconsciencia.” (67) Puede que ese inédito experimentalismo vanguardista la haya irritado, pero llama la atención la fuerza y la forma en que se maneja para ingresar en una escena dominada por los varones. En su escritura es irónica, agresiva y conceptual. Leída en conjunto la obra reunida de Graciela –tanto los escritos publicados en vida como los que permanecieron inéditos –, no cabe duda de que, de haber vivido más tiempo, sería considerada como una escritora joven, audaz y brillante.

Desde las primeras décadas del siglo XX, emerge la voz de Graciela Figueroa (1899-1925), destacándose por el aura vanguardista de sus poemas y la modernidad que resalta en ellos. Sobresale su aguda conciencia lingüística, la que en *Imprecación del Verbo Gastado*, tal vez su mayor poema, en el cual emplaza a los poderes y a la lengua dominante de su tiempo e insta a tomar conciencia de que su forma no es sino una mirada en sentido inverso. Equívoca, por lo tanto. Su estética se funda en la experiencia de los clásicos, con reminiscencias modernistas y también con rasgos de la poesía española del Siglo de Oro, particularmente, de Quevedo y Calderón de la Barca. Esta poética enunciada en su escritura destaca la fugacidad de la vida, señalando la negatividad de la experiencia del ser, buscando una condición que sobrepase los binarismos y deconstruya las retóricas de la moda, para llegar a un verbo ceñido al ser más allá de sus cambiantes formas. La potencia de su decir emana de la construcción del sujeto que escribe, que se nombra en masculino, quizá para asumir un lugar hegemónico, en su carácter admonitorio, y en la selección de su léxico invocador

y cuestionador, afirmado en la filosofía y el mito. Graciela Figueroa tuvo una vida breve, pero dejó sus huellas en el rastro imperecedero de sus textos. El libro que le destina Malva Vásquez es un ensayo, de corte académico, en que se mezclan poesía, estudio biográfico, además de un valioso y certero análisis teórico.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz, Arrieta, Hernán. *La sombra inquieta*. Santiago: Editorial Universitaria. 1997
- Figueroa, Navarro, Graciela. Poema “*Imprecación al verbo gastado*”. *Caballo de Bastos* N° 3, *Ex Andamios*. 1925.
- . “*Cuatro poemas en prosa*”. Presentación de Gabriela Mistral. *Chile Magazine* N° 13, 21 de febrero. 1923.
- . “La Torre”. Concurso de Cuentos *La Nación*, 5 de Octubre, 1921.
- Huidobro, Vicente. *Ecuatorial*. Santiago de Chile: Nacimiento. 1978.
- Mistral, Gabriela. *Ternura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 2014.
- . *Los Sonetos de la muerte* (1915). <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/>

Eugenia Brito
Universidad de Chile

Hugo E. Herrera. *EL ÚLTIMO ROMÁNTICO: EL PENSAMIENTO DE MARIO GÓNGORA*. Santiago: Crítica, 2023: 230 pp.

En su libro más reciente, el abogado y doctor en filosofía Hugo Herrera examina, de una manera inédita, la figura y el pensamiento del historiador chileno Mario Góngora del Campo (1915-1985). Es una opinión generalizada considerar a Góngora como uno de los pensadores chilenos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, opinión que Herrera comparte y se explica, entre otras razones, por la variedad de temas que aborda –de ahí el epíteto de pensador y no sólo historiador, al incursionar además en la filosofía, el derecho y la teoría política–, como también por la profundidad de sus análisis, lo variado de sus referencias y su capacidad de diagnosticar problemas sociales. Herrera da cuenta del renovado interés reciente por su obra; publicándose obras inéditas, textos académicos y artículos en revistas. Este interés se puede explicar, en parte, por la temprana crítica que hizo Góngora al modelo económico y político impuesto por la dictadura, cuyas consecuencias repercuten hasta nuestros días¹.

El libro se propone dos objetivos novedosos: por un lado, exponer en un sólo volumen todo el pensamiento de Góngora y, por el otro, probar que existe una matriz común en su multifacético pensamiento. Se divide en seis capítulos, además de un prólogo e introducción. El primero de éstos, “Góngora existencialista”, es una especie de biografía intelectual, y el último, “El último romántico”, es una forma de conclusión. Los otros cuatro se ocupan de las distintas áreas de su pensamiento: jurídico, político, crítica cultural y filosófico. Todo, complementado con una enorme bibliografía y gran erudición.

Herrera cuenta que Góngora fue un niño solitario, estudiante sobresaliente y sobre todo gran lector. Por su *Diario* (publicado el 2013 por Universitaria y Ediciones UC) sabemos que tras esa actitud reservada bullía una intensa vida interior, alimentada por sus variadas y numerosas lecturas. Su desarrollo intelectual estuvo marcado por la Asociación Nacional de Estudiantes Católicos y por la Generación del 38, dos corrientes que reunieron a personalidades notables de su época, como Armando Roa, Osvaldo Lira, Eduardo Frei Montalva, Eduardo Anguita, Jorge Millas y Luis Oyarzún, entre muchos otros. Estos jóvenes quisieron romper definitivamente con el siglo XIX

¹ Herrera menciona el estallido social de 2019 en una sola oportunidad, en una nota al pie, pero la referencia se intuye en varios momentos del libro.

y fundar un pensamiento propio, que reivindicara lo local. Familiarizados con algunos pensadores europeos de principios del siglo XX tales como Oswald Spengler, Martin Heidegger o Ernst Jünger, esta generación –y Góngora especialmente– fue crítica del exceso de racionalismo cientificista y técnico reinante en su tiempo.

Herrera resume los intensos años del joven Góngora en la política activa. Entre mediados de los años 30 y principios de los 40 se entusiasma y decepciona de ésta en dosis similares, pasando de ser un convencido socialcristiano conservador a militar en el Partido Comunista, que abandona en 1940² para centrarse de manera definitiva en la academia. En ella, como dice Herrera, “se adentró en la historia institucional, en la historia social, en la historia de las ideas y de las mentalidades, en la historia telúrica, en la historia política y en la historia de la filosofía” (22). Estas investigaciones fueron plasmadas con una prosa concisa y evocativa tanto en trabajos académicos como en ensayos.

Para Herrera, el pensamiento jurídico de Góngora se expresa principalmente a través de la historia institucional. Góngora (que antes de historia estudió leyes) usa el orden institucional que genera el derecho en determinadas situaciones como vía privilegiada para adentrarse en ellas. Su concepción orgánica del Derecho –que pone el foco en situaciones concretas más que en normas abstractas– la ve realizada de manera ejemplar en el Estado indiano, donde los conquistadores debían ser flexibles en la aplicación del Derecho, dado lo lejano y novedoso del contexto. El ejemplo paradigmático de esta flexibilidad legal, que Góngora revisa en su libro *El Estado en el derecho indiano: Época de fundación 1492-1570*, es la facultad jurídica para incumplir la ley que el derecho indiano permitía. Además de explicar la organización política y jurídica de la empresa conquistadora, su relación con la Corona y la opinión de Góngora sobre el proceso, Herrera enfatiza cómo su comprensión jurídica, centrada en la tensión entre la regla y la situación, se extiende a la comprensión humana en general.

En los dos capítulos siguientes; “Pensamiento político” y “Crítica cultural”, Herrera analiza con agudeza y en detalle el *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, de 1981; el último gran trabajo de Góngora, con el que vuelve a la política y por el que es más recordado hoy.

La tesis más conocida y que guía el desarrollo del *Ensayo histórico...* es la que afirma que en Chile es el Estado el que da forma a la nación. Para explicarla, Herrera se remonta a la influencia de los románticos en Góngora, quienes, tras el racionalismo de la Ilustración, reivindican el valor de la vida como fenómeno y experiencia y la aplican al ámbito político. Así, se pasa de una concepción dominada por las explicaciones unidireccionales propias del principio de causalidad, como la de Hobbes, a

² De su decepción con el PC sólo sabemos que estuvo motivada por la lectura de Nietzsche (51).

una consideración orgánica de lo político, donde las partes y el todo (los individuos y el Estado) se hallan en tensión y se retroalimentan. Este es el punto de arranque de Góngora. Distinguir las particularidades y relaciones entre los distintos tipos de comunidad: pueblo, nación y Estado, es la tarea que afronta a continuación Herrera. Resumidamente, cuando un pueblo (determinado por factores de origen) adquiere dimensiones culturales y espirituales, deviene en nación. Por su parte, la forma de Estado se alcanza cuando la comunidad se rige por reglas y principios autoimpuestos, es decir, cuando se institucionaliza.

¿Cuál es la situación de Chile bajo este marco teórico? Como premisa, al revisar su historia, Góngora postula que en Chile “la nación no existiría sin el Estado, que la ha configurado a lo largo de los siglos XIX y XX” (125). Es decir, tras dos siglos de Colonia, al momento de la independencia los criollos no se encontraron con una comunidad unificada y con sólidas raíces culturales; con una nación, sino que fue la acción del Estado allí surgido la que la forjó. Tal como nota Herrera, esta tesis podría sugerir que existen otras formas de conformar una nación, pero esto no es así para Góngora, para quien tanto la chilena como cualquier otra nación moderna, dada sus complejidades y escala, requieren de un Estado que las conforme. Lo que sí podemos inferir a partir de la tesis es que la conformación de una nación por parte de un Estado es un proceso, una tarea a realizar, y en el caso chileno Góngora no está seguro de que esa tarea haya finalizado.

Llegados a la sección final del *Ensayo histórico...*, en el capítulo “Crítica cultural” Herrera profundiza en lo que Góngora llama la época de las planificaciones, que va desde 1964 hasta 1980 y donde a su parecer se suceden tres ‘planificaciones globales’ en Chile. Ellas tienen en común ser “propuestas políticas, económicas y sociales de carácter total, en las cuales se enfatiza el polo ideal o de las elaboraciones mentales, soslayándose el polo real de la existencia concreta del pueblo” (133). Las tres surgen de un mismo tipo de pensamiento, correlato a su vez de un contexto histórico: la racionalidad técnica y el mundo de masas.

El proyecto desarrollista de Frei Montalva y la Democracia Cristiana –la primera fase en la época de las planificaciones–, está marcado por la racionalidad de ‘expertos’, científicos sociales y economistas afines a la CEPAL, quienes persiguen una transformación estructural del campesinado chileno mediante la reforma agraria, pero sin considerar la situación concreta del mundo rural. Por su parte, la segunda planificación, la del gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, se sitúa en el contexto de una guerra ideológica mundial donde se radicaliza el afán por imponer una concepción total del mundo, independiente de la tradición local. Esto llevará, como nota Góngora, a una coincidencia de los opuestos entre las dos opciones en disputa, el socialismo marxista y el neoliberalismo; mientras la primera se construye a partir del ‘todo social’, de la colectividad, la segunda lo hará a partir del individuo. En ambos casos se pierde la relación orgánica y necesaria entre las partes y el todo.

Esta prioridad del individuo con respecto al Estado marcará la ideología imperante en la fase de la dictadura, a la que Herrera llama “síntesis de neoliberalismo y gremialismo” (25) y a la que tanto él como Góngora dedican más páginas. A diferencia de lo que afirman sus partidarios, Góngora llama la atención sobre el carácter eminentemente ideológico que posee este discurso; las pretensiones de despolitización mediante soluciones técnicas que promueven el complemento entre el pensamiento neoliberal de Friedman y el gremialista de Jaime Guzmán, con el atomismo social y la concepción de la libertad que generan son, precisamente, otra forma de ideología. Góngora critica lúcida y valientemente al régimen en su apogeo, y diagnostica los problemas que traerá disociar a los individuos y su comunidad política mediante una planificación abstracta en un caso como el chileno, vale decir: un país donde el Estado ha sido fundamental para la conformación de la nación. Dos problemas principales surgen de esto: la pérdida de consciencia cívica, y el debilitamiento de la acción política, que deviene incapaz de interpretar al pueblo y así poder conducirlo de manera legítima.

En los dos últimos capítulos del libro, Herrera revisa el pensamiento filosófico de Góngora. La influencia del romanticismo alemán en el historiador chileno se hace patente en varias secciones del libro, pero no es hasta el último capítulo en que entendemos por qué Herrera lo considera ‘el último romántico’. El romanticismo es el primer momento de cuestionamiento a la racionalidad moderna del proyecto ilustrado, pero sin quedarse en la pura crítica; asume la inviabilidad de un regreso y asimila creativamente las nuevas posibilidades por venir. Aquí echa Góngora sus raíces intelectuales y desde ahí incorpora las otras tres tradiciones filosóficas que para Herrera moldean su pensamiento: la fenomenología existencial, la hermenéutica y el historicismo. Así resume Herrera este recorrido:

Los pasos desde las consideraciones de raíz romántica sobre la vida, su dinamismo, unidad y multiplicidad, su captación intuitiva, el fondo arcano desde el cual dimana; hacia las indagaciones fenomenológicas acerca del método de conocimiento y la existencia; luego, a la tematización en sede hermenéutica de la tensión entre existencia y articulación mental, y del asunto del lenguaje; hasta llegar a la puesta en el foco que el historicismo efectúa de la historicidad, responden a un proceso que puede ser entendido como de desarrollo y explicación de motivos concatenados (200).

Tras detenerse en cada una de estas consideraciones, el autor da por concluido el objeto de su libro, a saber: mostrar cómo Góngora integra todas estas tradiciones en una matriz común de pensamiento. En ello radica una de las mayores virtudes de *El último romántico* a la vez que una de sus debilidades. La tesis de Herrera le da un eje al libro y enriquece sus reflexiones y asociaciones, pero también a ratos lo vuelve un tanto redundante y por momentos engorroso en su estructura, sobre todo respecto al pensamiento filosófico del historiador, que lo analiza por separado y en relación a

sus reflexiones en otras áreas. El libro termina con un llamado a pensar el presente con Góngora; preguntarse qué planificaciones globales siguen operando en la actualidad; qué tan grande es el impacto de la racionalidad tecnológica hoy; y cómo han evolucionado la crisis del Estado, la legitimidad de la política y la conciencia cívica.

León Délano Gaete
Universidad San Sebastián

Cristina Zárraga. *CRISTINA CALDERÓN, MEMORIAS DE MI ABUELA YAGÁN*.
Santiago: Liberalia Ediciones, 2022: 144 pp.

Cristina Zárraga, autora del texto reseñado, se ocupó de reunir y publicar las memorias de su abuela materna, Cristina Calderón¹, la última hablante nativa de lengua yagán, declarada “Tesoro humano vivo” por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en 2009.

Zárraga señala que el texto publicado es resultado de la década que vivió junto a su abuela Cristina en Villa Ukika, localidad ubicada a dos kilómetros de Puerto Williams. En medio de largas caminatas, abuela y nieta fueron conversando sobre las “innumerables historias familiares de tiempos olvidados, pero aún vivos” en la memoria (125).

Las páginas iniciales de *Cristina Calderón. Memorias de mi abuela yagán* presentan un mapa de la Isla grande de Tierra del Fuego (11-12). Este material visual resulta de mucha utilidad al lector, pues a lo largo del texto se pormenorizan desplazamientos humanos de una localidad a otra, acontecimientos cuya comprensión se facilita gracias a este registro cartográfico. De esta manera, es posible seguir los traslados de la comunidad yagán por toda la isla Navarino, comprender sus recorridos por los fiordos australes, identificar los lugares en que la etnia emplazaba sus asentamientos, entender sus comportamientos según la época del año, entre otros tantos asuntos.

El texto se divide en doce capítulos de lectura rápida y sencilla. La mayor parte de estos acápite corresponden a la transcripción de los relatos de Cristina Calderón, lo que permite advertir que el español no es la lengua materna de esta mujer, pues se aprecia un ritmo especial de narración, ciertas repeticiones de palabras y una elaboración gramatical distinta a la nuestra. Estos asuntos no dificultan la comprensión del texto, por el contrario, son particularidades discursivas que enriquecen el relato, pues trasladan al lector a un espacio geográfico y temporal distinto.

Un recurso textual interesante son algunos párrafos breves, insertos al comienzo o final de cada capítulo, en que Cristina Zárraga aporta información adicional para contextualizar la narración de su abuela. De este modo, se añaden antecedentes históricos y geográficos que facilitan la comprensión global del texto.

¹ Cristina Calderón falleció en febrero de 2022 aquejada de Covid-19.

En los tres primeros capítulos del libro, Cristina Calderón pormenoriza las condiciones climáticas que acontecieron en su nacimiento, pues, para la cultura yagán, el tiempo atmosférico es un factor determinante en la personalidad del recién nacido (15). Además, se hacen referencias a las duras condiciones de vida en el extremo austral, principalmente las dificultades para conseguir alimentos en épocas invernales. En este sentido, Calderón reitera la siguiente afirmación: “porque cuando uno pasa hambre es triste” (20).

Otros asuntos interesantes de los capítulos iniciales son las acotaciones de Cristina Zárraga respecto de la formación idiomática de su abuela, pues la autora indica que esta mujer se comunicó en lengua yagán hasta los nueve años. El idioma español lo aprendió con posterioridad gracias a los juegos que compartió con Ema Lawrence, la hija de un estanciero de la zona (29).

Los acápites siguientes del texto detallan los lugares en que la etnia yagán emplazaba sus asentamientos según la época del año y, también, de acuerdo con las oportunidades laborales que le ofrecían en la esquila de ganado ovino (35). En medio de estas adversidades y carencias, Calderón indica su acercamiento, a los trece años, a la lectura y escritura del español (50). Aparentemente, esta aproximación a la cultura letrada se realizó mediante el silabario Matte, también conocido como “silabario del ojo”:

...ella (Erminina) tenía un año más que yo. Así que yo iba al ranchito donde ella. En la tarde, así como a esta hora. Así que leyendo las dos. –No ve que sale el ojo ahí (...). Y eso hacíamos nosotras: ella leía y yo le seguía (51).

Del capítulo cinco en adelante, Cristina Calderón entrega antecedentes respecto de su vida amorosa y familiar. Su primer marido, Felipe Garay, fue un hombre mayor, “tendría unos cincuenta años” (56); mientras que ella, apenas, tenía “quince” (55). El fruto de este matrimonio fueron tres varones: Miguel, Juan y Eugenio (55-7). Calderón enviudó a temprana edad, ya que, su marido falleció aquejado de apendicitis. Posteriormente, se menciona el segundo matrimonio de Cristina con el “abuelo Lucho”, quien pertenecía a la etnia selknam. De esta unión nacieron Daniel², Segundo y Mauricio (70). Finalmente, tras la muerte de Luis, Cristina Calderón “se juntó” (103) con Teodosio González, con quien tuvo a su hija Lidia.

El noveno capítulo se titula “Costumbres antiguas” (125 ss.). Este apartado es una de las secciones más interesantes del texto, pues relata algunas tradiciones del pueblo yagán; por ejemplo, las responsabilidades que adquirían las mujeres tras la menarquia (107); la importancia de la distribución equitativa de los alimentos obtenidos durante

² Padre de Cristina Zárraga.

la caza (108); algunos cuentos y tradiciones del pueblo yagán relacionados con ritos fúnebres, ceremonias de iniciación, tejido de canastos, etcétera.

También resulta muy interesantes las descripciones de la dieta yagán. En este contexto, se explica cómo se prepara *Keti* (117), una especie de embutido realizado con los interiores de distintas aves; *Pixkášinacora* (117) plato consistente en un ave asada con piedras calientes; *Uškák* (118) una “golosina” que los niños obtenían, a partir de la corteza de ciertos árboles.

Finalmente, se incorpora un álbum fotográfico (130-142) afín a los contenidos temáticos abordados en las páginas anteriores del texto. De esta manera, el lector puede apreciar a Cristina Calderón mientras teje un canasto, visualizar panorámicas de la isla Navarino en décadas anteriores, observar la conformación de la familia yagán, etcétera. Este registro visual, compuesto por veinticuatro fotografías, se acompaña con notas aclaratorias que facilitan la comprensión de cada retrato. Esta sección del texto es interesante y llamativa, pues favorece la empatía del lector con las personas y los lugares que se mencionaron en el texto.

En definitiva, *Cristina Calderón. Memorias de mi abuela yagán* es un texto cuyo propósito es registrar parte importante de la cultura del pueblo más austral del planeta, a partir del testimonio directo de su última hablante nativa. Estas páginas son un reservorio invaluable para aquellos lectores e investigadores que se interesan por conocer la cultura de los pueblos originarios, un relato que se sostiene –en palabras de Beatriz Sarlo³– “sobre una dimensión afectiva de rememoración” (59).

Pablo Fuentes Retamal
Universidad de Concepción

³ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Talca: Universidad de Talca, 2003).

Francisco Díaz Klaassen. *MÍNIMAS*. Santiago: Alfaguara, 2023: 233 pp.

Uno de los atributos más destacables de este libro es lo difícil que resulta clasificarlo y, por lo tanto, dar algunas luces al lector que busca enterarse de su contenido quizás levante prejuicios o, en el peor de los casos, sospechas. Parece ser un lugar común a estas alturas aquello de enfrentar el problema de las formas desde la transgresión de los márgenes, pasar por alto las definiciones y, con ello, las expectativas. De manera que el concepto que titula esta obra de Francisco Díaz Klaassen, y la define, no puede ser mejor: mínimas.

La declaración es honesta: fragmentos breves provocados por la reacción del autor ante determinadas lecturas o bien ideas gatilladas a partir de la naturaleza de la escritura, de la condición de autor como ente reflexivo que habita un entorno, digamos, literario donde abundan las zonas luminosas y otras difíciles de distinguir y de transitar, como el siguiente:

La teoría y la academia son el matrimonio perfecto. Han sabido volverse refugios para la mediocridad y la tontería, que puede ocultarse en instituciones que sabrán cubrirlas con el velo de una responsabilidad inteligente. Hoy se esconden allí quienes, creyendo ser distintos y originales, alzan banderas prefabricadas que emborronan y achatan cualquier atisbo de individualidad. Como sucede en todos los matrimonios, por lo demás.

Visto así, y dicho en simple, *Mínimas* es un diario de ideas que gana por acumulación y también porque en cada nota, por breve que sea, va develando la personalidad del narrador: alguien que lee y es capaz de decir algo más, algo nuevo que logra desprenderse del ejercicio intelectual. Algunos son fragmentos complejos, que requieren de la complicidad del lector, o al menos el interés, como la construcción narrativa, la creación de personajes, los espacios que habitan y los conflictos que dan pie a sus historias y lo que ocurre luego de ellas. Por esa razón que sus reflexiones sobre el gusto literario y el trabajo de la crítica resultan tan llenas de condimentos y, por qué no, morbo.

Díaz Klaassen (1984) es un autor con recorrido, premiado, sin embargo, de la crítica ha recibido aplausos y también conoce el peso del garrote. Pero no cobra ni llora. Sabe cómo son las reglas del juego. Es un descreído. Qué duda cabe. Y quizás por lo mismo se permite, a la hora de hablar de la soberbia y la humildad, caballazos como el siguiente:

“El talento nunca está a la altura de su ambición”.

Mínimas aporta pequeños párrafos con alto nivel de acidez e ironía y estructuran al libro como una puerta giratoria que ofrece diversas entradas. Algunas están conectadas con la contingencia, como el pasaje titulado *Chile cambió*, sin embargo...

“Desde que el tiempo es tiempo la mala literatura la han escrito exclusivamente hombres. Afortunadamente, ya no es más el caso”.

O bien otros que, no por breve, deja de ser preciso y honesto.

La risa:

“No es posible hacer el ridículo cuando uno se ríe de uno mismo”.

Lo mismo el que dedica a *Roberto Bolaño*:

“Bolaño se vuelve veloz comiéndose las comas”.

Esta obra fue ganadora del premio del Ministerio de las Culturas al mejor ensayo inédito 2022. Por su apuesta formal y la honestidad de su mirada, muy merecido está.

Patricio Jara
Universidad de Chile

Biviana Hernández. *LEVANTISCA & LIBERESCA. LECTURAS SOBRE POESÍA (1981-2014)*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2021: 350 pp.

El pasado mes de septiembre se conmemoraron 50 años del Golpe militar en contra del gobierno de Salvador Allende Gossens. Aquel acontecimiento de quiebre, que no sólo hirió en lo profundo la institucionalidad republicana de nuestro país, sino que dejó en el cuerpo nacional una llaga que aún supura, fue recordado mediante la realización de una serie de actos, planificados tanto por el actual gobierno como por organizaciones variadas. Lo común pareció ser el signo de la polémica: ¿cómo conmemorar una fecha que, para algunos marcó la derrota y la tragedia, mientras que para otros signó la gloria de la salvación? No obstante, en un país dolorosamente dividido, sí hubo un lugar donde el consenso resonó: las numerosas instancias en las cuales la poesía fue la protagonista. Porque en este “país de poetas” la permanencia de ese mito de origen e identidad, la unanimidad de los reconocimientos extranjeros y la profusa publicación de una poesía que, en apariencia, es escasamente leída, son hechos imposibles de cuestionar.

En el evento central realizado en el palacio de La Moneda, el premio Nacional de Literatura 2020, el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, recordó el metal tranquilo de la voz del presidente Allende. Pero lo que más me impresionó fue su proclama por la recuperación de la conversación, esa que ya pareciera del todo imposible en la tercera década del siglo XXI, síntoma innegable del triunfo de la ideología neoliberal y la desconfianza inoculada al alma de los chilenos por la dictadura.

Nuestros poetas claman por la recuperación; nuestros poetas escuchan la voz que viene de la tierra, que siente la nostalgia del futuro que se quebró. Y son los oídos de nuestros lectores atentos, los críticos de poesía, los que llevan al escenario público ese decir camuflado, esa voz que habla en susurros porque no todavía no logra encontrar el espacio que se les negó.

Como diría Vallejo, son pocos, pero son. Pero no los dolores, sino los críticos que han acompañado esas voces para que, gracias a la agudeza de sus lecturas, puedan resonar mejor. Pienso en la importancia radical del libro *Ciudad Quiltra*, con el cual Magda Sepúlveda Eriz hizo de la analogía con el perro callejero el retrato más fiel de la poesía chilena desde el 73.

En mis manos albergo otro de esos gestos radicales: *Levantisca & Liberesca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)*, de la crítica literaria y académica de la Universidad de Concepción, Biviana Hernández. Hay muchos aspectos que hacen de este libro

un aporte crucial para la crítica de poesía en nuestra lengua. En primera instancia, me asalta la sorpresa de su título. Adoptado/adaptado desde un verso exasperado del chileno Rodrigo Lira, su relocalización en este nuevo contexto sugiere mucho sobre la deriva creadora de la voz/mirada crítica de Biviana Hernández. Es una crítica “levantisca”, porque ejerce su propensión a sublevarse. ¿Ante qué? Las lecturas limitadas y limitantes que se mantienen dentro de las murallas de lo limítrofe. Me explico: este libro no se limita a resaltar el valor de nuestro “país de poetas”. Antes bien, se trata de un conjunto de lecturas que dan cuenta de una biblioteca personal que se escinde de las limitaciones nacionales. Conceptos como patria, después del quiebre de los 70 y confiscados por ciertos sectores políticos, pueden sonar a pureza, segregación, distinción competitiva o, incluso, a una xenofobia que emerge en momentos como el actual. *Liberesco*: Biviana Hernández nos muestra las lecturas que ha hecho de algunos de sus libros, esos que, leyendo el particular sufijo *-esca*, juegan y parodian; los textos que Hernández sitúa como los herederos trasgresores de la tradición de la ruptura: los neovanguardistas. Y, precisamente, su rebelión de lectora rigurosa consiste en abrir sus lecturas hacia las poéticas de avanzada de Argentina y Perú para, junto a la chilena, articular una familia, o, en sus palabras, una comunidad de la lengua. Porque es, precisamente, lo común de esos proyectos de nación que fallaron, que se desmembraron, que fueron atacados en los años finales del sangriento siglo XX, aquello que le permite a Hernández, con sus gestos ético-políticos de lectura, intentar restituir la comunidad latinoamericana gracias a la creación poética y sus preguntas por el cómo, el para qué y el para quiénes la experiencia creadora tiene sentido aún.

En torno a la categoría de la neovanguardia que, luego de un exhaustivo recorrido por los principales teóricos del asunto, Hernández identifica con una estética de la “indistinción” o de la “inespecificidad”, y con la puesta en escena de ciertos recursos y estrategias (la voluntad experimental que se enfrenta a las formas artísticas institucionalizadas; la actitud subversiva y polémica contra la cultura y los valores heredados; y la fusión arte-vida que reivindica la colectividad), el libro está estructurado en tres grandes núcleos que, según un criterio flexiblemente cronológico, permiten demostrar la presencia de la pulsión neovanguardista en la poesía sudamericana como matriz de aproximación crítica a un objeto, el poema, que se ha tornado maleable, poroso y abierto. Antes que obnubilarse con dicha apertura, Hernández nos ofrece las lecturas que, en varios años de rigurosa labor como lectora de poesía, publicó en forma de artículos que hoy se reconocen como órganos que se ensamblan en un cuerpo *liberesco* y *levantisco*.

La primera serie se titula “Neovanguardias (1989-2001)” e incluye textos dedicados a aquellos poetas que mantuvieron alguna filiación con colectivos que avivaron una escena artística marcada por los convulsos escenarios que se desplegaron en la superficial y horrorosa década de los 80. Aquí están las voces de los peruanos Enrique Verástegui y Domingo de Ramos, quienes, desde su vinculación con los

colectivos *Hora Zero* y *Kloaka*, rescatan el potencial revolucionario de una poesía que, desde la calle y su lenguaje vivo, permite que el cuerpo integral de los poemas denuncie, como en cachetada violenta, las vicisitudes que padecen las subjetividades subalternas. También la de la chilena Carmen Berenguer quien, en su ligazón con la llamada *Escena de Avanzada* y, especialmente, con la desfachatez político-genérica de las *Yeguas del Apocalipsis*, alza su voz mujeril para hablar del hambre torciendo las barreras entre la letra y la imagen. La sección cierra con la radical importancia del argentino Leónidas Lamborghini que, si bien no es vinculado por Hernández con colectivo alguno, es esencial como exponente de la pulsión antropofágica que, desde el famoso manifiesto brasilero hasta la libertad voraz del escritor argentino que proclamó Borges en su célebre ensayo, en sus poemas neovanguardistas adopta la estrategia de la reescritura. Pero no sólo de referencias culteranas, sino del amplio bazar que lúdicamente Lamborghini se toma por asalto: poesía gauchesca, coloquialismo lunfardesco, jerga política, música popular.

El segundo núcleo se titula “Escrituras neovanguardistas (1981-2006)” y aborda textos de Carmen Ollé, Susana Thénon, Rodrigo Lira y Jorge Torres. Más allá de las conexiones con colectivos, estas individualidades desarrollan escrituraciones trasgresoras que, empero, no se escinden de una responsabilidad po(lítica)ética. Dicha capacidad de intervención mediante lo estético se ejecuta, según Hernández, a través de la adopción de ciertas estrategias y procedimientos creativos de filiación neovanguardista. Se trata de escrituras trasgresoras y confrontacionales. De las lecturas desarrolladas por Hernández en esta sección, destaco la desplegada por la peruana Carmen Ollé en su poemario *Noches de adrenalina* (1981), donde se escenifica la guerra abyecta de un “cuerpo-pensamiento de mujer”, como la califica Hernández, que se enfrenta a los discursos higienizantes que someten la voz mujeril en un silencio que Ollé trasgrede, aunque sea en la forma del cuchicheo. O la de la poeta “cambalachera” (Hernández), la argentina Susana Thénon, quien con la ejecución impura de su doble voz perfora, desautoriza e, incluso, encrapula las voces oficiales de la academia y la institución literaria.

Por último, el tercer acápite mayor incluye una serie de artículos que, aglutinados bajo el rótulo “Filiaciones neovanguardistas (2000-2014)”, demuestran la actualidad de las categorías desde las que Hernández ilumina el tratamiento de nuestra poesía más contemporánea. De partida, al llegar a este punto, la autora deja más que claro cómo el influjo de la neovanguardia ha llevado a una progresiva e innegable indeterminación dentro del cuerpo diverso de aquello que (aún) se considera poético. Las voces “incomplacientes” que son convocadas acá son las del chileno Antonio Silva, la peruana Victoria Guerrero y el argentino Mario Ortiz. Los tres comparten la dualidad de sus insurgencias en cuanto a lo genérico y la inserción dialógica con las tradiciones literarias con las que establecen filiaciones. Son los “hijos descarriados” que elaboran voces que hacen hablar a los subalternos, que enfrentan la violencia

política y resignifican el desecho. Pienso, concluyendo este breve repaso, en un juego de palabras que Hernández hace en estas páginas. Todas y todos los poetas que ingresan en este magnífico libro/cuaderno/dispositivo de lectura crítica se caracterizan por ser verdaderas políticas-éticas de la palabra, de la poética que desgrana ambos significantes y restituye la conexión entre arte y praxis vital y colectiva.

El aporte que hace *Levantisca & Liberesca* al discurso crítico no radica únicamente en la apertura necesaria que realiza del canon de la poesía sudamericana, o su oposición ante esfuerzos críticos que se aferran a permanecer en los límites lectores de lo local o de lo eurocéntrico. Me atrevo a decir que esta crítica se instala en el campo cultural latinoamericano desde un decir crítico coherente con sus objetos de estudio (o con esos cuerpos de palabras, imágenes, signos diversos, plurales, fluidos y nómades, como los llamaría la autora). Biviana Hernández, así, ejecuta una escritura crítica que, a su erudición, suma ciertos rasgos que me parecen perfectamente coherentes con las estrategias neovanguardistas. Es una forma de leer que, obviando los adosamientos semánticos peyorativos, me hace pensar en una crítica antropófaga. Una que no devora, sino que se nutre productivamente de las citas de su otra biblioteca, la de los críticos. Pasear por las páginas de *Levantisca & Liberesca* es escuchar una polifonía estereofónica de discursos en los que Hernández funge como una hábil directora de orquesta. O, mejor, como la crítica que samplea, que hace collage, pero sin borrar las huellas de un proceso de lectura que lee en comunidad (Lucho Chueca, Claudio Guerrero, Ana Porrúa, Florencia Garramuño, Magda Sepúlveda son sólo como algunas de las sensibilidades que participan en este coro).

Hernández lee con otras y otros, o desde otras y otros, para configurar, de esta manera, un gesto interpretativo que prolifera e invita a realizar recorridos autónomos a través del camino de la lectura de poesía, ese discurso que, para no desaparecer, ha debido negociar, escamotear, disfrazarse e, incluso, travestirse pero sin dejar de ser la voz de la libertad, la disidencia necesaria, el arte que no olvida la imperiosa necesidad de destruirse y transformarse para no anquilosarse o arrellanarse en el sillón de las formas oficiales.

Finalmente, quisiera destacar la factura material del libro. La autora, junto a la diseñadora Paulina Segura, procuró que su libro fuera un verdadero artefacto, muy al modo de muchos de los textos que interpreta. La paleta de colores que va del damasco al verde botella colorea páginas que se asemejan a un cuaderno de lecturas, ese que Biviana Hernández abre para que compartamos sus preguntas, sus disquisiciones, sus diálogos que hacen estallar las barreras genéricas e instalan la necesidad de leer textos difíciles por polivalentes, inespecíficos y liberados. Las hojas de este hermoso volumen son, así, ese mapa móvil necesario para enseñarnos a leer las formas poéticas que recién se están gestando.

Publicado durante la pandemia, empero, considero que, en el hoy de los 50 años del Golpe, la lectura de *Levantisca & Liberesca* se hace urgente. Urgente para quienes

entienden que la poesía que debemos leer/escuchar/mirar es aquella que marca, como las palabras del hambre en el poemario *Bobby Sands desfallece en el muro* de Carmen Berenguer; o la que, con su decir oblicuo, experimental e inespecífico, permite apreciar las huellas. Citando al poeta Jorge Torres “Hay que dejar evidencias./Huellas/en la tierra,/en el mar/en el cielo/señas por doquier”

Marianne Leighton
Pontificia Universidad Católica de Chile/Universidad Alberto Hurtado

Grínor Rojo. *LA NOVELA CHILENA. LITERATURA Y SOCIEDAD*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022: 422 pp.

“Quizás este sea mi último libro, aspiro a que no sea el peor” (Rojo 13). Con esta oración, Grínor Rojo, uno de los profesores de literatura más destacados de la Universidad de Chile, cierra el prólogo de su libro *La novela chilena. Literatura y sociedad*, publicado en 2022 por la editorial de la Universidad Alberto Hurtado. Lo primero que habría que decir es que el autor, afortunadamente, se equivocó. No ha sido su último libro, mucho menos el peor. Todo lo contrario. El libro, entre varias cosas, se destaca por su claridad y consecuencia metodológica, su lucidez argumentativa y la cercanía de su escritura. Todo estos, elementos que de una u otra forma, conversan con la actualidad de la crítica literaria.

A través de catorce ensayos, el libro recorre 160 años de producción literaria chilena con la mira bien puesta en la relación entre la literatura y la sociedad. Salvo algunos, como uno de los dos que le dedica a Manuel Rojas, los capítulos se articulan en torno a un autor y una novela. A continuación, se enumeran los capítulos que componen el libro: “Bajo el exterior de un pobre provinciano...”. *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana; *Casa Grande. Escenas de vida en Chile* y la oligarquía del centenario; La contra*Bildungsroman* de Manuel Rojas; *La oscura vida radiante* otra vez; María Luisa Bombal desde *La última niebla* a *House of Mist*; Sobre *María Nadie*, de Marta Brunet; *El lugar sin límites* de José Donoso, o acerca de lo propio con propiedad; *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso ha cumplido 50 años; Edwards multiplicado por Edwards, *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, o de la vuelta a la madre; Carlos Franz, *El desierto* y la doble tragedia de Chile; Diamela Eltit, el bicentenario de la Independencia de Chile y la desestructuración de la novela moderna: *Impuesto a la carne*; Ficción e historia en *Los días del arcoiris*, de Antonio Skármeta; *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna: esbozo de una guía pedagógica de lectura.

A la hora de leer un libro cuyo título es “La novela chilena”, por lo primero que habría que preguntarse es por el corpus seleccionado. Por qué esos autores, por qué esas novelas, cómo se relaciona esta selección con el problema del canon, y así. Sin embargo, estas preguntas se despejan rápidamente al inicio del prólogo y trasladan la reflexión hacia otro lado. Lo primero que hace el autor es una aclaración sobre ese tema, al señalar que su selección es enteramente subjetiva y que, por lo tanto, no tiene pretensiones de instituirse en un canon; es decir, obedece a inclinaciones personales que permiten catalogarlas como “de calidad excepcional” (9). Esta condición estaría dada,

principalmente, por la riqueza del mundo representado en ellas, en tanto capaces de captar lo que no consiguen la experiencia ordinaria, ni las abstracciones conceptuales de la filosofía y la ciencia. En este sentido, el corpus elegido funciona bien para llevar a cabo el ejercicio propuesto: estudiar las relaciones entre literatura y sociedad, o casi lo mismo, entre ficción y realidad, puesto que por esteticista que sea, la novela está, como con una telaraña, ligada a la vida en todas sus esquinas (Wolf 45)¹.

Esta decisión de realizar una selección subjetiva y personal de las novelas y autores a trabajar, le permite al profesor Grínor Rojo leer con libertad y desarrollar ensayos en toda la extensión de la palabra. Porque si hay algo que se destaca a lo largo de los catorce capítulos, es la soltura y el desparpajo con que el autor toma temas y desecha otros, a la vez que demuestra un amplísimo despliegue de lecturas, europeas y americanas. El ser explícito en la cuestión de la calidad y de la importancia de lo estético a la hora de seleccionar y evaluar las lecturas pone, además, sobre la mesa la necesidad de recuperar la compatibilización entre la capacidad de conocimiento que puede residir en la novela, con su goce estético.

Muy personal también es su escritura, que pareciera querer romper con el elitismo que se le achaca a la crítica literaria académica para así situarse en un punto medio entre ésta y la crítica pública, tomando el saber de la primera y la agilidad de la segunda. De esta manera, siempre con humor, transita constantemente entre acuerdos y desacuerdos con autores bien diferentes entre sí, citándolos no solo para comulgar, sino también para discutir. Intensa es, por ejemplo, la disputa con Lucía Guerra en el capítulo dedicado a María Luisa Bombal respecto a cómo se movió de *La última niebla* a *House of Mist*, “obedeciendo a qué condicionamientos histórico-culturales y habiendo escogido los puentes en virtud de qué criterios” (168). En el ensayo sobre *Martín Rivas*, no trepida al ironizar citando *in extenso* a Raúl Silva Castro sobre las supuestas “impresiones” de Blest Gana del 48 francés aparecidas solamente en *Los desposados*, para anotar a continuación: “sin comentarios”.

Este modo de escribir y de polemizar que se presenta a lo largo de los catorce ensayos, revela, por un lado, la lectura profunda de otros críticos con los que se permite estar constantemente dialogando y, por otro, la amplia caja de herramientas con la que cuenta. De acuerdo a su estilo de crítica –que pelea con los estructuralistas que despolitizaron la literatura a mediados del siglo XX–, que tiene muy en cuenta la conexión de la obra literaria con su contexto histórico-social, con frecuencia hace uso de autores como Lukács, Rancière, Antonio Cándido o Ángel Rama. Y aunque ninguno parece captar de manera excluyente su adhesión, pareciera ser Mijaíl Bajtín quien más lo acompaña. Con todo, es claro que, si bien no pretende independizar la novela de las condiciones de su producción y recepción, tampoco busca convertirla

¹ Virginia Wolf, *Un cuarto propio* (Santiago: Cuarto propio, 2006).

en una mera repetición. La obra literaria —y esto lo señala explícitamente en el prólogo— la trata como algo que “posee una eficacia que es suya y solo suya, y es desde ahí desde donde ella se apropia de lo real circundante y nos lo devuelve enriquecido” (13).

En cada uno de los catorce ensayos que componen el libro, se va revelando un profundo interés en leer, junto con las novelas, el contexto en que se producen y al que inevitablemente remiten, proponiendo de esta forma, más que un canon, tipos de lectura diferentes. Así, por ejemplo, lee *Casa Grande* de Luis Orrego Luco como un “tírón de orejas” para una oligarquía que estaría descuidando, no el componente sanguíneo que la constituye, sino las “leyes sociales implacables” que se extienden “a lo largo de un abanico muy vasto que abarca desde el comportamiento de los comensales en la mesa del banquete hasta los protocolos religiosos y jurídicos que regulan la relación matrimonial” (86). La obra completa de Manuel Rojas, en cambio, es interpretada en estrecha relación con la vida de su autor, entendiéndola como de “contra formación” o, como la denomina Rojo, *contrabildungsroman*.

A diferencia de estos dos ensayos que, aunque proponen modos de lectura específicos, no desatienden en ningún momento la trama y los personajes de las novelas, el capítulo dedicado a María Luisa Bombal al enfocarse casi exclusivamente en los condicionamientos histórico-culturales del movimiento de la autora desde *La última niebla* hacia *House of Mist*, casi no alude al contenido de las obras. Esto le permite realizar un ensayo un tanto diferente a los demás, en el que propone un diálogo con Walter Benjamin y su clásico *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Siempre con la atención puesta en la relación entre literatura y sociedad, y de ahí la elección de los textos a trabajar, los capítulos van centrando su interés en aspectos diferentes, haciendo de ellos algo nuevo aún en las obras más trabajadas como pueden ser *Martín Rivas* y *El obsceno pájaro de la noche*. En su ánimo de polemista, esto resulta bastante consecuente, puesto que tratar con novelas ampliamente analizadas le entrega la posibilidad de discutir con varios autores a la vez, jóvenes y mayores, y así contribuir en la construcción de una comunidad de crítica literaria. Digna de destacar es la relación, inédita quizás, que hace entre estas dos novelas en su calidad de poseedoras “de uno de los asuntos favoritos de la narrativa burguesa”: la relación de dependencia mutua que se genera entre un representante del mundo letrado que hace las veces de secretario y un exponente del gran mundo (249). Aquí, Humberto Peñaloza y Martín Rivas encarnarían lo primero y Jerónimo Azcoitia y don Dámaso Encina lo segundo. En este, y en otros ensayos también, hace gala de su amplio conocimiento de la narrativa francesa del siglo XIX, añadiendo a los análisis agudos comentarios sobre textos como *Rojo y negro* de Stendhal, *Ilusiones perdidas* de Balzac o *La educación sentimental* de Flaubert.

Más allá de las explicaciones que el profesor Grínor Rojo haya esgrimido para justificar su selección, no se puede negar que ella, aunque no lo busque, es canónica.

Esto incita a situar su trabajo en una tradición de libros que revisan las altas cumbres de la novela chilena como son *La novela chilena. Los mitos degradados*, de Cedomil Goic y *Leer a contraluz*, de Jaime Concha. Pero mientras Goic se centra en otorgar un enfoque prioritario a la obra literaria en sí misma y cerrarse en ella, Grínor Rojo se abre a su contexto; a diferencia de Jaime Concha, quien se deja llevar por la digresión, Grínor Rojo elige la coherencia.

Cristóbal Molina Lorca
Universidad Andrés Bello

Eugenia Brito. *VEINTE PÁJAROS*. Santiago: Jámpster, 2023: 40 pp.

Existe una edición cartonera publicada en 2019 de este mismo libro por la Jovita Cartonera, que dirige Elizabeth Cárdenas. Esta edición de Jámpster se encuentra corregida, según me comentó su autora, y es fácil notar que goza de buena salud y se encuentra plenamente vigente. Encontramos en este libro un poemario que grita a todo pulmón como un bebé que acaba de nacer o pía como un polluelo hambriento un canto desesperado que necesita ser oído.

El número veinte, dice la numerología, representa la necesidad de lograr el equilibrio entre la sabiduría y la fuerza en la vida. *Veinte pájaros* nos cuenta, en un lenguaje poetizado, la ruptura del equilibrio natural a manos del hombre en su intervención industrial sobre el territorio sudamericano. Versa el primer poema “graznan y agitan sus alas / en sonidos agudos y compactos / cuando la máquina cae sobre su lomo/ y su arista / corta los tendones y las garras / una mirada abre una recta / un foco imperial y genocida” (7). El hablante de este poemario narra la extinción de los hielos desde el ojo de veinte pájaros, así como también el convertimiento de la tierra desde valle fértil a espacio árido, que trae como consecuencia la muerte del polluelo, del niño desprotegido en esta tierra seca y violenta donde le toca nacer. *Veinte pájaros* interpreta, así, la agonía del mundo, su derrumbe.

Los pájaros son los hacedores del tiempo, ven el pasado, el presente y el futuro, vaticinan en su vuelo y en su canto los males de todos los tiempos en un aleteo de alas, en una melodía misteriosa e inaudible para el hombre. El número veinte en el poemario de Brito puede asociarse a un panorama poetizado de lo que el siglo XX ha traído al mundo, con sus guerras, con la devastación nuclear, la contaminación de los suelos y mares a escala global. Los referentes usados son explícitos en esta dirección. Es conocido por todos nosotros el impacto que han tenido sobre el medio ambiente proyectos industriales como el de Pascua Lama, a cargo de la corporación minera canadiense de la Barrick Gold, que tiene proyectos de explotación en dieciocho países y que, en nuestro caso, ha destruido glaciares y usurpado territorios ancestrales, esa misma Barrick Gold dedicada a la extracción de oro. Oro, sí, ese viejo hambre que tenía pegado como una enfermedad el colonizador español. El poema de la página 18 menciona “destellos ominosos en el aire de cianuro y mercurio desde Pascua Lama, aves envenenadas por la Barrick Gold”. Así, el poemario nos traza subjetivamente las llagas que ha dejado el siglo pasado sobre el aire, la tierra y los mares. Del mismo modo, nos vaticina la caída del hombre en una tierra yerma, así como ocurrió en el pasado,

como notamos en la referencia a Mama Ocllo, madre ancestral de la civilización Inca: “en la tierra que comienza a encostrarse / no vienen los hijos de Mama Ocllo” (12).

También acompaña a la representación del pájaro la del polluelo desprotegido de la mano de sus cuidadores, la de la orfandad del débil, del refugiado, del migrante que se pierde en el mar, entre monstruos y víboras, representaciones con las que se visten la contaminación, la guerra, el hambre y la indiferencia: “Veinte cuerpos ermitaños / alterados por las mutaciones / por el grito amargo de los refugiados y los migrantes / en la balsa de la medusa / ululan” (9). Así también, los pájaros que se mueven y cantan en plural, son la representación del sujeto vulnerable en un mundo hostil.

Casi al final del libro leemos: “y escribió y escribió veinte designios grises. / Veinte aves de cabeza pequeña y fuerte / veinte caracteres para ampliar las notas del amanecer y el folio de los días” (34). La escena final representa una desolación de lo que vendrá y que puede observar el pájaro como mensajero sigiloso del tiempo y conocedor de la fatalidad: “Es el teatro espectral del nido andino volando por la cordillera y por los mares blancos” (35).

La representación de las aves es variada a lo largo de las literaturas y las culturas desde tiempos inmemoriales. Dependiendo de cada cultura el ave transmuta y entrega diversos designios: mensajera bíblica fundamental, domadora del tiempo y la memoria en la cultura nórdica, ordenadora del poder militar y sacro en la cultura mesoamericana de Teotihuacán. Los egipcios representan a Horus como un halcón y a Troth como un ibis, la sabiduría de Atenea era representada por los griegos mediante una lechuza. Durante la Edad Media el emperador Federico II las hizo formar parte de su *Bestiario de Aberdeen*. Así, las aves han sido eternas musas del arte.

Pero no todas las aves son pájaros. Mientras el ave es el conjunto de todas las especies de vertebrados que poseen plumas, el término *pájaro* viene del latín *passer* y alude a un orden específico de aves, las passeriformes, que cuentan con cuatro dedos, tres adelante y uno atrás, son pequeñas y poseen un complejo sistema vocal que les permite un canto elaborado en comparación al resto de las aves. Los pájaros se encuentran diseñados para cantar, cantan una melodía del horror, de la seducción del mal y sus embrujos: dice Brito en su primer poema “letras de aire escrutan el metal / zumban y el sonido de las horas / sube y baja / sobre los hielos los mapas las ciudades” (8). Son avizores de la desgracia, tanto en su canto como en su silencio, transmiten también el hambre de los bosques que huyen y de la estepa desolada, el gorjeo “del niño que se duerme en el amanecer de los estampidos” (17). Nos dice Brito “las plumas blancas escriben por doquier / en la tierra seca / la ficción del tiempo” (23).

El hombre mencionado en el poemario es la destrucción, el animal terrible puesto al servicio del poder insaciable, infecundo e infeccioso que aqueja al mundo como una peste irrefrenable. Cuando leí por primera vez estos poemas recordé las noticias de la pandemia de Covid 19, cuando el hombre se guardó del virus, tuvo miedo de salir a las calles y descendieron animales desde los montes a recorrer alguna ciudad francesa

que no recuerdo, se limpió el cielo y especies en extinción aparecieron a beber de los afluentes de ríos citadinos. Las ciudades se callaron por un breve momento, que no fue más que un aleteo en el tiempo, un breve respiro y la tierra pareció estar demostrando que indudablemente está mejor sin nosotros, sin el hombre bregando en su cuerpo. Del mismo modo, los *Veinte pájaros* de Brito nos dicen que el mundo puede vivir sin sus aviones, sin sus industrias envenenando la atmósfera, sin sus luces de neón ni sus escaparates. Es recurrente en el poemario el uso de palabras como designio, vestigio, presagio, leyenda, grito, graznido, gemido, estampido, estallido, zumbido. Así, el poemario se mueve entre la invocación del pasado, la necesidad de denuncia de la crueldad presente, el futuro nefasto, la nostalgia de los hombres que vivían en comunión con la tierra en un pasado que parece extinto junto con la aniquilación de los pueblos ancestrales. Se pregunta el hablante: “¿dónde estará el ona? ¿dónde el chamán ruega?” (26).

Finalmente, cabe hacer mención que Eugenia Brito ha publicado a lo largo de su vasta carrera literaria, según consta en la reseña de Jámpster, ocho libros de poesía. El ocho significa fortaleza mental, energía e inteligencia. Sin duda, características que se dejan ver en la pluma de *Veinte pájaros*.

Greta Montero Barra
Universidad de Chile

Mauricio Barría Jara e Iván Insunza Fernández. *ESCENAS POLÍTICAS. TEATRO ENTRE REVUELTAS 2006-2019*. Santiago: Ediciones Oxímoron, 2023: 404 pp.

Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019, de Mauricio Barría Jara e Iván Insunza Fernández, es un estudio imprescindible para conocer e interpretar el teatro contemporáneo chileno, sobre todo el desarrollado en el período más reciente, comprendido entre los años 2006 y 2019. El libro, con prólogo de María de la Luz Hurtado, se divide en tres capítulos, además de la introducción y las conclusiones. Como bien declaran los autores en la introducción de su estudio, esta investigación se traza como objetivo analizar un corpus de obras teatrales chilenas contemporáneas, especialmente creadas y llevadas a la escena en Santiago de Chile, en su relación con el contexto histórico reciente del que forman parte, así como en sus nexos con la política. De este modo, la selección de las obras analizadas intenta integrar una serie de escenas teatrales santiaguinas vinculadas en particular con la situación política chilena desde el año 2006 (en el que se reactivaron los movimientos sociales con la llamada “Revolución Pingüina”), hasta el año 2019, con la irrupción del estallido social.

Los investigadores se cuestionan desde el inicio de su estudio por la posibilidad de la existencia de un teatro político en el horizonte de una sociedad *pospolítica*. En su opinión, principalmente a partir del 2006, emerge en Chile una escena teatral que recupera la dimensión política del teatro, mediante el tratamiento de temas relacionados con la memoria de la dictadura, por un lado, y la politización del lenguaje teatral con el fin de hallar nuevas formas de representación, por otro. Así, Barría e Insunza se proponen mostrar en su análisis: “(...) cómo la transformación de la idea de política bajo las lógicas del capitalismo tardío incidirá en las prácticas de lo político en las artes escénicas en general y en el teatro en particular” (47).

Los autores asimismo resumen los rasgos comunes que comparten los montajes estudiados, los cuales serían: el retorno de la historicidad como problema; el énfasis en la condición del teatro de laboratorio de investigación social y colectiva; la aparición y problematización de otras subjetividades en escena; y la transformación en los modos de producción y financiamiento de los montajes, con su respectivo correlato en la manera de concebir el lugar del espectador (48-49). Igualmente, los estudiosos exponen los límites y alcances de su investigación, así como los antecedentes fundamentales en los que basan su trabajo, lo cual resulta útil y necesario para otros investigadores interesados en este tema.

En el primer capítulo, titulado “Resituando: escenas constituyentes y la pregunta teatral por lo político”, los autores realizan una suerte de panorama histórico y crítico-teórico en el cual se fundamenta su estudio. Barría e Insunza analizan el contexto político e histórico de Chile en el período de postdictadura, lo cual será indispensable para entender a cabalidad las obras que constituyen el objeto de estudio de esta investigación. Los autores mencionan algunas piezas que, en su criterio, constituyen hitos que comienzan a plantear nuevos problemas temáticos y formales. Entre ellas se encuentran: *Cuerpo* (2005) de Teatro la Provincia, *Neva* (2006) de Teatro en el Blanco y *Cristo* (2008) de Teatro de Chile. Estos montajes demuestran precisamente cómo las escenas teatrales contemporáneas se van constituyendo como espacios reflexivos y de deliberación social.

En otro acápite, los autores se dedican a realizar una crítica general de la subjetividad neoliberal en el teatro contemporáneo, la cual estaría caracterizada por tres rasgos fundamentales: el cinismo, la nostalgia y la corrección política. Asimismo, Barría e Insunza definen y discuten algunos conceptos y temas esenciales para comprender el análisis posterior de las obras del corpus, entre los que estarían los nuevos modos de organización del trabajo teatral, la conformación de nuevos relatos históricos a través de la aparición de figuras “otras” y de maneras diferentes de representación de la otredad, y los giros artísticos y estéticos que ocurren con posterioridad al período de revueltas.

Otro apartado fundamental de este capítulo es el dedicado a reflexionar acerca de las definiciones de “la política” y “lo político”, que son centrales para la comprensión del análisis desarrollado en esta investigación. Los autores se adentran en la discusión acerca de la existencia de un “teatro político” en Latinoamérica, dialogando con algunos autores y estudios cruciales que han abordado este tema. Plantean finalmente que debe darse un giro de la pregunta de qué es un teatro político hacia qué hace un teatro político. De ahí que afirmen que: “(...) nuestra investigación más que resituar la noción de teatro político o de escena política, se plantea la pregunta por lo político en la escena contemporánea actual en Chile. Es decir, cómo se ha ido resituando y asumiendo la enorme variedad de posiciones al respecto” (92).

Por otro lado, examinan los investigadores el vínculo entre los teatros políticos y los teatros de crítica social, y el concepto de *aparato performativo*, pues, como ellos sostienen: “(...) si todo teatro comporta una política de la percepción, todo teatro puede pensarse también como un aparato que hace aparecer las cosas de una determinada manera. La historia del teatro es la historia del encubrimiento de su condición de aparato e incluso al grado de su negación” (95). Y, en este sentido: “La política del teatro es pues, también la exposición de su propia condición de aparato” (95). Por tanto, este tipo de teatro busca exponer en la escena su propia metodología, y su proceso mismo de investigación y análisis. “Se trata, entonces, de una escena que desnuda su régimen estético para revelarse como una cosmética, como un mecanismo de intermediación hegemónico de la percepción que determina la representación de los objetos” (99).

Igualmente, los autores examinan y discuten algunas definiciones con el fin de orientar el análisis de cómo se ha situado lo político en el teatro y, principalmente, cómo se resitúa en la contemporaneidad, al develarse en algunas obras su condición de aparato o su naturaleza liminal y fronteriza. Así, los investigadores proponen las categorías de teatros críticos, teatros militantes y teatros como aparatos performativos.

En el segundo capítulo, “Revisitando la historia”, Barría e Insunza aplican los presupuestos teóricos antes abordados al análisis de varias obras chilenas contemporáneas que, de distintos modos, se enfocan en la historia reciente y los principales acontecimientos que han marcado el contexto chileno en la postdictadura. De esta forma, los autores examinan un grupo de montajes que hacen una revisión de la historia reciente con relación a tres grandes ciclos históricos: el primero asociado a la celebración del Bicentenario de la independencia de Chile, el segundo relacionado con la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado encabezado por Pinochet, y el tercero referido a los años posteriores a estos hechos.

Barría e Insunza examinan algunas obras relevantes asociadas a cada uno de estos ciclos. Por ejemplo, con relación a la celebración del Bicentenario, se destacan montajes como: *Ele (la oficina)* (2007); *E-Ejército* (2008); *C-Civil* (2009); *I-Indios* (2010); *Celebración* (2010); *Allende, un acontecimiento teatral* (2009); *La Matanza* (2011); *Mi mundo patria* (2008); *Diatriba de la Victoria* (2009); *Caín* (2009); *La trilogía ciudadana* (2010); *Brigadas* (2012), entre otras. En cuanto a las piezas que indagan en la memoria evocada a los 40 años del golpe, se mencionan, entre otras: *La imaginación del futuro* (2013); *Allende, noche de septiembre* (2013); *Bello Futuro* (2012); *El Taller* (2012); *Medusa* (2010); *La amante fascista* (2009); *Escuela* (2013); *Yo maté a Pinochet* (2013); *Cordillera* (2015); *Pinochet. La obra censurada en dictadura* (2016); *Villa* (2011); *1974: Población Tejas Verdes* (2013); *Célula* (2012) y *Cordones Industriales* (2014). Por su parte, el tercer ciclo estará centrado en temas como la propuesta de derogación de la Constitución de 1980 y otros sucesos históricos, que se reflejan en piezas como: *Constitución* (2014); *Comisión Ortúzar. Acciones en torno al legado de una/la Refundación* (2015), obra que se enfoca en las Actas de la denominada Comisión Ortúzar, organismo que entre 1973 y 1978 tuvo la misión de debatir y crear el anteproyecto de una nueva Constitución Política para Chile; y *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015), basada en las reuniones celebradas por la Junta Militar para reformar el código laboral en 1979.

En los siguientes acápitales, los investigadores analizan lo documental como búsqueda de la verdad histórica, y también los vínculos entre la historia y la ficción. Así, postulan que algunas de estas obras examinadas (como *Celebración*, *Ele (la oficina)* y *Ñi pu tremen*) suponen un ejercicio historiográfico que intenta develar o demostrar una verdad, a la cual denominan “facticidad”, a través del trabajo con testimonios, documentos, archivos, e incluso de cuerpos tomados como evidencia. Por otra parte, otras piezas del corpus (como *Galvarino* (2012); *La imaginación del futuro*; *Allende*,

noche de septiembre; Villa y Escuela) revelan la tensión entre lo histórico y lo ficcional, y entre historia y memoria, teniendo en cuenta el problema del giro subjetivo. Un último acápite de este capítulo se centra en otros trabajos que han devenido prácticas de memoria en el espacio público, y han develado la relación entre lo público y lo íntimo, al instituir presencias y trazar recorridos para evocar una memoria en el espacio social y ciudadano. Entre estos montajes estarían: *Habeas Corpus* (2013); *#quererNOver; Comisión Ortúzar. Acciones en torno a una/la Refundación; AppRecuerdos* (2017); *Santiago Waria (pueblo grande de winkas); Cómo se recuerda un crimen (?)* (2021); *Proyecto Villa* (2019).

Por último, el capítulo tercero “Otras escenas/ Otrxs sujetxs”, está dedicado a examinar las visiones sobre el Otro que se han representado en el teatro santiaguino más reciente, y para ello se organiza en tres ejes temáticos fundamentales: las escenas sobre los feminismos y las disidencias sexuales, sobre la cuestión mapuche y sobre los sujetos migrantes. Así, serán analizadas piezas como: *Otras* (2014); *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas* (2019); *Linda Loman* (2020); *María* (2021); *Painecur* (2017); *Panarife* (2017), *Fulgor* (2016); *Tú amarás* (2018), entre otras. Cabe destacar que el libro además incluye un anexo, en el que se analizan mediante breves comentarios a cargo de las investigadoras Nora Fuentealba y Lorena Saavedra, algunas obras teatrales llevadas a la escena en Concepción y Valparaíso, respectivamente, lo cual permite abrir nuevas líneas de análisis que, por cuestión de los límites que lógicamente tiene toda investigación, no les fue posible a los autores abordar.

Finalmente, en las conclusiones, Barría e Insunza hacen un balance general de este trabajo con el que, en sus palabras, se propusieron pensar un devenir político de la escena chilena reciente. Los investigadores resaltan las dos tendencias principales que prevalecieron en el grupo de obras seleccionadas, por el hecho de desarrollar estrategias comunes y resituar lo político a partir de diferentes procedimientos. Por un lado, se encuentra la emergencia de la presencia del Otro en el teatro y, por otro, el nexo del teatro con otras zonas de la creación artística, mediante búsquedas transdisciplinarias, transmediales y liminales. Como bien sostienen los autores, esta investigación posee un gran valor historiográfico, en tanto se dedica a examinar la relación entre teatro e historia y política. Es, sobre todo, un estudio situado que, a partir del examen de la práctica teatral, posibilita analizar y comprender los sucesos y procesos históricos, sociales y políticos que han conformado el presente de la nación chilena.

Esta es, en suma, una investigación profunda y rigurosa, que dialoga con numerosos teóricos y estudiosos especialistas en estos temas, al tiempo que actualiza la interpretación sobre varias obras teatrales contemporáneas. Constituye, sin dudas, un texto esencial para quienes se interesen por estudiar el teatro más reciente en Chile y un referente que, asimismo, deja abiertos nuevos caminos para ampliar y dar continuidad al estudio de la escena chilena actual. Su publicación precisamente este año, en el que se cumplen 50 años del golpe de Estado, hace patente además la importancia de la

preservación de la memoria histórica y la potencia del arte para evocarla, reflexionar sobre los hechos del pasado e inmortalizarlos en el tiempo, a la par que recordarlos para pensar el futuro.

Aluned Moreno del Cristo
Pontificia Universidad Católica de Chile

Raúl Zurita. *ENSAYOS REUNIDOS*. Barcelona: Random House, 2023: 324 pp.

Que Raúl Zurita no puede prescindir de la poesía cuando especula acerca de las creaciones de los otros se pone de manifiesto en su últimos *Ensayos escogidos*, prologados por Carlos Peña y dedicados a Pedro Medrano Rojas, *in memoriam*: en esa gavilla de textos dispersos y discontinuos reunidos en un libro recopilatorio en los que la crítica estética se avecina con la consideración literaria, la pintura se hilvana con la novela, el comentario sobre el arte contemporáneo se entrelaza con la *Iliada* o con los *Artefactos* de Nicanor Parra. Así, el amigo del Juan Luis Martínez que compuso en Valparaíso *La nueva novela* reivindica a la monja portuguesa María Alcoforado debido a una reciente versión española de sus cartas de amor y, de la mano de *Las Euménides* de Esquilo, escribe acerca de Francis Bacon en un capítulo titulado “La cruz y la nada” que, de algún modo, recuerda a la elección radical que William Faulkner planteaba al final de *Las palmeras salvajes* reescritas por Borges: el dolor o la nada, el amor o el vacío. De las epístolas alentejanas de sor María Alcoforado no le interesa dilucidar si ella fue o no fue la autora de las cinco que le atribuyeron en Francia (Carmen Martín Gaité lo negó basándose en sus propias pesquisas) sino la bondad de la traducción de Almudena Alfaro (a la que califica de “notable y bellísima” 203), así como el hecho de que murió de vieja y no a causa de su pasión insatisfecha, o su afinidad poética con Teresa de Ávila.

Este volumen con cuarenta y cuatro episodios de extensión variable evita el enjundioso trabajo de obligar a los lectores devotos a rastrear en las bibliotecas buscando sus fragmentos dispersos, a hurgar en las páginas tediosas de las publicaciones periódicas o en los panegíricos y las exégesis persiguiendo sus luminosos y metafóricos *Comentarios a las guerras de las Galias*, en los que se excluye la amonestación y la diatriba, lo condenatorio y punitivo. Raúl Zurita no ejerce aquí de crítico literario ni de analista de textos que expone sus argumentos más o menos fundamentados en el corpus disciplinar según las exigencias de la metodología al uso, sino de pontífice civil que enuncia cara al viento, desde el acantilado y no desde el púlpito, sus proclamas: “Toda obra literaria es siempre un monólogo” (227); “Si la *Divina comedia* nos atañe todavía, en este tiempo, es porque es el poema máximo de la soledad” (228); “Es una de las frases más conmovedoras que se hayan escrito, precisamente porque no es cierta” (41) concluye expeditivo en la abertura de “Walt Whitman, camarada nuestro”. Lapidario, como fueron los epinicios de Simónides de Ceos estudiados por Anne Carson en *Economía de lo que no se pierde*, y siempre benevolente con las

obras ajenas (elude todo lo negativo, prescinde de la acidez y el ensañamiento, del ruido y de la furia), escribe de aquello que le atañe o que lo emociona, al margen de la actualidad de la causa.

La totalidad de los ensayos que convergen en la oreada casa de citas que es este compendio provisional han sido publicados en el siglo XXI como artículos independientes, prólogos, homenajes, celebraciones, ceremonias de investidura, monografías o capítulos de catálogos ocasionales. Solo uno es inédito, y es el más breve de ellos: “Notas para un futuro exterminio” reza en su encabezamiento. Ajenos a las coerciones de lo académico, sus títulos no siempre anuncian su contenido. “Pablo de Rokha y la sangrienta paradoja de la escritura” se ocupa del suicidio del poeta autor de *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile*, y “A plena noche” de los delatores y los plagiarios. Se encadenan, por ejemplo, “Tres ensayos sobre la fotografía” (a propósito de Paz Errázuriz, Luis Poirot y Jorge Brantmayer) y “¿Con qué puedo abrazarte?” porque Van Gogh y Borges son, en ambos casos, traídos de la mano a colación. Es el Jorge Luis Borges narrador que se atribuyó “Funes el memorioso” y el poeta que escribió: “Te ofrezco mi soledad, mi oscuridad, el hambre de mi | corazón; estoy tratando de seducirte con la incertidumbre, | con el peligro, con la derrota” (119), que son las palabras con las que el Ingeniero Civil en Estructuras porteño traduce “What can I hold you with?”, el segundo de los *Two english poems* del bonaerense, para reflexionar sobre la culpa, la condena y la absolución. Y a ellos se adosa, por el extremo de cola, “La ferocidad de un tiempo breve”, donde la *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda se aprovecha para afirmar que: “Somos así los testigos tardíos de un hecho que ningún artista quiere ver expuesto porque es un adelanto de su propia muerte: el radical no dominio de los seres humanos sobre el lenguaje” (127). Más allá, Idea Vilariño salta acrobáticamente, impulsándose en Lucrecio (*De rerum natura*), hasta el Cesare Pavese que nos recuerda que: “Para todos tiene la muerte una mirada” (221). Si en “La noche irrepresentable” atiende a los *Poemas de amor* de la uruguaya (“No volveré a tocarte. | No te veré morir”, 213), en “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos” reivindica que la palabra significativa de ese verso crucial no es el sustantivo muerte sino la palabra ojos: que los ojos, en último término, cuentan más que la propia muerte.

Raúl Zurita, el creador de esos lugares dantescos denominados *Purgatorio* (1979), de *Anteparaiso* (1982) y de *El paraíso está vacío* (1984), el compositor del álbum fotográfico y poemático contenido en *El amor de Chile* (1987), desgrana las obras de los otros filtrándolas en el cedazo de sus propias palabras obreras, cerniéndolas con la certidumbre de sus dudas y de sus inquietudes. En “El grafiti más bello del mundo” pontifica que: “Todo lo demás es administración de la tristeza” (105); que: “Es insalvable la diferencia que separa a un gran escritor de un mal escritor; un gran escritor plagia todo lo que se debe plagiar, mientras que el mal escritor plagia todo, menos lo que debe plagiar” (91), según asevera categórico en “A plena noche”, y, en “El tratado del llanto”, que: “Como en la *Iliada*, el tema es una batalla” (79). El tema

común de sus *Ensayos reunidos* es, en efecto, la batalla entre dos contendientes que se conocen, la vida como conflicto perpetuo, los enfrentamientos que aspiran no a la destrucción mutua sino a la felicidad transitoria de la cópula. El único tema nuclear de esta sobria autobiografía es el amor. El insaciable amor humano que un día se engendra en Miriam Martínez Holger, que otro se gesta en Diamela Eltit y que otro, ya terminal, se consolida conyugalmente en Paulina Wendt, “con quien moriré”, informa el poeta que quiso cegarse en sus dedicatorias desde 2009. “Yo lo único que quiero ahora es hablar de amor” (221), insiste el traductor de Dante Alighieri. *Ensayos reunidos* es, en definitiva, un indisimulado tratado acerca de la soledad y del amor. Es, desde la perspectiva de este arquitecto, una reivindicación de la capacidad absolutoria del amor.

José Joaquín Parra Bañón
Universidad de Sevilla

Clara Parra T, Paulina Daza D y Marcia Martínez C. *INFANCIAS Y LECTURAS: EL PENECA EN CHILE E HISPANOAMÉRICA*. Valparaíso: Provincianos Editores, 2023: 200 pp.

Hay en la lectura de esta obra hallazgos que deseo mencionar. Primero, el acceso al conocimiento y la valoración de una producción escrita de la que la crítica no se había hecho cargo. Segundo, la revisión exhaustiva que propone en torno a *El Peneca*, en lo que refiere a su momento de producción y el rol que ocupó dentro de la cultura del país y del Continente. Tercero, la investigación misma, que es una provocación de lectura y un modo de reelaboración de la memoria cultural latinoamericana.

Sobre el último aspecto se hace indispensable señalar algunas cosas. En torno a la lectura, Beatriz Sarlo, dice que ésta

opera como una máquina del tiempo que hasta hoy no ha igualado ninguna otra máquina: bajo la forma de página impresa o de pantalla de computadora que imita o perfecciona la página impresa, están el mundo que fue y el mundo que es. Hasta hoy, nuestra cultura es visual y escrita... Es indiferente el soporte material de la lectura: ¿una página impresa, un microfilm, la pantalla de una computadora, un holograma? En el límite, todos exigen esa capacidad infinitamente difícil: interpretar algo que ha sido escrito por otro. Leer es, siempre, de algún modo, traducir (1997: 138).

Infancias y lecturas: *El Peneca en Chile e Hispanoamérica* opera, según mi parecer, con este mecanismo de lectura descrito por Sarlo. El mundo que fue y el mundo que es se entrelazan en el trabajo realizado por las autoras de modo tal que no podemos sino apreciar una operatoria basada en la traducción. Traducir o leer aquello que fue con los ojos del presente y desde el presente intentar aprehender el pasado. Una traducción cultural. Sobre el libro que nos convoca se puede afirmar esto, que consolida el acto de leer como traducción, una máquina del tiempo desde la que se observa y lee o interpreta el mundo que fue y el mundo que es, dos instantes que toda lectura convoca.

El trabajo de revisión, acumulación y seguimiento que transpira este libro demuestra precisamente esa dimensión del ejercicio de leer. Hay un recabar información variada: primero, la revista misma, el documento; luego, el testimonio, el registro de lectura de quienes accedieron al *Peneca* y que desde su presente rememoran la importancia que tuvo en sus vidas, pero también cómo esa experiencia de lectura se

proyectó a sus infancias y, sin duda, a sus presentes; luego, un leer todo aquello, el material mismo, las experiencias y el proceso de instalación del *Peneca* en la cultura chilena y latinoamericana de aquellas décadas. Este doble trabajo articula en el libro un acto de leer con la experiencia y/o cultura del presente un pasado y/o cultura que fue experiencia de niñez.

El corpus sobre el que se levanta es amplísimo, una sumatoria de números de la revista, desde sus orígenes y pasando por las diferentes direcciones editoriales que tuvo a su cargo. Es posible advertir los momentos más relevantes de la publicación y cómo ésta fue tomando diversos caracteres, sin perder de vista la formación de audiencias lectoras que se relacionaban con creaciones literarias en las que la dimensión estética de lo leído estaba presente. Leer literatura u obras de diferente acento literario hizo que para esas generaciones de lectores y lectoras la experiencia de la lectura fuese un modo de recrear la infancia y la lectura, un modo de experimentar el mundo y la vida. *El Peneca*, tal como señalan las autoras, operaba en “el plano de la entretención y el placer estético” (105). Hizo de la lectura un “ritual que transforma temporal y permanentemente a sus comunidades lectoras, considerando factores temporales, de lugar y quién las efectúa” (82). Desde esta perspectiva, la máquina de leer con la que han abordado el estudio del *Peneca* podemos distribuirla en, al menos, dos dimensiones.

Primero, al releerla desde la actualidad, con los elementos ya mencionados, se instala la lectura como acontecimiento. Asumir la lectura como acontecimiento “permite involucrar en esta concepción la relación espacio-tiempo de las prácticas de lectura, la agencia corporal de la lectura (no solo la intelectual) así como la imaginativa, el desarrollo de afectividades y sociabilidades ligadas a la construcción de memorias individuales y colectivas” (78).

Sobre este aspecto cabe enfatizar. La lectura se experimenta con el cuerpo y lo que las autoras hacen en la operación de lectura del *Peneca* es precisamente esto, entender y aceptar que estas prácticas de lectura asociadas a la revista pasaban por una experiencia que implicaba e implica sensaciones, afectos y rememoranzas en aquellas audiencias. Y al concretizarse esta experiencia se consolida en la lectura de *El Peneca* una *forma de relación con el lenguaje*. O sea, en la experiencia de la lectura de las diversas comunidades a las que la revista apeló, se manifiesta, mediatizado por la entretención y el placer estético, una relación con el lenguaje. Así dicho, en esa experiencia de lectura que la revista propuso

no es tan relevante qué se lee (en tanto contenido) como la manera en que se construyen las relaciones con el lenguaje —o mejor—, con los lenguajes que en este caso la revista exploró y puso en relación. Observamos que las experiencias de lectura reconstruidas en las escenas que las comunidades realizaban en familia, en grupo, a puerta cerrada o a escondidas, fueron prácticas culturales que se afianzaron en la modificación de la realidad para cada lector. De este

modo, la lectura devino rito en tanto se constituyó dentro de un orden y sentido comunitario que irrumpió en la vida cotidiana transformando y desarmando de una vez por todas la dicotomía literatura (lectura)/vida, para ser literatura vivida en la liminalidad, pues los lectores y las lectoras de *El Peneca* asumieron sus propias y diversas prácticas de lectura como un hacer con el lenguaje verbal (oral y escrito) y también visual. La lectura es, entonces, un ritual que transforma temporal y permanentemente a sus comunidades lectoras, desde las perspectivas de cómo se realiza, cómo se utiliza el espacio y quién la efectúa; cuáles fueron sus dinámicas de cambio; cómo se vivió y se vive su experiencia, y, especialmente, qué función tuvo en la conformación de la comunidad y sus lectores (82).

De la cita anterior sólo es posible que derivemos a la segunda dimensión de aquella máquina de leer que yo mencionaba al inicio. Lo que hace este libro es instalar en la actualidad una revista que parecía parte únicamente de un pasado, un pasado perteneciente a quienes interactuaron con la publicación, generando ahora la necesidad de poner en circulación en la tercera década del siglo XXI una revista que había quedado a medias olvidada. Al hacerlo, ejecutan las autoras una acción provocadora, el tener que hacernos cargo de un pedazo de nuestra cultura, es decir, tomar un cuerpo literario algo escindido del acontecer cultural chileno y latinoamericano y revisitarlo desde nuestra contemporaneidad. Al efectuar esta operación se realiza, por añadidura, un ejercicio de memoria, pues necesaria e inevitablemente, en la lectura de la revista hay un tiempo del presente jugando con el pasado y viceversa. Visitar *El Peneca* en el siglo XXI es poner en tensión temporalidades que se cruzan para leer y construir algo sobre el porvenir. Como “señaló Deleuze a propósito de Bergson, el tiempo *propio* del recuerdo es el presente: es decir, el único tiempo *apropiado* para recordar y, también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo *propio*” (Sarlo, 2005, 9). La memoria no rescata, por tanto, el pasado, no puede, la memoria es un ejercicio del presente para el porvenir y toma, rescata, selecciona un pasado que no es, que nunca puede ser. Hacerse cargo de *El Peneca* apunta en esa dirección. Hay un ejercicio de memoria y con el que se aproxima a la conformación o, más bien, ampliación de un archivo cultural chileno y latinoamericano. El archivo, sí, pero siempre y cuando lo comprendamos bajo la óptica de que “el archivo no remite al pasado (pues), ante todo, (conciérne) al mañana y su promesa, ya que es solo en el porvenir donde, quizá, sabremos lo que el archivo habrá querido decir” (Tello, 44). *El Peneca* es parte, gracias a este libro, del archivo cultural. El archivo, por cierto, como señala Tello, siguiendo a Derrida, no es una cuestión pretérita (44). Así comprendido, el archivo es irreductible, tal como rescatar *El Peneca* implica una operación de lectura o de traducción de un tiempo cultural a otro, como ejercicio que articula una memoria diferente, siempre en transformación, reelaboración pura.

En definitiva, de lo que se trata es de traer *El Peneca* a la tradición cultural chilena y latinoamericana para hacer de la cultura, la nuestra, una riqueza nueva que no se limita ni encierra en las huellas que de ella han construido la identificación de otras tradiciones como únicas y verdaderas. Lo que quiero decir es que al ejecutar este ejercicio que hoy nos convoca nos encontramos en presencia de la reelaboración o relectura de la cultura y la memoria del país y del continente. Abordar sistemáticamente *El Peneca* a través de las seis décadas en las que circuló es darle al ejercicio lector, tan escaso en el Chile actual, una impronta y dignidad que bien vale la pena imitar. Y por lo mismo, supone darle a la lectura literaria dignidad. *Infancias y lecturas: el Peneca en Chile e Hispanoamérica* levanta la lectura en cuanto ejercicio permanente, sea para la niñez o para la adultez, lo convierte en un referente de reelaboración del sujeto lector, pero también de la nación que lee y se construye en el ejercicio, configurando con esto una memoria cultural, una identidad que se recrea en la reflexión de sí misma. Al leer los testimonios que registra el libro de diferentes lectores y lectoras se observa que quien lee y recuerda lo que leyó, se hace a sí mismo o misma como sujeto que reflexiona su pasado desde el presente y el presente desde el pasado recordado.

Por lo mismo, vale la pena cerrar estas líneas con unas palabras de Tzvetan Todorov:

“de todas las huellas dejadas por el pasado elegiremos retener y consignar sólo algunas, juzgándolas, por una u otra razón, dignas de ser inmortalizadas” (23).

BIBLIOGRAFÍA

- Sarlo, Beatriz. *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- . *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Tello, Andrés Maximiliano. “Una archivología (im)posible. sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”. Síntesis. *Revista de Filosofía*. I (1) (enero-julio 2018): 43-65.
- Todorov, Tzvetan. *Los usos de la memoria*. Santiago: Museo de la memoria y derechos humanos, 2013.

Daniel Plaza
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Diseño de Portada y Diagramación:
Gráfica LOM

Impresión:
Gráfica LOM. Fono: 228606800

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 24 • DICIEMBRE 2023 • NÚMERO 40

La Dirección

ARTÍCULOS

GUSTAVO CARVAJAL

FAN WU

ALEJANDRO MUNDACA
FERNANDO BURGOS
CRISTIAN VIDAL

SONIA RICO ALONSO
CAMILLO RETAMALES VIVEROS
Edson Faúndez V.,
María Luisa Martínez m.,
Alonso Beltrán Cruz y
MARIELA RAMÍREZ PEÑA

DOSIER

DOSIER

CARL FISCHER Y
MARÍA ANGÉLICA FRANKEN
CARL FISCHER Y
MARÍA ANGÉLICA FRANKEN

ALIDA MAYNE-NICHOLLS
TOMÁS VILLARROEL
HOLLE AMERIGA MÉDING
PEDRO MOSCOSO-FLORES Y
SEBASTIÁN WIEDEMANN
FLORENCIA SAN MARTÍN
PAULA LIBUY P.

NOTAS

TATIANA CALDERÓN LE JOLIFF
ANDREA KOTTOW
DOMINGO ROMÁN
CONSTANZA VERGARA
MARÍA JOSÉ VIERA GALLO

DOCUMENTOS

ARNALDO DONOSO ACEITUNO Y
MARIANA VIDANGOSSY GONZÁLEZ
LUIS OYARZÚN
MARCELO GONZÁLEZ
RAMÓN DÍAZ ETEROVIC
RAMÓN DÍAZ ETEROVIC
LEONORA REYES JEDLICKI
OLGA ECHEÑIQUE
Nuevos Rumbos

ENTREVISTAS

ALBERTO FUGUET Y
CRISTIÁN OPAZO

CREACIÓN

CLAUDIA APABLAZA
FELIPE CUSSEN
MARÍA JOSÉ NAVIA
ROBERTO ONELL H.
MARCELO PELLEGRINI
SOFÍA ROSA
MARCELO SIMONETTI

RESEÑAS

EUGENIA BRITO
LEÓN DELANO GAETE
PABLO FUENTES RETAMAL
PATRICIO JARA
MARIANNE LEIGHTON
CRISTÓBAL MOLINA LORCA
GRETA MONTERO BARRA
ALUNED MORENO DEL CRISTO
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN
DANIEL PLAZA

Presentación

Aves sin nido: inmigrantes y racismo en

Charapo (2016) de Pablo D. Shang

2666 desde la ciencia ficción, una profecía milenarista hacia el futuro

Ficciones musicalizadas: propuesta de lectura intermedial de dos cuentos chilenos recientes

Memoria y tiempo en la poesía de Pedro Lastra

Imaginario históricos y ficcionales en las novelas *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* (1961) y *Supay el cristiano* (1967) de Carlos Droguett

Juan Emar y Henri Bergson: vínculos en torno a la duración y la memoria

Ante la "CRUZ DEL SUR": una lectura de *Ecuatorial* de Vicente Huidobro

Familia, prisión y novela. Tres dispositivos en *Alberto el jugador* de Rosario Orrego

REPRESENTACIONES DEL CASO DE COLONIA DIGNIDAD EN
LA PRODUCCIÓN CULTURAL CHILENA RECIENTE
(coordinado por Carl Fischer y María Angélica Franken)

Presentación Dosier

Colonia Dignidad en el campo cultural chileno y latinoamericano: aproximaciones teóricas y estéticas a un corpus en construcción

La ficcionalización de la infancia en *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* de Lola Larra.

Imaginario de un idilio agrícola: Colonia Dignidad en la prensa escrita después de las denuncias de Amnesty International

Colonia dignidad entre historia pública y entretenimiento: desde la guerra fría hasta la era del streaming

Experimentaciones y f(r)icciones especulativas e ima(r)ginales entre *La casa lobo* (León Cociña, 2018) y Colonia Dignidad

Sobre *Dignidad*: Una conversación con María Verónica San Martín

La memoria traumatizada como dispositivo fotográfico en la ficción. Apuntes sobre *Cuando tu cuerpo dejó de ser mi casa*

(2022).

EN PRIMERA PERSONA, A 50 AÑOS DEL GOLPE MILITAR EN CHILE.
EXILIOS E INSILIOS: INFANCIA, JUVENTUD, ADULTEZ

La hija del silencio

Del Golpe de Estado y algunas réplicas (im)precisas

Golpe a la Universidad

Palabras e imágenes

"L"

Colección Luis Oyarzún: el tiempo recobrado

Imágenes Colección Luis Oyarzún

Presentación del cuento "Seguridad ciudadana", de Ramón Díaz Eterovic

Manuscrito del cuento "Seguridad ciudadana", escrito en una servilleta de papel

"Seguridad ciudadana" (transcripción hecha por el autor)

"Una carta de mujer" en *Nuevos rumbos*: ser maestra rural en Chile de principios del siglo XX

"Una carta de mujer" (transcripción de la carta publicada en *Nuevos Rumbos*)

Imágenes de la revista *Nuevos Rumbos*, incluida "Una carta de mujer"

Una zigzagueante fuga en espiral (El *making of* de *Mala onda*)

La siembra de nubes

Historia oficial de la poesía chilena

Lejos Cerca

Poemas

Poemas.

Poemas

El incesante vacío del átomo.

Malva Vásquez Córdova (Ed.). *Otra sombra inquieta en las letras chilenas: Graciela Figueroa Navarro (1899-1925)*

Hugo E. Herrera. *El último romántico: El pensamiento de Mario Góngora*

Cristina Zárraga. *Cristina Calderón, memorias de mi abuela yagán*

Francisco Díaz Klaassen. *Mínimas*

Biviana Hernández. *Levantisca & Libresca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)*

Grinor Rojo. *La novela chilena. Literatura y sociedad.*

Eugenia Brito. *Veinte pájaros*

Mauricio Barria Jara e Iván Insunza Fernández. *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*

Raúl Zurita. *Ensayos reunidos*

Clara Parra T, Paulina Daza D y Marcia Martínez C. *Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica*