

ISSN 0717-6058



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 25 • JUNIO 2024 • NÚMERO 41



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 41 (junio 2024)

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

© Agustín Abarca, “Las pataguas (Patagua Vieja)”, 1920. Óleo sobre tela, 91 x 99 cm (detalle).
Colección de Museo Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
Crédito fotográfico: Jorge Marín. Gentileza MAC.

ANALES DE LITERATURA CHILENA N°41, JUNIO 2024

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 Bizzari

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

ISSN 0717-6058

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 25 • JUNIO 2024 • NÚMERO 41

SUMARIO

La Dirección	Presentación 11
ARTÍCULOS	
FABIENNE BRADU	“Uno y su nadie, su pavorosamente nadie”. Gonzalo Rojas y Paul Celan..... 17
CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL	Tensiones y convergencias: Narrativa contemporánea de mujeres mapuche y el pensamiento político indígena 35
ANGÉLICA CHAVARRÍA GALAZ	<i>Shumpall</i> como resignificación del relato oral mapuche. Erotismo, mito y misterio en Roxana Miranda Rupailaf. 57
DANIELA BUKSDORF	Conjeturas, tachaduras y relecturas: la génesis creativa de <i>Frente a un hombre armado</i> y <i>Epifanía de una sombra</i> , de Mauricio Wacquez 77
MARÍA TERESA JOHANSSON Y CONSTANZA VERGARA	Escrituras de viaje y desplazamientos por América en los 60: itinerarios políticos y géneros literarios..... 97
ALEJANDRO MARTÍNEZ	<i>Quebrantahuesos</i> . Poesía expandida, visualidad y política en Chile, 1952 117
FELIPE JOANNON	Imitación, reescritura, traslación: una aproximación al <i>Glosario gongorino</i> de Óscar Castro..... 139
SERGIO PIZARRO Y FELIPE GONZÁLEZ	Imaginar Chile en tres novelas: <i>Mariluán</i> (1862), <i>La Reina de Rapa Nui</i> (1914) y <i>Butamalón</i> (1994).. 155

DOSIER

“JOSÉ DONOSO: SUSURROS EN LOS OÍDOS”
(COORDINADO POR SEBASTIÁN SCHOENNENBECK)

SEBASTIÁN SCHOENNENBECK	Presentación dossier.....	175
CECILIA GARCÍA-HUIDOBRO	La formación del archivo de José Donoso, una subjetividad en fuga.....	179
JOAQUÍN CASTILLO VIAL	Prácticas discursivas y prácticas críticas en el epistolario inédito de José Donoso	197
JUAN JOSÉ ADRIASOLA Y LUIS VALENZUELA PRADO	José Donoso: escritor profesional.....	215
MARÍA LAURA BOCAZ LEIVA	José Donoso y el mítico desgarrar de un episodio creador. Comienzos escriturarios e íncipit de <i>El lugar sin límites</i>	231
JUAN D. CID HIDALGO	Donoso & Antúnez. A propósito de algunos paratextos icónicos	253
SEBASTIÁN REYES GIL	Madre, hijo y psicosis en <i>Coronación</i>	277
FERNANDO MORENO	De un género a otro: Los domingos de José Donoso..	287
PHILIP SWANSON	Exilio y deseo: Identidad sexual y nacional en las novelas “españolas” de José Donoso	299
VALERIA TRUJILLO PERNSTEINER	Detrás del tupido velo: el simulacro el <i>Casa de campo</i> de José Donoso	315
PAULO ANDREAS LORCA	La isla sitiada: espectralidad y brujería en <i>La desesperanza</i> de José Donoso	329

NOTAS

HERNÁN LOYOLA	Neruda: <i>Crepusculario</i> en su año 100	351
CARLOS OLIVA	El laberinto de Gabriela. Notas sobre <i>Mistral</i> . <i>Una vida</i> , de Elizabeth Horan	359
RODRIGO BOBADILLA	Moralejas del bolañismo salvaje	367
STEFANIE MASSMANN	En torno al libro de Felipe Toro, <i>Atlas</i> . <i>Un mapa literario del deporte (1888-1940)</i>	377
PAVEL OYARZÚN DÍAZ	De cicatrices, prontuarios y no-ficción	381

DOCUMENTOS

SERGIO ALIAGA	Presentación del monólogo <i>La micro</i> , de Isidora Aguirre. Una micro que sin querer se nos pasó	389
ISIDORA AGUIRRE	<i>La micro (estampa santiaguina)</i> . Monólogo para una actriz.....	393
	<i>La micro (estampa santiaguina)</i> [Versión original escaneada del número 65 de la revista <i>Apuntes</i> (1967)].....	397

ENTREVISTAS

CARLOS WALKER	Imágenes parciales de la crítica literaria chilena. Una conversación con Soledad Bianchi	401
---------------	---	-----

CREACIÓN

OSCAR BARRIENTOS	Gaicho cabrío	429
LUIS FERNANDO CHUECA	Fotografías de guerra (poemas)	435
NAÍN NÓMEZ	Poemas	443
NAYARETH PINO	Dios no tiene la menor idea	455
CONSTANZA TERNICIER	Estorninos	461
MARIO VERDUGO	Aliosha	469
MIKE WILSON	レイダートーゾ [Raider Tōzō]	475

RESEÑAS

DIEGO ALEGRÍA CORONA	Andrés Ferrada Aguilar. <i>Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso</i>	485
JAVIER BELLO	Carmen García. <i>El lugar donde nacimos por última vez</i>	489
PABLO FUENTES RETAMAL	Víctor Muñoz. <i>Más Afuera 1928. Historia de una fuga</i>	495
MARIO MOLINA OLIVARES	Luis Correa-Díaz. <i>Valparaíso, puerto principal y El Escudo de Chile</i>	499
MARCELO SÁNCHEZ DELGADO	Patricio Bascuñán Correa. <i>Masivas e ilustradas. portadas de libros de bolsillo en el cono sur (1956-1973)</i>	503

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Como es habitual, este número 41 de la revista *Anales de Literatura Chilena* está compuesta por la sección de ARTÍCULOS y un DOSIER (esta vez, dedicado al escritor José Donoso, a cien años de su nacimiento); y por NOTAS, DOCUMENTOS (materias culturales recuperados, debidamente contextualizados), ENTREVISTAS (a Soledad Bianchi, destacada crítica de literatura y estudios culturales), CREACIÓN (textos poéticos y narrativos) y RESEÑAS (sobre libros de estudios críticos y de literatura).

La sección ARTÍCULOS se abre con un original trabajo de la poeta y ensayista Fabienne Bradu, quien reflexiona sobre las correspondencias entre Gonzalo Rojas, poeta chileno, y Paul Celan, poeta rumano, estableciendo convergencias tanto en sus poéticas como en sus vidas.

Ocupando un lugar relevante en esta sección, incluimos tres artículos que giran en torno a la representación de lo indígena en la cultura. Sergio Pizarro y Felipe González exploran la incidencia del componente étnico en la nación en tres novelas chilenas: *Marihuán, un drama en el campo* (1862) de Alberto Blest Gana, *La reina de Rapa Nui* (1914) de Pedro Prado y *Butamalón* (1994), de Eduardo Labarca. Claudia Espinoza explora los vínculos entre el pensamiento político indígena contemporáneo y la producción narrativa de mujeres mapuche, particularmente las obras de Graciela Huinao, Mariela Fuentealba Millaguir, Moira Millán, Daniela Catrileo y Kati Lincopil. Y la investigadora Angélica Chavarría discute la resignificación del relato oral en el libro *Shumpall* (de Roxana Miranda Rupailaf), donde se entremezclan dimensiones simbólicas provenientes de culturas diversas.

En ámbito de las relaciones entre literatura, cultura y política en los años '60, María Teresa Johansson y Constanza Vergara analizan las principales tendencias de las escrituras de viajes por América Latina en esa década, examinando un corpus heterogéneo que incluye crónicas, diarios, poemarios y ensayos, que dan cuenta de las tendencias ideológicas imperantes en esa época.

Siguiendo con el espíritu de inclusión de nuevos materiales que enriquecen la tradición, y de rescate y actualización de lecturas, esta sección presenta trabajos que amplían nuestra mirada sobre la literatura y su recepción. Así, Daniela Buksdorf realiza un inédito estudio sobre la obra de Mauricio Wacquez (1939-2000), acudiendo al archivo del escritor custodiado por la Universidad de Princeton. Alejandro Martínez analiza *Quebrantahuesos* (1952), una intervención poética realizada colectivamente por los poetas Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, entre otros, en el espacio público en Santiago de Chile, dando cuenta de la recepción crítica del proyecto, su impacto histórico y su papel

como precursor de prácticas de arte político en Chile. Y a propósito de la edición póstuma de 1948 de *Glosario gongorino*, de Oscar Castro, el académico Felipe Joannon despeja las marcas enunciativas de los sonetos de Luis de Góngora presentes en este peculiar ejercicio poético.

Nos es muy grato presentar un DOSIER dedicado a la obra del escritor José Donoso, justo a cien años de su nacimiento. Este dossier ha sido preparado por el académico Sebastián Schoennenbeck, gran conocedor de su obra, quien ha trabajado con materiales de archivo para señalar la ruta anglosajona en su poética y ha escrito el creativo ensayo *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. En esta sección, Schoennenbeck convoca a especialistas que iluminan desde diversas perspectivas la producción donosiana. Teniendo en cuenta los archivos del escritor, Cecilia García-Huidobro aborda las condiciones de su gestación, que permite la exhibición de nuevos pliegues biográficos y escriturales de su archivo, y Joaquín Castillo examina la configuración de la figura autorial a partir del epistolario inédito del escritor. Por su parte, María Laura Bocaz problematiza la génesis de *El lugar sin límites* desde el examen de varios de sus diarios donde se comenta el proceso creativo de sus obras. Y en otro registro, desde la lectura de sus escritos privados y de su *Historia personal del boom*, Juan José Adriasola y Luis Valenzuela indagan sobre la figura de José Donoso como escritor profesional, que amplía los círculos de distribución y consumo de la literatura.

En el ámbito intermedial, Juan Cid reflexiona sobre el diálogo estético de José Donoso con Nemesio Antúnez, a partir de los grabados e imágenes de este pintor que acompañan a *Dos cuentos* y *Coronación* (imagen/obra en la portada de la primera edición), que proyectaría un ideario curatorial común. Y en el proceso de reescrituras, Fernando Moreno examina los cambios discursivos de *Este domingo* al pasar del género narrativo al dramático (obra de Donoso con colaboración con Carlos Cerda). A su vez, mediante una analogía con la película *Psycho* de Alfred Hitchcock, el investigador Sebastián Reyes lee *Coronación* como una novela sobre la indeterminación de la identidad y el fracaso del ego masculino. En la misma línea de reflexión sobre la identidad, Philip Swanson interpreta el exilio en España (y las novelas que allí escribe Pepe Donoso) desde la pulsión del deseo, en tensión con una reprimida sexualidad. Finalmente, Valeria Trujillo analiza *Casa de campo* acudiendo a la noción de simulacro, para concluir que esta obra es una alegoría arquetípica de la estructura política y social que conforma al sujeto; y Paulo Lorca, en una reevaluación de la lectura de *La desesperanza*, propone la simultaneidad de las nociones de realismo y fantasmagoría desde las figuras del espectro y del brujo.

La sección NOTAS incluye textos que nos hacen volver la mirada hacia Neruda y Mistral, ya sea para celebrar el poemario *Crepusculario*, en su año 100 (en un escrito del gran nerudiano Hernán Loyola) y/o, también, para examinar la vida de Mistral (en la biografía escrita por Elizabeth Horan, comentada por Carlos Oliva). Y desde el inicio de un nuevo siglo, leemos las moralejas del bolañismo salvaje, desde las anotaciones de Rodrigo Bobadilla. Esta sección concluye con los comentarios al ensayo crítico *Atlas. Un mapa*

literario del deporte (1888-1940), de Felipe Toro (realizado por Stefannie Massmann) y a la novela *Alvarado*, de Guillermo Mimica (comentado por Pavel Oyarzún).

La sección DOCUMENTOS contiene el monólogo para una actriz *La micro*, escrito por Isidora Aguirre en 1956. Este monólogo, enmarcado en el género cómico, es presentado por Sergio Aliaga, quien de paso nos otorga un breve panorama sobre la actividad teatral de esta dramaturga.

En ENTREVISTAS, Carlos Walker conversa con Soledad Bianchi sobre el panorama cultural chileno de los últimos cincuenta años, deteniéndose en las vivencias del Pedagógico de la Universidad de Chile antes del Golpe, en la experiencia de su exilio en Francia y, luego, en la crítica ejercida por las mujeres en Chile, desde los años ochenta en adelante. De paso, agradezco aquí a Carlos Walker por haber aceptado compartir esta entrevista –en el marco de un proyecto suyo sobre la historia de la crítica literaria en Chile–, conversación de la cual fui testigo presencial, cuando fue grabada, en el marco de una actividad en la Facultad de Letras de nuestra Universidad.

La sección CREACIÓN, incluida en la revista desde 2022, cumple aquí su quinto número; lo cual nos causa un gran entusiasmo. Contando con la generosidad de escritoras y escritores, en este trayecto hemos convocado voces narrativas y poéticas de distintas generaciones y estilos. Esta vez, celebramos la aparición del cuento “Gaucho cabrío” de Oscar Barrientos y de los fragmentos de novelas inéditas de Nayareth Pino, Constanza Ternicier y Mike Wilson. Y en poesía, los textos de Luis Fernando Chueca, Naín Nómez y Mario Verdugo.

Finalmente, la sección RESEÑAS cuenta con cinco reseñas, con comentarios que abarcan textos poéticos y de crítica. En poesía se reseñan *El lugar donde nacimos por última vez*, de Carmen García, y dos obras de Luis Correa-Díaz: *Valparaíso, puerto principal* y *El Escudo de Chile*. Y en crítica, *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*, de Andrés Ferrada Aguilar; *Más Afuera 1928. Historia de una fuga*, de Víctor Muñoz y *Masivas e ilustradas. portadas de libros de bolsillo en el cono sur (1956-1973)* de Patricio Bascuñán Correa.

Esperamos que este nuevo número de nuestra revista –*Anales de Literatura Chilena* está cumpliendo un cuarto de siglo de existencia– siga contribuyendo al diálogo cultural en el ámbito de las letras chilenas e hispanoamericanas.

La Dirección

ARTÍCULOS

“UNO Y SU NADIE, SU PAVOROSAMENTE NADIE”.
GONZALO ROJAS Y PAUL CELAN

“ONE AND HIS NOBODY, HIS TERRIFYING NOBODY”.
GONZALO ROJAS AND PAUL CELAN

Fabienne Bradu
Universidad Nacional Autónoma de México
fabbra@gmail.com

RESUMEN

Gonzalo Rojas sostenía que el poeta rumano Paul Celan era su doble. ¿Qué significa semejante afirmación? Hay que rastrear sus respectivas obras poéticas para encontrar coincidencias que no significan una influencia del uno sobre el otro. Gonzalo Rojas conoció la obra de Paul Celan tardíamente en su vida y creyó reconocer en ella una misma manera de descuartizar el lenguaje, así como objetivos comunes en su concepción del destino de la poesía. Lo más extraño es que esta relación estrecha e inesperada entre los dos poetas no se limita a la poética, sino que atañe a la vida misma. Estas coincidencias que van más allá de la obra son las que el artículo procura mostrar.

PALABRAS CLAVE: Gonzalo Rojas, Paul Celan, Poética, Correspondencias Poéticas.

ABSTRACT

Gonzalo Rojas maintained that the Romanian poet Paul Celan was his double. What does such a statement mean? It is necessary to trace their respective poetic works to find coincidences that do not mean an influence of one on the other. Gonzalo Rojas came to know the work of Paul Celan late in his life and believed he recognized in it the dismembering of language, as well as the objectives in his conception of poetry's destiny. The strangest thing is that this close and unexpected relationship between the two poets is not limited to poetry; it also concerns life itself. These coincidences that go beyond the work are what the article seeks to show.

KEY WORDS: *Gonzalo Rojas, Paul Celan, Poetics, Poetical Correspondences.*

Recibido: 9 de noviembre 2023.

Aceptado: 4 de enero 2024.

Cuenta Carlos Ortega, prologuista de las *Obras completas* de Paul Celan en español, que en mayo de 1958 “Celan había comprado las obras reunidas de Ossip Mandelstam y cuando las leyó, se sintió como el habitante del litoral que encuentra una botella con un mensaje a orillas del mar: comprendió que Mandelstam era un predecesor de su propio arte, le parecía –como lo dijo a un editor– ‘estar ante una verdad inalienable’” (1999, 24). Entonces, Paul Celan se dedicó a traducir los poemas de Mandelstam, del ruso al alemán, y llegó así a la conclusión de que la tarea de traducir a Mandelstam era tan importante como la de escribir sus propios versos. Tan fue así que le dedicó su libro *La rosa de nadie* (1963). Paul Celan había descubierto en Mandelstam a su predecesor y, sobre todo, que la afinidad entre los dos “estaba más allá de la poesía”: “Casi nunca antes había sentido lo que he sentido con la poesía de Mandelstam –recordaba Celan–, que estaba haciendo mi propia obra en su mismo camino de lo irrefutable...” (1999, 24).

La noción de “*encuentro*” entre dos poetas o, simplemente, entre el poeta y su lector, es crucial para comprender el fenómeno. Por supuesto, para el rumano es la salvación de cada botella tirada al mar y, para Gonzalo Rojas, describe lo que afirmó André Breton en *El amor loco* sin limitarlo al encuentro amoroso: “Todavía hoy no espero nada excepto de mi sola disponibilidad, de esta sed de errar *al encuentro* de todo, la única capaz de mantenerme en comunicación misteriosa con los demás seres disponibles, como si estuviéramos llamados a reunirnos de repente.” (1937, 59, La traducción es mía) Por lo demás, en el texto *El Meridiano*, escrito para la recepción del Premio Büchner, Paul Celan habla del proceso de creación poética como un *encuentro*, “una palabra que se repite una decena de ocasiones en todo el discurso –precisa Carlos Ortega–, que se centra de manera especial en la ‘oscuridad de la poesía’ y en el ‘misterio del encuentro’” (1999, 27).

Algo similar le sucedió a Gonzalo Rojas cuando leyó por primera vez unos poemas de Paul Celan: “Si me preguntan quién fue Celan debo decir: yo soy Celan. Tanta es la identidad de dos que silabearon el Mundo en dos lenguas tan remotas, el alemán y el español”, comienza rememorando el encuentro en un texto titulado: “Paul Celan”. (2015, 25) Más adelante, marca las afinidades que, como aseguraba el rumano con respecto a Mandelstam, a veces van más allá de la poesía: “Judío él, cautivo en Auschwitz donde echaron al horno a sus padres, vivió en el mismísimo plazo de mi respiro.” (2015, 25) En efecto, el chileno había nacido el 20 de diciembre de 1916 y el rumano, el 23 de noviembre de 1920.

En honor a la verdad histórica, habría que precisar que Paul Celan no estuvo preso en Auschwitz, sino que se alistó por diecinueve meses en un campo de trabajo del ejército rumano, donde estaba más seguro que en su ciudad natal. Sus padres habían sido arrestados el 27 de junio de 1941 y llevados al campo de concentración en Mijailovka, a orillas del río Bug, en el sur de Bucovina. Hacia finales de 1942, recibió una carta de su madre comunicándole la muerte de su padre a consecuencia del tifus. Pocos meses después, se enteró que su madre había sido asesinada en el campo de un balazo en la nuca.

Además de Mandelstam, Paul Celan y Gonzalo Rojas compartían otro “mediador” que los unían en la poesía y más allá de la poesía: Hölderlin. Esta figura aparece reiteradamente en la obra del chileno: en “Oficio de Guillermo” es el autor del epígrafe: “*Was bleibt aber, stiften die Dichter*” (“Pero lo permanente -eso- lo fundan los poetas); es uno de los poetas que integran “Concierto” y es el personaje central del poema “Adiós a Hölderlin” o, bajo el seudónimo de “Scardanelli”, es evocado en el poema homónimo de 1990. En carta a su hijo Rodrigo Tomás, Gonzalo Rojas le puntualiza: “El título genérico de Scardanelli obedece a que éste fue el nombre elegido por Hölderlin para sus últimos 37 años, cuando vivió a orillas del Neckar con aquel carpintero Zimmer.”¹ En fin, son numerosas las menciones a Hölderlin y hay que recordar que Nelly Sachs calificó a Paul Celan como el “Hölderlin de nuestro tiempo”. Por su lado, hacia el final de su vida, cuando los delirios lo obligaron a varias estancias en hospitales psiquiátricos, Paul Celan se fascinó por la locura de Hölderlin porque creía que, para acceder a la verdad, sólo aquel que pierde la razón comprende el mundo. A raíz de una visita a la tumba de Hölderlin escribe el poema: “Tubinga, enero”, en el que hace primar el “balbuceo” por encima de la rima. Es una postura que también sostuvo el “tartamudeante” chileno que le apostaba todo al poder de la sílaba: “¿Qué llamo yo balbuceante? Aquel poeta que no construye su visión desde un lenguaje coherente, articulado, pensado, ordenado, con claves muy finas y muy claras, sino uno que se atreve a desarmar el lenguaje, a desintaxtizar la sintaxis: eso hizo el gran Vallejo en su día.” (2012, 406) Rojas-Celan-Vallejo, una cadena que se engarza más allá de las lenguas y del tiempo, pero que comparte una misma ambición.

*

Gonzalo Rojas pensaba que “los poetas somos una gran familia y, aunque vengamos después de otros y coincidamos o no con determinada visión del mundo, todos estamos relacionados en nuestro oficio de nombrar y cantar las cosas. (...) Está escrito en las estrellas que todos nos nacemos los unos de los otros. (...) Sabido es que el poeta es en verdad la suma de muchos hombres, pero con frecuencia el yo –el lamentable, irrisorio yo– se aferra a una actitud de predominio como si fuera el único portavoz posible. Es

¹ El nombre de Hölderlin regresa en el poema más tardío de “Ochenta veces nadie”, de inconfundible sesgo celiano: “Hölderlin fue el último que habló con los dioses”. También reaparece en “Sábete Sancho”. Acerca de otro poema final en su vida, “De hecho no hay tal hechizo”, Gonzalo Rojas le escribe a su hijo Rodrigo Tomás: “Va ese texto que te leí por teléfono y el otro que escribí después de llamarte. Bien sabes que Hölderlin es el lírico y que la Poesía –siempre en tela de juicio– sigue siendo el escarnio de mercachifles y de necios.” En “Del fétetro”, un poema de 2006 que permanecía inédito a la muerte de Gonzalo Rojas en 2011, éste citaba en alemán otra frase de Hölderlin proveniente de *Empédocles*: “*Es muss beizeiten weg, durch wen der Geist geredet*”, o sea, “Debe desaparecer a tiempo aquel por quien habló el Espíritu.”

entonces cuando surge la desconfianza y uno piensa que otro pudo haber escrito el texto que creemos nuestro. Pero no es así. Mientras por una parte el todopoderoso inconsciente colectivo actúa sobre la poesía, la influye, la condiciona, por otra parte resplandece el individuo. Y, sin embargo, más allá de ambos, lo que importa es la obra, plasmada en su totalidad.(...) Creo que todos hacemos un coro; y creo que este coro debiera oírse, sin distinguir la mano, o el rostro, o la famosa ‘originalidad’ de los pavos reales, que decía Nietzsche” (2012, 438).

*

Se antoja que Gonzalo Rojas aspira a confundir a dos encarnaciones cuando en el poema “Copa de alquimia” (2012, 881) asegura que “tiraron al Neckar al/ Hölderlin” cuando, en realidad, fue Paul Celan quien se suicidó tirándose al río Sena. Después de la muerte de Paul Celan, sobre la mesa del poeta se encontró una biografía de Brentano sobre Hölderlin, abierta en un pasaje subrayado: “A veces el genio se oscurece y se hunde en lo más amargo de su corazón”. Nunca se supo a ciencia cierta si efectivamente Paul Celan se había tirado al Sena desde el puente Mirabeau el 20 de abril de 1970, aunque el hecho lo hermane con Apollinaire a quien había traducido al alemán, y su cuerpo fue hallado por un pescador el 1º. de mayo a unos diez kilómetros río abajo.

George Steiner observa en *Después de Babel* que “el carácter fragmentario y a menudo laberíntico de la poesía del último Hölderlin, el colapso del poeta en la apatía mental y en el mutismo admiten ser leído como una demostración de los límites de la lengua, de la impotencia total del lenguaje ante el resplandor y el secreto de lo inefable” (1980, 213).

*

Ya en enero de 1980, Gonzalo Rojas había escrito un poema previo al texto en prosa publicado en el volumen *El alumbrado* de 1986. El poema se titula “Fosa con Paul Celan” y aparenta una parodia de un poema de Paul Celan cuando, en rigor, es una composición perfectamente identificable con otros poemas del chileno. Un comentario suyo al poema coincide bastante con lo apuntado en prosa, pero precisa más aún las circunstancias del *encuentro*: “Es curioso: ese poeta, muerto en 1970, supo cortar el centelleo. Lo vi en alemán y lo veo en edición española: supo cortar la sílaba con una eficacia máxima, impresionante. (...) Paul Celan es mi doble perfecto. Todos, alguna vez, descubrimos nuestro doble: yo me descubrí en él o él en mí, que es lo mismo: la página como ilustración de los grandes desgarrones mentales. Lo incoherente, en efecto, responde a una condición de pensamiento de repentinas luminosidades”.

En la evocación en prosa del descubrimiento, Gonzalo Rojas añade: “Cuando el 70 se arrojó al Sena pude haberlo hecho yo, pero seguí aleteando en mi vuelo. Sólo vine a leerlo el 77, por ignorancia, y sólo entonces pude verme. *¿Zeitgeist*, locura? No hay campos de concentración en las estrellas. La noche que llegué a Chile el 80 miré hacia

arriba, lo vi en la fosa del amanecer” (2012, 384). La última frase remite a un verso del célebre poema de Paul Celan: “Fuga de muerte” donde dice: “cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho” (1999, 83).

En 1975 Gonzalo Rojas abandonó la República Democrática Alemana (RDA) para iniciar la segunda parte de su exilio en Venezuela. Es poco probable que haya leído a Paul Celan en la RDA y, por lo demás, no hablaba alemán. Sitúa el “encuentro” con Paul Celan en 1977, pero se sabe la poca importancia que Gonzalo Rojas concedía a las fechas, empezando por el año de su nacimiento que durante mucho tiempo fijó en 1917 en lugar de 1916. El doble siete le resultaba seductor y mágico –“77 es el número de la germinación de la otra / Palabra” comienza el poema “Urgente a Octavio Paz” (2012, 358)–, pero es muy probable que su encuentro con Paul Celan remonte a 1978, gracias a José Ángel Valente, un estimable *go-between*. La primera edición de la revista *Poesía* apareció ese año en Madrid con la traducción de doce poemas de Paul Celan por José Ángel Valente que, en el futuro, se convertirá en un destacado traductor del rumano, prácticamente en su introductor en la España post-dictatorial. Valente reunió sus traducciones en una antología de 1993, que la revista *Rosa cúbica*, asiduamente frecuentada por Gonzalo Rojas, volvería a difundir en 1995.

Pero dejemos de lado las fechas, un detalle menor en este encuentro tan decisivo en la vida y la obra de Gonzalo Rojas. El chileno lo recuerda con azoro, pero, como era costumbre en él, no se explaya sobre la coincidencia mágica que, en su momento, parece haberlo dejado *sprachlos*. Es difícilmente concebible que Gonzalo Rojas haya *estudiado* la poesía de Paul Celan para reconocerse en ella. Unas pocas lecturas bastaron para que la presintiera y “oliera” las semejanzas de su poética con la del rumano. Apostaría que fue un reconocimiento, digamos, “intuitivo” y casi clarividente, como nacen el amor o la amistad entre dos personas, sin que puedan enunciar las razones de la elección instantánea.

También se antoja que los comentaristas de la obra de Gonzalo Rojas quedaron sin palabras que redactar acerca de la inesperada convergencia. Fuera del crítico alemán Eberhard Geisler (1989, 103-116) prácticamente nadie se ha preocupado por asomarse a la relación entre ambos poetas y a los motivos que hermanan sus obras hasta el punto de propiciar en Gonzalo Rojas el reconocimiento de un doble suyo en Paul Celan.

*

Eberhard Geisler asegura que Gonzalo Rojas estaba muy consciente de los puntos de convergencia entre Paul Celan y él: “Su metáfora del silabeo del mundo capta perfectamente la situación de una poesía que ya no puede hacerse portavoz de ninguna verdad, y que en su lugar se vuelve sobre el discurso mismo” (1989, 109). Por su lado, dentro de la lírica alemana del siglo XX, continúa Geisler, “Celan es el poeta de la construcción áspera por antonomasia. Es uno de los líricos que con más consecuencia han reanudado la tradición de la cesura y de la inversión. Hay que recordar la importancia que tiene en

su obra el encabalgamiento” (1989, 109), una observación de orden poetológico que Geisler pone en paralelo con la poética del chileno y termina diciendo que semejantes cortes de versos acrecientan el efecto del encabalgamiento basándolo en palabras divididas en sílabas. Paul Celan tenía que luchar con (o contra) el idioma alemán que habló desde su infancia con su madre y que era a la vez la lengua de los asesinos de los judíos en la segunda Guerra Mundial, en particular de sus propios padres. Si bien podría percibirse un lejano eco de resistencia hacia la lengua alemana en el poema “Domicilio en el Báltico” (2012, 340), Gonzalo Rojas no lidiaba con semejante animadversión hacia el español. No obstante, los dos se desinteresaban de aportar un modo original a la cultura de su época. Desdeñaban los “originalismos” en poesía, tanto como los lenguajes constituidos, los lugares comunes, las costumbres y las modas que favorecían las vanguardias casi marchitas a la hora de florecer.

Otro traductor de Paul Celan, el francés Jean-Pierre Lefebvre, ha procurado enumerar las peculiaridades retóricas de la poesía de Paul Celan: “renuncia a los esquemas métricos clásicos, acortamiento de los poemas, reducción de los enunciados, dureza de las sonoridades, remanencia de las palabras compuestas o heterotópicas, rigor y complejidad crecientes de la construcción, concentración en el lenguaje mismo” (1998, 14). Salvo “el acortamiento de los poemas” que, en Gonzalo Rojas pasó a revertirse con los años, las características enunciadas son efectivamente compartidas por ambos en mayor o menor grado. Un poema de Gonzalo Rojas en particular: “Ningunos” ilustra su modo de descoyuntar la sintaxis y de inventar neologismos para expresar la angustia por los desaparecidos por la junta militar. “El hablante balbuceante es un niño que no puede más con el disparate de este mundo”, le escribe a su hijo Rodrigo Tomás. No era muy partidario de los neologismos, pero “a veces no hay palabras y aparecen de golpe los neologismos necesarios. No los arbitrarios” (2012, 491). Para decir lo inefable o lo inexistente en el lenguaje común, Paul Celan tiene a su favor la oportunidad que ofrece el alemán de componer palabras-maletas, nuevos conceptos cuando lo existente no alcanza a expresar lo inexistente.

Jean-Pierre Lefebvre añade otra tendencia que Paul Celan comparte con Gonzalo Rojas: “la supresión de los identificantes primarios, referencias culturales, toponímicas” (1998, 14), es decir, todo lo que podrían facilitar la lectura y filtrarla a través de una dimensión autobiográfica. En ambos casos, semejante omisión dificulta la comprensión del poema, tal vez mucho más en el caso de Paul Celan, y se ha calificado a ambos poetas de crípticos, oscuros, herméticos, cualquiera que sea la variante elegida. En un ensayo para el catálogo del pintor surrealista Edgard Jené, Paul Celan proponía que la tarea del arte consistía “en no dejar de dialogar nunca con las fuentes oscuras”. Gonzalo Rojas que padecía el mismo anatema, atenuaba la constancia del fenómeno en su creación: “Algún crítico o letrado ha dicho que soy hermético y que tiendo a la hermeticidad. Más bien soy un poeta pendular que va desde lo hermético o semi-críptico hasta lo bien claro, sin llegar a la rotundidad, porque es un aburrimiento tanto lo uno como lo otro. Uno se pregunta

cuánta claridad hay en lo claro y cuánto de oscuridad en lo oscuro. No soy enigmático. A veces uno tiende a escribir enigmáticamente porque el enigma pide enigma” (2012, 381). Y aseguraba que nunca dejaba de dialogar con su “yo tenebroso”.

*

Por su lado, en *Después de Babel*, George Steiner afirma que “...estas subversiones del encadenamiento lineal, de las lógicas del tiempo y de la causa tal y como se reflejan en la gramática, en una significación que termina por ser unánime y a la cual nos asimos con firmeza, constituyen algo mucho más amplio que una estrategia poética” (1980, 212). Y añade: “En un poema breve y minucioso de tan denso, Paul Celan habla de “una escritura de sombras sobre las piedras” (1980, 212). ¿Qué será una “escritura de sombras sobre las piedras”? Evoca, a un mismo tiempo, lo oscuro de la poesía y su permanencia más allá de la vida del poeta. Aparentemente, no se ve, pero, paradójicamente, persiste en la materia más perdurable. En todos los casos, coincide con un centro al que importa regresar siempre.

La presencia de la piedra se reitera en la obra del chileno con un sentido espiritual pero asimismo particular: la piedra es, en su imaginario, el rostro secreto del hombre, el rostro oculto de Chile, y siempre alude a la piedra común, la piedra anónima, la que nadie ve, sea la que se halla en la Cordillera de los Andes o en la costa del Pacífico.

En la tumba de Paul Celan en el cementerio de Thiais, los visitantes anónimos suelen depositar una piedra sobre la lápida. Es una costumbre judía para luchar contra el olvido o para honrar al muerto, y también, antiguamente, para contrarrestar la corrupción del cadáver. “No haya corrupción”, pide Gonzalo Rojas.

*

En la época en que Paul Celan transitó por Viena antes de anclar en París, cuenta en el poema “Recuerdo de Francia” dedicado a Edgard Jené, un sueño “que finaliza con un verso que es como la metáfora de su propia vida: ‘Estábamos muertos y podíamos respirar’” (1999, 57). En un sentido inverso, por así decirlo, para Gonzalo Rojas la “asfixia” fue un padecimiento que lo ha acompañado toda su vida. Se trata de una asfixia poética que expresa la dificultad de decir el enigma con palabras que no salen de la boca o de la pluma, así como de una asfixia fisiológica que lo aquejó, tal vez como un padecimiento neurótico de la primera. Acerca de la fisiológica, comentaba: “No fui un asmático como Lezama Lima, pero como fui tartamudo sé lo que es el respiro-asfixia, o sea, que cuando hablo, parece que entro en trato con un aire que se gana y llega a tener él mismo un cuerpo sensitivo” (2012, 329). En otra oportunidad, trató de precisar en una entrevista: “A ver si desrazono un poco: cuando te asfixias, te pones impaciente, y cuando te impacientas es como te asfixias. Pero este asfixiado o este asfixiarse que puede haber en la palabra mía, retoma un espacio de demora para sacar el aire de nuevo y ése es el espacio que llamaría

el espacio del pensamiento, el espacio de la imaginación” (2012, 254). Tal vez, a fin de cuentas, respirar estando muerto o asfixiarse estando vivo, habla del mismo impedimento para dar con la palabra justa y necesaria.

*

Ambos se negaban a “explicar” cualquier fragmento oscuro de sus poemas o cualquier imagen insólita, y escapaban a las preguntas de lectores o periodistas invitándolos a leer y releer el poema cuestionado. “Todo se lee, se relee y se reelige. Yo creo, no sé bien, me da la impresión que *legiere* en latín, ese vocablo, guarda mucha relación con elegir. Cuando uno lee es como que uno elige” (2012, 280), solía reiterar Gonzalo Rojas. El biógrafo del joven Celan, Israel Chalfen, refiere lo que le contestó un día a alguien que le había pedido que explicara un poema: “Siga leyendo. Basta con leer y releer, y el sentido aparecerá por sí solo” (1999, 32). Ambos le piden al lector su parte de trabajo en el camino que lo lleva hacia el poema como si el poeta recorriera la mitad del camino escribiendo y el lector, la otra mitad leyéndolo. Al final del camino, si hay suerte, el “encuentro” se habrá cumplido. Para Paul Celan, el “desencuentro” con el auditorio alemán se reiteró a lo largo de sus lecturas públicas y hasta suscitó expresiones de sorna y de repudio por parte de algunos exnazis disfrazados de poetas.

*

¿Qué significa “comprender” un poema? ¿Se necesita desentrañar lo cifrado en imágenes o formulaciones oscuras para acceder a un nivel más profundo de comprensión? ¿Hay que escoger entre una lectura “erudita” o una “intuitiva” de la obra poética? La disyuntiva se vuelve particularmente álgida en el caso de nuestros dos poetas. El lector siente una pequeña victoria cuando logra descifrar el origen o el sentido de una imagen incomprensible a primera lectura. Hace poco, se me reveló el origen de una imagen enigmática de “Domicilio en el Báltico”: “mimetizarme coleóptero/blanco”. Durante años había leído y releído el verso sin entender su sentido, hasta que Rodrigo Rojas Mackenzie me explicó que el poeta llamaba “coleóptero blanco” a las legiones de ancianas alemanas que llevaban un impermeable beige que les confería, a sus ojos, una apariencia de insecto uniformado. La tela tiesa y apergaminada de los impermeables le evocaban la coraza del insecto. Además, el esdrújulo de “coleóptero” no podía dejar de agrardarle. Aún recuerdo el suspiro de alivio que me sacó la revelación, pero después recapacité si semejante revelación me aportaba una mayor comprensión del poema. Ahora no lo creo. Lo que sí me esclareció es cómo una referencia “autobiográfica” se transforma en imagen luego de pasar por el filtro de la imaginación poética.

Muchos comentaristas de Paul Celan han insistido en la necesidad de comprender su obra de manera más “intuitiva” o “sensitiva” que “erudita”, pese a admitir que su poesía está muy codificada con referencias autobiográficas, históricas, contextuales o

intertextuales. Por ejemplo, su amigo Peter Szondi reveló las referencias ocultas en el poema “*Du liegst*”, escrito a raíz de un viaje a Berlín que habían compartido. Pero, al mismo tiempo, Peter Szondi cuestiona la pertinencia de conocer puntualmente semejantes referencias, es decir, “la determinación del poema por elementos exteriores y en apariencia dispares”. “Muchas referencias han sido advertidas por azar, otras de manera más metódica, gracias al examen de huellas de lectura en la biblioteca de Celan” (2020, pos. 92. La traducción es mía). La crítica Barbara Wiedemann, a quien se debe la edición más comentada y exhaustiva de la obra de Paul Celan, es la que más lejos ha ido en la recensión de referentes al contexto exterior. Pero, la tendencia general de la crítica se decanta hacia una comprensión encapsulada de la poesía de Celan. Al menos es lo que afirma para luego hacer lo contrario durante páginas y páginas de comentarios que terminan por oscurecer aún más la poesía de Paul Celan. Algunas aportaciones son de primer orden, pero muchas otras constituyen abundantes capítulos de “jerga celiana” que poco ayudan a sumergirse en las aguas oscuras del poeta.

*

El azar en materia de “intertextualidad” a menudo se debe a la ignorancia. ¿Quién posee en su memoria una cantidad suficiente de versos para reconocer, aquí y allá, imágenes y hasta sentidos inspirados por otro autor? A veces, un efecto de intertextualidad se origina en una lectura hecha tiempo atrás y olvidada a la hora de escribir. El fenómeno de “intertextualidad” me parece vago y ambiguo, y da pie así a dudosas inferencias que a veces hasta corren el riesgo de caer en calumnias. Basta remitirse a las oprobiosas acusaciones de plagio que la viuda de Yvan Goll lanzó a Paul Celan, agudizando así sus delirios de persecución. Pese a todo, quisiera correr el riesgo de jugar a la intertextualidad entre un verso de Paul Celan y otro de Gonzalo Rojas. Es muy probable que el primer poema de Celan que haya leído el chileno haya sido “Fuga de la muerte” por ser uno de los más difundidos y uno de los más tempranamente trasladados al español. En la traducción de José Luis Reina Palazón, autor de la versión de las *Obras completas* en la editorial Trotta, tan conocedor como José Ángel Valente de los problemas de traducción de la obra de Paul Celan, la primera estrofa reza:

*Negra leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra
nos ordena tocad a danzar*

Gonzalo Rojas recurre a la imagen de dos serpientes –*Prorsa y Versa*– que, dice, guarda en casa con llave y que bailan por la noche soñando que son las diosas Nekhbet y Bouto del Libro de los Muertos. Las alimenta con “leche y uvas” sin precisar si la leche es negra o blanca. Parafraseo el poema que termina asegurando que las serpientes bailan hasta enloquecer, “no dejan dormir a nadie en ese espejo. La quebrazón/empieza con los gallos”. El poema “Guardo en casa con llave” (2012, 464), inicialmente titulado “Fábula de prorsa y versa”, se publicó en la revista *Vuelta* en noviembre de 1986 y Gonzalo Rojas comentó al respecto: “Se trata de dos serpientes que bailan simultáneas en la imaginación del poeta, como lo dice ese texto entre fábula y enigma”. Según Gastón Bachelard “la serpiente es uno de los arquetipos más importantes del alma humana”; encarna sobre todo la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo raro, incomprensible o misterioso. La serpiente tiene un papel inspirador en muchas artes y encarnan más precisamente en Apolo y Dionisos (dos polos complementarios) con su poder de adivinación.

Está claro que, para Gonzalo Rojas, *Prorsa y Versa* corresponden a las fuerzas inspiradoras de sus encarnaciones terrenales y las diosas Nekhbet y Bouto nombradas en el poema son diosas protectoras en el reino egipcio de la muerte. Creo que también para Paul Celan las serpientes surgen de las profundidades oscuras de la tierra y de las honduras de la psique humana. Sin embargo, el tono es radicalmente opuesto entre sendos poemas: alegre y celebratorio en Gonzalo Rojas, misterioso y sombrío en Paul Celan, aunque ambas situaciones tengan lugar en la muerte. No queda muy claro quién es “el hombre que escribe en casa” que, más adelante en el poema, “silba a sus mastines y a sus judíos”. En el libro de los Números que describe, entre otros episodios, el exilio de los israelitas conducidos por Moisés en la errancia por el desierto, Dios envía a los que reniegan de Él y de Moisés, unas serpientes voladoras y abrasadoras que muerden a los apóstatas. Sin embargo, Dios instruye a Moisés para fabricar una serpiente de bronce que aleja a las serpientes malignas y protege al pueblo elegido. Parece que en la tradición judía la serpiente no era una encarnación del mal, una asimilación que advino con el cristianismo.

No podría afirmar que existe una coincidencia entre las serpientes de ambos poemas. Más bien llama la atención que los dos poetas hayan recurrido a una misma imagen para referirse al acto de escribir y confiar en la liberación de la psique profunda, en el inconsciente que parece dictarles sus imágenes. El fenómeno sucede de noche, en la noche real o en la noche de la psique, y se interrumpe cuando la luz del amanecer o de la razón vence a las tinieblas. “La quebrazón / empieza con los gallos” concluye el chileno, recordando de paso el estallido, asociado en otro poema con la muerte de Paul Celan.

La imaginación *es* y sus frutos no se explican. No obstante, no puedo dejar de oír las correspondencias que resuenan entre los dos poemas. Será tan sólo porque las palabras y la situación se repiten aludiendo a un hombre que juega con serpientes mientras escribe de noche en su casa. No lo sé bien a bien. No se trata de exactitud ni de verdad “científica” en estos ecos que ponen dos poemas y dos poetas a dialogar por encima o por debajo de los puentes férreos de la “intertextualidad”. No puedo asegurar nada, tan sólo mostrar lo

que oigo en mi imaginación crítica. Sé que el método será puesto en tela de juicio, pero tal vez no importe mucho.

*

No es sorprendente oír en “Fuga de muerte” la repetición que asimismo gobierna la composición musical. Es un fenómeno que ocurre a menudo en la poesía de Paul Celan y confiere a su lectura pública un tono de salmodia que en ocasiones le han criticado. Hablando de los “miseros errantes” que son para Gonzalo Rojas la humanidad entera, apunta en “Numinoso” (2012,215): “no repetición/ por la repetición, que gira y gira/ sobre/ sus espejos, no/ la elegancia de la niebla, no el suicidio” y en “Trotando a Blake” (2012, 382) hasta reza un verso: “se repite/ la repetición”. Para él, la “repetición” es un principio de composición poética, papable en el ritmo, y también un principio vital que puede significar la cadena de reencarnaciones entre los poetas. Reencarnación o doble, un fenómeno casi idéntico cuando el tiempo ya no existe.

*

Las coincidencias que van “más allá de la poesía”, como decía Paul Celan respecto a su encuentro con Ossip Mandelstam, son asombrosas entre el rumano y el chileno. Cuando suceden en la vida, las coincidencias parecen más nimias, menos significantes e incluso no significantes para nada, pero pueden llegar a ser más sorprendentes que las sembradas en la palabra escrita. Ignoro hasta qué punto Gonzalo Rojas se enteró en el detalle de la vida de Paul Celan y si este conocimiento también lo llevó a identificarse con él hasta el punto de asegurar que él habría podido tirarse al Sena en lugar del rumano.

*

Cuatro años después de su arribo a Francia en julio de 1952, unos meses antes de casarse con Gisèle de Lestrage, Paul Celan se instala en un departamento de dos piezas, en el número 5 de la calle de Lota, en el distrito XVI de París, que pertenece a la familia aristocrática de su futura esposa. El nombre de la calle remite a la ciudad minera de Lota, en Chile, que ha sido importante en la vida de Gonzalo Rojas cuando vivía en la sureña Concepción. Lota dista poco de Lebu, su ciudad natal, y como ella está dedicada a la extracción del carbón. Cuando realizó el Encuentro de Escritores Americanos en la Universidad de Concepción, en enero de 1960, Gonzalo Rojas invitó a los escritores a bajar con él al corazón de la mina en Lota. Algunos aceptaron vacilantes y se impactaron con el descenso por el pozo y el triste espectáculo de la miseria de los mineros. Allen Ginsberg le comentó a Gonzalo Rojas: “Todavía se vive aquí como se vivía en el siglo pasado en Pensilvania”. Lawrence Ferlinghetti recogió la experiencia en su poema “Puerta escondida” y declaró irónicamente ante la prensa: “Espero que el aspecto y los rostros de los

mineros de Lota se vean transformados por el Encuentro, aunque en ello no pongo mucha esperanza”. A Gonzalo Rojas le divertía dar estas lecciones de “marxismo aplicado” a los escritores que militaban en las izquierdas, discurrían sobre la pobreza y la explotación en albas páginas de papel, cómodamente sentados en sus escritorios.

En cambio, la calle parisina de Lota se sitúa en un barrio residencial de alta alcurnia, como lo atestigua el edificio del número 2 que forma el ángulo con la calle de Longchamps, construido en 1894 para un miembro de la familia Cousiño, propietaria de las minas carboníferas en Lota, entre otras industrias y palacios. Gonzalo Rojas contó en una ocasión que se alojaba en casa de un rico propietario de Lota (no estoy segura de que se tratara de un Cousiño, pero podría ser) cuando mataron al Che Guevara. Un mesero le dio la noticia en un murmullo al oído durante la cena y en la misma noche, el poeta se atareó en escribir el poema “Octubre ocho” (2012, 344).

Ignoro si Paul Celan investigó de dónde provenía el nombre de la calle donde vivía y si Gonzalo Rojas sabía que Paul Celan había vivido a dos metros de la entrada del edificio de la familia Cousiño. Si ninguno de los dos tenía conocimiento del hecho, el asunto se vuelve aún más insólito.

*

Paul Celan nunca se afilió a un partido político, aunque sus simpatías iban más bien hacia la izquierda. Al igual que Gonzalo Rojas, se declaraba “anarquista” en un sentido amplio de la palabra que la vuelve prácticamente sinónima de “rebelde”. Es curioso que ambos se estremecieron con la guerra civil española – será cosa de la edad–: Gonzalo Rojas pretendió alistarse en la Brigadas Internacionales, pero no lo pudo hacer por falta de dinero para el viaje hasta España. Paul Celan trabajó para recaudar fondos para los Republicanos, única vez en que se dejó arrastrar a la acción política, y en Francia frecuentó a exiliados españoles. Su hijo, Eric Celan, recuerda los paseos que hacían juntos por París y a su padre cantando himnos anarquistas en distintas lenguas.

*

Ninguno de los dos corrió suerte con su primer libro publicado. *La arena de las urnas* vio la luz en Viena, en 1948, pero “lo que le desanimaba era la encuadernación barata y el papel más barato aún que se había utilizado en la edición, y sobre todo algunas erratas fatales que desvirtuaban el sentido de los versos” (1999, 20). *La miseria del hombre* data del mismo año y Gonzalo Rojas cosechó las mismas desgracias que Paul Celan en la factura material de su poemario. Parece nimiedad porque suele decirse que lo importante en el contenido y no la envoltura de los libros, pero semejante negligencia de los editores es una de las tantas cicatrices causadas por lo real, cuando uno conoce por experiencia propia la desilusión de ver el resultado de tan íntimos esfuerzos estropeados por la negligencia.

*

Hacia el final de sus respectivas vidas, Paul Celan el judío y Gonzalo Rojas el cristiano viajan a Israel por motivos y expectativas distintas. Paul Celan lo hace en septiembre de 1969 y Gonzalo Rojas, en junio de 2002. A este último, le horroriza la comercialización de los lugares sagrados: “¡Qué desvergüenza! Yo pensé en mis tías, en mis hermanitas católicas, en mis abuelos tan querendones de los ritos aquellos”. Intenta llevar una crónica del viaje en un cuaderno (2014, 346), pero la pluma no corre a la siga de la voluntad de registrar las visiones que lo asombran y lo desilusionan. Echa un ojo al “palo” donde fue crucificado el “muchacho”, como llama a Jesús con la confianza que le confieren sus años. Honra una invitación a dar una lectura en la Universidad Hebrea de Jerusalén y otra en Tel Aviv por invitación del Instituto Cervantes, y se entrega con reticencia al turismo religioso. Al parecer, Paul Celan también hizo turismo por los lugares santos: Belén, la Iglesia de la Natividad, la Tumba de Raquel, el Monte de los Olivos, el Muro de las lamentaciones y la Mezquita de Omar. También dio lecturas públicas en Jerusalén y Tel Aviv, invitado por las Asociación de Escritores Hebreos. Gershom Scholem organizó una recepción en su honor, se reencontró con mucha gente conocida de los tiempos de Czernowitz. “Luego, estuvo toda la noche llorando porque había visto a gente que había conocido a sus padres, y una mujer le dio una especie de pastel que su madre solía hacer”. (1999, 34) Sin embargo, abandonó el país tres días antes de lo previsto y apenas llegó de regreso a París, sintió ganas de volver a Israel. Se entiende cómo el viaje habrá sido distinto para cada uno, aunque había sido un sueño acariciado por los dos y cumplido, quizá, demasiado tardíamente en sus vidas.

*

El exilio es otra condición de vida compartida por los dos poetas. Paul Celan escogió sus primeros exilios, pero podría decirse que, por su condición de judío, el exilio habrá nacido con él. En el caso de Gonzalo Rojas, la violencia política provocó su exilio temporal fuera de su país. Tal vez, la tierra de origen sea una noción más desdibujada para Paul Celan, puesto que Bucovina perteneció sucesivamente a distintas naciones, bajo el control de invasores sucesivamente nazis y soviéticos. Los dos poetas reaccionaron en forma distinta al amparo que confiere el exilio. Paul Celan nunca dejó de sentirse culpable por no haber podido salvar a sus padres del exterminio judío cuando habrían podido esconderse como él en un refugio –una fábrica de detergentes y cosméticos– de la ciudad de Czernowitz. Su madre se había negado a alcanzarlo en el refugio porque consideró que “no podemos escapar a nuestro destino.” ¿En qué medida el exilio no sólo salvó la vida de Paul Celan, sino que favoreció la difusión de su obra en Alemania? Pese a las reacciones hostiles en sus lecturas públicas en ese país, su obra acabó siendo reconocida por los poetas de la lengua que no era únicamente el coto de los asesinos. El reconocimiento llegó tarde, demasiado tarde, es cierto.

Gonzalo Rojas se consideraba a sí mismo como un privilegiado que pudo salvar su vida de la represión militar de Pinochet, mientras los chilenos que quedaron adentro morían sin remedio. “¿Cómo llorar por haber vivido 15 años fuera de mi país si otras gentes, a quienes quise tanto y que fueron sin duda de mayor estatura en sus ideas, pensamiento y actuación que yo, a esos sí los mataron?” (2012,375) Paradójicamente, su obra comenzó a circular en América latina y en España gracias a la reunión de su poesía en el volumen *Oscuro* (1977) que la editorial Monte Ávila promovió en Caracas.

*

Las lecturas públicas se vieron favorecidas por los dos poetas que las preparaban con sumo cuidado según el tipo de público que los esperaba o la inspiración antológica del momento. En ambos casos subsisten documentales que atestiguan el estilo de cada uno. Jovial, cálido y grave a un mismo tiempo, Gonzalo Rojas fascinaba a sus públicos con su aliento pulmonar y su manera tan singular de pautar el ritmo de sus versos. Nadie ha olvidado una lectura pública de él y hubo veces en que ni la lluvia persistente de Medellín logró disuadir a los escuchas sentados al aire libre. También sabía recitar ante muchedumbres sin transformar la poesía en arena. Así sucedió cuando, desde la Moneda, en el balcón del palacio presidencial en Santiago de Chile, eligió leer por primera vez en su país el poema “Cifrado en octubre” (2012, 316) dedicado a Miguel Enríquez, el líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, asesinado por la junta militar.

En cambio, una sola silla en un estrado era el escenario autorizado por Paul Celan para sus lecturas públicas. Con el torso inclinado hacia adelante, el libro abierto en una mano, Paul Celan parecía leer sus poemas para, a ratos, bajar la mirada tan penetrante e implacable que dirigía a su auditorio. Los miraba desde abajo como si no pudiera disimular una desconfianza intrínseca hacia las reacciones que suscitaría su lectura. Con un rostro impávido, su dicción martillaba las sílabas que sonaban más ásperas y desencajadas que en el papel. Alguno entre los poetas del grupo 47 que, a sugerencia de Ingeborg Bachmann, lo había invitado a leer por primera vez sus poemas en Hamburgo, en mayo de 1952, ¡se atrevió a comparar su dicción con la de Goebbels!

*

Poco se habla del erotismo de Paul Celan, tanto en poesía como en vida, mientras es una faceta de Gonzalo Rojas que se subraya a veces con excesiva insistencia. Estudiosos de la obra del rumano como el francés Bertrand Badiou, han observado que el “tú” que aparece en los poemas de Paul Celan, casi siempre corresponde a una presencia femenina. ¿Será acaso el mismo “tú” que pauta el poema “Vocales para Hilda”? (2012, 283) Se antoja que Gonzalo Rojas más bien utiliza el pronombre para insistir en la univocidad de la destinataria.

Paul Celan tuvo numerosas amantes con las que mantenía relaciones episódicas y a veces simultáneas. Erigía paredes estancas entre las mujeres que amaba y así permanecía fiel a cada una en el espacio que le correspondía. Las mujeres que amó siguieron presentes durante toda su vida y en su poesía, de tal manera que cada una podía sentirse aludida en ese “tú” que las interpelaba. Se ha reprochado a Gonzalo Rojas una actitud similar con respecto a las mujeres que amó y a las que traicionó con otros amoríos. Algunos se desconcertaron con un poema que escribió a la muerte de su primera esposa, María MacKenzie, titulado “El cofre” (2012, 727). ¿Cómo era posible que le cantara a la mujer que había engañado y afirmara su permanencia en su poesía y sus afectos? Tal vez, la ofuscación sea válida desde un punto de vista moral, sobre todo de una moral convencional, pero menos desde el punto de vista de una fidelidad espiritual, similar a la de Paul Celan, a la que había amado verdaderamente en una época de su vida y celebrado en su temprana poesía.

*

“Nadie”, “Niemand”, son dos palabras que indudablemente se identifican con estos poetas. Aunque tengan dos orígenes distintos, Gonzalo Rojas relaciona su “nadie” con el “nadie” de Paul Celan: “No soy nadie, y adoro esa frase de Paul Celan: ‘Alabado seas, Nadie’. En una palabra, somos el sentimiento de serlo todo y la evidencia de no ser nada” (2012, 259). Para él, el “nadie” resulta más abarcador y acertado que la abolición del “yo” que, sin embargo, no está ausente de su poesía. Con gran lucidez precisa la distinción entre las dos figuras expresivas: “Me gusta mucho ese término que viene desde Homero, cuando en la *Odisea* dice Ulises: ‘Nadie me ha herido’. Ese nadie es más hondo que el propósito demasiado intencionado para mi gusto de la abolición del yo, que practicaba a veces con exceso el maestro Borges. Aquí estoy diciendo una cosa cruel, sin duda, pero es que Borges hablaba mucho de la impersonalización de la obra y de abolir el yo, pero hablaba tanto del tema que en el fondo era un síntoma de egocentrismo. Hay que andarse con cuidado con eso” (2012, 705).

En su cumpleaños ochenta, escribe el elocuente poema “Ochenta veces nadie” (2012, 689) que, lejos de ser un lamento, termina siendo una celebración de la vida, tanto la que fue en el pasado como la que queda por delante y, sobre todo, la del presente, “ese ahora libertino”. La nostalgia no tiene cabida en el balance vital, pero subsisten las dudas y las interrogaciones que se multiplican hacia el final como desmentidos a las perspectivas de un progreso de la humanidad. Este “nadie” es a un tiempo incierto y sumamente concreto. El “yo” que habla en la poesía es demasiado estrecho y superficial para contener el sentimiento de serlo todo y la evidencia de no ser nada. Hay veces en que el “nadie” se escribe con una mayúscula como si se pudiera así acrecentar la hondura y la vacuidad de la palabra. Pero no sé si el “Nadie” enaltecido con una mayúscula sea más enjundioso que el “nadie” terrenal y transitorio en su llana caligrafía. Podría pensarse que el “nadie” sin mayúscula es el que regresa finalmente a la tierra, al humus originario y terminal.

En un artículo acerca del “Encuentro de Celan y Heidegger” (2004), George Steiner advertía: “Mucho antes de Foucault, el ontólogo y el poeta ponderaron el eclipse del sujeto en primera persona. La expresión de Celan, casi seguramente en deuda con uno de los más controvertidos neologismos de Heidegger, no admite traducción ni paráfrasis: ‘*Eins und Unendlich, / vernichtet, / ichten*’, donde la decisiva ambigüedad de *ichten* (‘llegar a ser yo’) hace eco al famoso *Nichten* de Heidegger, ‘la nada en acción’”.

El “Salmo” del libro *La rosa de nadie* habla mejor que cualquier interpretación del sentido y de la envergura que Paul Celan invierte en la palabra “Niemand”:

*Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla,
nadie encanta nuestro polvo.
Nadie.*

*Alabado seas tú, Nadie.
Por amor a ti queremos
floreecer.
Hacia
ti.*

*Una nada
fuimos, somos, seremos
siempre, floreciendo:
rosa de nada,
de Nadie rosa.*

*Claro de alma el estilo,
yermo tal cielo el estambre,
roja la corola
por la púrpura palabra que cantamos
sobre oh sobre
la espina.*

El motivo de la rosa y sus espinas también está presente en la poesía de Gonzalo Rojas. Hay que aceptar la vida que se cifra en la rosa, además de la belleza y de la mujer, con sus espinas que son el sufrimiento, el dolor, en fin, todos los obstáculos que impiden que la vida sea precisamente “color de rosa”. Es sobrecogedor enterarse que, en la época de la infancia y primera juventud de Paul Celan, las calles de Czernowitz se barrían con rosas. Existe una escultura de hierro inserta en un muro, que representa una mano sosteniendo un ramal de rosas, tal un testimonio quimérico de una era que difícilmente hoy se imaginaría. Ahora que la ciudad pertenece a Ucrania, tan sólo espinas rasgan el asfalto de las calles.

En Gonzalo Rojas existe una salvación que no contempla la obra de Paul Celan. Pese a todo y a las espinas, el chileno afirmaba: “Y, para terminar, amarremos bien las cosas: atemos en un solo haz a ese nadie que tanto me fascina con el llamamiento del alumbrado que habré aprendido a ser con los sufies o con los mineros ignaros; y, sobre todo, atemos todo eso al encantamiento del amor, sin el cual no anda el mundo: que es acaso la única utopía que nos queda” (2012, 301). En cambio, para Paul Celan, el único horizonte que se cerraba al final de todo, fueron las oscuras aguas del Sena que discurría quince metros abajo del puente Mirabeau: “*Vienne la nuit sonne l’heure/ Les jours s’en vont je demeure*”.

BIBLIOGRAFÍA

- Breton, André. *L’amour fou*, Paris: Gallimard, 1937.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Prólogo de Carlos Ortega, traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- . *Choix de poèmes, reunis par l’auteur*, Traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre Paris: Gallimard/Poésie, 1998.
- Geisler, Eberhard. “Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan”. *Neue Folge*, vol. 15, No. 1, *Taller Literario con Gonzalo Rojas*, 4-5 de noviembre de 1988. Berlín: Iberoamericana Editorial Vervuert, 1989: 103-116.
- Rojas, Gonzalo. *Íntegra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *Todavía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Steiner, George. *Después de Babel*. Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- . “Encuentro de Celan y Heidegger”. *The Times*, suplemento literario, Nueva York (1 de octubre de 2004).
- Wögerbauer, Werner. “Avant-propos”. En: Paul Celan, *Cahier de L’Herne*, Paris, 2020.

TENSIONES Y CONVERGENCIAS: NARRATIVA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES MAPUCHE Y EL PENSAMIENTO POLÍTICO INDÍGENA¹

TENSIONS AND CONVERGENCES: CONTEMPORARY MAPUCHE WOMEN'S NARRATIVE AND INDIGENOUS POLITICAL THOUGHT

Claudia Espinoza Sandoval
Pontificia Universidad Católica de Chile
cdespin1@uc.cl

RESUMEN

Este artículo explora los vínculos entre el pensamiento político indígena contemporáneo y la producción narrativa de mujeres mapuche, particularmente, las obras de Graciela Huinao, Mariela Fuentealba Millaguir, Moira Millán, Daniela Catrileo y Kati Lincopil. A partir de los pensamientos anticolonial y descolonizador como bases unificadoras del pensamiento político indígena (Antileo), se analizan las formas en que la continuidad colonial se manifiesta en las obras narrativas, y las estrategias de descolonización y resistencia que se construyen para enfrentarla. Estos enfoques se explican por el devenir histórico del pueblo mapuche que, si bien ha estado marcado por la violencia, también muestra posibilidades de agenciamiento político. Por esa razón, en primer lugar, se expone una breve contextualización histórica de las problemáticas territoriales y culturales que ha tenido que enfrentar el pueblo mapuche y que se expresan también en la producción literaria. En segundo lugar, se abordan las principales categorías o tesis del pensamiento indígena contemporáneo que se vinculan con la producción narrativa en cuestión.

PALABRAS CLAVE: Narrativa, Pensamiento Político, Mujeres, Mapuche.

¹ Este artículo es parte de la investigación doctoral titulada *Desbordes del margen: estéticas champurrías en la narrativa contemporánea de mujeres mapuche* financiada por ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2021-Folio 21212168.

ABSTRACT

This article explores the links between contemporary indigenous political thought and the narrative production of Mapuche women, particularly the works of Graciela Huinao, Mariela Fuentealba Millaguir, Moira Millán, Daniela Catrileo and Kati Lincopil. Based on the anticolonial and decolonizing thoughts as unifying bases of indigenous political thought (Antileo), I analyze the ways in which colonial continuity is manifested in narrative works, and the strategies of decolonization and resistance that are constructed to confront it. These approaches are explained by the historical evolution of the Mapuche people, which, although marked by violence, also shows possibilities of political agency. For this reason, in the first place, a brief historical contextualization of the territorial and cultural problems that the Mapuche people have had to face and that are also expressed in literary production is presented. Secondly, the main categories or theses of contemporary indigenous thought that seem to me relevant to link with the narrative production in question are discussed.

KEY WORDS: *Narrative, Political Thought, Women, Mapuche.*

Recibido: 3 de octubre 2023.

Aceptado: 27 de marzo 2024.

INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más relevantes en la producción narrativa contemporánea de mujeres mapuche es la presencia del territorio. Desde la perspectiva de mujeres indígenas² como voces narrativas, las obras abordan de diversas maneras las repercusiones del despojo territorial llevado a cabo por los Estados chileno y argentino contra la población mapuche. Las historias se centran en las consecuencias de los desplazamientos forzados, la migración, la violencia de género, el racismo y la discriminación sistemática que ha impactado a generaciones sucesivas de la población mapuche.

Sin embargo, las obras no sólo dan cuenta de las prácticas coloniales aún persistentes en nuestra sociedad, sino que también actúan como un medio para confrontar las estructuras de dominación. Particularmente, aquellas estructuras que han relegado a las mujeres indígenas al lugar del folclor y la fetichización, al “considerarlas responsables de dar continuidad a la memoria colectiva y a la identidad como pueblo” (Pinchulef en García 18), sin tomar en cuenta el rol de sujetas políticas que han desempeñado en las reivindicaciones de la población mapuche.

² Entiendo lo “indígena” como expresa Claudia Zapata: es un término que “no remite a un significado estable” (*Intelectuales* 23), porque no debería entenderse como “una otredad radical a la cultura occidental” (Zapata, *Intelectuales* 23); sino todo lo contrario, lo indígena contempla mixturas y pluralidades que son consecuencia de su devenir sociohistórico.

Entre las obras discutidas en este artículo se encuentran *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) y *Katrilef, hija de un ülmen williche* (2015) de Graciela Huinao, *Cherrufe: la bola de fuego (novela mapuche)* (2008) y *Memorias de una Papay* (2021) de Mariela Fuentealba Millaguir, *Piñen* (2019) de Daniela Catrileo, *El tren del olvido* (2019) de Moira Millán y *Número equivocado* (2022) de Kati Lincopil. Cada una de estas obras, en diferentes niveles, pone de manifiesto la continuidad colonial, fenómeno que ha sido trabajado por autorxs como Pablo González Casanova bajo el concepto de colonialismo interno, Silvia Rivera Cusicanqui como horizonte colonial de larga duración, y por Héctor Nahuelpan, quien propone el término de colonialismo reformulado.

Del mismo modo, las obras evidencian prácticas de descolonización. Estas incluyen acercamientos a lo champurria, concepto que ha sido trabajado por Daniela Catrileo, Carla Llamunao, Ange Cayuman, Marjorie Huaqui, entre otrxs autorxs; la experiencia de pertenecer a la diáspora, que se aborda desde la perspectiva de Pablo Marimán y Enrique Antileo; la presencia de una conciencia étnica, propuesta por José Ancán y Margarita Calfío; además de otras prácticas como la revitalización del mapudungun, las voces predominantes de mujeres indígenas y la presencia de la oralidad como elemento fundamental de la narración.

EL TERRITORIO COMO ARTICULADOR DE LA EXPERIENCIA IDENTITARIA

Elicura Chihuailaf en “Nuestra lucha es una lucha por ternura” (2008) comenta los vejámenes por los que ha tenido que pasar un pueblo que, en algún momento de su historia, “fue un país libre, autónomo y autodeterminado [...] Con un territorio que abarcaba espacios en ambos lados de la cordillera; un idioma propio: el mapuzungun/ idioma de la Tierra [...] y una manera de ser determinada por una visión de mundo particular” (10). Explica la importancia del territorio en la conformación y la unión de la comunidad mapuche. A pesar de los conflictos que se han tenido por la tierra, según Chihuailaf, el Lof, la unidad básica de la organización social mapuche, “ha sabido adaptarse a un universo en movimiento, logrando un alcance contemporáneo que lo reafirma como Comunidad, sin perder sus dos pilares básicos y fundamentales que le dan vida: el Tuwvn y el Kypalme” (10). Estos pilares se han transformado a lo largo de los siglos, debido a los conflictos territoriales que el pueblo mapuche ha tenido que enfrentar desde la Conquista.

Uno de los acontecimientos de mayor relevancia en el conflicto por la tierra es el Tratado de Quilín (1641), en el cual los españoles reconocían un territorio mapuche independiente, haciendo posible vivieran por casi 300 años en su territorio ancestral. A partir de ese acuerdo, surgieron nuevas formas de relaciones sociales, como el comercio y las misiones, y hubo momentos de paz como de beligerancia (Ortiz 10). Sin embargo, fue durante el siglo XIX cuando el pueblo mapuche debió enfrentar las situaciones de mayor confrontación, especialmente entre 1880 y 1883, “cuando el emergente Estado chileno decidió la dominación final mediante una ocupación militar que [le] permitió

ejerger soberanía territorial” (Ortiz 11). Este proceso llamado eufemísticamente como la “Pacificación de La Araucanía” en el caso de Chile y “La Campaña del Desierto” en el caso de Argentina.

Como resultado de esta dominación y violento despojo, “los mapuche fueron forzados a vivir en ‘reducciones’ entregadas a través de un Título de Merced a un grupo patrilineal. El resto del territorio fue transferido a inmigrantes extranjeros o vendido a colonos chilenos” (Herrera 30) con el propósito de “integrar la tierra a la economía mundial agroexportadora” (Ruiz 63). De esta manera, entre 1884 a 1930 los territorios se redujeron de forma considerable, llevando a muchxs mapuche a migrar a las ciudades³. Esto generó evidentes cambios al Tuwvn, pues lxs forzó a abandonar sus comunidades. También alteró el Kvpalme, ya que a pesar de que los lazos sanguíneos perduraban en el tiempo, las migraciones de diferentes familias generaron, tal como dice Elisa García, dispersión y problemas de identificación con el territorio.

La “colonización lenta y atroz, [...] dispersión y minorización del pueblo mapuche” (Ancán y Calffio en García 41), iniciada con la Conquista y reforzada desde 1883, continuó en el siglo XX. Las migraciones supusieron una aceleración del proceso de pérdida de tierras, pues la dispersión impidió que pudieran “transformarse en una población de campesinos prósperos, capaces de contribuir al desarrollo del país” (Pinto 189), objetivo que decía buscar el Estado chileno. Según Guerra, en las migraciones que surgieron a partir de 1930, por lo general “era el hijo o la hija de una familia quien viajaba a Temuco, Concepción o Santiago para convertirse en obrero panificador o empleada doméstica [...] estos dos oficios ‘puertas adentro’ les proporcionaban comida y un cuarto para dormir” (68). Por otra parte, las nuevas interacciones, producidas por la migración, fueron modificando paulatinamente la idea de una identificación⁴ colectiva vinculada al habitar de los territorios.

Los conflictos por la representatividad y las limitaciones en la toma de decisiones han llevado a las comunidades a manifestarse de distintas formas. Entre ellas, encontramos

³ Las consecuencias de las migraciones las explica José Ancán en relación al Censo de 1992: “se sigue considerando a la población Mapuche urbana como si ésta estuviera integrada tan sólo por migrantes [...] un gran porcentaje de esa población corresponde a indígenas totalmente urbanos, es decir, los hijos de migrantes [...] Los procesos migratorios campo/ciudad se han constituido de hecho en el antecedente basal que contextualiza el fenómeno del surgimiento de la población indígena urbana [...] el silencioso y sostenido flujo migratorio Mapuche hacia las ciudades se desencadenó masivamente a contar de la década del 30” (307). De hecho, actualmente, “se calculan 230.000 mapuches en su territorio original mientras el resto de una población total de 604.349, según el Censo del 2002, vive en espacios urbanos” (Guerra 69).

⁴ Según Silvia Rivera Cusicanqui es más apropiado referirse a una identificación en vez de a una identidad, debido a que “identificarse es un proceso, en cambio identidad es como una camiseta o un tatuaje que uno no se lo puede quitar” (*Entrevista*, párr. 4).

las movilizaciones sociales, como actos culturales, huelgas de hambre, corte de caminos; la “ocupación de tierras demandadas [...] de casas patronales, cultivos y de instalaciones, sabotaje de maquinaria, destrucción de equipos y cercados, tala de árboles, cierre de vías de comunicación y enfrentamiento con las fuerzas policiales” (Millaleo 4). A su vez, el Estado ha respondido con violencia verbal y física (allanamientos y violaciones de domicilio), que han ocasionado la muerte de más veinte mapuche en los últimos treinta años⁵ y la aplicación de la Ley de Seguridad Interior del Estado (12.927) durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, con el objetivo de “reprimir las ocupaciones de tierras y [reforzar] la dotación policial en la zona” (Millaleo 6). Posteriormente, en el gobierno de Ricardo Lagos, se solicitó “a los tribunales la apertura de procesos por delitos terroristas, [asumiendo] la Fiscalía Nacional [...] esa nueva política criminal” (Millaleo 6). Esto dio paso a que muchos mapuche fueran procesados por la Ley Antiterrorista (18.314) y, de hecho, según Millaleo, en el 2010, más de cincuenta personas mapuche ya habían sido procesadas por esa ley (6). Esto se suma a la extensión del Estado de Excepción en la Araucanía dictaminado por el gobierno de Sebastián Piñera y continuado por el presidente Gabriel Boric, además de la militarización de la vida en esos sectores. Es el Estado como “ejecutor de la maquinaria colonial. El Estado simboliza la opresión continua y la represión coyuntural” (Antileo, *¡Aquí...!* 237).

A la vista de esta situación, emerge como demanda urgente del pueblo mapuche la necesidad de repensar su organización social y política para no desaparecer social y culturalmente, debido a que las transformaciones que han sufrido desde el siglo XIX lxs han llevado a modificar “sus estilos de vida, su realidad demográfica y su ubicación demográfica, pero sobre todo se ha producido una pérdida de las prácticas culturales tradicionales, o por lo menos de las reconocidas como tales al periodo anterior a las reducciones” (García 44). Entre estas prácticas importantes se cuenta la recuperación del idioma: el mapudungun, “idioma de la Tierra”, como dice Chihuailaf, lengua que ha sido desplazada por el castellano, y cuya oralidad se relega frente a la urgencia de lo escrito. El discurso detrás de su pérdida tiene bases en la discriminación. Muchxs mapuche, al migrar a la ciudad, decidieron abandonar su lengua y se resignaron a educar a sus hijxs bajo el español de Chile para eludir ese problema. Según Elisa García, esto afectó incluso a las comunidades

⁵ Desde la vuelta a la democracia, más de veinte mapuche han sido asesinados en el marco de la recuperación de territorios ya sea a manos del Estado como de latifundistas. Sus nombres son Jaime Pinchilef (1999), Agustina y Mauricio Huenupe (2002), Alex Lemun (2002), Jorge Suárez Marihuan (2002), Julio Huentecura (2004), Zenén Díaz Nécul (2005), José Huenante (2005), Lonko Juan Collihuin (2006), Matías Catrileo (2008), Johnny Cariqueo (2008), Jaime Mendoza Collío (2009), José Toro Ñanco (2009), Rodrigo Melinao (2013), José Quintriqueo (2014), Víctor Mendoza Collío (2014), Nelson Quichillao (2015), Macarena Valdés Muñoz (2016), Luis Marileo (2017), Patricio González Guajardo (2017), Camilo Catrillanca (2018), Emilia Herrera (2021), Pablo Marchant (2021), Yordan Llempi (2021), Eloy Alarcón Manquepan (2022).

rurales, instalándose allí la idea de que “el idioma no era válido, que [...] era del pasado, que no servía” (45). De esta forma, lxs mapuche asimilaron discursos externos disfrazados de políticas asimilacionistas⁶, “produciéndose así un enmascaramiento identitario que ha acelerado la pérdida de su acervo cultural” (García 41). Es por esta razón que la pérdida y la lucha por recobrar el idioma son temas importantes tanto en la literatura y arte mapuche como en las demandas de sus activistas. Por ejemplo, en el marco de la Convención Constitucional, cobra sentido el actuar Elisa Loncon y la Machi Francisca Linconao en su decisión de hablar en mapudungun en espacios institucionalizados. Sin embargo, estos acontecimientos históricos que han tenido como marco de su representatividad a estas mujeres mapuche, no han estado exentos de violencia proveniente de diferentes sectores políticos y sociales. Han experimentado abiertamente la violencia de la homogenización y la anulación. El “tengo derecho a hablar como mapuche” de Elisa Loncón en respuesta al comentario racista de Teresa Marinovic, es una muestra de resistencia y una declaración a favor de un Estado plurinacional que valore el plurilingüismo.

Pese a las agresiones antes mencionadas, el pueblo mapuche todavía posee una fuerza de resistencia y de lucha frente a la discriminación y la exclusión permanentes. Por otra parte, es destacable la flexibilidad con la que han enfrentado los cambios, evitando su desaparición como pueblo. A esto hay que agregar, como dice García, que “las políticas de desplazamiento, segregación y usurpación de tierras han convertido a una gran parte de la población mapuche en sujetos en la diáspora” (50). Es decir, lxs mapuche son sujetxs esparcidxs por diversas partes del país, pero que suelen identificarse con la resistencia cultural y la ejercen dentro de sus posibilidades en los lugares que habitan exigiéndole, a su vez, al Estado una reparación. De esta forma, es posible afirmar que sus vidas “están atravesada[s] por un régimen de valores contradictorios, con una identidad en disputa que fluctúa entre el enmascaramiento identitario y el orgullo mapuche” (García 50). Hay que recalcar que no todxs lxs mapuche se identifican con estas luchas y resistencias, debido a la diversidad de opiniones que caracteriza a la comunidad y a las diferentes experiencias de vida.

⁶ Según Prado, la asimilación puede ser múltiple: la coerción, como, por ejemplo, “prohibir determinadas prácticas de un grupo cultural o el uso de su idioma o dialecto; la imposición de un tratamiento estrictamente igualitario, que ignore de modo absoluto las diferencias culturales; finalmente puede consistir en un trato diferenciado por parte del Estado, en que la pertenencia al grupo cultural supone una condición disminuida como sujeto de derecho” (En Henríquez 133).

LA CONTINUIDAD COLONIAL EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES MAPUCHE

Gran parte de los acontecimientos históricos anteriores han sido claves para el desarrollo del pensamiento intelectual mapuche. Enrique Antileo en *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara* (2020) expone que el pensamiento político indígena contemporáneo⁷ es “un espacio dinámico, en construcción permanente y no libre de tensiones” (18) que, a pesar de destacar por su heterogeneidad y diversidad de posturas, parte de la problematización de dos pensamientos unificadores: el pensamiento anticolonial y el pensamiento descolonizador⁸. En cuanto al primero, algunxs autorxs proponen una continuidad colonial que se expresa en la perduración de “estructuras de dominación y su despliegue en las vidas y condiciones en que se encuentran los pueblos indígenas en la actualidad” (Antileo, *¡Aquí...* 31). Así lo afirman autores como Pablo González Casanova, quien, influenciado por diferentes acontecimientos históricos y en diálogo con otras teorías locales (Antileo, *¡Aquí...* 123), nos habla del colonialismo interno. Idea que luego fue profundizada por otrxs intelectuales como Rodolfo Stavenhagen y Silvia Rivera Cusicanqui. Según González Casanova, el colonialismo interno “corresponde a una estructura de relaciones sociales de dominio y explotación entre grupos culturales heterogéneos, distintos” (137). Este dominio se explica por la “heterogeneidad cultural que históricamente produce la conquista de unos pueblos por otros” (González 137) y que van más allá de las diferencias culturales.

A partir de la reflexión de González Casanova y la presencia de luchas de movimientos indígenas de principios de siglo, como dije anteriormente, otrxs autorxs profundizaron en el colonialismo que afectaba a los pueblos indígenas. Entre esas propuestas está el

⁷ Enrique Antileo, respecto a los intelectuales indígena en Chile y Bolivia, es enfático en afirmar que las propuestas interpretativas de los movimientos están en estrecha relación con las luchas locales de diferentes pueblos y de instancias que han dado cuenta de las propuestas políticas de los sujetos indígenas. Zapata reconoce tres momentos relevantes para el desarrollo de la discursividad de los intelectuales indígenas: Barbados (primera y segunda reunión), el V Centenario y la post emergencia indígena. Estos momentos dan cuenta de que “en América Latina la situación colonial no desapareció con la lucha independentista [...] y que] los indios son sujetos dominados, no sólo física, social y económicamente, sino también culturalmente” (Zapata, *Los intelectuales* 118). Asimismo, en el contexto de América Latina estos momentos dieron lugar a que la voz indígena pudiera posicionarse en el espacio público (Zapata, *Los intelectuales* 119) y pudieran elaborar propuestas políticas en torno a sus problemáticas.

⁸ Esta pulsión anticolonial y antiimperialista es una expresión de la influencia que tuvieron en el continente las reflexiones de autores como José Martí, Franz Tamayo y José Carlos Mariátegui, entre otros, así como autores indígenas y afrodescendientes como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Fausto Reinaga, Guillermo Bonfil Batalla (Antileo 35).

horizonte colonial de larga duración propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui, fenómeno que implica “negar la humanidad de los colonizados en tanto no ‘aprendan’ a comportarse como lo dicta la sociedad dominante y nieguen con ello su propia especificidad organizativa y cultural” (*Violencias* 174). Pablo Marimán, por su parte, se refiere “al fenómeno colonial como la “constante” en la historia mapuche contemporánea” (Antileo, *¡Aquí... 37*). Mientras que Héctor Nahuelpan “emplea la idea de colonialismo reformulado para explicar las configuraciones actuales del problema colonial en el caso mapuche” (Antileo *¡Aquí... 37*). Bajo esta misma lógica, incluiría otros conceptos más específicos en la línea de la continuidad colonial que son trabajados por autores mapuche y que abordan la experiencia del mapuche urbano. En concreto, Claudio Alvarado Lincopi nos habla de un “afuera antagonista” al referirse a la ciudad como un espacio que ha representado la violencia y el racismo para el pueblo mapuche. Fenómenos como el enmascaramiento (Ancan y Calfio) y los procesos de *awingkamiento* (Cayuman) también responden a prácticas que dan cuenta de un colonialismo presente en la actualidad.

La expresión de la continuidad colonial es clara en gran parte de esta narrativa, pues las autoras utilizan la escritura como una manera de visibilizar y denunciar la violencia sistemática contra el pueblo y las mujeres mapuche. A modo de ejemplo, *Piñen* (2019) de Daniela Catrileo y *Número equivocado* (2022) de Kati Lincopil, constituyen libros de relatos en los que se narra la vivencia del tránsito y del retorno a la mapuchidad. Esta experiencia es compleja, debido a la presencia del racismo y de la negación de la humanidad de las personajes, tal como explica Rivera Cusicanqui. Las protagonistas relatan las diferentes formas que adoptan la discriminación y la violencia hacia las subjetividades mapuche en los entornos urbanos, además de develar las tensiones propias de la heterogeneidad entre las diferentes facciones mapuche.

En el relato “Warriache” publicado en *Piñen* (2019) de Daniela Catrileo, la desigualdad, el despojo y la discriminación es parte de la experiencia de vivir en la ciudad. La protagonista, Carolina Calfuqueo, y su amiga, Yajaira Manque, son herederas de los desplazamientos forzados y, debido a ello, experimentan la violencia por su apariencia, por el imaginario que demarcan sus cuerpos: “De la población donde vivíamos al metro Republica nos echábamos por lo menos una hora y media en trayecto. En el viaje y en la población recibíamos un montón de insultos. No era muy común andar vestidas del modo en que lo hacíamos” (Catrileo 66). Al concluir el relato, se enfatiza el racismo que sufre Yajaira Manque mientras viaja en una micro con su vestimenta mapuche: “nadie quería sentarse a su lado [...] Una señora nos gritó: ‘Lesbianas y terroristas’” (Catrileo 67). En este sentido, la perpetuación de estereotipos representa una manifestación del colonialismo reformulado.

Asimismo, la descripción del espacio demuestra esa violencia geográfica contra los migrantes y, finalmente, contra la protagonista misma como nieta de migrantes: “Pedazo de aire, San Bernardo. Pedazo de potrero incrustado a la fuerza en el matorral del centro. Puro polvo, puros trozos de pasto seco. Esta tierra que prometió florecer para nuestros

parientes, hoy no es más que un archipiélago emborronado por la miseria” (Catrileo 69). Así, habitar las poblaciones, en el margen de la ciudad, en tomas de terrenos, muestra la precariedad de la vida en la que viven los “allegados de otras regiones” (Catrileo 60). Finalmente, la marginación geográfica que sufrió la familia de Carolina Calfuqueo, debido a la experiencia de los desplazamientos y la migración, expresa la herencia del desarraigo: “Fuimos diseminados y expulsados de cada lugar donde pudiésemos ser visibles. De algún modo, así me sigo sintiendo fragmentada, como esas plantas cuyas raíces permiten brotes en el aire” (Catrileo 53). De esta manera, la metáfora de la fractura, la separación, refuerza la experiencia del desplazamiento y, con ello, se asume la posibilidad de retorno a la mapuchidad con la consciencia del desarraigo a cuestas.

Algo similar ocurre con la protagonista de *Número equivocado* (2022) de Kati Lincopil. El texto es un conjunto de ocho relatos que aborda la experiencia del abandono de las figuras masculinas y la disolución de los lazos familiares en entornos vulnerables y precarios, representada metafóricamente por la ruptura de apellidos que demarcan sospechas y activan coacciones sobre las corporalidades racializadas⁹. En relación con esto, en “Ojitos rasgados”, uno de los relatos, la narradora expresa “Parezco asiática, dice la gente, no mapuche” (Lincopil 12). La curiosidad por su ascendencia manifestada en su apellido y su corporalidad, la conduce por un camino complejo de retorno a la mapuchidad. Este tránsito se ve influido por diversas instituciones, como la escuela y la CONADI, que insisten en categorizarla. De este modo, la escuela se representa como una institución en la que se reproduce la violencia racista. La narradora cuenta la experiencia de estar en octavo básico y ser cuestionada por su profesor jefe debido a sus bajas notas: “‘Pero si eres bastante inteligente para ser mapuche’, remató, antes de que pudiera decir nada a mi favor. El tono era de halago” (Lincopil 11). Esta situación no sólo refuerza una relación de poder de superioridad intelectual, sino que, a su vez, anula la humanidad del otro al naturalizar rasgos sólo por la diferencia racial.

Este dominio se refuerza cuando “voces de la sociedad chilena reclaman una autenticidad mapuche que se exige a quienes pertenecen al pueblo” (Cayuman 338) y aplican el *mapuchómetro*, “una maquinita que mide tu porcentaje de mapuchidad o más bien la acción de andar paqueando a los miembros de tu propio grupo étnico” (Cayuqueo en Cayuman 334). Así lo expresa la narradora de *Número equivocado* cuando le preguntan sobre su apellido: “Me suelen comentar o preguntar al respecto. ¿Qué significa? ¿De dónde viene? ¿Sabes algo de mapudungun? ¿Tienes alguna relación con las costumbres?”

⁹ El texto de Kati Lincopil es un claro ejemplo de la heterogeneidad de la producción narrativa de mujeres mapuche, pues sólo en su primer relato explora las temáticas que tienen que ver con lo mapuche. Esta diversidad refleja la complejidad de la experiencia mapuche y evita esencialismos que el mismo libro busca cuestionar. Otra autora que refuerza esta heterogeneidad es Ivonne Coñuecar con su novela *Coyhaiqueer* (2018).

¿Has ido al sur? Mis negativas suelen dejar un aire de decepción en los rostros de los otros. Falsa mapuche” (Lincopil 9). Estos cuestionamientos son propios de una continuidad colonial que impacta concretamente en la vida de las personas y que las llevan a aplicarse así mismas el mapuchómetro: “Todavía no sé cómo lidiar con mi ser o no ser mapuche [...] a veces me siento culpable por no saber mapudungun [...] Una vez escuché a un lonko: [...] el que no vive en el Wallmapu no es mapuche. ¿Qué diría ese lonko de mi certificado de la Conadi?” (Lincopil 23). Las exigencias sobre lo que es ser mapuche también han servido al Estado, por ejemplo, para seguir perpetuando ideas exotizadas y esencialistas de los pueblos por medio de acciones que se pronuncian multiculturalistas.

De acuerdo con los ejemplos anteriores, se describe la ciudad como un *wekufe*, un “afuera antagonista”, en términos de Alvarado Lincopi, un lugar donde las protagonistas sufren las consecuencias del racismo, la segregación de clase y la violencia de género. En este sentido, se da a entender que las divisiones espaciales en la Región Metropolitana no sólo se deben a la situación socioeconómica, sino también a cuestiones raciales y de género. Las protagonistas son nietas de migrantes, nietas de “Lautaro tomando la micro/ para servirle a los ricos”, como diría David Añinir en su poema “Mapurbe”; niñas, adolescentes y mujeres que remarcan las tensiones de su camino por la ciudad como un tránsito obstaculizado a su reconocimiento cultural. Esta situación se reitera en otras novelas, es el caso de *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) de Graciela Huinao, texto en el que se relata lo que significó la ciudad para los mapuche-williche: “enseñaron a sus hijos a vivir a lo williche en la ciudad y le faltaron palabras a Pichun, cuando uno de ellos llegó llorando [...] ante la torpeza de la diferenciación racial en la escuela. Y ella fue la madre que limpió las lágrimas del hijo y del padre ante la discriminación racial” (Huinao, *Desde* 38).

Otros ejemplos de continuidad colonial se pueden encontrar en los textos de Mariela Fuentealba Millaguir. En concreto, en *Memorias de una Papay* (2021), la autora relata la historia de su vecina María. En la narración se destaca el entramado de violencias que cargaron el cuerpo de la *papay* hasta traspasar sus carnes, y que testimonian su sobrevivencia en un país tan patriarcal y racista como lo es Chile. Las temáticas presentes en el texto contemplan la vida de sus abuelas y abuelos, el despojo de la tierra, el racismo y la violencia de género. De esta forma, a partir de una estructura narrativa móvil y dispersa en ocasiones, se forma un discurso que da cuenta de los vínculos entre la vivencia personal de María con la problemática histórica y cultural que subyace en la lucha de los pueblos indígenas. Asimismo, en el mismo texto, el nombre se presenta como el primer despojo. María es un nombre que tiene una carga cultural importante, cuyo simbolismo constituye “una fuente de identidad popular, fundamentalmente en lo que respecta a generar una identidad de origen” (Montecino en Sáez 63) que tiene implicancias en la imagen de la mujer virginal y madre sacrificada y abnegada por sus hijxs. Más adelante, sabemos que su nombre real, como ella expresa, es Liwen (amanecer).

En cuanto a la raza, María nos cuenta: “yo nunca decía que era mapunche, porque me miraban mal, sin embargo, mi ser mapunche lo es todo [...] en todo caso, no era necesario decir que era mapunche, porque mi rostro habla por sí sólo, ya te dije que soy morena como la tierra, y mis pómulos me delatan” (Funtealba Millaguir, *Memorias* 69). El cuerpo constituye un delito para el ojo colonizador y, a pesar de que en un primer momento María siente una molestia al enunciarse como mapuche, también hay un posicionamiento claro respecto a esa identidad: “Nos miraban con su cara de desprecio, como se mira a alguien que es inferior, pero nosotros no somos inferiores, inche mapuche piñeñ” (Funtealba Millaguir, *Memorias* 70). El acto de decirse en su idioma descentra, en cierta medida, la matriz colonial, lo que podría vincularse al pensamiento descolonizador que abordaré en el siguiente apartado. Finalmente, María relata el trato que recibía de los chilenos: “¡Váyanse de aquí, indios de mierda [...] flojos!” (Funtealba Millaguir, *Memorias* 69-71). Es un lenguaje que define a los cuerpos y a las identidades con un lenguaje de odio. Estos discursos han creado representaciones ideologizadas sobre lo mapuche, en tanto se les determina como bárbaros o violentos; y, junto con ello, han justificado la violencia desproporcionada “y atentatoria contra los derechos fundamentales del pueblo mapuche” (Millaleo 1) que enfatiza el colonialismo interno.

Otro ejemplo de continuidad colonial expresa en la novela *El tren del olvido* (2019) de Moira Millán, Lllankaray, una mapuche tehuelche hija de Ambrosia y Kawel, nos relata la historia de su tatarabuela, Fresia Coliman, y de su abuela, Pirenrayen. A través de su narración, se abordan las luchas que enfrentaron estas mujeres contra el despojo territorial realizado por el Estado argentino y los ingleses, quienes buscaban expandir el ferrocarril a costa de destruir sus territorios. En el prólogo, la narradora expone sus razones de la escritura, es una forma de buscar “en la memoria de los territorios las voces inaudibles de los espectros fantasmales del pasado para que les revelen sus verdaderas historias” (Millán 12). En este sentido, son las transformaciones territoriales las que revelan la historia de los pueblos. Por esa razón, la novela narra los acontecimientos históricos que fueron determinantes en el despojo territorial, lo que a su vez provocó una serie de cambios significativos en la forma en que las personas se relacionaban y vivían sus vidas.

De acuerdo con lo anterior, la narración comienza rememorando un hecho histórico que llevó a los desplazamientos forzados de los pueblos indígenas de la Patagonia: la Campaña del Desierto. Debido a esto, “en la Puelwillimapu, hoy llamada Patagonia, fueron amontonándonos en pequeñas parcelas. Reservas pastoriles-aborígenes las denominó el Estado argentino” (Millán 15). En el contexto de las reducciones, entre 1880 y 1900, viven Fresia Coliman y su hija, Kalfurayen. A causa del despojo territorial ejercido por el Estado argentino, los ingleses y otros *wingkas* —extranjeros—, las poblaciones indígenas sufrieron la esclavitud, la tortura, la discriminación, la explotación y exotización de sus cuerpos para exhibiciones en zoológicos humanos: “Los Bullrich, una familia de la época, se convirtieron en los mercaderes esclavistas más adinerados [...] Levantaban

una tarima en el patio de sus oficinas, que hasta hoy llevan su nombre, para exhibirnos semidesnudos, ofertándonos para todo tipo de trabajo” (Millán 21).

Llankaray es una voz narrativa crítica de estos acontecimientos: “Cada nueva política de integración significada para nosotros más empobrecimiento y más hambre. Nos fueron convirtiendo en los espectros de un pasado glorioso, famélicos, perseguidos y humillados” (Millán 22). Las consecuencias del desalojo fueron numerosas: la imposición de una educación *wingka*, violaciones a las mujeres, trabajo forzado sin remuneración, demarcación territorial que estableció fronteras entre pueblos que nunca las habían tenido, engaños a los longkos debido a la falta de dominio del castellano, entre otras prácticas. Estas acciones se naturalizaron a partir de las reducciones, ya que se había instaurado un discurso racista, si la Patagonia era vista como un territorio “salvaje [...] hostile, una cárcel que permitía recluir allí todo lo abyecto y abominable” (Millán 39), el maltrato a quienes vivían ahí era justificado.

Por otro lado, en relación a la violencia de género entendida como una práctica colonial, las resignificaciones que algunxs intelectuales han realizado sobre los feminismos considerados hegemónicos que “esconde[n] su racismo, su clasismo y heterocentrismo, al no considerar las experiencias de otras mujeres afectadas por esa matriz de opresión” (Curiel 75), han permitido ampliar la representación política de este movimiento y, con ello, evidenciar la violencia de género que sufren las mujeres y disidencias indígenas tanto fuera como dentro de sus comunidades. Si bien hay discordancias sobre este tema, debido a la heterogeneidad que caracteriza a las propuestas, retomo esta cuestión porque la narrativa de mujeres mapuche expone problemáticas de género al construir personajes femeninos que viven la violencia, la enfrentan y elaboran estrategias reflexivas para repensar sus roles y los estereotipos que las han exotizado y fetichizado. Es el caso, por ejemplo, de *Cuentos de Sayen* (2014) de Mariela Fuentealba Millaguir, libro que relata las experiencias de violencia que sufren las mujeres mapuche dentro de algunas comunidades mapuche. En el prólogo, Ana Luisa Manquelef explica que los relatos invitan a replantear la idea del amor para alejarnos del “egoísmo, machismo y sentido de propiedad que las sociedades patriarcales nos han heredado como fenómeno que se ha visto transversal” (En Fuentealba Millaguir, *Cuentos* 16), lo que da a entender que, al igual como exponen algunas autoras, activistas e intelectuales, la violencia que se ha visto “en las comunidades son prácticas patriarcales y machistas provenientes del pensamiento eurocéntrico, de la escuela, el cristianismo” (Loncon párr. 21), es decir, es una herencia colonial.

El pensamiento anterior es similar al que sostiene María Lugones al afirmar que antes de la Colonización no existía el patriarcado. Siguiendo a esta autora, la colonialidad no sólo se expresará en la clasificación racial, sino que abarcará todas las áreas del saber y del ser. En este sentido, el género se entiende como una imposición colonial que ha tenido

un alcance destructivo en las comunidades de mujeres indígenas¹⁰. La mujer mapuche, entonces, no sólo ha tenido que vivir la experiencia de ser mapuche en una sociedad racista como la chilena, sino también se ha tenido que enfrentar a otras vivencias de subordinación, tanto dentro como fuera de sus comunidades: ser mujer, pobre, latinoamericana y migrante. La voz narrativa, por ejemplo, de *Piñen* (2019) va adquiriendo el conocimiento de estas clasificaciones desde pequeña: “Ya era tarde: no solo éramos niñas de los blocks, ahora también éramos mapuche” (Catrileo 52). En esa frase tan breve, la narradora da cuenta de su subjetividad desde el género, la clase y la raza.

De acuerdo al análisis anterior, es posible afirmar que el horizonte colonial constituye un claro hilo conductor de estas obras. Este rasgo expresa el alcance político que esta literatura puede ofrecer a la teorización del pensamiento indígena contemporáneo, particularmente, al pensamiento intelectual mapuche, ya que demuestra de manera concreta las consecuencias de la continuidad colonial. Asimismo, al mostrar las diversas manifestaciones del colonialismo, refleja la heterogeneidad de experiencias de las mujeres indígenas. Aquellas que residen en la ciudad vivencian formas de dominación distintas a quienes sitúan su experiencia en el Wallmapu, como es el caso de las protagonistas de los textos de Mariela Fuentealba Millaguir. En ese sentido, el territorio constituye un eje articulador de la experiencia colonial que revela, a su vez, otras formas de dominio contra las mujeres indígenas.

EL HORIZONTE DESCOLONIZADOR EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES MAPUCHE

Es evidente que “la cuestión colonial aparece como la gran construcción teórica” (Antileo, *¡Aquí!*... 122) no solo en el pensamiento político indígena, sino también en la producción literaria. Gracias a ello, se han construido estrategias que demuestran un impulso anticolonial para denunciar la violencia y que han adquirido formas políticas diversas. En cuanto al pensamiento descolonizador, lxs intelectuales mapuche proponen prácticas descolonizadoras como una manera de luchar contra la continuidad colonial. Para Enrique Antileo, este pensamiento es un “ideario a ser construido y logrado mediante procesos emancipatorios” (*¡Aquí!*... 31). Una manera de construir estos idearios ha sido por medio de la escritura. Tanto la producción literaria como no literaria constituyen un “entramado histórico que demuestra la capacidad reflexiva, teórica y política de los movimientos” (Antileo, *¡Aquí!*... 33) que destacan también, como propone Antileo, por su colectividad y heterogeneidad. Esto demuestra la competencia de los pueblos de pensar en prácticas

¹⁰ Algunas autoras, como Graciela Huinao, sí cuestionan las tradiciones indígenas al ser perjudiciales y violentas para la mujer mapuche. Más adelante me referiré a esto.

propias de descolonización alejadas de las imágenes esencialistas que limitan la reflexión y lxs distancian de la posibilidad de pensarse como agentes políticos.

Una de las propuestas que quisiera destacar es el concepto de champurria, término que ha sido abordado por varixs autorxs mapuche, entre ellxs, Daniela Catrileo, Ange Cayuman, Marjorie Huaqui y Carla Llamunao. Para Daniela Catrileo, lo champurria es una sensibilidad o conciencia del “entre” identitario, “esto significa: [pensar el término] desde su errancia y vaivén como movimiento que faculta la experimentación y la producción sensible, es decir, la imaginación” (*Sutura* 53). Lo champurria es una manera de ampliar las fronteras de identificación que posibilitan a muchas personas analizarse y reconocerse como parte de una historia, y una memoria atravesada por el colonialismo sin abanderarse con una identidad inflexible como un acto político. De la mano, por su cercanía con el término, está lo *chi'xi* propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui que, similar a lo champurria, expresa “la co-existencia en paralelo en múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de formas contenciosa” (Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax* 87). En la narrativa actual, estos términos se despliegan con más claridad en autoras que sitúan a sus personajes en la diáspora o en centros urbanos, y que reflexionan sobre el despojo, la historia familiar y vislumbran la posibilidad de un retorno a la mapuchidad.

Referente a la descolonización de indígenas urbanos, Alvarado Lincopi habla de la elaboración de “espacios metafóricos” que son una manera de resistencia en la ciudad en diálogo con la idea de la diáspora. Para Pedro Mariman la diáspora es entendida “como un flujo migratorio de carácter colectivo (un fenómeno social), no necesariamente concertado [...] en todo caso provocado por factores exógenos al grupo” (218-219). Este desplazamiento forzoso tuvo consecuencias, como mencioné anteriormente, que obligó a lxs sujetxs indígenas a repensar su relación con el territorio urbano. Enrique Antileo percibe de la misma manera al sujetx diaspórico: “Definirse como diáspora [...] como mapuche que miramos el sur sabiendo/sintiendo que hay una distancia con lo que sería o imaginamos como nuestro territorio a reivindicar, asumiendo esa lejanía, encarnando la reivindicación de un nuevo Wallmapu” (*Lecturas* 264). Es una toma de conciencia política, una autodeterminación, de su lugar en la *fütra waria*, la gran ciudad, es la población entera convirtiéndose en un gran fogón. De la misma forma, esta conciencia política podría denominarse conciencia étnica, reelaboración identitaria propuesta por Ancán y Calfío. También está lo mapurbe que, si bien fue acuñado por el poeta David Añinir, ha sido retomado por diversxs intelectuales para reflexionar sobre las cuestiones identitarias que suscita la experiencia de habitar la ciudad.

Los textos donde se expresan de manera más clara las prácticas descolonizadoras en la ciudad son en *Piñen* (2019) y en *Número equivocado* (2022), pues sus protagonistas están situadas en contextos urbanos y, desde ese lugar, cuestionan las prácticas coloniales con el objetivo de llegar a un entendimiento de lo mapuche desde sus propias experiencias

urbanas, confluyendo en lo champurria. Todas estas formas de abordar y enfrentar lo colonial constituyen prácticas descolonizadoras que buscan hacerle frente al “discurso del multiculturalismo y el discurso de la hibridez [pues estos] son lecturas esencialistas e historicistas de la cuestión indígena” (Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax* 76-77).

En este sentido, si la ciudad podía representar un lugar de coacción y de desigualdad, también se construyen escapes o subversiones a la marginalidad geopolítica. En *Piñen* (2019), en concreto, el lugar de resistencia al despojo cultural de la ciudad es la memoria. La protagonista rememora y piensa en sus mayores: “¿Sus ojos podrán volver? Me hago esta pregunta cada vez que veo juntos a mi padre y a mi abuelo. Ñi chaw, ñi laku. Imagino sus retornos como una posibilidad de sumergirse en ese verde que duele” (Catrileo 50). La mayor parte del relato se sostiene en la memoria, en el anhelo de recuperación de territorios que fueron usurpados; por esa razón, a la protagonista le molesta el espacio de la ciudad y está en constante tensión con él. Esto se refuerza cuando va tomando consciencia sobre lo que significó para sus mayores migrar a la ciudad: “Santiago para nuestras familias significó un pedazo de sueño donde crear algo parecido a un hogar [...] Imaginaron que cerca del Huelen y el Mapocho podrían tener un segundo nacimiento donde se levantarían desde los escombros” (Catrileo 50); sin embargo, esto nunca sucedió y, como decía en el apartado anterior, fueron dispersados por el plano metropolitano, “desparramados a los suburbios de la waria” (Catrileo 50). Finalmente es esta misma memoria la que la llevará a realizar otros tránsitos: de la ciudad al sur, por ejemplo, para terminar volviendo a Santiago, en ese trayecto eterno.

Es importante mencionar que las tensiones ocasionadas por la percepción crítica del espacio generan en la protagonista una resistencia personal a la homogenización y una actitud de defensa frente a la violencia que experimenta en el espacio urbano. No se trata, entonces, de victimizarse, sino de intentar subvertir la coacción por medio de estrategias que tienen relación con la manera de vivir al margen de la ciudad: buscar a otros, abandonar el individualismo neoliberal, valorar lo poco que queda de naturaleza en la ciudad sin esencializar su contacto con ella y en las poblaciones periféricas, resistir por medio de la memoria, rearticular las preconcepciones que tenemos de lo indígena y, con ella, articular una conciencia étnica (Ancán y Calfio) que conlleva a la construcción de categorías representativas de identificación como acto político como lo es lo champurria. Estas categorías buscan flexibilizar la identidad para hacerle frente a las lógicas coloniales, sobre todo a aquellas que insisten en la idea del origen territorial para los indígenas urbanos. En el relato “Warriache”, por ejemplo, la narradora mapuche punk nos dice: “Yo creo que también hubo un montón de mapuche góticos, industriales, *hardcore*, *new wave* y punks” (Catrileo 64). El vínculo de la narradora con la cultura pop occidental desmantela los estereotipos y las miradas exotizantes de la mujer mapuche; así, se desarticulan los lugares comunes demarcados por las definiciones estáticas hegemónicas de lo que es ser mapuche.

Pensarse como diáspora también implica una reivindicación de los territorios y, para ello, el contacto con otrxs es fundamental. En el caso de *Piñen*, si bien el viaje de retorno está obstaculizado por décadas de borramiento y por la experiencia de vivir en el ciudad, aparecen personajes que funcionan como espejos en los procesos de subjetivación de la voz narrativa, como Yajaira: “Cuando me imagino a la Yajaira es más fácil verme también a mí. Voy tratando de bosquejar mis años a partir de su relato biográfico” (Catrileo 58). En este sentido, con el trazo biográfico de Yajaira se va construyendo una identidad diaspórica: “La mayoría de quienes nacemos en los bordes de la capital seguimos señalando el centro como un traslado a otro lugar, casi como si fuese un territorio desconocido” (Catrileo 53). La fragmentación la transforma en “un cuerpo itinerante cuya única ética es el desapego por cualquier residencia estática” (53), haciéndoles invisibles, no pueden ser llamados habitantes ni adoptar gentilicios al no pertenecer a ningún lugar.

La práctica descolonizadora involucra también la transformación de gestos, actos y lengua con que nombramos al mundo (Rivera, *Ch'ixinakax* 88-89); por lo tanto, retomar no sólo el bilingüismo, rasgo presente en la producción narrativa de mujeres mapuche, sino también la oralidad —*nütram*— y la revitalización del mapudungun en el acto, se considera una práctica descolonizadora que permite “crear un “nosotros” de interlocutores/as y productores/as de conocimiento” (Rivera, *Ch'ixinakax* 88-89). Es también la búsqueda de un lugar de enunciación que implica necesariamente una resignificación del lenguaje. Claudia Zapata explica que “el nombrarse desde la diferencia [...] consiste en descubrir los atributos propios, resignificarse y reescribirse” (*Los intelectuales* 27). En la narrativa de Graciela Huinao, Mariela Fuentealba Millaguir y Moira Millán la presencia de la memoria es fundamental y el *nütram*, la conversación con los abuelos y las abuelas, es clave para la escritura.

En concreto, la revitalización del mapudungun es otra de las prácticas descolonizadoras. En *Piñen* y en *El tren del olvido*, las palabras en mapudungun no son traducidas. La elección de no traducir los términos de otras lenguas es, sin duda, una decisión política, pues es otro acto más de resistencia contra la hegemonía de una lengua dominante y contra la imposición de una única forma de comunicación. Independientemente de su traducción o no, lo relevante es la presencia del mapudungun en las obras. Es un recordatorio constante de la diversidad lingüística y cultural que compone la sociedad chilena y argentina, y desafía la negación que tienen algunos sectores políticos y sociales sobre el carácter plurinacional del país. Las lenguas no son puras e inmutables, por el contrario, están en constante evolución en la medida que interactúan con otras lenguas, así se refleja en *El tren del olvido* (2019) en la que coexisten el mapudungun, el español y el inglés. Esta mezcla de lenguas muestra no sólo la complejidad de las identidades culturales en los territorios, sino que además desestabiliza la noción de lenguas dominantes, lo que cuestiona la interiorización de las poblaciones migrantes e indígenas. Este punto es relevante, porque las lenguas están en estrecha relación con la subjetividad y las reconfiguraciones identitarias de las personas. Vincularse a su lengua es volver, es retornar a un territorio

simbólico, por eso es importante cuando las narradoras deciden incorporar el mapudungun en diálogos o reflexiones, ya que recuperar la lengua significa también recuperar un saber, reconstruir una epistemología negada por la lengua dominante.

De acuerdo con lo anterior, las autoras que no sitúan a sus personajes en los centros urbanos, el uso de la memoria como acto subversivo es mayor. Es el caso de *Cherrufe: la bola de fuego* (2008) de Fuentealba Millaguir, novela que cuenta la historia del despojo territorial por parte de los chilenos y colonos alemanes en el sector de Panguipulli. El texto comienza con el asesinato del lonko del Lof de Ñankul (Panguipulli) Tadeo Millaguir, abuelo de la autora. El homicida es Ismael Jaramillo, un *wingka* que buscaba comprar sus tierras y animales. Así, a través de la narración de Charito, bisnieta de Tadeo Millaguir, vamos asistiendo no sólo a los actos de violencia y despojo contra las comunidades, sino también a la reconstitución de una memoria cultural que es transmitida, en la ficción, por los abuelos en sus conversaciones con la narradora y que, en un nivel estructural, se expresa en la novela con una superposición de tiempos narrativos y de historias junto al fogón. De esta manera, a lo largo de los nueve capítulos que componen el texto, los *pewmas* (sueños, premoniciones), los rituales y las acciones más cotidianas, se construyen como un contrapunto a la violencia ejercida por el Estado.

De la misma forma, la constatación del género funciona como una estrategia: el texto se presenta como una novela mapuche. De ese modo, se inserta en una tradición manteniendo sus rasgos característicos y problemáticos al incluirle el adjetivo “mapuche”. Además, desde el título y la división de los capítulos se da cuenta también de una lengua champurreada, una mixtura: *Cherrufe*, palabra en mapudungun, y su significado, la bola de fuego; los títulos de los capítulos en mapudungun y su posterior traducción. Así, la apropiación de un género evidentemente occidental le permite a la autora reescribir la historia que ya ha sido escrita por los vencedores. Por esa razón, la nueva novela mapuche, según Bernardo Colipán, se transforma en el espacio en donde “se disputan los significados sobre su pasado y construyen su futuro, [sólo así] se rompen las bolsas del olvido” (En Fuentealba Millaguir, *Cherrufe* 17). De este modo, la nueva novela mapuche está estrechamente vinculada a la memoria tal como ha sido con la poesía, pero en este caso abarcando las formas de representación que puede ofrecer la narrativa. En *Memorias de una Papay* (2014), por ejemplo, se presenta a María/Liwen como una persona que reivindica un saber invisibilizado, un conocimiento legítimo que no debe ser abandonado. Las experiencias de las protagonistas en las obras de Fuentealba Millaguir demuestran no solamente una continuidad colonial y las prácticas de dominación, sino también construyen otras posibilidades de pensarse y conocerse, una posibilidad de no morir en la recuperación de la memoria: “la historia de mi vida no morirá, así como el Laurel dará hojas y vida para mi hijo, sé que tú recordarás a la que hace mucho tiempo te dijo: “Dicen que mi nombre es María...” (Fuentealba Millaguir, *Memorias* 104).

Los textos de Graciela Huinao y Moira Millán también se relacionan con la memoria como un espacio de resistencia y práctica descolonizadora. En *Katrilef, hija de*

un ülmen wiliche (2015), Huinao comenta en la presentación del libro que su propósito es reconstruir las historias de las mujeres de su pueblo para que los relatos no mueran con ella. En el caso de Moira Millán, *El tren del olvido* (2019) se presenta de la misma manera. La abuela de la protagonista es la voz que le permite reconstruir la historia no oficial: “los relatos de mi abuela [son] retazos de la memoria apolillada de mi pueblo [...] buscan en la memoria de los territorios las voces inaudibles de los espectros fantasmales del pasado para que les revelen sus verdaderas historias” (Millán 11-12). Es la memoria la que sobrevive al despojo y al olvido: “Solo le quedarían de él la memoria y las anécdotas que contaría una y otra vez a su familia [...] las cuales se transmitirían de generación en generación, y que yo guardo como reliquias de mi pasado” (Millán 91-92). Esta idea se expresa metafóricamente en la relación entre el olvido y el tren, símbolo de la anulación que trajo consigo la necesidad de desplazar a los lof de sus territorios para dar paso a la expansión ferroviaria impulsada por empresas extranjeras. La representación del “tren del olvido”, la historia de Llankaray resalta la importancia de preservar la memoria como práctica descolonizadora con el objetivo de evitar que esta se convierta en una tierra de olvido y dolor (Millán 102).

El rescate del cuerpo también se presenta como una manera de transformar un imaginario impuesto. En esta producción narrativa se crea una tensión contra el orden simbólico y las lógicas coloniales que han definido cómo debe ser una mujer mapuche. En las novelas y relatos de Graciela Huinao, por ejemplo, se presentan prácticas que encarnan una libertad del decir a través del cuerpo. Esto se representa en el cabaret La trompa de Pato en *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010). Asimismo, se profundiza en las discusiones sobre la posibilidad de un “patriarcado ancestral” (Cabnal) y un “entronque patriarcal” (Paredes). En *Katrilef, hija de un ülmen williche* (2015) y *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) se presenta una clara crítica a las costumbres y tradiciones que perpetúan la violencia contra la mujer mapuche: “Su violación disfrazada por una tradición cultural se consumó cumpliendo las reglas milenarias de su pueblo. Ella sólo debía someterse a estas costumbres sin importar la vejación de su ser” (Huinao, *Katrilef* 39). Asimismo, se cuestionan los roles de la mujer: “Tener un marido, reproducir hijos, urdir una familia; nunca supo en qué parlamento se validaron esas medidas; si las trajo el invasor o ya estaban constituidas [...] quiso romper las normas mapuche y wingka establecidas, le faltaron fuerzas para rebelarse ante estas doctrinas” (Huinao, *Desde* 52).

Los ejemplos anteriores contrastan con los relatos propuestos por otras autoras como se demostró con Fuentealba Millaguir, quien expone que la violencia de género comenzó con la Colonización. Además, esta autora no es tan crítica de las costumbres como lo es Graciela Huinao. De hecho, en *Memorias de una Papay* (2021), María cuenta un antiguo ritual llamado weñeñomón o weñedomon (rapto acordado) en el que el hombre, previo al matrimonio, raptaba a la mujer. Como todo ritual, tanto el secuestro como la defensa de la familia de la mujer era simulada. En el caso de su abuela, el secuestro no fue acordado o, al menos, no queda del todo claro: “mi abuelo intentó acercarse a la joven lentamente,

casi sin ser visto ni oído por nadie. Como pudo estiró sus grandes manos y la cogió por el brazo. La joven quería huir de las manos de aquel hombre” (Funtealba Millaguir 30); es decir, no hubo defensa por parte de su familia y luego: “aquél joven se la llevó lejos de su familia, la mantuvo un par de días encerrada, mientras la hacía suya una y mil veces” (Funtealba Millaguir 30). María no menciona en ningún momento la palabra “violación”.

El pensamiento descolonizador desarrollado por diferentes intelectuales indígenas es “un pensamiento inacabado, que se nutre y alberga perspectivas que anhelan la clausura de la situación colonial y proponen caminos para la consecución de derechos de quienes se encuentran colonizados” (Antileo, *¡Aquí...* 167). En particular, esta literatura propone caminos para la consecución de derechos de las mujeres indígenas. No es casual que las protagonistas de las obras sean mujeres, pues son ellas las encargadas de fragmentar y rehacer la historia. Poseen una agencia política relevante no sólo porque construyen la narración, sino que también porque guían acciones de resistencia concretas. Son ellas las que movilizan, curan, sueñan, transmiten oralmente los conocimientos de su pueblo, pero también critican y cuestionan todo aquello que busque catalogarlas. Este impulso decolonial, por lo tanto, se vincula a las ideas de la diferencia que ha implicado la reflexión sobre la autodeterminación¹¹, las recuperaciones territoriales y el papel de la memoria como acto subversivo en el pensamiento intelectual indígena.

CONCLUSIONES

La producción literaria de mujeres mapuche propone diversas maneras de acceder al conocimiento, de vincularlos y de pensar lo indígena, lejos de las normativas homogenizantes de los discursos multiculturalistas estatales. Por medio de la ficción, el uso de recursos estéticos y el rescate de acontecimientos históricos de desplazamiento forzado como la Campaña del Desierto y la Pacificación de la Araucanía, y las posteriores reducciones y migraciones, las mujeres mapuche construyen relatos que desafían las narrativas dominantes, reivindicando y, con ello, elaboran un discurso político que denuncia las prácticas coloniales, con el propósito de articular estrategias descolonizadoras. No es casual, por lo tanto, que existan variados vínculos y tensiones entre las propuestas interpretativas de los intelectuales indígenas, y las experiencias de las protagonistas de las novelas y relatos, pues ambas producciones responden a los dos grandes pensamientos que guiaron este análisis.

Sin dejar de lado la heterogeneidad que también caracteriza al pensamiento político indígena, las autoras abordan temáticas de identidad, de género, de rescate de memoria y

¹¹ Enrique Antileo retoma diferentes propuestas sobre este tema, en las que destacan los textos de Pedro Cayuqueo: “El arribo del Etnonacionalismo” (2005); de Victor Naguil: *Wallmapu tañi kizungünewün. Autogobierno del país Mapuche* (2005); y José Marimán: *Autodeterminación* (2012).

de denuncia contra el despojo territorial y cultural. Todas estas temáticas dan paso a que podamos repensar lo indígena más allá de lo impuesto, tal como buscan hacer lxs intelectuales aquí nombradxs, con el objetivo de llegar a la especificidad organizativa y cultural, en palabras de Rivera Cusicanqui. Por esta razón, considero fundamental entender estas historias desde aquello que posibilitan con la denuncia y la visibilización de la violencia: un agenciamiento político, principalmente de las mujeres, que les ha permitido instituir un camino hacia la autodeterminación y, con ello, hacia la descolonización.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Lincopi, Claudio. *Mapurbekistán. Ciudad, cuerpo y racismo*. Santiago: Pehuén, 2021.
- Ancán, José. “Rostros y voces tras las máscaras y los enmascaramientos: los mapuche urbanos”. *Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología*, I, 1995: 307-314.
- Ancán y Calfio. “El Retomo al País Mapuche. Reflexiones Preliminares para una Utopía por Construir”. *III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G.* Temuco, 1998: 906-914.
- Antileo, Enrique. *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara (Chile-Bolivia, 1990-2006)*. Santiago: Pehuén, 2020.
- . “Lecturas en torno a la migración mapuche. Apuntes para la discusión sobre la diáspora, la nación y el colonialismo”. En: *El poder de la cultura. Espacios y discursos en América Latina*. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, 2014.
- Cabnal, Lorena. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Coord. ACSUR-Las Segovias. Madrid: ACSUR-Las Segovias, 2010: 11-25.
- Catrileo, Daniela. *Piñen*. Santiago: Pez Espiral, 2019.
- . *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo por la impureza*. Santiago: Kikuyo editorial, 2024.
- Cayuman, Ange. “Movimiento en las fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche”. *Nación, Otriedad, Deseo: Producción de la Diferencia en Tiempos Multiculturales*. Santiago: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2019: 327-360
- Chihuailaf, Elicura. “Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo”. Viviana del Campo entrevistadora. *Aérea 3* (2000): 49-59.
- Curiel, Ochy y Falconí, Diego. *Feminismos decoloniales y transformación social*. España: Icaria editorial, s.a., 2021.
- Fuentealba Millaguir, Mariela. *Cherrufe: la bola de fuego (novela mapuche)*. Valdivia: Gobierno Regional de los Lagos, 2008.
- . *Cuentos de Sayen*. Valdivia: Gobierno Regional de los Lagos, 2010.
- . *Memorias de una Papay*. Panguipulli: CONADI, 2021.

- García, Elisa (Coord.). *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Santiago: LOM ediciones, 2017.
- González Casanova, Pablo. *Explotación, colonialismo y lucha por la democracia en América Latina*. México: Edicionesakal, 2017.
- Guerra, Lucia. *La ciudad ajena: Subjetividades de origen Mapuche en el espacio urbano*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2014.
- Henríquez, Miriam. “Los pueblos indígenas y su reconocimiento constitucional pendiente, en Reforma Constitucional”. *Reforma constitucional*. Zúñiga Urbina Coord. Santiago: Editorial LexisNexis, 2005: 127 – 145.
- Herrera, Ricardo. “La construcción histórica de la Araucanía: desde la historiografía oficial a las imágenes culturales y dominación política”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 7 (2003): 29-39.
- Huinao, Graciela. *Desde el fogón de una casa de putas williche*. Osorno: Caballo de Mar, 2010.
- _____. *Katrilef, hija de un ülmen williche*. Chile: ICIIS, 2015.
- Lincopil, Kati. *Número equivocado*. Santiago: Emecé Editores, 2022.
- Loncon, Elisa. “Las mujeres mapuche y el feminismo”. Ciperchile.cl 13 de marzo 2020. <https://www.ciperchile.cl/2020/03/13/las-mujeres-mapuche-y-el-feminismo/>
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, no.9 (2008): 73-101.
- Mariman, Pedro. “La diáspora mapuche: una reflexión política”, *Liwen* 4, Temuco, Chile: Centro de Estudios y Documentación Mapuche Liwen, junio 1997: 216-223.
- Millaleo, Salvador. “El conflicto mapuche y la aplicación de la Ley Antiterrorista en Chile”. *Academia*. S. f. Web.
- https://www.academia.edu/3797840/El_Conflicto_Mapuche_y_la_Aplicaci%C3%B3n_de_la_Ley_Antiterrorista_en_Chile.
- Millán, Moira. *El tren del olvido*. Argentina: Editorial Planeta, 2019.
- Ortiz, Carlos. “El parlamento de Quilín del año 1641: una aproximación a las relaciones interlinajes a partir de la vida fronteriza”. *Cuadernos de Historia* 42 (2015): 7-31.
- Paredes, Julieta. *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. 2008. Ciudad de México: Cooperativa El Rebozo, 2013.
- Pinto, Jorge. “El conflicto Estado-Pueblo Mapuche, 199-1960”. *Universum* 27 Vol. 1 (2012): 167-189.
- Puigros, Otilia. “Los feminismos indígenas de América Latina: Diversidad de perspectivas y unidad de lucha”. *Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Millaray Painemal y Andrea Álvarez compiladoras. Chile: Pehuén, 2016: 116-119
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- _____. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra rota, 2010.

- _____. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: “Seguir mirando a Europa es apostar por un suicidio colectivo”. Lobo Suelto [blog] 17 de septiembre. Disponible en: <http://anarquia-coronada.blogspot.com.ar/2016/09/entrevista-silvia-rivera-cusicanqui.html> [consulta: 30 de abril de 2024].
- Ruiz, Carlos. *Historia y luchas del pueblo Mapuche*. “Síntesis histórica del pueblo mapuche (Siglos XVI-XX)”. Santiago: Ediciones de Le Monde Diplomatique, 2008: 59-64.
- Sáez, Chiara. *Comunicación y cultural popular en América Latina: nuevas perspectivas en tiempos de crisis*. Antonieta Vera, Christian Spencer coautores. Santiago: Ediciones UM, 2022. Formato Ebook.
- Zapata, Claudia. *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Santiago: LOM ediciones, 2016.
- _____. “Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista”. *Discursos/prácticas. Revista de Literaturas Latinoamericanas* 2 (2008): 113-140.

SHUMPALL COMO RESIGNIFICACIÓN DEL RELATO ORAL MAPUCHE.
EROTISMO, MITO Y MISTERIO EN ROXANA MIRANDA RUPAILAF

SHUMPALL AS A RE-SIGNIFICATION OF THE MAPUCHE ORAL STORY.
EROTICISM, MYTH AND MYSTERY IN ROXANA MIRANDA RUPAILAF

Angélica Chavarría Galaz
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile.
angelica.chavarria@upla.cl

RESUMEN

El propósito de este artículo es exponer y discutir la resignificación del relato oral que hallamos en el libro *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf como un canto de amor. Desde una mirada comparativa y dialógica, conectada con antiguos mitos europeos, indagamos en algunos símbolos como la serpiente (en tanto Shumpall), el agua, el canto, la sinuosidad, el *pewma* en diversas variantes simbólicas. Se pone atención a las sinuosidades asociadas a los movimientos serpenteantes, que operan como dispositivos productores de sentido en la poesía de la autora con sus resonancias míticas y religiosas. Nos apoyamos en consideraciones tomadas del libro *El mito de la diosa* de A. Baring y J. Cashford y en declaraciones de la propia autora, tomadas de una entrevista personal. *Shumpall* es un caso relevante de escritura poética mapuche en que confluyen, dialogan, se entremezclan dimensiones simbólicas provenientes de culturas muy diversas pero que responden a una misma problemática: la representación simbólica de nuestras íntimas conexiones con diferentes dimensiones de la vida y la muerte.

PALABRAS CLAVE: Shumpall, Relato Oral, Serpiente, Poesía, Roxana Miranda.

ABSTRACT

The purpose of this article is to expose and discuss the resignification of the oral story that we find in the book *Shumpall* by Roxana Miranda Rupailaf as a love song. From a comparative and dialogic perspective, connected with ancient European myths, we investigate some symbols such as the snake (as Shumpall), water, song, sinuosity, and *pewma* in various symbolic variants. Attention is paid to the sinuosities associated with the serpentine movements, which operate as meaning-producing devices in the author's poetry with its mythical and religious resonances. We rely on considerations taken from the book *The Myth of the Goddess* by A. Baring and J. Cashford and on statements by the author herself, taken from a personal interview. *Shumpall* is

a relevant case of Mapuche poetic writing in which symbolic dimensions coming from very diverse cultures converge, dialogue, intermingle and respond to the same problem: the symbolic representation of our intimate connections with different dimensions of life and death.

KEY WORDS: *Shumpall, Oral Story, Snake, Poetry, Roxana Miranda.*

Recibido: 30 de septiembre 2023.

Aceptado: 29 de marzo 2024.

INTRODUCCIÓN

En el sitio “Escritores Indígenas”, en la entrada correspondiente a Roxana Miranda Rupailaf (n. en Osorno, 1982), hallamos un audio en el que la autora recita algunos poemas de su libro *Trewa ko* (2018). Al inicio de su lectura dice: “Voy a leer poemas de un libro que se llama *Trewa ko* y que tiene relación con los perros; de hecho, significa ‘perro de agua’. Voy a leer una serie de textos pequeños que hablan de lo que mi poesía habla: de la mujer, de la sexualidad, y colocarse en el lugar de estos pequeños perros que vienen a configurar islas”.¹ A la pasada, la autora menciona un aspecto crucial en su poesía: la inclusión de la mujer y su sexualidad, así como su conexión con elementos de la naturaleza, es una característica que singulariza su escritura en el contexto de la poesía indígena chilena contemporánea. En efecto, y como veremos más adelante, la mujer y la sexualidad Miranda Rupailaf las conecta con seres naturales y sobrenaturales, que provienen tanto de la experiencia cotidiana como del mito ancestral de la “diosa madre”, personaje que cobra forma específica según si se lo sitúa en el contexto de la mitología mapuche o en el del relato originario judeocristiano (Génesis). Podríamos decir entonces que una de las marcas fundamentales de su poesía se manifiesta en la incorporación de seres y símbolos ancestrales que se ponen al servicio de una representación simbólica de una forma de erotismo que conecta a los humanos, en particular a la mujer, con elementos no humanos, sean estos naturales (el agua, por ejemplo) o sobrenaturales (Shumpall). Es precisamente esta conexión agua, Shumpall, mujer, mediada la conexión por una simbología ancestral que desborda lo estrictamente mapuche, la que constituye el centro de discusión de este trabajo.

¹ El sitio aludido se presenta como una “plataforma de difusión de escritores indígenas”, y en él encontramos 50 autores. Se trata de una verdadera antología en línea con fotografías y textos leídos por los mismos autores. La cita se halla en este enlace: <https://www.escritoresindigenas.cl/roxana-miranda> [15-04-2024].

Las y los Shumpall (o sumpall)² son seres que forman parte de la cultura mapuche. Su apariencia mitad humano, mitad pez, es muy similar a las sirenas. Su parte humana es muy bella, con pelo largo y dorado. Generalmente son femeninos, aunque existen también masculinos, e incluso los hay de forma totalmente humana. Son los encargados de cuidar los ríos, lagos y mares. Dependiendo del género que tuvieran, toman como amantes a hombres o mujeres que voluntariamente se someten encantados por los sonidos y voces que los dirigen al fondo de las aguas, a un lugar llamado *Sumallhue*. Los sumergidos a veces vuelven cargados de frutos marinos a consolar a sus familiares. Algunos cuentan que mientras el Shumpall los retiene se convierten en aves que no vuelan, pero que sí son excelentes nadadoras.

Para la cultura mapuche, todo lo que se quita debe ser repuesto. Así, si Shumpall ha raptado a una mujer, la familia de ella recibe un pago (*gapitún*). Se dice que los masculinos fecundan a las mujeres que van solas a las orillas de las fuentes de agua. Los primeros Shumpall fueron creados por Tren-Tren (o Ten-Ten), la serpiente buena, a partir de los hombres que se ahogaron en la gran batalla de las serpientes míticas. Pueden cobrar venganza contra las personas que hacen daño a los ríos, lagunas y otros lugares relacionados con el agua. Así es como describe la figura del Shumpall la página de Pueblos Originarios de América³. Hugo Carrasco, en tanto, y siguiendo el relato tradicional mapuche, describe el Shumpall en los mismos términos, agregando, eso sí, que este ser se puede manifestar también de manera figurada, es decir, no directamente como Shumpall, sino como ola, marejada, incluso viento o temporal, transformaciones que también hallamos en el libro *Shumpall*, centralmente estudiado en este trabajo⁴.

² Se suele pluralizar el nombre escribiendo “shumpales”. En esta ocasión usaré la misma grafía que usa Miranda Rupailaf: con mayúscula y sin marca de pluralización.

³ Cf. Pueblos Originarios de América. Ver entrada sobre Shumpall: [https://pueblosoriginarios.com/\[21-09-2023\]](https://pueblosoriginarios.com/[21-09-2023]). También la nota “Qué hay más allá de la tercera ola”, de Bernardo Colipán, en la que el autor describe a Shumpall y relata alguna de sus acciones: <http://letras.mysite.com/rmch011111.html> [25- 09- 2023].

⁴ Como de todo relato oral, no hay del relato del Shumpall una versión única. Hugo Carrasco informa que el relato tiene una “continuación” más allá del matrimonio que se consuma entre la novia y el novio Shumpall; también que el Shumpall puede tomar la forma de un lobo marino (ver “El viaje al otro mundo en la gramática mítica mapuche”). Por otra parte, su conexión con el mito de Tren Tren Vilú y Cai Cai Vilú no es del todo clara, si bien hay una versión que cuenta que tras la batalla de Tren Tren contra Cai Cai los humanos que fueron cubiertos por el mar no se ahogaron sino que se convirtieron en lobos marinos. En la versión de José Santos Lincmán sobre la batalla originaria entre estas dos serpientes se dice que las aguas se calmaron solo cuando un padre envía al mar al último y único hijo que le quedaba (su esposa y demás hijos habían muerto de hambre), el cual es arrastrado por una ola. “El hombre con todo su sentimiento llevó a su hijo, pero el niño le decía ... no llores. Cuando llegaron al mar, el hombre gritó y vino una ola que se llevó al niño y

En efecto, en esta ocasión me concentraré en el libro *Shumpall* (2018), de Roxana Miranda Rupailaf. La aproximación al volumen arranca de una entrevista-conversación sostenida con la poeta en el entorno de un fragmento de selva valdiviana, conversación a la cual ella gentilmente accedió por invitación mía en enero de 2022. La conversación misma tuvo por finalidad establecer, primeramente, un acercamiento humano a la persona que escribe, la que, de alguna manera, está en sus textos poéticos, más allá de que la poesía sea (o se le considere) un arte de ficción. Hablar sobre la presencia que reverbera en esta poesía y escuchar, asimismo, el testimonio de la propia autora acerca de su proceso creativo y por qué pone atención en determinadas realidades y en determinados símbolos o alegorías fue un asunto central en la conversación aludida. Resultó también fructífero intercambiar con ella puntos de vista considerando mis propias lecturas críticas y teóricas en torno a la figura de la diosa madre tal como Baring y Cashford la presentan en su libro *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (2019) y sus alcances interpretativos para fines de entrar al mundo simbólico y metafórico de la escritura de Miranda⁵.

SHUMPALL COMO CANTO DE AMOR

Shumpall es un libro visionario, portador de una visión protagonizada por el seductor canto del sireno que emerge del mar u océano⁶. Es un canto de amor donde lo tanático y lo erótico transitan entre el agua, la niebla y el océano, como puente entre la vida y la muerte; es un canto en el que el mito se revela a través de la poesía. ¿Podríamos hablar, entonces, de un entramado mitopoético en la obra de Roxana Miranda Rupailaf? Estimo que sí. El mito es un concepto clave en su poesía, en la medida en que “supone una instancia de búsqueda en el pasado, una indagación en fuentes a las que se considera “poseedoras de un saber anterior” para, a partir de ahí, reconstruir una tradición” (Fischman, citado

empezó a irse al mar. Quedaron en los ríos, estero bajos, con distintas clases de peces y mariscos en gran abundancia” (“Cómo se dividió Chiloé. Un cuento muy antiguo de los huilliches”, 84). Según este relato la “ola” es la materialización natural de una fuerza, asimilable al Shumpall (hay un cierto erotismo trágico con los elementos en este relato), que se lleva un ser humano a cambio de tranquilidad y abundancia. Miranda Rupailaf desarrolla en su libro precisamente el tópico de las olas en la forma de oleajes.

⁵ Se trata de una entrevista inédita hasta el momento. En el presente trabajo la cito parcialmente.

⁶ *Shumpall* se estructura en cinco oleajes. Los cuatro primeros aparecen denominados con los siguientes títulos, en tanto que el quinto no registra título: “Primer Oleaje De la invocación”, “Segundo Oleaje Delirios de la sal”, “Tercer Oleaje Del abrazo y los descensos”, “Cuarto Oleaje De la desaparición”, “Quinto Oleaje”.

por García 50)⁷. Pero el mito no se agota en la condición de dispositivo reconstructor de tradición; es también una apertura a un saber profundo, complejo, que igualmente se orienta hacia el presente y el futuro. Para Campbell, por ejemplo, el mito es “la abertura secreta a través de la cual las energías inagotables del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales del ser humano. Religiones, filosofías, artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los descubrimientos fundamentales de la ciencia y de la tecnología, las mismas imágenes oníricas que inflaman nuestro sueño, se forman a partir del círculo básico y mágico del mito” (Campbell, citado en Baring y Cashford 15). Lo que hace Roxana Miranda Rupailaf en su poesía es, precisamente, buscar en el pasado ancestral la fuente de sus imágenes y símbolos más poderosos que iluminan su propio tiempo actual. Ya lo decía Campbell: el mito es el canto del universo, la música de las esferas que bailamos aun cuando no podamos reconocer la melodía, melodía que nos conduce a lo ancestral (Cf. Campbell y Moyers, *El poder del mito* 17).

Le preguntamos a la poeta, precisamente, sobre el concepto de mito que plantea Campbell: **¿Crees que esto se manifieste en tu poesía? ¿Cómo unes el mito con tu poesía? ¿Cuál es la intuición de origen?**

Para mí el mito no es ficticio, es parte del relato, porque todavía hay gente que ha visto shumpales y también quizás parto pensando en otros mitos; claro, uno tiene más lecturas. En Las tentaciones de Eva parto desde el mito judeocristiano, parto desde la Eva y no necesariamente todo es mapuche. Ahí el relato que tomo es el mito judeocristiano, y el de la manzana, el del pecado; entonces la tarea de Las tentaciones de Eva era desmontar ese mito y luego con Shumpall la tarea era también actualizar; resignificar el relato oral del Shumpall; eso era lo que yo quería hacer y también en Seducción de los venenos está nuevamente el mito judeocristiano, pero esta vez con la serpiente que te dice que comas la manzana, que te incita... (Miranda, entrevista personal, 2022)⁸.

⁷ “El arte mapuche actual se caracteriza por mezclar prácticas de la producción artística y del saber cultural mapuche ancestral como de la cultura occidental” (García, “La construcción del relato mítico...” 43). En este artículo García expone, con gran rigor, la imagen cosmovisional de la cultura mapuche y sus interacciones con la cultura occidental en diversas manifestaciones artísticas. Sin embargo, a diferencia de lo que García plantea, no creo que haya necesariamente “desvinculación de lo ajeno” (43) sino más bien una “revinculación” entramada con lo ancestral. Queda para otra ocasión una discusión más extensa sobre este punto.

⁸ Miranda se refiere a dos de sus libros previos a *Shumpall: Las Tentaciones de Eva*. S/d de lugar: Ripio Ediciones, 2010. Y *Seducción de los venenos*. Santiago: LOM Ediciones, 2008. La transcripción de las respuestas de la autora se hace con cursiva.

Shumpall, por una parte, es un mito de origen, diría Campbell; por otro lado, es un relato oral cotidiano y presente, diría la poeta, que forma parte de la memoria ancestral de su pueblo; en ambos casos tiene carácter sagrado. Al movilizar esa dimensión primigenia de la memoria, el mito adquiere en la poética de Miranda Rupailaf nuevos sentidos y significados que dinamizarán la cosmovisión tradicional en la que la mujer emerge “desde las aguas” dando voz a la mujer poeta, mujer mapuche, ancestral y moderna al mismo tiempo. En *Shumpall* hay un relato oral de base, como señala la misma poeta, que emerge desde el *pewma*⁹ inscrito en el rito del encuentro, en el ritmo de la tercera ola y en el continuum del viaje de descenso como búsqueda del pasado. Se trata, al decir de Campbell, de una abertura secreta y misteriosa que conduce a la poeta a un descenso hacia el inframundo del mar (en este caso) para encontrarse con sus raíces ancestrales encarnadas en “lo amado” a quien ella, la hablante lírica, le abre el mar para que no se ahogue. Todo enmarcado dentro del ritual del tres (p. e., tres olas), del diez (diez círculos), del círculo que no tiene comienzo ni fin, de los espacios que transitan entre la realidad y el sueño. Es la búsqueda de lo ancestral que, a su vez, es la búsqueda de lo sagrado.

Shumpall, en tanto serpiente de agua, es un ser que podemos vincular con lo que Baring y Cashford proponen acerca de la relación entre el agua y la serpiente:

El agua y la serpiente están asociadas íntimamente a la espiral, como lo están al meandro y al laberinto. El laberinto se enrosca como una serpiente, o como el movimiento serpentino del agua a través del útero de la tierra, que es la cueva [...] Todo esto constituye una constelación perdurable de imágenes relacionadas con la figura de la diosa, pues simbolizan el intrincado sendero que conecta el mundo visible y el invisible, del tipo que las almas de los muertos habrían recorrido con el fin de volver a entrar en el útero de la madre (Baring y Cashford 44).

En este escenario el cuerpo se vuelve agua que se transforma en mar, niebla, océano. También el cuerpo es serpiente, es Shumpall, es pez. Si bien, los mitos no son historia, estos se manifiestan en el tiempo y crean historia, por lo tanto se visten con el lenguaje del devenir y del cambio.

Le preguntamos a la poeta si coincidía o no con esta manera de ver el mito a propósito de su libro: **¿Cómo ves al respecto tu libro *Shumpall*? Yo lo veo como una relación apelativa, hacia un tú. ¿Es así o está pensado desde otra mirada?**

Sí, efectivamente, es que yo creo que Shumpall es un libro de amor, es un libro de transformación también y si este es un libro más íntimo, al ser un libro de amor es más íntimo y para mí es un libro luminoso porque lo escribí con mucha alegría. Estaba muy contenta de descubrir el relato. Creo que es el libro que me ha traído muchas

⁹ Sueño visionario en la cultura mapuche.

satisfacciones profesionales, en el ámbito de la escritura y si está pensando en la apelación, en dirigirla a un tú, no exactamente una persona en específico, pero sí está pensado como en una relación amorosa (Miranda, entrevista personal, 2022).

El volumen denota una actitud apostrofica e íntima, expresión de una relación de amor que comienza con una invocación:

Primer Oleaje

De la invocación

I

Cuando llegaste, el océano detuvo sus oleajes.

Los peces comenzaron a mirarme.

Y allí,
en el lugar donde aparecen y desaparecen los naufragos
surgiste como un faro
y alumbraste hacia atrás
las noches del círculo en espera.

Yo comencé a correr por las orillas
y me arrojé a las sales
para buscar tu cuerpo plateado entre las algas.

El mar se ha convertido en un jardín de estrellas
sudadas de encenderse con el roce.
Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre.

Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre (Miranda 15).

Shumpall es un canto de amor que nos lleva a la representación del amor, justamente, a través de la imagen del matrimonio sagrado que Baring y Cashford presentan en *el Mito de la diosa*. En esta representación la figura de ella, la mujer del matrimonio, es homologable a la hablante y su palabra, palabra que evoca el relato oral el que, a su vez, simboliza el devenir de la naturaleza. Naturaleza y palabra surgen a partir de la imagen que luego se transforma en palabra poética y él, el hombre del matrimonio, viene a ser el cuerpo metaforizado, imaginado en la figura del Shumpall, ese espíritu poderoso que se presenta cargado por las caracolas de lo antiguo. Cuando él llega se detiene el oleaje del océano. El matrimonio sagrado representa la unión de la naturaleza con el espíritu; entonces cuando el Shumpall alumbraba hacia atrás del círculo que ha estado en espera de

poder ser dicho, trae al presente el relato de otro tiempo y de otro espacio con el que se resignifica el presente. Pasado y presente, espíritu y naturaleza ya no pueden separarse en la escritura poética de Miranda Rupailaf.

Ella comienza a correr por las orillas, pero no se limita sólo a correr y observar, sino que se arroja al mar; en realidad a las sales para buscar el cuerpo plateado del Shumpall entre las algas. Se establece, en consecuencia, una relación erótica en la que la sal podría verse como la metáfora del semen germinador que inunda todo su cuerpo. El mar se convierte en un jardín de estrellas, imagen que representa la multiplicidad. La luz viene de la mano de las estrellas, pero esta no es cualquier luz: es una luz “sudada” que además se enciende “con el roce”, lo cual pone en evidencia lo erótico en la relación amorosa. Cuando la poeta dice que se hundirá en la tercera ola, estamos ante una imagen que admite una doble lectura; por una parte, podría leerse como la acción de sumergirse en el pasado, en la memoria que ella deberá nombrar y, por otra, hundirse en la relación sexual fálica en la que el faro sugiere la evocación viril. Al hablar de sudor, de roce, de hundimiento, se despliega un erotismo que se manifiesta como motor de acción o transformación, como lo sugiere la propia autora. Es pulsión o energía para transitar por esa memoria antigua de un tiempo ancestral cuando la serpiente Shumpall adquiere el ritmo sinuoso que logrará agenciar el continuum del tránsito entre un espacio y tiempo anterior, un espacio que se canta, que se sueña y se evoca para decantar el devenir hacia lo uterino, hacia el vientre de la diosa madre. Todo está dentro de la diosa madre; ella es tiempo, espacio y causalidad. Ella es evocación, pulsión y vida.

Continúa la poeta:

II

Él vino hacia mí
en la tercera ola.

Vestido de las flores marinas
que navegan el vientre de la madre.

Pez de plata me trajo entre las manos.

Fue de ofrenda la trizadura que hicimos en el vientre.

Una estrella de sal hice en el agua.

Fue de sacrificio.

Él llegó hasta aquí en la tercera ola
y dibujó su arcoíris en el cielo.

Nunca pude borrarlo de mi sueño (Miranda 16).

La primera ola es la invocación, la segunda es el delirio, la tercera es el abrazo y el descenso. El Shumpall se presenta en la tercera ola después de un llamado (invocación), luego de estar en un estado de delirio para hacer el camino hacia el descenso y ser abrazada, adjudicando al número tres la condición de ritual del paso entre una realidad y otra. Además, la idea de lo ritualizado se ratifica a través de otros elementos como la ofrenda luego del rapto (“pez de plata me trajo”). Notemos la alusión al vientre de la madre al relacionar lo uterino con la trizadura como ratificación de la herida de lo antiguo, de lo ancestral, que trae el ser mítico que viene y que se queda como una huella indeleble en la memoria de la voz lírica. Recordemos —ahora siguiendo a Baring y Cashford— que el vientre, el útero, es la representación de la diosa madre como una entidad interrelacionada con lo de arriba y lo de abajo, con lo tangible e intangible, con el pasado y el presente. Al romperse el útero, al trizarse si se quiere, se triza lo sagrado. Sin embargo, la ritualización pareciera ser la puerta que abre paso nuevamente a lo sagrado. El *pewma* devuelve la conciencia anterior, nunca se puede borrar, porque reclama su sitio¹⁰.

EL PEWMA COMO CONCIENCIA ANCESTRAL

A propósito de sueño, le preguntamos a Roxana Miranda: **Hablas de los sueños en tu poética, ¿de qué manera se presentan, son importantes, por qué? ¿Cómo se vincula el *pewma* con *Shumpall*? ¿Cómo llegaste a la imagen del *Shumpall*?**

*Sí, los sueños son importantes para mí. Bueno, yo creo mucho en ellos, me anticipan, me advierten, me gusta mucho también contarlos. Entonces sí, los cuento, se los cuento a personas que me dicen o me interpretan más o menos lo que me va a pasar y son casi siempre las mismas personas en realidad y sí son trascendentes. Yo creo que *Shumpall* es un libro que tiene mucho que ver con los sueños y yo creo que se nota.*

*Yo primero hice un poema y ese poema tenía que ver con el llamar a alguien que aparece del mar y luego aparece él, y me dicen “oye tú estás hablando del *Shumpall*” y ahí empiezo a descubrir el relato y empiezo a darme cuenta de que sí, de que a lo mejor yo sí estoy hablando de un *shumpall*. Me empieza a gustar mucho lo que empiezo a descubrir y comienza a aparecer este libro, como lo mencionaba al principio con el respeto hacia el relato, pensando en no transformarlo y sí, pues, está esto del relato mapuche, del retornemos, que me trague el mar, que me traiga*

¹⁰ Mabel García en su artículo “El ‘*pewma*’ en la poesía mapuche” (2008) examina la relación que varios poetas actuales de origen mapuche establecen entre el sueño y sus respectivos mundos poéticos.

la tercera ola, porque quiero irme a ese otro mundo (Miranda, entrevista personal, 2022).

Este mismo relato mapuche puede tener, sin embargo, una lectura distinta y la vez complementaria, y para evidenciarlo me remontaré a una de las antiguas diosas madre. Me refiero a Perséfone, hija de Deméter, dispensadora de las estaciones. Perséfone, la doncella del trigo, la simiente en la que el trigo, su madre, continuamente renace, quien fue raptada por Hades (dios de los muertos y el inframundo) y la relación que se puede establecer con la celebración de los Misterios eleusinos¹¹. Tales misterios celebraban el regreso de Perséfone, pues este era también el regreso de las plantas y la vida a la tierra. Perséfone había comido semillas (símbolos de la vida) mientras estuvo en el inframundo (el subsuelo, como las semillas en invierno) y su renacimiento es, por tanto, un símbolo del renacimiento de toda la vida vegetal durante la primavera y, por extensión, de toda la vida sobre la tierra.

El rapto de Perséfone se realiza de manera violenta y sorpresiva cuando ella se encontraba recogiendo flores; al igual que en *Shumpall* aparecen unos brazos que la atrapan de la cintura y la conducen al inframundo (Cf. Baring y Cashford, 2019, p. 423). En tanto, en el relato oral mapuche, que sirve de subtexto de *Shumpall*, también ocurre un rapto; sólo que no es violento: hay un canto que llama, que seduce en un éxtasis o delirio, que también la envuelve por la cintura y la conduce, en este caso, al fondo del mar. Hay en este rapto un consentimiento implícito al aceptar la seducción, en la voz, en el canto; más tarde se deberá cumplir las normas propias del ritual a través del pago que se hace a los padres y/o comunidad desde donde emerge la persona atraída por el Shumpall. En el caso de los Misterios de Eleusis también hay un sacrificio, el del cerdo sagrado con el que se daba inicio al ritual y se hacía con el fin de atraer a los muertos a través del olor de la sangre. En el contexto del mundo griego, sin embargo, el rapto traerá consecuencias nefastas para la humanidad, dado que Deméter al ser la diosa madre del trigo, diosa de las doradas cosechas y de la fertilidad de la tierra, también llamada como Inanna “la verde”, “la que trae la fruta” y “la que trae las estaciones” (Cf. Baring y Cashford 417), tras perder

¹¹ Más información al respecto en los documentales *Los misterios de Eleusis. Documental*, en https://www.youtube.com/watch?v=aFjtn6BoYQ&ab_channel=EstoesArgos%21, producido por Esto es Argos, y *Los misterios de Eleusis: significado y ritual*, conferencia de Fernando García Romero en https://www.youtube.com/watch?v=JlXIsN1aBdU&ab_channel=FUNDACIONJUANMARCH. Se ha extraído también información sobre los Misterios eleusinos del capítulo 9 de *El mito de la diosa*, de Baring y Cashford: “Diosas griegas: Afrodita, Deméter y Perséfone”, en particular de la sección “Deméter y Perséfone” (417-426). Hago notar que al aludir a los Misterios eleusinos el propósito es establecer ciertos paralelismos que, a mi parecer, resultan significativos para leer *Shumpall* de Miranda Rupailaf. No pretende ser un análisis propiamente comparado.

a su hija Perséfone descuida su papel de diosa y la humanidad cae en la desgracia de la sequía y la falta de alimento.

Por otra parte, la numerología también se hace evidente a través del número diez: “Pero cuando se le presentó por décima vez la radiante Aurora, le salió al encuentro Hécate, llevando en sus manos una antorcha” (Baring y Cashford 423). Mientras que en un poema de *Shumpall* la poeta dice: “Blanco, /transparente,/ es el niño que gira diez veces/ en círculo a la izquierda” (Miranda 17). Más adelante: “Diez son las noches/ en que sacudes la sal...” “Diez son las noches/ en que tú sudas la sal” (Miranda 18).

Volvamos al *Mito de la diosa*. Al ser Deméter dispensadora de las estaciones, señala el mito que cuando su hija Perséfone se iba al inframundo la tierra se entristecía y, cuando volvía, todo renacía y florecía. De esta manera, el relato hace eco de la continuidad de las estaciones evidenciadas a través del número cuatro. En *Shumpall* el número cuatro también se hace recurrente en los siguientes versos: “Comienzo a morderle en cuatro lenguas.../ son cuatro los colores que hay adentro” (Miranda 17). “Melodía por la cual cuatro veces cruzo el mar con mis ofrendas” (Miranda 19). “Cuatro estaciones han pasado por la piel” (Miranda 32). Consideremos, además, que el propósito y significado de los Misterios era la iniciación a una visión. “Eleusis” significa “el lugar de la feliz llegada” de donde los campos Eliseos toman su nombre (Cf. Baring y Cashford 429). Cobra, pues, un significado relevante la consideración de *Shumpall* como un libro visionario, como una imagen de misterio. La poeta, en este caso, entra a la visión mediante el *pewma* donde encuentra a su amado (Shumpall) como huella indeleble en su memoria, quien la conducirá “al lugar de la feliz llegada” que en el relato oral se remite a la ancestralidad agenciada mediante la palabra poética, mediante el canto.

Oigamos, a propósito, las propias palabras de Roxana Miranda:

Cuando escribí Shumpall profundicé aún más que Shumpall era un canto. Antiguamente había una canción para invocar al Shumpall. A mí me mostraron la canción, la tengo en mapudungum y con traducción y existía este canto para invocar al Shumpall y si estoy haciendo un libro, tengo que invocar al Shumpall, tengo que hacer que venga, entonces cómo le voy a decir que venga y ahí está de nuevo la apelación. La apelación es directamente al Shumpall: yo quiero que tú vengas, que me raptés y que me lleves y ahí está la búsqueda del sonido, la seducción, cómo lo seduzco, cómo con mi voz lo estoy llamando y entonces creo que la anáfora también está presente en el Shumpall por eso, porque las canciones son reiterativas y se quedan pegadas. Entonces esto es una canción, más que un poemario y un poema y luego de forma natural voy buscando siempre el ritmo (Miranda, entrevista personal, 2022).

Es en este punto de encuentro donde relato oral, mito y canto se hacen uno solo, de la misma manera en que Campbell hace una entrada al mundo del mito a través del canto. La anáfora a la cual hace alusión la poeta converge en el ritmo que estará presente tanto

La espuma blanca de tus líquidos yo bebo
y trizo el agua.

Los peces que tú llevas adentro
conocen mis olores y el aire derramado.

Diez son las noches
en que tú sudas la sal.

Yo sopro y aspiro el aliento en los espejos (Miranda 18).

En el primer caso la madre sufre tras la pérdida de su hija, en el segundo la poeta siente la angustia por la pérdida del amado. En ambos casos hay una piedra que contiene o avizora el futuro (“señala mis ojos / presagio”...). En ambos casos diez son las noches que anteceden a la entrada al mar o al inframundo. Alguien abre el camino, ya sea con antorchas o hacia el mar. En ambos casos el amor es el motivo que lleva a la búsqueda y en ambos casos se transita entre la vida y la muerte, muerte que vuelve a ser condición de vida.

Otro elemento que conviene considerar es que antes de entrar al templo de los Misterios se debía consumir el ciceón, brebaje que todos los iniciados debían beber antes de presenciar los Misterios (Cf. *Los Misterios de Eleusis. Documental*, minuto 27). Al inicio del rito se cubría la cabeza con una manta para quedar sumido en la oscuridad que posteriormente se mantenía en el templo. Observemos, al respecto, lo que aparece en el poema:

III

Oscuro

era uno de sus nombres.
Oscuro, dijo,
y sacudió su piel bajo la lluvia.
Se me enrolló en el cuello
y con su humedad
ciega en la niebla anduve.

Desde antes él me visitaba el sueño.
Y no quise abrir los ojos
por tenerlo cruzado en ese barco de fantasmas.

Oscuro se llamaba y estaba entre la niebla.

Sacó su lengua en la tormenta
y vi los mapas dibujados de la mar
en esa sed abierta que él tiene de venenos (Miranda 25)¹³.

Nótese que este poema corresponde al “Segundo Oleaje” denominado “Delirios de la sal”. Aquí evidenciamos la oscuridad, en este caso dentro de la lluvia, de la niebla, oscuridad que aparece en la escena del mar. También aparece el tránsito entre la vigilia y el sueño desde donde proviene el amado que en este poema evidencia su corporeidad de serpiente cuando se enrolla en el cuello, saca su lengua sedienta de venenos. Recordemos que la ceremonia de los Misterios se dividía en dos etapas, las Mayores y los Menores. En los primeros Misterios aparecía el mistas como “el que tiene los ojos cerrados, el que debe guardar silencio” y en el segundo aparecía el epoptes “el que ha visto” (Cf. García Romero, minuto 24 y ss.; también *Los misterios der Eleusis. Documental*, minuto 17 y ss.) ¿Qué es lo que se veía? ¿Cuál es el misterio? Muchos son los detalles que se ocultaron a lo largo de la historia, pero lo que sí se ha rescatado es una imagen de Deméter emergiendo de la oscuridad con un niño recién nacido en brazos, todo esto entre el delirio del ciceón (Cf. *Los Misterios de Elusis. Documental*).

Veamos lo que dice la poeta en *Shumpall*:

III

Blanco es el niño en el círculo
que lo devuelve al llanto
de verse repetido
en los ojos de la madre.

Él sabe que son tres los arcoíris
que pasan por mi sangre

Para él abro este mar.

Para que pasen
sus caballos por la sal
y no se ahogue.

¹³ Se ha omitido el epígrafe.

Blanco,
transparente,
el niño que gira diez veces
en círculo a la izquierda.

Repite el mismo movimiento.
Y yo extasiada
comienzo a morderle en cuatro lenguas.
Y son tres los arcoíris que él me sabe,
son cuatro los colores que hay adentro.

Él todo lo sabe
por presagio
por sueño venido y repetido.

Vaticinio de lunas cayendo en las almohadas
del niño atravesado por los peces (Miranda 17).

El blanco representa el color de lo puro, de lo no contaminado con el mundo exterior; por lo tanto, en ambos casos se representa la vida nueva. Deméter trae en sus brazos el misterio del futuro y en este poema se vuelve al origen a través del llanto del niño. En la simbología del círculo se reitera la idea del ritual, pero, además, es un niño que representa la sabiduría que emana del presagio y del sueño. El ritual adopta una dimensión trascendente y la hierofante o sacerdotisa mostrará el camino de la muerte y en esa misma muerte también el renacimiento a otra vida, en otra dimensión o tal vez, en otro tiempo. Más adelante vuelve a hablar la poeta de este niño:

IV

Qué haré con tu locura niño-pep
con el vestido que me estorba este silencio.

Qué estatuas de sal
dibujará el viento sobre el agua.

Carne de mí que voy dejando.

Alimento de peces han sido mis cabellos.

He descendido a lo azul
con un puñado de pájaros
que trinando se despluman de visiones.

Qué haré contigo niño-pez
 que de cantar no dejas
 adentro de este mar que son mis ojos (Miranda 26).¹⁴

Al ser presentado como niño-pez, el niño trae la vida nueva y también trae la fertilidad; alude a la multiplicación de los peces en la medida en que el pez es el símbolo de la fertilidad del mar con el que la misma poeta se fusiona, se hace alimento. Se reitera la idea del descenso, sólo que en este caso siempre la poesía de Miranda Rupailaf converge en lo azul, reiterando la idea de visión. Este niño-pez trae la voz nueva, la palabra que no deja de cantar (nuevamente el concepto del canto) y finalmente se consolida lo visionario de ese “adentro del mar”.

Y en este canto ¿dónde se sitúa la poeta?

II

Llevo mucho tiempo en este vórtice
 y la flor que guardo está sin pétalos.

Escucho tus venidas.
 El aire salino trae acordes de tu corazón que es cielo [...]
 Llevo tiempo en este vórtice.

Cuatro estaciones han pasado por la piel (Miranda 32).

La palabra vórtice etimológicamente proviene del latín vortex que significa el centro de un torbellino o ciclón. Este es el punto del epicentro de la energía, donde la visión del círculo, ya lo decíamos, nos remite a la idea del volver a lo antiguo. Al encontrarse la poeta en el epicentro, adquiere la posición privilegiada de estar en el punto central donde se genera el movimiento, la fluidez en tiempos y espacios distintos. La misma poeta lo confirma en la entrevista al decir que este poemario tiene un ritmo, un movimiento anafórico, si se quiere, donde la reiteración de la tercera ola viene a ser el dispositivo escritural que genera el ir y venir de las palabras (como las olas) que se vuelven canto.

En el ritual de los Misterios había una forma de terminar que consistía en que el hierofante llenaba dos copas, alzaba una hacia el oeste y otra hacia el este, derramaba al suelo lo que contenía mientras el pueblo, mirando hacia el cielo, gritaba: “¡lluvia!” y, mirando hacia la tierra, gritaban: “¡Concibe!” (Baring y Cashford 434). Así terminaban los Misterios de Eleusis de tal manera que este renacer instaura una nueva forma de concebir

¹⁴ Se ha omitido el epígrafe del poema.

la vida y la muerte. En estos rituales tanto aristócratas como esclavos se presentaban en una misma categoría para vivir el ritual. Y lo decía Cicerón:

Los Misterios nos han llevado de una vida salvaje y cruel a la civilización, y nos han moderado y hechos humanos, y hemos conocido las llamadas “iniciaciones”, que en realidad son los principios de la vida, y hemos recibido no sólo una pauta para vivir con alegría, sino también para morir con mejor esperanza (Citado por Fernando García Romero, 1: 11 minutos)¹⁵.

Considerando estas palabras de Cicerón, no es de extrañar que algunos de los ritos iniciales de los Misterios de Eleusis se realizaran escondidos en los bosques donde la vida muere y renace cada día.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La poesía de Roxana Miranda Rupailaf es una obra de encuentros, de visiones interiores, de sueños, de misterios, de evocación, de símbolos, de transformación; es un encuentro entre el mito, en el sentido ancestral y originario del término, “la abertura secreta a través de la cual las energías inagotables del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales del ser humano” (Campbell), y el relato oral mapuche-huilliche que la poeta percibe como una realidad cotidiana, aunque sea de base mítica. La palabra poética de Roxana Miranda nos evoca, nos convoca y nos logra trasladar a ese pasado ancestral a través de la visión, de la metáfora y del símbolo, pero, al mismo tiempo, nos instala en el presente de nuestra propia historia de cuerpos y deseos.

Es una poesía que evoca la imagen del viaje ancestral donde la figura de la serpiente aparecerá como símbolo rizomático, sinuoso y transitante entre sus obras. La serpiente nos conducirá a este viaje ancestral, invitándonos a entrar en las profundidades de la psiquis humana y, sobre todo, hurgar en los entramados de la conciencia de la mujer judeocristiana como en el de la mujer mapuche. Se presenta como un poemario para “ver”, de carácter “profético” en el que la voz de la serpiente habla tanto desde el Génesis bíblico como desde el relato del Shumpall. Este Shumpall aparece cada cierto tiempo desde el mar, desde los humedales para enamorar o encantar y llevarse a su enamorada(o) y luego reaparece arrojando grandes cantidades de peces, mariscos y algas para “pagar” el rapto que ha cometido. Sin embargo, este ser mítico no es sólo una historia para el pueblo mapuche; representa una forma de mirar el mundo, forma que hace emerger otros seres míticos que

¹⁵ La cita de Cicerón pertenece a *Sobre las leyes*, 2. 4.16 del autor romano (dato de García Romero).

pueblan la realidad, que conviven en un espacio donde el *nütram*¹⁶ se hace desde y con la naturaleza, donde los seres transmiten “su saber interior” cual epifanía atesorada a través del tiempo. La experiencia estética va de la mano de la función simbólica en la vida. En *Shumpall* hay un relato oral que emerge desde el *pewma* inscrito en el rito del encuentro, en el ritmo de la tercera ola y en el continuum del viaje de descenso como búsqueda del pasado. Hay una invocación, un delirio y en ese viaje de descenso se cae a una nueva realidad que se presenta en el mar.

¿Será esto una manera de transformar los niveles profundos de la conciencia humana en nuestros tiempos, al relacionar las imágenes ancestrales como sagradas y otorgarle a la naturaleza nuevamente un espíritu sagrado? O, dicho de otra forma, ¿la poesía nos puede otorgar el poder de ser *epoptes*, de tener un acercamiento a nuestra consciencia y entender el lugar que ocupamos en nuestro universo misterioso? En un mundo en el que el sentido trascendente de las palabras se ha desvanecido, en el que el carácter sagrado ya no existe como eje estructurante de la vida cotidiana y política, la configuración mítica, la visión cosmogónica del lenguaje y de la poesía sí es una posibilidad cierta de abrir una enunciación trascendente de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Baring Anne y Cashford Jules. Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano y Isabel Urzáiz. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela, 2019.
- Campbell, Joseph y Bill Moyers. Trad. César Aira. *El poder del mito*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2017.
- Carrasco Muñoz, Hugo. “El viaje al otro mundo en la gramática mítica mapuche”. *Nueva Stylo* No 2 (1999): 25-34. Versión digital en Repositorio Universidad Católica de Temuco. <https://repositoriodigital.uct.cl/server/api/core/bitstreams/0f4acc07-cff8-4423-a106-5e8b46e6b065/content> [15-04-2024]
- Colipán, Bernardo. “Qué hay más allá de la tercera ola”. <http://letras.mysite.com/rmch011111.html>. [25-09-2023].
- Esto es Argos! (canal de Youtube). *Los misterios de Eleusis. Documental*, en https://www.youtube.com/watch?v=aFjtn6BoYQ&ab_channel=EstoEsArgos%21 [10-09-2023]
- García Romero, Fernando: *Los misterios de Eleusis: significado y ritual*. Conferencia. https://www.youtube.com/watch?v=JlxIsN1aBdU&ab_channel=FUNDACIONJUANMARCH [26-09-2023].

¹⁶ Conversación mapuche que evoca a vivos y muertos; seres que, independiente de su estado, participan de y en la conversación a través de la voz de los interlocutores.

- García, Mabel. “El ‘pewma’ en la poesía mapuche”. *Papeles de Trabajo* 16 (2008). <https://doi.org/10.35305/revista.v0i16.137>.
- García, Mabel. “La construcción del relato mítico ancestral en el arte y la poesía mapuche actual”. *Papeles de Trabajo* 20 (2010): 43-56. <https://doi.org/10.35305/revista.v0i20.119>
- Lincomán, José Santos. *Poesía y cuento*. Ancud: Oficina Promotora para el Desarrollo de Chiloé, 1990.
- Miranda Rupailaf, Roxana. *Shumpall*. Santiago: Pehuén Editores, 2018.
- Pueblos Originarios de América. <https://pueblosoriginarios.com/> [20-09-2023]
- VVAA. Escritores indígenas. Proyecto Diálogo, Retrato Literario Indígena. <https://www.escritoresindigenas.cl/> [15-04-2024].

CONJETURAS, TACHADURAS Y RELECTURAS: LA GÉNESIS
CREATIVA DE *FRENTE A UN HOMBRE ARMADO* Y *EPIFANÍA DE UNA
SOMBRA* DE MAURICIO WACQUEZ¹

*CONJECTURES, CROSSINGS OUT AND REREADINGS: THE CREATIVE
GENESIS OF MAURICIO WACQUEZ'S FRENTE A UN HOMBRE
ARMADO AND EPIFANÍA DE UNA SOMBRA*

Daniela Buksdorf
Pontificia Universidad Católica de Chile
dbuksdorf@uc.cl

RESUMEN

Este estudio presenta por primera vez parte del material de archivo del escritor chileno-francés Mauricio Wacquez (1939-2000) custodiado por la Universidad de Princeton. En esta investigación estructurada a partir de la crítica genética, se ha establecido un *dossier* genético de estudio que se analiza en conjunto con las versiones publicadas de las novelas más representativas de este escritor. Gracias al estudio y análisis de este material, este artículo postula que las novelas *Frente a un hombre armado* (1982) y *Epifanía de una sombra* (2000) comparten una misma génesis escritural.

PALABRAS CLAVE: Crítica Genética, Archivo, Manuscritos, Mauricio Wacquez.

¹ Este artículo forma parte de la investigación doctoral *Autobiografía, autoficción y archivo: una propuesta de lectura de la narrativa de Mauricio Wacquez como Bildungsroman queer* financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (Anid) folio: 21200840.

ABSTRACT

This study presents, for the first time, part of the archive material of the Chilean-French writer Mauricio Wacquez (1939-2000) found at Princeton University. In this research structured from genetic criticism, a genetic study dossier has been established that is analyzed together with the published versions of the most representative novels by this writer. Thanks to the study and analysis of the material, this article postulates that the novels *Frente a un hombre armado* (1982) and *Epifanía de una sombra* (2000) share the same scriptural genesis.

KEY WORDS: *Genetic Criticism, Archive, Manuscripts, Mauricio Wacquez.*

Recibido: 22 de junio 2023.

Aceptado: 8 de marzo 2024.

Dentro de la producción narrativa del escritor chileno-francés Mauricio Wacquez (1939-2000) destacan las novelas *Frente a un hombre armado* (1981) y *Epifanía de una sombra* (2000). Si bien son publicadas con casi veinte años de diferencia, es posible afirmar que estas narraciones dialogan entre sí; se reconocen diversas equivalencias tanto en la figura del protagonista como en ciertas “anécdotas” y personajes secundarios. Asimismo, ambas novelas pueden ser leídas en clave autobiográfica; es posible evidenciar que estos relatos comparten el registro de un periodo de tiempo acotado, la formación del sujeto desde su niñez a su juventud, nutriéndose tanto de elementos ficcionales como experiencias vividas por el propio autor. Es más, tras su lectura y estudio es factible señalar que estas novelas dialogan entre sí, se afectan y reflejan. La relación entre estas novelas puede obedecer a una estrategia propia del autor, o tal vez, más que a una estrategia, a la mirada que Wacquez tenía sobre la escritura. Al preguntarle en una entrevista sobre la correspondencia entre *Frente a un hombre armado* y sus publicaciones previas (los volúmenes de cuentos *Cinco y una ficciones* y *Excesos*, y las novelas *Toda la luz del mediodía* y *Paréntesis*) Wacquez responde:

Te lo digo porque creo que toda novela, no soy el primero que lo afirma, la obra del maestro Borges está llena de este principio. Toda página, todo capítulo y todo libro es parte de un mismo discurso. Puede haber diferencias formales y diferencias argumentales, pero en el fondo las obsesiones son tan pocas que una novela basta, así como una vida debe, desdichadamente, bastarnos. Las novelas son facetas, lados diferentes de un mismo objeto (Manuscrito 82: 7)².

Si bien dicha declaración no tiene fecha, es posible inferir que ha sido registrada entre los años 1981 y 1983, ya que *Frente a un hombre armado* fue publicada en España en 1981, y el material de archivo fue entregado por el autor en 1983. Es interesante señalar

² Caja 10, carpeta 5, s/f.

que Wacquez publica en 1983 *Ella o el sueño de nadie*, y que *Epifanía de una sombra* es un proyecto posterior (que mencionará en algunas entrevistas recién en la década siguiente). Esta información es útil para proyectar la estrategia narrativa para sus creaciones futuras: es decir, Wacquez mantiene el mismo discurso, la misma obsesión con la que fundamenta *Frente a un hombre armado* en *Ella o el sueño de nadie*, y, también, en *Epifanía de una sombra*. Ahora bien, si Wacquez mantiene su estrategia y la totalidad de su producción narrativa obedece a “diversas facetas de un mismo objeto”, la correspondencia entre *Frente a un hombre armado* y *Epifanía de una sombra* no sería diferente a dicha misma relación entre otras obras del autor. Sin embargo, la correspondencia entre estas novelas es mucho más cercana (en comparación a la totalidad de sus narraciones) y ha sido establecida a partir de la lectura de las versiones editadas de *Frente a un hombre armado* y *Epifanía de una sombra*. No obstante, el estudio, análisis e interpretación del material de archivo del escritor aporta antecedentes que profundizan y ratifican este vínculo.

VIAJE AL CENTRO DEL ARCHIVO

El material de archivo de Mauricio Wacquez se encuentra custodiado por la Firestone Library de la Universidad de Princeton, en la división “Rare Books and Special Collections” entregado por el propio autor y alberga material fechado desde 1957 hasta 1983. La colección consta de catorce cajas que contienen borradores (escritos hológrafos y dactiloscritos) de las novelas *Frente a un hombre armado*, *Toda la luz del mediodía*, *Paréntesis* y *Ella o el sueño de nadie* además de la colección de cuentos *Excesos* y de sus libros de no ficción *Conocer a Sartre y su obra* y *Sartre*. También se encuentran solapas y prólogos de varios libros escritos por el autor mientras trabajaba en diversas editoriales barcelonesas; entrevistas, cuadernos utilizados con diversos usos: apuntes para sus clases de filosofía, diario personal, diversas anotaciones aisladas, borradores de cartas y material pre redaccional de sus novelas. Asimismo, es posible encontrar correspondencia personal y familiar, tarjetas de saludo y fotografías.

Es importante mencionar que el trabajo con material de archivo implica diversas dificultades. El archivo opera como lugar/espacio y como objeto/materialidad. Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1997) se refiere inicialmente a la etimología de la palabra archivo, al *arkhé* griego, como el *origen*: “En cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, el *arkhé* en el sentido *físico*, *histórico* u *ontológico*, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo” (10). Este sentido de lo primario, lo inicial se puede claramente vincular a la noción de *génesis textual*, noción de “origen” que, como se verá posteriormente, puede obedecer tan solo a una ilusión del investigador/a. Igualmente Derrida analiza el aspecto físico/espacial del *arkhé*: “el sentido de <<archivo>>, sólo su sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban... Los arcontes son ante todo sus guardianes [del archivo]” (10). Teniendo

en cuenta los postulados de Derrida, se podría entender (en el caso del archivo de Mauricio Wacquez) a la Universidad de Princeton como arconte de dicha colección de manuscritos. Así, la Universidad cumple con la función topo-nomológica arcóntica indicada por Derrida, es decir, el archivo debe estar en un sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima que lo interprete (Firestone Library). El poder arcóntico, que reúne las funciones de unificación, identificación y clasificación debe ir de la mano con el poder de consignación; reuniendo signos, la consignación coordina un corpus en un sistema articulado de la configuración ideal. El principio arcóntico del archivo es un principio de reunión; en un archivo no debe haber disociación, heterogeneidad o secreto. Ahora bien, dentro de la función arcóntica que ejerce la Universidad se pueden identificar como etapas previas a las de unificación, identificación y clasificación, las de selección y adquisición del material. La selección del material puede ser realizada por el mismo escritor/a o su descendencia en caso que haya muerto, así como también por la universidad u otra institución interesada en los manuscritos. En el caso de Wacquez, fue él mismo quien entregó la colección a la Firestone Library, por lo que en el proceso de entrega del material se identifica un primer filtro, sesgo o elección del material a traspasar y resguardar, lo que implica que el archivo perpetuado por una institución arcóntica no corresponde necesariamente a la totalidad de los manuscritos, al registro total de la huella de la escritura. En este sentido, es imposible tener la certeza total sobre la condición de “primer original” o “totalidad de versiones” con las que se realiza la investigación. Es decir, el proceso de clasificación de la colección implica que el material de archivo al que se enfrenta el investigador/a podría estar incompleto o fragmentado, perdiéndose así la ilusión del origen señalada anteriormente por Derrida.

La adquisición en tanto, se concibe generalmente a través de dos modalidades; la donación o la venta del material. A partir de la década de los sesenta, en el período del <<boom>> latinoamericano³ la literatura latinoamericana se internacionaliza generando un especial interés en Estados Unidos y Europa, siendo precisamente, la Universidad de Princeton, la institución que más colecciones de archivo compra y resguarda. De hecho, en el año 1974 el escritor chileno José Donoso (1924-1996) realiza la primera entrega de su archivo a la Firestone Library⁴, de igual manera como lo hicieron Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Margo Glantz y Reinaldo Arenas entre otros. No deja de llamar la atención, que el material de estos autores hispanoamericanos sea custodiado por poderosas universidades estadounidenses –a Princeton University se

³ Revisar “El boom en perspectiva” en Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008: 259-320.

⁴ Revisar “Cuando el Boom se mudó a Princeton”. *Revista Qué Pasa*, noviembre 27 de 2013. Versión digital: <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/11/6-13230-9-cuando-el-boom-se-mudo-a-princeton.shtml>. Fecha de consulta: 28 de septiembre 2018.

deben sumar Yale, Austin Texas University y Pittsburgh University entre otras– en lugar de encontrarlo en universidades latinoamericanas. Si bien no se ha encontrado un vínculo claro entre Wacquez y la Firestone Library, es posible conjeturar que, dado el interés de la Princeton University por las colecciones de los escritores del <<boom>> y la relación de Wacquez con los mismos (no se debe olvidar que el mismo José Donoso catalogó a Wacquez como representante del post boom), así como la amistad de Wacquez con José Donoso (quien estudió en la Princeton University e hizo una primera entrega de su material de archivo a la misma en 1974), se podrían enlazar estos antecedentes y esbozar una posible conexión que materializara la compra del archivo de Wacquez.

Esta investigación sigue los principios de la crítica genética, disciplina que tiene por objeto de análisis “los documentos escritos –por lo general, y preferiblemente, manuscritos– que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo” (Lois 3). Esto implica que en estos conjuntos de material recopilado se encuentran en un mismo nivel versiones éditas (publicadas), borradores y manuscritos sin jerarquías de un material sobre otro:

el movimiento de la escritura, así como no es repetición regular, tampoco es necesariamente ‘progreso’ o ‘degradación’, y no se puede juzgar un borrador sobre la base de oposiciones del tipo ‘coherente’/‘incoherente’ o ‘acabado’/‘inacabado’, ni en términos de ‘orden’ versus ‘caos’, porque un borrador literario es un espacio de otra naturaleza: es un complejo en el que ‘orden’ y ‘caos’ no son dos opuestos sino dos componentes de un ‘todo’ (Lois 18).

La metodología indicada por Lois postula que no es posible enfrentar en categorías opuestas o jerarquizadas distintos materiales del conjunto a estudiar; esto quiere decir que una entrevista publicada en un diario nacional, un diario personal resguardado por una universidad, y una novela publicada forman parte de un mismo “todo”. En función de esta investigación, se ha trabajado particularmente con un *dossier* genético⁵ que se compone de dos cuadernos y tres versiones mecanoscritas de *Frente a un hombre armado*, para constatar que el proceso escritural de dicha novela obedece también a la gestación creativa y redaccional de *Epifanía de una sombra*.

Al acceder a las cinco versiones de los manuscritos de *Frente a un hombre armado*, es decir, a la génesis de la escritura, es viable afirmar que *Epifanía...* es parte del proceso creativo y escritural de *Frente...*: ambas novelas forman parte de un mismo proyecto, no solo se corresponden, sino que, obedecen a una misma unidad narrativa. Esta premisa se puede corroborar a partir de un análisis de las versiones éditas que comparten un elemento

⁵ Élida Lois define el dossier genético como “el conjunto material de documentos del proceso que ha sido posible reunir y clasificar” (69).

único⁶: el apellido de Warni. El hecho de que los protagonistas compartan el apellido, así como la misma historia familiar, declara un vínculo aún mayor entre estas narraciones. Ahora bien, es válido preguntarse cuál es la utilidad del estudio del material de archivo, dado que la revisión de las ediciones éditas ya propone un grado de implicancia mayor entre estas novelas en comparación a las narraciones antes mencionadas.

Pese a la posibilidad establecer un vínculo superior entre *Frente a un hombre armado* y *Epifanía de una sombra* a través de las versiones éditas, sólo el estudio e interpretación de los manuscritos puede revelar que ambas narraciones comparten un mismo proceso escritural y creativo, la “génesis textual” (Lois). De hecho, el material de archivo provee nuevas fuentes de información, que en el caso de esta investigación son de gran utilidad dado que complementan el vacío dejado por la crítica y los estudios académicos en torno a la narrativa de Mauricio Wacquez. La función del material de archivo como fuente de consulta es señalada por Roberto González Echevarría: “el Archivo es una especie de objeto litúrgico al que le otorgo la facultad de revelar los secretos más íntimos de las narrativas en cuestión: su origen oculto, secreto” (66). La noción de origen claramente dialoga con la noción de génesis textual indicada por Élide Lois. En función de esta investigación, el material consultado obedece a lo que Jean-Louis Lebrave denomina el manuscrito moderno: “considerado como un nuevo artefacto en la tecnología de la escritura ... el manuscrito queda circunscripto al ámbito privado del escritor, más específicamente, a su taller de escritura. El manuscrito moderno forma parte de una ‘génesis textual’ proyectada en testimonios sucesivos del proceso de escritura” (en Lois 47). Estos manuscritos obedecen a lo que la crítica genética llama pre-textos o material redaccional, es decir, el material previo al texto, entendiendo texto como la versión edita, publicada. Estos manuscritos materializan el proceso creativo, registran la huella de la escritura. Siguiendo a Lois, las versiones publicadas de las novelas no tienen una jerarquía mayor que los manuscritos, simplemente obedecen a otro estado textual del escrito. Esta propuesta plantea una metodología de trabajo que hace convivir materiales de escritura que varían en cuanto a sus materialidades y temporalidades sin que uno sea más relevante que otro.

EL DOSSIER GENÉTICO

A continuación, se adjunta un cuadro con el detalle de la selección de archivos que se han utilizado en esta investigación:

⁶ Si bien como indica Wacquez en la entrevista antes citada, todas sus novelas forman parte de un mismo discurso, sólo en *Frente a un hombre armado* y *Epifanía de una sombra* es posible encontrar protagonistas con el mismo apellido. De hecho, Santiago de Warni (protagonista de *Epifanía de una sombra* es hijo de Juan de Warni, quien es el protagonista de *Frente a un hombre armado*)

Título	Fecha	Caja	Carpeta	Nº Material	Contenido	Título interior	Características
<u>Notebook</u>	1978	3	4	Cuaderno Nº 29	manuscrito FHA primera parte	La sangre del chevalier	Cuadernos escrito con lápiz tinta negro, utiliza solo la página derecha para la novela, anotaciones adicionales las puede hacer en la página izquierda (reverso de la hoja utilizada). En algunas ocasiones estas anotaciones no guardan relación con la novela.
<u>Notebook</u>	1978	3	5	Cuaderno Nº 30	manuscrito FHA segunda parte	La sangre del chevalier	Obedece a la continuación del cuaderno anterior y posee las mismas características.
<u>El Sueño De Nadie (Later Frente a Un Hombre Armado)</u>	undated	4	1	Manuscrito Nº 73	Mecanoescrito «El sueño de nadie» (portada)	Capítulo I: El Álbum	Hoja oficio, tinta de la máquina muy oscura. correcciones hechas durante la escritura (anulaciones marcando xxx encima, y otras sobre letras como mayúsculas y acentos) recorreciones posteriores a mano con lápiz azul pasta y negro tinta, anotaciones en los márgenes
<u>Frente a Un Hombre Armado (pps. 1-90) 2nd Version</u>	1979	4	2, 3 y 4	Manuscrito Nº 68	Segunda versión mecanoescrito FHA	Frente a un hombre armado (novela en curso)	Hoja tamaño oficio mecanografiada, la tinta de la cinta de la máquina es muy intensa y oscura. Hojas numeradas a mano, con correcciones posteriores con lápiz de tinta negro y también a máquina durante la escritura. Se evidencia un desgaste de la tinta al avanzar en el mecanoescrito (al final de este la tinta es más suave). El documento está incompleto, de un total catalogado de 284 páginas, solo hay 170, por lo que faltan 114 hojas. Tampoco se respeta el orden presentado en el índice, de 3 carpetas, solo hay dos (la carpeta 4 de la caja 4 no existe)
<u>Frente a Un Hombre Armado (pps. 1-80) 3rd Version</u>	1979	4	5, 6 y 7	Manuscrito Nº 69	Tercera versión mecanoescrito FHA	Frente a un hombre armado (1848: cacerías)	la tinta de la máquina de escribir es mucho más suave que la del mecanoescrito anterior, (coincide con las últimas páginas del mecanoescrito anterior)Hojas tamaño oficio numeradas a mano con lápiz de tinta negro. El documento está incompleto, de las 221 páginas detalladas en el índice, solo se cuenta con 132, por lo que faltan 89 páginas de este mecanoescrito. Correcciones hechas durante la escritura (anulaciones y otras sobre letras como mayúsculas y acentos) recorreciones posteriores a mano con lápiz negro tinta, anotaciones en los márgenes

*Tabla desarrollada por la investigadora

Las cuatro primeras columnas que corresponden al título del material, la fecha, y la ubicación (caja y carpeta) han sido proporcionados por el índice desarrollado por la Firestone Library⁷. Las siguientes fueron desarrolladas por la investigadora durante su visita a la Universidad de Princeton durante 2019, y buscan detallar el contenido del archivo seleccionado para el *dossier*. Llama la atención que los primeros dos elementos fueron originalmente identificados como “cuadernos”⁸ sin especificar su contenido y que en ellos se encuentra una versión manuscrita de *Frente a un hombre armado*.

Es importante señalar que estos cuadernos corresponden al año 1978, es decir, un año antes de la fecha correspondiente a la segunda y tercera versión de la novela (1979), por lo que podrían obedecer a la primera versión de la novela que no aparece identificada en el índice de la Firestone Library. Dado el contenido de estos cuadernos es posible conjeturar que estos obedecen a un borrador previo a las versiones mecanografiadas. De hecho, esta teoría cobra fuerza al revisar este material, dado que ambos cuadernos en su interior comparten el mismo título: La sangre del Chevalier, y son corregidos posteriormente con

⁷ <https://findingaids.princeton.edu/collections/C0258>

⁸ Los dos cuadernos que forman parte del dossier genético no fueron rotulados por la Firestone Library como manuscritos sino simplemente como “Notebooks”, pero al leerlos la investigadora se percató que su contenido corresponde a una versión hológrafa de dicha novela.

el título “Hombre armado” como se puede apreciar en las referencias correspondientes a la primera página de cada cuaderno:

I Cdno. Hombre armado
La sangre del Chevalier
4-I-78
(cuaderno 29:1 Caja 3, carpeta 4, 1978)

II Cdno. La sangre del Chevalier
Hombre Armado
(cuaderno 30:1 Caja 3, carpeta 5, 1978)

Tal como se puede observar en ambas referencias -y en la totalidad de las páginas de estos cuadernos- el autor utiliza un lápiz a tinta negro de punta fina para escribir, sin embargo, el nuevo título “Hombre armado” aparece escrito con un lápiz azul de punta gruesa, sin un orden que rija ambos cuadernos. Dado lo anterior, es posible conjeturar que la escritura del segundo título “Hombre armado” es posterior a la escritura de los cuadernos. De hecho, es posible encontrar el uso de este lápiz azul de punta gruesa en otros materiales, señalando números y fechas, por lo que incluso se puede inferir que el título azul guarda relación con una función “organizadora” del material. Asimismo, al revisar estas imágenes es posible constatar a través del manuscrito “*I Cdno*” ubicado en el costado superior izquierdo, que el material número veintinueve obedece a un primer cuaderno, por lo que en este caso la identificación y orden de estos dos “notebooks” efectivamente corresponden a una disposición lógica y exacta, a lo que se suma la fecha de comienzo de la escritura, el cuatro de enero de 1978, fecha que coincide con el inicio del año en cuestión (lo que podría significar que es el primer cuaderno de escritura de ese año). Un último elemento a analizar, es el uso de mayúsculas y minúsculas en la escritura posterior (con lápiz azul): en el primer cuaderno se lee “Hombre armado” mientras que en el segundo “Hombre Armado”. Esta diferencia es de utilidad para comprobar la propuesta sobre la función organizadora de la escritura con lápiz azul; el autor no es necesariamente “cuidadoso” con la escritura, pareciera que lo importante es dejar claro que ambos cuadernos obedecen al “Hombre A/armado” como único objetivo.

Asimismo, se debe mencionar que la segunda y tercera versión mecanografiadas son inmediatamente identificadas por Wacquez bajo el título “Frente a un hombre armado (novela en curso)” y en el manuscrito siguiente (69) incorpora el subtítulo “1848: cacerías” en la portada, mientras que en la página siguiente dedica la novela “A Francese” y posteriormente el epígrafe de Apollinaire que, al igual que la dedicatoria, aparecerán en la edición prínceps⁹ de la novela. Tras realizar un breve cotejo entre estos mecanoescritos

⁹ La primera edición de *Frente a un hombre armado* (utilizada en esta investigación) corresponde a la publicada por Editorial Bruguera, en su colección Narradores de Hoy, impresa en Barcelona en 1981.

yla versión édita de la novela, se puede confirmar que ambos manuscritos corresponden, efectivamente al segundo y tercer mecanoscritos en orden cronológico:

Segunda versión mecanografiada, N° 68, 1979	Tercera versión, N° 69, 1979	Versión édita, Bruguera, 1981
En septiembre de 1946, otoño bermejo y antelado en las llanuras altas, donde las viñas, imaginó, se vuelven herrumbrosas y las nubes son siempre las mismas, espesas, de zinc y perla, corriendo hacia el mar por el valle de la Dordoña , Juan de Warni, aún adolescente, bajó del barco en La Rochelle y miró inquieto el muelle lleno de lo que juzgó un fraude de la esperanza. La ciudad, ya no el campo, desaparecía tras las grúas, los galpones grises, infectada por el olor industrial y nauseabundo de las aguas llenas de desechos. Recordó un líquido, entre laguna y mar, visto o soñado, que repetía exactamente la oscuridad del océano que acababa de dejar. En otro tiempo, esta agua debió tener un nombre, quizás era un río o la corrosiva miasma amniótica; y sintió de golpe la soledad que acababa de recuperar , la ausencia de agua bajo los pies, una cierta condena continental, parecida al sino huido e inestable del amor.	En septiembre de 1946, otoño bermejo y antelado en las llanuras altas, donde las viñas, imaginó, se vuelven herrumbrosas y las nubes son siempre las mismas, espesas, de zinc y perla, corriendo hacia el mar por el valle de la Dordogne , Juan de Warni, aún adolescente, bajó del barco en La Rochelle y miró el mar, inquieto por lo que juzgó como un fraude de su esperanza. La ciudad, ya no el campo, desaparecía tras las grúas, los galpones grises, infectada por el olor nauseabundo de las aguas llenas de desechos. Recordó un líquido, entre laguna y mar, visto o soñado, que repetía exactamente la oscuridad del océano que acababa de dejar. Vió ese líquido tras de sí, alejarse de sí, repitiendo un frágil recuerdo recuerdo indefinible que en otro tiempo debió tener un nombre, quizás era un río o la corrosiva miasma amniótica. Y sintió de golpe la soledad recuperada , la ausencia de agua bajo los pies, una cierta condena continental, parecida al sino huido e inestable del amor.	En septiembre de 1946, otoño bermejo y antelado en las llanuras altas, donde las viñas, imaginó, se vuelven herrumbrosas y las nubes son siempre las mismas, espesas, de zinc y perla, corriendo hacia el mar por el valle de la Dordogne, Juan de Warni, aún adolescente, bajó del barco en La Rochelle y miró el mar, inquieto por lo que juzgó como un fraude de su esperanza. La ciudad, ya no el campo, desaparecía tras las grúas, los galpones grises, infectada por el olor nauseabundo de las aguas llenas de desechos. Recordó un líquido, entre laguna y mar, visto o soñado, que repetía exactamente la oscuridad del océano que acababa de dejar. Vio ese líquido tras de sí, alejarse de sí, repitiendo un frágil recuerdo indefinible que en otro tiempo debió tener un nombre, , quizás era un río o el corrosivo miasma amniótico . Y sintió de golpe la soledad recuperada, la ausencia de agua bajo los pies, una cierta condena continental, parecida al sino huido e inestable del amor.

*Tabla desarrollada por la investigadora

En tipografía destacada se identifican las modificaciones entre versiones, la mayor cantidad de cambios se realizan entre la segunda y tercera versión: en cuanto al contenido, se eliminan palabras y se agregan oraciones, y se modifican algunos signos de puntuación. En cambio, entre el tercer manuscrito y la versión édita sólo se pueden apreciar algunas correcciones ortográficas (como la eliminación de acentos), una corrección formal (las cualidades del miasma en masculino) y un solo reemplazo de palabras, inestable por inconstante. La progresión de la escritura es evidente; los cambios realizados entre la segunda y tercera versión aparecen también en el estado textual édito, confirmando así el orden en el avance de la escritura. Sin embargo, en los cuadernos 29 y 30, que datan del año 1978, es decir, un año antes de la fecha de estos manuscritos, León de Warni es un personaje esencial. De hecho, en estos cuadernos, Wacquez profundiza en este personaje de manera mucho más detallada que en la versión édita de 1981.

El primer mecanoscrito que forma parte del *dossier* genético, el manuscrito N°73 tiene como título “El sueño de nadie” (Later *Frente a un hombre armado*), dicho nombre vincula el mecanoscrito a la novela *Ella o el sueño de nadie*, publicada por Wacquez en 1983. Sin embargo, al acceder al material se encuentra el siguiente epígrafe: “Has preferido la casa de tu padre, la cultura y el dominio del amo. No la libertad. Has abandonado la casa materna, naturaleza y retorno. Volverás a ella” (manuscrito 73:2)¹⁰. Este texto, enfocado en el regreso al hogar, se puede asociar fácilmente a las novelas estudiadas: Juan, protagonista de *Frente a un hombre armado* desembarca en el puerto de La Rochelle en Francia para volver a la quinta de Perier, mientras Santiago – el protagonista

¹⁰ Caja 4, carpeta 1, s/f

de *Epifanía de una sombra*- regresa al Valle Central de Chile, zona en la que se sitúa el hogar de su infancia. El retorno de los personajes se materializa desde el recuerdo y el desplazamiento espacial y temporal, que desafía (en ambas novelas) al orden cronológico y/o convencional. El mismo Wacquez lo explica: “*Frente a un hombre armado* tiene su centro temporal en los años de Louis Philippe, pero el que el protagonista sea el padre y el abuelo del propio protagonista y que esto no quede claro al principio de la novela es un problema que viene del argumento mismo de la novela, de la clave misma de la novela” (142-3). En ese transitar Juan rememora su vida en Perier, fragmentos de su primera infancia y su adolescencia se ven interrumpidos por la presencia del Chevalier; un estratega mercenario, traidor y desertor que se desplaza por Francia, Argelia, Alemania y México, desde la invasión francesa en Argelia en 1830 hasta fines de la Segunda Guerra Mundial. Mientras Santiago¹¹, protagonista de *Epifanía...* se moviliza entre el Valle Central y la Región Metropolitana, entre la primera infancia, el internado y sus años universitarios. Si bien el retorno es el motivo en estas dos novelas, los hechos narrados obedecen, en su mayoría, a situaciones ocurridas previo a dicho regreso, es decir, corresponden a recuerdos experimentados por los protagonistas a lo largo de su infancia y juventud, principalmente en los lugares a los que regresan. Cobra sentido entonces para ambas novelas el epígrafe citado anteriormente; Juan y Santiago regresan a la casa materna, la casa del amor. Pareciera que el regreso solo puede materializarse en la ficción, el destino de dicho retorno solo se encuentra en los recuerdos de Wacquez: la casa familiar en Cunaco, así como la vivienda santiaguina de avenida Holanda con Pucuro fueron vendidas (la primera a la Hacienda Viña Cunaco, la segunda a un particular), por lo que esa casa materna que espera el regreso del hijo desde el viejo continente no permanece en pie.

La correlación entre los manuscritos que componen el *dossier* genético y las novelas es evidente, y como se revisará a continuación, sustenta la propuesta de esta investigación: *Frente a un hombre armado* (1981) y *Epifanía de una sombra* (2000) comparten una misma génesis creativa.

CUADERNOS, MECANOESCRITOS Y PUBLICACIONES: HUELLAS DE LA ESCRITURA

Tras justificar la pertinencia del *dossier* genético, se procederá a revisar y analizar el material de archivo que lo componen para desarrollar y corroborar la tesis de esta investigación. Con este objetivo se presenta a continuación un estudio que, en complemento del análisis presentado inicialmente presenta la identificación de elementos clave (las características los protagonistas, el Valle Central de Chile, la figura del padre y las

¹¹ El nombre Santiago opera en la novela como un juego de palabras entre el nombre del protagonista y la capital chilena.

reuniones familiares) de las novelas como parte de la génesis creativa de las mismas para ponerlas en diálogo con las versiones editadas (primeras ediciones publicadas) de las novelas.

Para comenzar, es importante señalar que ambos protagonistas se proyectan en la figura del autor, si bien varía el contexto en el que cada personaje se encuentra, ambos comparten el apellido de Warni y se reconoce en ellos la figura de Wacquez. La ausencia del nombre de Santiago en los manuscritos da pie para conjeturar que el cambio de nombre -mas no de apellido- en el protagonista pudo ser una decisión posterior, la que no quedó registrada en el material de archivo, dado que, según lo indicado por el mismo Wacquez, la trilogía *La oscuridad* es un proyecto que inicia en el año 82, posterior a la publicación de *Frente a un hombre armado*: “- ¿Cuándo te pones a escribir “La Oscuridad”? - El 82, hace 18 años. Pero para escribir diariamente, rutinariamente, con disciplina, diría que desde el año 1992. Tomo todo el material anterior lo ordeno de alguna manera” (E11, 2001). Lo más interesante de esta cita guarda relación con la última afirmación, aquella que se refiere al material anterior, que se podrían entender como los *pre-textos*, y que corresponden, en cierta parte, al *dossier* genético analizado en esta investigación. Se debe recordar que la colección custodiada en la Firestone Library solo contempla los registros fechados hasta 1983, año en que hace el traspaso del material. Esto significa que parte significativa del proceso escritural de *Epifanía...* no se ha podido incorporar en esta investigación¹².

Ahora bien, es importante indicar que uno de los puntos de convergencia más significativo de los protagonistas guarda relación con la enfermedad en la infancia. Ya se puede apreciar en el manuscrito 73 la presencia del tifus, enfermedad que aqueja a Juan y Santiago: “Nadie ignoraba en la casa que Juan tenía tifus, que se iba a morir” (3). El tifus se encuentra nuevamente en el mecanoscrito 68: “Ese entorno sentimental se compensa mal con el duermevela y el agobio que creaba el tifus, sujetándome en días regulares al fondo de la cama” (110). La enfermedad marca la infancia de Juan y Santiago¹³, los episodios febriles, el cuidado y el reposo de los protagonistas se presentan en reiteradas ocasiones en ambas novelas. En la edición príncipes de *Frente a un hombre armado* se presenta el padecimiento de Juan: “Un día de tifus difícil de definir, en el medio del verano, con el duermevela que borrona la identidad de las empleadas, los médicos, las enfermeras” (106). En *Epifanía de una sombra* la enfermedad, es decir, la recuperación de Santiago, dan el título a la novela: “Sin embargo, el despertar de Santiago fue una verdadera epifanía, la

¹² Patricia Wacquez Núñez, prima del autor, comenta en entrevista que “tras la muerte de Mau, fuimos con Elsa (Arana) a buscar sus cosas, y no encontramos nada”. De hecho la entrevistada asegura que el segundo tomo de la trilogía ya estaba casi listo: “Francesc [quien era pareja y secretario de Wacquez] se había encargado de ordenar y corregir la última versión, que estaba lista para imprenta”. Sin embargo dicho material no pudo ser rescatado por la familia Wacquez.

¹³ Se recomienda la lectura de Amaro, Lorena. “Wacquez y sus precursores. Infancia, género y nación”, *Revista Chilena de Literatura* n° 86 (2014): 31-50.

epifanía de una sombra” (63). Ambas novelas narran la infancia y juventud de sus protagonistas, y, tal como se revisó en el estudio del epígrafe del mecanoscrito 73, estas dos narraciones comienzan con el regreso de los jóvenes Juan y Santiago al hogar de infancia.

La trascendencia de la casa materna puede apreciarse en ambas novelas, obedece al escenario principal y son detenidamente descritas por el autor. Es posible entonces entablar una proyección entre ambas casas, la quinta de Perier en Francia (*Frente a un hombre armado*) se proyecta en Los Espinos, la casa familiar de Santiago de Warni en el Valle Central de Chile (*Epifanía de una sombra*). Estos espacios comparten una clara función: el lugar de regreso de los protagonistas y el telón de fondo de reuniones familiares, en las que siempre participan parientes de ascendencia materna. Sin embargo, es la casa familiar la que presenta un punto de divergencia mayor: la quinta de Perier –casa de infancia de Juan de Warni– se encuentra en Francia, mientras que el fundo Los Espinos –casa de infancia de Santiago de Warni– se encuentra en Ñilhue, un pueblo imaginario del Valle Central de Chile. Las referencias geográficas del sector se reiteran a lo largo de la novela, Apalta, Cunaco, Tinguiririca y San Fernando señalan las coordenadas en las que se desenvuelve Santiago durante su niñez y temprana juventud. Es importante destacar que Mauricio Wacquez nació en Cunaco, localidad del Valle Central que se encuentra a menos de diez kilómetros de Apalta (8,9 km). En este sentido, se debe agregar que Wacquez se reconoce como colchaguino más que como chileno: “Digo que nací en un país llamado Colchagua cuando en realidad debería decir que mi país era la casa en que viví cuando era chico” (24). De hecho, el jardín de la quinta de Perier, aunque se encuentre situado geográficamente en Francia, es teñido de una flora endémica propia del Valle Central chileno, tal como lo señala el propio autor: “...la botánica está completamente confundida, y los paisajes están confundidos, la zoología está confundida; tal es así que en la novela se puede distinguir un paisaje, una zona imaginaria en la cual están fundidas mis dos patrias elementales, mis dos patrias principales” (143). Esta fusión de geografías ya es posible encontrarla en el primer cuaderno de 1978:

Cuando a fines del próximo siguiente siglo, Juan se retiró definitivamente a la casa de **Apalta**, en medio de la guerra y de la persecución (que a él lo fastidiaba únicamente porque debía bajar al mar por la noche y aún así la oscuridad refulgía a menudo con las bengalas de la venganza) los detalles de esas adelgazadas emociones se filtraban y confundían en un perplejo desbarajuste de luces sexuales, de días en que Alexandre cambiaba de signo y que, por más diferente ~~xx~~ -pelirrojo, rubio, negro- apareciera que fuera, ~~la~~ sumergían en un fastidio hechizado desparecía como objeto de apetencia. Buscaba, entonces, una y otra vez e intentaba rescatarlo de aquel olvido, y reproducir ~~los~~ ~~mas~~ con la imaginación de la memoria los momentos de **Perier**. En ese tiempo ya había dejado morir definitivamente... (cuaderno 30: 61, destacado por la investigadora).

Ahora bien, este pasaje presenta las dos patrias de Wacquez, pero es únicamente atribuible a *Frente a un hombre armado*, dada la presencia de Perier (lugar al que nunca se hace referencia en *Epifanía*...) así como la aparición de Alexandre, el sirviente de caza y amante de Juan de Warni, quien –al igual que la quinta de Perier– tampoco aparece en la novela póstuma. En el mecanoscrito 73 si bien no hay referencias geográficas que aludan a la campaña francesa, las referencias a sectores del Valle Central chileno (donde se ubica la casa de la infancia de Santiago, protagonista de *Epifanía*...) se hacen recurrentes: “Una franja de tierra a lo largo del Tinguiririca, regada, y de grumo grueso, era lo que buscaba” (21); “Entonces encargó los árboles al criadero de Nos” (23).

De igual manera, en las versiones publicadas de las novelas se hace igual referencia a dichas localidades. Si bien la casa de Santiago (en *Epifanía*...) se encuentra en Ñilhue, esta es una localidad ficticia que se ubica en el Valle Central de Chile, por lo que zonas como Apalta y Tinguiririca son recurrentes en la novela: “su cabeza caía sobre el libro en una irreprimible siesta del carnero. Allí lo olvidaban todos [a Santiago], hasta su nana, que creían hacía las del centauro recorriendo el río y los cerros de Apalta” (*Epifanía* 97). Mientras que en la edición príncipes de *Frente a un hombre armado* es posible encontrar referencias tanto chilenas como francesas: “O era de noche, bajo la lluvia, en un pueblo de los alrededores de Quinahue, donde pasó su primera noche viril...” (31); “Los hermosos atardeceres de Perier, en las postrimerías del reinado de Luis Felipe, se gastaban en juegos crueles...” (33), de manera similar al pasaje revisado del cuaderno 30.

Estas observaciones pueden ser complementadas con el estudio de las versiones mecanografiadas, en las que es posible identificar una variación significativa: la trama del mecanoscrito 73 está ubicada en el Valle Central de Chile, al igual que en los cuadernos manuscritos de 1978 se alude al sector de Colchagua como se ha revisado anteriormente. Ahora bien, es interesante señalar que esta combinación geográfica se replica también en *Epifanía*; el narrador advierte al lector la posible confusión de locaciones: “Que el lector no se extrañe entonces si el héroe confunde algún pasillo o alguna terraza, que describa el jardín de Ñilhue como si fuera el de la Canorgue, donde se retiró en plena juventud para meditar y sanar las infectadas heridas del amor” (14). Sin embargo, la segunda y tercera versión mecanografiadas solo hacen alusión a la quinta de Perier y el puerto de La Rochelle –ubicados en Francia– y que obedecen importantes espacios en *Frente a un hombre armado*. A esta divergencia de los hogares de infancia se debe agregar una segunda variante relativa al entorno y funcionamiento de estas casas familiares: mientras la casa de Perier se encuentra alejada de cualquier tipo de actividad laboral, la casa de Santiago se encuentra en el fundo Los Espinos, mismo terreno donde se ubica la viña familiar a la que llega a trabajar el enólogo Juan de Warni (padre de Santiago) en *Epifanía de una sombra*. Sin embargo, en ambas novelas la figura del padre de los protagonistas es primordial, y sus características (y diferencias) ya se presentan en los manuscritos.

En ambas novelas los protagonistas se ven profundamente influenciados por sus padres. Si bien ambos personajes comparten algunas características tales como el origen foráneo y la afición viñatera, son más significativas sus diferencias. En el caso de *Frente a un hombre armado*, León, el padre de Juan, es retratado como un cazafortunas que se aprovecha de la arruinada (pero aristocrática) familia Lauvergnat de Beaumont y contrae matrimonio con Jeanne para apropiarse del título nobiliario. Esta suerte de obsesión por una posición social superior se encuentra ya en la primera versión autógrafa de la novela que data del año 1978: “Él [León] lo quería, lo soñaba para, a partir de él, poder llevar a cabo las empresas de las que él era capaz. Él era capaz de diseñar un universo que sin embargo se le ocurría incompleto sin el festón de un título que otros menos adornados que él ya poseían” (cuaderno 29: 44). De hecho, en estos cuadernos Wacquez detalla las fabulaciones a las que debe llegar M. Albert (el bibliotecario de la quinta de Perier) para “blanquear” los antecedentes de sus antepasados, dado que, según lo indicado en la edición prínceps, León proviene de una noble familia flamenca, aunque el padre de este es además “el primer impostor de esta historia [que] llegó de Flandes perseguido por asuntos religiosos” (*Frente...* 30). León es descrito como un “hidalgo aburguesado” (17), un *parvenu* en búsqueda de una posición aristócrata en la sociedad francesa, tal como lo indica Carla Cordua: “la serie de los varones de la familia, iniciada por un noble flamenco, se va casando con las hijas de la antigua aristocracia empobrecida de la provincia francesa, de manera que el dinero que poseen se distancia paulatinamente de su origen en la sangre y en la violencia” (332). La fortuna de León proviene de su aprovechamiento y especulaciones en las campañas francesas en Argelia, por lo que necesita del linaje de la familia Lauvergnat de Beaumont para validarse socialmente.

A diferencia de León, Juan (el padre de Santiago) carece de esa suerte de necesidad de validación social a través de un título, parece una persona mucho más práctica que llega a un país lejano en busca de nuevos horizontes laborales, sin mayores pretensiones:

Llegó vestido con pantalones de montar y con polainas, con camisa blanca, corbata negra de viudo y chaqueta de piel de ante. La misma tenida que, por años, le vio la gente, con apenas las modificaciones de la estación: chaqueta blanca de hilo en el verano, manta de vicuña para cuando llovía. De costumbres austeras, casi castrenses, sometía a los demás a su ritmo de trabajo (manuscrito 73: 15).

Asimismo, Juan —el padre de Santiago— llega desde Europa a la zona vitivinícola del Valle Central donde es empleado para trabajar como enólogo: “Mi padre llegó en 1905 a este país, contratado por el gobierno para eso de los vinos. Yo [Santiago] nací en Ñilhue, aquí en la provincia, donde mi padre es enólogo” (Wacquez, *Epifanía* 304).

Ahora bien, en la edición prínceps es posible identificar un vínculo con León, al menos en cuanto a sus orígenes: “Desde su infancia en Perier, sus años de Argelia, inmediatos a su viaje a Chile, y los diversos destinos hasta llegar a Ñilhue, Warni había vivido rodeado por un inalterable ambiente rural” (*Epifanía* 56). Sin embargo, para el padre de

Santiago, su paso por Argelia no implica una ganancia económica como en el caso de León, sino, más bien, una suerte de anécdota, al igual que el antepasado de Wacquez¹⁴.

Así como los padres de los protagonistas (y sus características) ya aparecen en el *dossier* genético, otros integrantes de la familia de Warni asoman desde los manuscritos hasta las ediciones publicadas. Las reuniones familiares se desarrollan de manera indiferenciada para Juan y Santiago. Mientras en *Frente a un hombre armado* Juan recibe a sus primos Lauvergnat¹⁵ en Perier, en *Epifanía de una sombra* Santiago recibe la visita de sus primos desde la capital en el fundo Los Espinos. Ya en el mecanoscrito 73 se encuentran estas vacaciones familiares: “Los primos llegaban en coche, acompañados de las nanas, con bolsas de ropa, maletas de libros, inmediatamente después de terminar los exámenes, antes de la Pascua. Así, el verano estaba ‘funcionando’, decía mi madre, cuando el resto, los de Santiago, llegaban” (10). Este pasaje hace referencia a los veraneos familiares y puede proyectarse en la edición príncipes de *Epifanía de una sombra*¹⁶: “Entre el colectivo de primos que veraneaba en Los Espinos se formaban afinidades que daban pábulo a relaciones más o menos secretas, más o menos culpables, a veces trágicas en sus expectativas reales” (223). Santiago es de los primos menores, además de ser de los pocos que vive en el campo, tiene diferencias importantes con los santiaguinos, a quienes ve como “una recua de animales entre ocho y diecisiete años, con costras en las rodillas, pelos de púa y ñañas comidas” (221). Pero claro, los primos también marcan una distancia con él: “Oye, Chaguito, no seái leso, no sacái nada con meterte con nosotros, todos somos testigos de que no nos metemos con tus libros, insectos ni piedras, ¿por qué nos hinchái las huevas?” (249).

Asimismo, en el manuscrito 73 se evidencia un elemento que es propio únicamente de *Epifanía*; la hermana de Santiago, Rosario, ya aparece en este manuscrito: “La Rosario entonces, se cambiaba de pieza, iba a reunirse con las mujeres y por algún tiempo, se pasaba al bando contrario” (73: 6). Rosario, la hermana mayor de Santiago

¹⁴ Es preciso recordar la entrevista dada a Claudia Donoso, en la que Wacquez indica: “Mi abuelo era francés y tenía un ancestro flamenco. Nació en las postrimerías del reinado de Carlos X y murió a fines del siglo XIX. Era un viñatero bordelés, típico burgués del Segundo Imperio. Además, era colono en Argelia. Mi padre, que era el hijo menor, sufrió los efectos de la ley del mayorazgo y emigró a Chile, donde siguió la tradición vitivinícola en Colchagua” (61).

¹⁵ Clara es, para Juan de Warni, la diferencia entre su familia paterna y los Lauvergnat, clan de su madre: “Pero alguna diferencia había entre la vida concebida por León y la visión tradicionalista de la familia de mi madre, cuyas mayores aspiraciones consistían en conservar durante el mayor tiempo posible el sentido del humor dentro de su ruina” (*Frente...* 41). En *Epifanía...* será el origen europeo del padre de Santiago el que genera mayor diferencia con la tradicional familia chilena del Valle Central de Misiá Amanda, la madre del protagonista.

¹⁶ La primera edición de *Epifanía de una sombra* fue publicada por Editorial Sudamericana, colección Biblioteca Transversal en Santiago de Chile, en octubre del 2000.

aparece solamente en este mecanoescrito y en la edición publicada de *Epifanía*, por lo que este manuscrito está claramente vinculado a esta novela, ya que Juan (en *Frente...*) tiene primos y, eventualmente, amigos, pero es hijo único, por lo que, si bien algunos nombres pueden transitar entre ambas novelas, la figura de la hermana del protagonista solo es atribuible a *Epifanía*. Sin embargo, como se verá posteriormente, este manuscrito también se proyecta en *Frente a un hombre armado*.

Estas vacaciones, o reuniones familiares, aparecen también en los otros manuscritos que componen el *dossier* genético, pero, al igual que en la versión prínceps de *Frente a un hombre armado*, Juan es parte del grupo de los primos mayores, y en lugar de tener una rivalidad con ellos (como es el caso de Santiago), comparte con sus primos estas instancias:

Los paseos en el sulky¹⁷ me llevaban a menudo hasta el manoir¹⁸ de mis primos Lauvergnat. Con ellos me inicié en la voluptuosidad¹⁹. Encerrados con ellos en un desván, sobre unos jergones, nos entregábamos a alegres desórdenes sexuales. El calor veraniego de la habitación caldeada bajo el tejado permitía el aligeramiento de ropas; los desafíos a emular las dimensiones de cada cual, desencadenaban pronto succiones y gimoteos, en los que los mayores, dentro de los cuales estaba yo, hacíamos valer nuestra fuerza y nuestros derechos a ser complacidos por los pequeños (manuscrito 68: 24).

Es posible evidenciar también en el cuaderno 30 (1978) la combinación de actividades que realizan los primos en el verano: “los primos Lauvergnat habían mejorado sus marcas, Juan se había negado a participar en sus ejercicios de feriantes, de tragasables, equilibristas y payasos. Todos muy fuertes y expresivos con las edades de la juventud y los impulsos amorales de la ansiedad, no tenían tiempo para perderlo en consideraciones ajenas a su propia energía” (cuaderno 30: 36). Es así como en las vacaciones los primos combinan diversos juegos, deportes y competencias; actividades acompañadas de la jerarquía de los mayores y la sombra del deseo sexual que se inicia en los jóvenes primos.

De todos los manuscritos que componen el *dossier* genético, el que dialoga de manera más cercana con *Epifanía...* es el mecanoescrito 73, principalmente por la presencia de referencias geográficas y familiares que se corresponden entre este mecanoescrito y la novela ya mencionada. Sin embargo, no se debe olvidar que dicho material también presenta elementos que coinciden con *Frente*, como el nombre del protagonista –Juan–, el tifus y el habla rural (elemento también compartido con *Epifanía*). De hecho, este

¹⁷ En la versión prínceps (Bruguera, 1981, p39) el sulky -carro de carreras pequeño de metal conducido por una sola persona y tirado por un caballo- es reemplazado por tilbury (carruaje liviano de origen inglés de similares características).

¹⁸ Predio, señorío.

¹⁹ En la versión éditada: “Con ellos descubrí algunos aspectos del cuerpo ajeno” (58).

manuscrito entrega una clave de lectura, gracias a la cual es factible hace coincidir a los primos Lauvergnat con los primos de Santiago²⁰. Al realizar un breve cotejo entre los tres mecanoscritos y el estado textual édito de la novela es posible hacer coincidir a los primos de los protagonistas:

Manuscrito N° 73, s/f (25)	Segunda versión mecanografiada, N° 68, 1979 (114)	Tercera versión mecanografiada, N°69, 1979 (100)	Versión édita, Bruguera, 1981 (114)
<p>Los de Santiago se lo pasaban en la piscina, gritando. Desde la mañana armaban la alharaca, sin cansarse, tomaban sol y pellejito a pellejito la chanca de la Isabel se los sacaba en la mesa. ¡Qué asco, niñita, déjese, ¡ya! Juan miraba a los grandes y algunas veces le decía a la nana que fueran, ¿ya?, un poquito. Si quiere lo pongo la batea, ¿quiere?, ¿lo pongo en la batea?, ¿al lado de ellos?. Y se pegaba al cogote de la mama diciéndole despacito no, Nana, no al lado de ellos. Vamos, entonces, deme la manito, si no lo voy a meterlo al agua, ejante lo enclenque que está. Y partían por el sendero de las hortensias, ella, también, la china curiosa, que tenía que estar metiéndose y no podíamos hablar mientras estaba ahí, ... A Juan le estaban preparando la papa comida de la tarde y la escuchó, escondido detrás del respaldo de un sillón, paradito pero oculto por el sillón, la escuchó sin respirar, la Isabel de pié frente a la madre de Juan, la Isabel con las patas chuecas hacia adentro y sacándose un moco de la nariz pecosa, la pesada de la Isabel.</p>	<p>Los Lauvergnat y los Silvan gritaban en medio de chapuzones, desde la mañana se instalaban revolcándose también en el cesped y pellejito a pellejito, la puerca de la Isabel se los sacaba en la mesa. ¡Qué asco, niñita, déjese ya! Juan los observaba desde lejos y algunas veces le decía a la nana que fueran, que fueran ¿ya?, un poquito. Si quiere lo pongo en la batea, ¿quiere?, ¿lo pongo en la batea?, ¿al lado de ellos?. Y se pegaba al cuello de la mama diciéndole despacito, no, nana, no al lado de ellos. Vamos, entonces, deme la manito, si no lo voy a meterlo al agua, ejante lo enclenque que está. Y partían por el sendero bordeado de hortensias. Ella, también, la china curiosa, ¿qué tiene que estar metiéndose? y no podíamos hablar mientras estaba ahí, ... A Juan le estaban preparando la comida de la tarde y la escuchó, escondido detrás del respaldo de un sillón, paradito pero oculto por el sillón, la escuchó sin respirar, la Isabel de pié frente a Jeanne, la Isabel con los pies chuecos hacia dentro y sacándose un moco de la nariz pecosa, la pesada de la Isabel.</p>	<p>Los Lauvergnat gritaban en medio de chapuzones; desde la mañana se instalaban revolcándose en el cesped y pellejito a pellejito, la puerca de la Isabel se los sacaba en la mesa. ¡Qué asco, niñita, déjese ya! Juan los observaba desde lejos y algunas veces le decía a la nana que fueran, que fueran ¿ya?, un poquito. Si quiere lo pongo en la batea, ¿quiere?, ¿lo pongo en la batea?, ¿al lado de ellos?. Y se pegaba al cuello de la nana diciéndole despacito, no, nana, no al lado de ellos. Vamos, entonces, deme la manito, si no lo voy a meterlo al agua, ejante lo enclenque que está. Y partían por el sendero bordeado de hortensias. Ella, también, la china curiosa, ¿qué tiene que estar metiéndose? Y no podemos hablar mientras estaba ahí, ... A Juan le estaban preparando la comida de la tarde y la escuchó, escondido detrás del respaldo de un sillón, paradito pero oculto por el sillón, la escuchó sin respirar, la Isabel frente a Jeanne, la Isabel con los pies torcidos hacia dentro y sacándose un moco de la nariz pecosa, la pesada de la Isabel.</p>	<p>Los Lauvergnat gritaban en medio de chapuzones; desde la mañana se instalaban, revolcándose en el césped, y pellejito a pellejito, la puerca de la Isabelle se los sacaba en la mesa. ¡Qué asco, niñita, déjese ya! Juan los observaba desde lejos y algunas veces le decía a la nana que fueran, que fueran ¿ya?, un poquito. Si quiere lo pongo en la batea, ¿quiere?, ¿lo pongo en la batea?, ¿al lado de ellos? Y se pegaba al cuello de la nana diciéndole despacito, no, nana, no al lado de ellos. Vamos, entonces, déme la manito, si no lo voy a meterlo al agua, ejante lo enclenque que está. Y partían por el sendero bordeado de hortensias. Ella, también, la china curiosa, ¿qué tiene que estar metiéndose? Y no podíamos hablar mientras estaba ahí, ... A Juan le estaban preparando la comida de la tarde y la escuchó, escondido detrás del respaldo de un sillón, la escuchó sin respirar, Isabelle frente a Jeanne, la Isabelle con los pies torcidos hacia dentro y sacándose un moco de la nariz pecosa, la pesada de la Isabelle.</p>

La correspondencia es evidente. Si bien existen algunas modificaciones entre los mecanoscritos y la versión édita, el manuscrito 73 pareciera ser más local mientras en el archivo 68 se incorporan apellidos franceses, pero comparten el mismo contenido. Vale la pena reparar en el desplazamiento de la escritura, cómo la misma se modifica dejando su huella; las “patas chuecas” de la Isabel se transforman con el paso de la escritura en los “pies torcidos”. El autor paso a paso neutraliza el lenguaje, desde un habla vernácula típica chilena a un español más neutro, aunque mantiene el artículo *la* previo al nombre propio, dotando así al texto de una identidad chilena ineludible sin importar el afrancesamiento del nombre de Isabel por Isabelle que, fonéticamente suenan igual. Es importante indicar que el registro de los diversos lenguajes utilizados por Wacquez —el francés, el castellano vernáculo y el español culto— se presenta sin marcas ni jerarquías tanto en el *dossier* genético como en las versiones publicadas.

Ahora bien, la posibilidad que entrega la interpretación de este material permite robustecer la relación entre las novelas; si bien el manuscrito 73 es el que más se acerca a *Epifanía de una sombra*, también presenta un claro vínculo con *Frente a un hombre*

²⁰ Es interesante indicar, como en esta ocasión Santiago tiene una función doble: como el nombre del protagonista, y como la capital del país, origen de algunos de los primos que visitan Los Espinos.

armado. De hecho, este mecanoescrito es el único material (del conjunto de versiones estudiadas) que no hace alusión alguna a Perier, el Chevalier y otras referencias francesas tales como los Lauvergnat. Sin embargo, permite materializar la correspondencia entre los primos de los protagonistas, pudiendo así proponer la casa de Los Espinos como la versión chilena de la quinta francesa de Perier y mantener la tesis inicial sobre una génesis escritural compartida por las dos novelas. En cuanto al segundo y tercer mecanoescritos, se puede evidenciar una cercanía mayor con la versión editada de *Frente* y una distancia significativa con *Epifanía*. La referencia geográfica de los primos “los de Santiago”, es reemplazada por apellidos foráneos, por lo que la relación entre las dinámicas familiares de las novelas se robustece. Hay, asimismo, un elemento que comparten ambas versiones; la *mama* –refiriéndose a la nana– aparece de igual manera en los manuscritos 73 y 68, encontrándose en ambos materiales en los renglones quinto y octavo de las imágenes adjuntas. El narrador se refiere a Rosa como la *mama*, y el pequeño Juan al dirigirse a ella la llama *nana*. Sin embargo, este cambio se diluye en la versión editada: tanto Juan como el narrador se refieren a Rose como la nana. Asimismo, es interesante observar que entre la tercera versión dactilográfica (69) y la versión editada los cambios son mínimos (al igual que en el cotejo anterior), y corresponden a una corrección ortográfica y la traducción al francés del nombre Isabel, reemplazándolo por Isabelle. Llama la atención la palabra “podíamos” de la oración “y no *podíamos* hablar mientras estaba ahí”, ya que en el tercer mecanoescrito el autor cambia la forma verbal por “podemos”, sin embargo, antes de entrar a imprenta –tal vez, en una prueba de galera– Wacquez decide volver a la forma inicial “podemos”. Estos movimientos demuestran que los cambios que el escritor realiza durante el proceso escritural no son en ningún caso definitivos.

CONCLUSIONES

El material de archivo seleccionado para esta investigación permite aglutinar las novelas del corpus de estudio dentro de una misma génesis escritural. Es posible apreciar una cercanía mayor entre los cuadernos 29 y 30 (1978) y los mecanoescritos 68 y 69 (ambos de 1979) con la versión editada de *Frente a un hombre armado*. Asimismo, se puede distinguir una distancia entre los cuadernos y los mecanoescritos ya citados: mientras en los cuadernos se hace alusión a localidades del Valle Central chileno, los manuscritos dactilográficos (68 y 69) se concentran en la quinta de Perier en Francia. De hecho, dichos manuscritos dactilográficos presentan una mayor similitud con la versión editada que los cuadernos estudiados. Surgen entonces diversas interrogantes sobre el manuscrito 73; si bien el vínculo con la versión editada de *Frente* es cercano gracias a elementos como el nombre del protagonista –Juan–, el entorno de sus primeros años de vida, el tifus, las reuniones familiares y las referencias geográficas, la presencia de la abuela materna y una marcada costumbre católica acercan también este mecanoescrito a la versión editada de *Epifanía de una sombra*. Asimismo, este material carece de referencias alusivas únicamente

a *Frente a un hombre armado*: Perier, León, la musaraña y el Chevalier; elementos que aparecen desarrollados en profundidad en los otros manuscritos, y que, dada esta falencia, el manuscrito 73 se aleja aún más de la versión edita de *Frente*.

El estudio de las distintas versiones de *Frente a un hombre armado* permite –siguiendo el camino de la crítica genética, cuyo foco de estudio es el proceso creativo escritural– no solo robustecer la relación entre ambas novelas, sino establecer que *Frente* y *Epifanía*, pese a haber sido publicadas con casi veinte años de diferencia, comparten una misma génesis escritural, un mismo proceso creativo. Este hallazgo no podría haber sido realizado sin el estudio del material de archivo.

De igual manera, esta investigación ha permitido identificar huellas de Juan y de Santiago en el proceso escritural; es posible evidenciar un desplazamiento importante en los archivos: el nombre de Santiago. El protagonista en la totalidad de los manuscritos es Juan de Warni, no Santiago, sin embargo, a este último se le puede identificar a través de diversas características (la mayoría compartidas con Juan de Warni) y del entorno que lo rodea.

Asimismo, a través del cotejo entre versiones es posible establecer y confirmar el orden de los manuscritos y su correspondencia con el proceso creativo y escritural de las novelas. El estudio y análisis del material de archivo proporciona nuevos hallazgos, respuestas e interpretaciones que permiten generar nuevos vínculos y proyecciones, así como profundizar en los procesos creativos y escriturales experimentados por el autor.

El trabajo con material de archivo es incierto; si bien la “ilusión del origen” buscada inicialmente se desvanece al enfrentarse al archivo mismo, el estudio e interpretación de los manuscritos abre diversas posibilidades; nuevas lecturas y también nuevas preguntas, gracias al estudio de los manuscritos el investigador accede a una nueva fuente de información, la que –siguiendo a Lois– cobra una relevancia equivalente a la de las versiones editas, permitiendo así nuevos cruces de contenidos entre las diversas etapas del proceso de escritura y publicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Buksdorf, Daniela y Sebastián Schoennenbeck. “Paisajes trasplantados en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez”, *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol 48, n° 2 (2019): 283-298.
- Cordua, Carla. “*Frente a un hombre armado*”. *Mapocho. Revista de Humanidades*, n°57 (primer semestre 2005): 331-334.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Visarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- González Echavarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2011.

- Lebrave, Jean-Louis. "La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?" en *Filologías* (dossier dedicado a la crítica genética) año XXVII n°1-2 (1994): 53-72.
- Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Argentina: Edicial S.A. s/a
- . "Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana". En: *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012: 45-64
- . "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método" *Revista Creneida*, 2 (2014):57-58.
- Wacquez, Mauricio. *Frente a un hombre armado* (Cacerías de 1848). Barcelona: Editorial Bruquera, 1981.
- . *Epifanía de una sombra*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.
- . "Cazador prófugo" (entrevista, Claudia Donoso). *Revista Hoy* (diciembre, 1981): 60-61.
- . "Me defino como un ser espurio" (entrevista). *La Época* (martes 2 de junio de 1987): 24.
- . "El impulso escéptico". (Entrevista a Claudia Donoso). *Revista Apsi*, 245 (marzo 1988): 47-49.
- . "Frente a un escritor armado". (Entrevista póstuma, Elsa Arana). *El Mercurio*, suplemento *Artes y Letras* (25 marzo 2001): E10
- . "Las caras de un mismo espejo" (Entrevista. José Belmonte-Serrano y Francesc García-Cardona). *Romance Quarterly* (enero 2001): 139-144.

ESCRITURAS DE VIAJES Y DESPLAZAMIENTOS POR AMÉRICA EN
LOS 60: ITINERARIOS POLÍTICOS Y GÉNEROS LITERARIOS¹

*TRAVEL WRITINGS AND DISPLACEMENTS THROUGH AMERICA IN THE
1960S: POLITICAL ITINERARIES AND LITERARY GENRES*

María Teresa Johansson M.
Universidad Alberto Hurtado
mtjohans@uahurtado.cl

Constanza Vergara R.
Universidad Alberto Hurtado
cvergara@uahurtado.cl

RESUMEN

Este artículo propone una interpretación de las principales tendencias de las escrituras sobre viajes producidas durante la década de los sesenta en el Cono Sur. En este periodo escritores, periodistas, artistas, militantes y revolucionarios efectuaron diversos recorridos por América Latina guiados por itinerarios políticos. A partir del análisis de un corpus heterogéneo, compuesto por crónicas, diarios y otros géneros, se propone que estos desplazamientos generaron una cartografía particular que evidencia nuevas formas de escritura. El artículo aborda las principales características de estos textos entre las que se encuentran: la autorrepresentación de la figura del escritor desde una perspectiva relacional, la hibridación de narrativas con un discurso social y político, la elaboración de la coyuntura y la centralidad de la entrevista. Se trata de aspectos que dan cuenta discursivamente de las tendencias ideológicas imperantes en esta época.

PALABRAS CLAVE: Escritura De Viajes, Cuba, Géneros Referenciales, Década De Los 60, Revolución.

¹ Este artículo presenta resultados del Proyecto ANID Fondecyt Regular N.º 1201731, “Escritura de viajes en el Cono Sur en la década de los sesenta: imaginación territorial, géneros literarios y formas de viaje”, dirigido por María Teresa Johansson.

ABSTRACT

This article proposes an interpretation of the main trends in travel writing produced during the sixties in the Southern Cone. During this period, writers, journalists, artists, militants, and revolutionaries traveled through Latin America guided by political itineraries. From the analysis of a heterogeneous corpus of chronicles, diaries, and other genres, these displacements generated a particular cartography that reveals new forms of writing. The article addresses the main characteristics of these writings, including: the self-representation of the figure of the writer from a relational perspective, the hybridization of narratives with a social and political discourse, the elaboration of the conjuncture and the centrality of the interview. These are aspects that discursively account for the prevailing ideological tendencies of the time.

KEY WORDS: *Travel Writing, Cuba, Referential Genres, 1960s, Revolution.*

Recibido: 30 de octubre 2023.

Aceptado: 10 de marzo 2024.

Este artículo interpreta las tendencias de las escrituras de viaje por América Latina producidas durante la década de los sesenta en el Cono Sur. Bajo el signo de la escritura comprometida, las trayectorias de las y los autores, artistas y periodistas latinoamericanos atendieron a la necesidad de reconfigurar los imaginarios americanos, denunciar las condiciones de dependencia y opresión y problematizar la dicotomía identidad/otredad en la representación de los pueblos, también, en algunos casos, adscribieron a la lucha armada revolucionaria. La recuperación de un corpus discursivo de carácter heterogéneo conformado por crónicas, diarios, ensayos, poemarios, cartas y escritos de residencias, permite identificar un ciclo literario que relacionó de una manera nueva los órdenes del discurso, la política y la representación del territorio bajo impulsos de desplazamiento y circulación determinados por los contextos sociopolíticos y los debates ideológicos propios de un periodo en el que se modificaron las fronteras entre política, vida y escritura. Sin duda alguna, este proceso propició una transformación especialmente relevante en las escrituras de viaje y desplazamiento y en la representación del continente americano.

La interpretación que se expone a continuación, se orienta bajo las siguientes preguntas: ¿es posible interpretar a partir de los itinerarios y las motivaciones del viaje formas específicas de la experiencia y la escritura en la década de los sesenta?, ¿cómo se puede leer en estas cartografías el impulso político del viaje?, ¿qué relación hay entre estos viajes y la emergencia de nuevas formas de escritura? Por otra parte, tiene lugar interrogantes de carácter general que se cuestionan ¿cómo interpretar en estas escrituras los imperativos epocales de análisis y transformación social? Estas preguntas permiten iluminar características específicas del campo cultural y del contexto sociopolítico en el que emergió este ciclo literario, también visibilizan cómo estas escrituras de viaje rebalsaron los formatos canónicos del género para dar origen a una diversidad textual que permitió nuevos ensambles entre formas previamente disponibles. Finalmente, estas interrogantes asedian la emergencia de una nueva subjetividad autorial, capaz de problematizar la

representación de los pueblos y los idearios colectivos mediante una fuerte matriz ligada al pensamiento de las ciencias sociales.

A partir de la recuperación e interrelación de este corpus y de las interrogantes planteadas, el análisis propuesto en este artículo atiende específicamente a tres dimensiones: el cambio en los principios de autorrepresentación de las y los escritores; el giro de la escritura de viaje hacia las ciencias sociales y políticas, y las nuevas orientaciones de la crónica y de otros géneros literarios caracterizados por la inclusión de la coyuntura y la entrevista. La identificación de estas tendencias aporta a la discusión sobre el campo de la literatura de viajes en América Latina y permite establecer las continuidades y proyecciones hasta la actualidad.

EL CAMPO DE ESTUDIOS DE LA LITERATURA DE VIAJES Y LA CRÍTICA LITERARIA

El principal interés de la crítica literaria latinoamericana sobre las escrituras de viajes se ha concentrado en los relatos del siglo XIX y en los de la primera mitad de siglo XX. Existe una bibliografía importante dedicada al estudio de los viajeros extranjeros y americanos centrada fundamentalmente en la exploración del territorio americano en el siglo XIX. En su clásico libro *Ojos imperiales*, Mary Louise Pratt propuso una tipología del viaje basada en una correlación entre los distintos modos de conocer y de apropiar el territorio desde la mirada extranjera. Esta tipología incluyó los viajes de los naturalistas, las expediciones científicas y los viajes cuyos objetivos se vincularon a los intereses capitalistas europeos. Desde otro ángulo, las investigaciones sobre escritura de viajes de mujeres se han centrado fundamentalmente en torno al siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (Amaro y Mayne-Nicholls, Salomone y Arcos, Ulloa), subrayando su importancia en las formaciones de redes intelectuales para la conformación del campo cultural latinoamericano.

Por otra parte, la crítica literaria ha trabajado ampliamente el viaje modernista de inicios de siglo y el viaje cultural en torno a los años treinta y cuarenta (Aguilar y Siskind). Tal como sostienen Beatriz Colombi (2004) y Jacinto Fombona (2005) en relación con los textos de viaje de la época modernista, la tendencia predominante ha sido leer los viajes de carácter transatlántico y aquellos sobre el desplazamiento hacia el hemisferio Norte del continente americano². Por otra parte, el estudio sobre los tipos de viajeros elaborado por David Viñas se ocupa también de un espectro temporal que cesa antes de los sesenta

² En su introducción, Fombona sostiene que “Existe un corpus inmenso de textos hispano-americanos que relatan la experiencia del viajero y al cual la crítica le había prestado poca atención como textos de viajes. . . pronto resultó evidente que debía recortar los itinerarios de la horda de viajeros finiseculares y su corpus textual. Concentrarme en Europa, y en Europa en tres lugares

y se enfoca en el viaje transatlántico. En vistas a lo anterior, puede observarse que la atención de la crítica literaria latinoamericana ha privilegiado los viajes realizados en el esplendor del siglo XIX, y durante las primeras décadas del XX. Tras un salto temporal, se ha abocado a los viajes del exilio en la década de los setenta y ochenta y en las derivas postmodernas en las que se despliegan nuevas crónicas y relatos asociados a la migración familiar. Cabe sugerir entonces, que en el campo crítico habría una fisura o bien una menor atención a las especificidades de la literatura de viajes producida alrededor de la década de los sesenta. Esto puede deberse a la fractura histórica impuesta por las dictaduras del Cono Sur pues, sin duda los hechos históricos y la producción estética asociados a los procesos de los sesenta han tardado en ser restituidos en la investigación de humanidades.

En la actualidad, algunas de estas dimensiones han comenzado a ser abordadas con mayor sistematicidad, sobre todo en términos editoriales, puesto que ha habido una importante reedición de obras, antologías y publicaciones de materiales inéditos. En esta línea cabe destacar los libros *El país del río*, compilación de crónicas de Rodolfo Walsh, la reedición en formato libro de algunas crónicas de Manuel Rojas y el diario del viaje de Bioy Casares a Brasil. También destaca la antología realizada por Sylvia Saïtta *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda* que, si bien contempla un periodo más amplio, selecciona textos de viajes argentinos a La Habana durante la década de los sesenta. El abordaje relativamente reciente de estas cuestiones ligado a los estudios sobre procesos de internacionalización en el marco de la guerra fría focaliza los desplazamientos bajo la tradición de viajes de la izquierda (Saïtta 2013). Asimismo, Victoria García (2015) ha realizado un estudio sistemático de los viajeros argentinos a Cuba en la década de los sesenta. Al respecto, la autora señala que “este corpus muestra itinerarios culturales cruciales de los años 60-70, en las discusiones que los relatos plantean como sus núcleos temáticos –estética y/o política, alta cultura o cultura popular, inquietud intelectual vs. compromiso revolucionario” (269). Estos núcleos han sido cruciales para comprender el espíritu de época durante los sesenta.

ITINERARIOS POLÍTICOS EN LOS VIAJES DE LOS 60

En su brevísimo libro *Periodizar los 60*, Fredric Jameson sostiene que esta década demarcó un capítulo decisivo y global en la historia humana bajo el advenimiento de un proceso de autoconciencia de los pueblos sometidos que hizo emerger a nuevos sujetos de la historia. En este periodo, bajo la guía de los distintos pensamientos de izquierda, sobrevino una nueva voz colectiva capaz de enunciar la conquista al derecho a la autodeterminación. Esta voz fue modulada en una retórica política de la resistencia acompañada

especialmente privilegiados, resultó ser el primer paso para un estudio de estos textos de viaje: viajes a París, a Italia y a España” (22).

de “la retórica más psicológica y cultural de las nuevas “identidades” colectivas” (20). Tal como sostiene Gilman, los años sesenta –mientras se vivían– podían concebirse como un tiempo de “transición” y “de paso” a la construcción de una nueva sociedad, a la vez que como un espacio “entre” propio de la revolución. En este sentido, se trató de una temporalidad con una fuerte conciencia histórica y con rasgos de tiempo profético, anterior a la consecución de la utopía (Gilman 153). Por otra parte, se trató de un “periodo en que la conversión del escritor en intelectual fue la nota dominante del campo literario” y en el que se activaron redes de internacionalización mediante viajes y encuentros guiados por fuertes tendencias latinoamericanistas. Por otra parte, la profundización de la ideología identitaria latinoamericanista y el compromiso con la transformación social también serán impulsos de salida para recorrer el continente en profundidad y hacerse partícipe de los procesos revolucionarios emergentes. Este impulso tiene antecedentes en la década de los cuarenta cuando los viajes a la Amazonía se conformaron como una aventura explorada por Lina Bo Bardi o el propio Godofredo Iommi³, entre otros. Asimismo, los tempranos viajes de Ernesto Guevara y Alberto Granado efectuados durante los años 52 y 53 por América también afirman una condición latinoamericana proclive a reconocer una identidad cultural heterogénea⁴.

Estos viajes pueden considerarse como antecedente de una actividad que se extendió y masificó en la década de los sesenta. Esto debido a la modernización de los medios de transporte que aumentó las rutas comerciales, flotas de buses y líneas aéreas. Este contexto de crecimiento de la industria del viaje coincide además con una modernización de los medios de comunicación y la creación de revistas y semanarios culturales y de actualidad que ampliaron el público lector. En vistas a la convergencia de estas fuerzas modernizadoras, la experiencia del viaje de escritores, artistas e intelectuales tomó un cariz hasta entonces desconocido, porque se configuró como una vivencia al mismo tiempo, individual y colectiva, en la cual los viajeros fueron parte de un entramado ideológico y afectivo en el que se podía reconocer una nueva figura de escritor latinoamericano.

³ Cfr. EL capítulo “Un eructo de la historia: Lina Bo Bardi entre la imagen material y las formas de habitar el intervalo” de *Futuros menores* de Luz Horne y la investigación doctoral de Sylvia Arriagada sobre Amereida.

⁴ La entrada del diario de Alberto Granado fechada el 29 de diciembre de 1951 en Córdoba, refiere la preparación del viaje y deja ver la emoción que infunde el programa de conocer el continente para reconocerse en sus pueblos: “Los días que siguieron a este fueron un torbellino enloquecedor de mapas, repuestos mecánicos, adopción y abandono de decenas de rutas”. La cita continúa: “La ruta que habíamos elegido era la siguiente: iríamos a Buenos Aires, para que el Furibundo Serna se despidiera de sus padres; luego recorreríamos la zona atlántica hasta Bahía Blanca; cruzaríamos La Pampa para visitar los lagos del Sur y allí atravesaríamos la Cordillera de los Andes; una vez en Chile enfiláramos hacia el Norte, hasta Caracas”. (32)

En este contexto de álgidos debates ideológicos, la visita a La Habana se transformó en el viaje iniciático para el artista latinoamericano de los nuevos tiempos. La institucionalidad cultural cubana y una serie de congresos culturales promovieron los debates sobre literatura, por tanto, Cuba se abrió como un espacio literario privilegiado, activado además por los premios de Casa de las Américas. En los tempranos años sesenta se sucedieron una serie de viajes, estadias y residencias de autores y críticos provenientes de los países del Cono Sur, tales como Julio Cortázar, Angel Rama, Rodolfo Walsh, Matilde Ladrón de Guevara, Enrique Lihn, Francisco Coloane, Ricardo Latchman, Noé Jitrik, Enrique Raab, Ezequiel Martínez Estrada, quien reside un largo periodo entre 1961 y 1963⁵, Mario Benedetti, David Viñas, Jorge Edwards, entre muchos otros. Si bien una parte de los viajeros a la isla alaba el proceso revolucionario, otra se debate entre la celebración y la crítica, tendencia que se manifiesta con más claridad entre los escritores de Chile.

Las escrituras de viaje a y residencia en Cuba conforman un corpus amplísimo que, por supuesto, congrega a toda la intelectualidad del continente. Al respecto, Victoria García señala que: “los viajeros latinoamericanos a la isla se constituyeron, en muchos casos, en asumidos seguidores del ejemplo cubano: algunos de ellos regresaron y expandieron en sus tierras la confianza en la posibilidad del cambio; otros permanecieron por extensos períodos en Cuba, consagrados a las tareas revolucionarias” (276). Sobresale el temprano libro de Matilde Ladrón de Guevara *Adiós al cañaverol*, (1962) posteriormente publicado bajo el título *Diario de una mujer en Cuba; En Cuba, y al servicio de la revolución cubana* (1963) de Martínez Estrada, reeditado bajo el título *Mi experiencia cubana*; el relato “La isla de Fidel” de Leopoldo Marechal y la compilación *Cuaderno Cubano* (1969) de Mario Benedetti, un texto que elogia el proceso revolucionario y atiende a su afectividad optimista.

Enrique Lihn recibió el premio Casa de las Américas en 1966 por su libro *Poesía de paso* y luego residió dos años en la isla. A partir de esa experiencia, publica en México *Escrito en Cuba* (1969), poemario que se aleja de la retórica de la pasión y el optimismo revolucionarios. Se trata de un texto con una impronta formal de carácter de rupturista, opuesto a las formas tradicionales de poesía cercana, conversacional y de denuncia. Según Roger Santiváñez, el poema expresa su contrariedad con el contexto, pero también lo excede

⁵ La estadia y producción de Martínez Estrada sobre Cuba ha sido vastamente estudiada en el campo literario argentino y latinoamericano. Fornet documenta las responsabilidades asumidas por el escritor: “Después de aquel primer viaje –y tras cumplir compromisos en México–, Martínez Estrada regresaría a la Casa de las Américas para asumir la dirección de su Centro de Estudios Latinoamericanos el 1° de octubre de 1960. Plenamente identificado con el proyecto concreto que llevaba adelante, pero más aún con las transformaciones que estaban teniendo lugar en la isla a partir de la Revolución de enero de 1959, el escritor permaneció en Cuba durante dos productivos años, al cabo de los cuales, ya enfermo, decidió regresar a su país” (41).

para plantear la pregunta sobre la escritura poética: “¿Dónde está el alma humana en esta Revolución? parece preguntarse en el fondo, aludiendo a los fueros interiores del hombre –el espacio de la libertad, por ejemplo– que no estarían siendo contemplados por el proceso revolucionario. Pero Lihn es contradictorio y arremete contra el alma también, o contra la idea de alma que le ha inculcado su formación católica” (183). Lihn enfatiza la distancia del lenguaje poético respecto del contenido ideológico y su comunicabilidad y expone un desapego vital con el compromiso del escritor. Asimismo, trabaja poéticamente afectos contrarrevolucionarios, como la melancolía y la decepción, que justamente no hacen favor al temple apasionado y alegre propiciado desde las directrices institucionales gubernamentales⁶.

Un texto que cierra en la década siguiente esta producción del Cono Sur es el polémico libro *Persona non grata* de Jorge Edwards, en el que se desarrolla una primera crítica al régimen castrista. En el prólogo a su última edición, Edwards afirma que su viaje a Cuba “estaba destinado a ser un desplazamiento en el espacio y también en el tiempo” que haría posible el encuentro con el mundo “de la necesidad revolucionaria” (46). Como es sabido, el libro tuvo una amplia circulación editorial internacional pues, según Vargas Llosa, “*Persona non grata* rompió un tabú sacrosanto en América Latina de los años sesenta para un intelectual de izquierda: el de que la Revolución Cubana era intocable, y no podía ser criticada en alta voz sin que quien lo hiciera se convirtiera automáticamente en cómplice de la reacción” (173)⁷.

Los escritos *más tempranos* de los viajeros a Cuba dan cuenta de la importancia de la ciudad como espacio de encuentro de escritores y del programa cultural que incluía exposiciones, visitas, entrevistas, teatro además de salidas al campo. Varios autores refieren la situación de compromiso con el trabajo social de alfabetización y la labor intelectual vinculada a la institucionalidad cultural de Casa de las Américas. De hecho, Cortázar, Martínez y Viñas, se incorporaron al comité de la Revista Casa (Almaguer 2) liderado por Ángel Rama. El apogeo de La Habana como una ciudad literaria, pervivió hasta 1971 cuando el caso Padilla hizo explícitas las fisuras ideológicas que socavarían

⁶ En *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*, Matías Ayala sostiene a este respecto: “El fracaso de la poesía, para el Lihn de aquel entonces, se debe a la incapacidad de integrar el contexto en la misma obra sin que pierda su condición “literaria”, ya que el contexto demasiado “real”, lo ha digerido todo. La insistencia autorreflexiva que desarrolla *in extenso* busca aclarar y ahondar en esta contradicción, acaso fundamental” (116).

⁷ En la ponencia “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”, Vargas Llosa realiza una valoración del libro de Edwards: “La crítica de *Persona non grata*, aunque profunda, partía de una adhesión a la Revolución y al socialismo democrático, de un reconocimiento de que los beneficios que había traído a Cuba eran mayores que los perjuicios, y de una recusación explícita e inequívoca del imperialismo” (173). Dado la posición ideológica crítica, en el contexto de esos años, el libro no gustó entre la izquierda tradicional.

progresivamente las bases de las políticas culturales cubanas, en varios casos extensivas a las organizaciones de izquierda de otras naciones.

Desde finales de los sesenta hasta los años de la Unidad Popular, Chile también se transformó en un destino que motivó los desplazamientos y las residencias de intelectuales y escritores. El país fue destino de viajes para el encuentro del campo cultural latinoamericano. Al inicio de la década, el tercer congreso de la Universidad de Concepción, impulsado por Gonzalo Rojas en 1962, contó con la participación de importantes intelectuales y escritores latinoamericanos y estadounidenses. Varios de los asistentes volverían a encontrarse en el Congreso Cultural de La Habana, celebrado en enero de 1968, y luego en el Encuentro Latinoamericano de Escritores organizado por la SECH en Santiago, Valparaíso y Concepción. Tal como documenta Germán Albuquerque: “Tomaron parte del congreso efectuado en agosto de 1970 Mario Vargas Llosa, Marta Traba, Ángel Rama, Mario Monteforte, Fernando Alegría, Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, Rosario Castellanos, Bernardo Kordon, Emmanuel Carballo, Jorge Enrique Adoum, Enrique Lihn, Juan Rulfo, Francisco Coloane y Antonio Cisneros” (265). Cabe agregar que también Eduardo Galeano visitó Santiago y luego acompañó a Salvador Allende en su itinerario de campaña.

La ciudad de Santiago acogió a un importante número de exiliados de la dictadura brasileña, quienes fueron activos conformadores del campo cultural del periodo. Al mismo tiempo, la presencia de periodistas extranjeros aumentó progresivamente, dado el interés por cubrir los episodios históricos del proceso de transformación social en curso. Esto otorgó visibilidad a la capital, que se volvió un centro de intervención en el marco de la guerra fría. En una tardía rememoración del periodo, Jorge Edwards no desdeña la hipérbole y la comparación para explicitar este contexto: “Nos habíamos transformado sin darnos cuenta, el pacífico y remoto Chile, en uno de los campos de batalla de la Guerra Fría, un Vietnam que todavía estaba en su fase pacífica” (43). En su estudio sobre la televisión francesa en Chile, Carolina Amaral de Aguiar confirma este interés de la prensa internacional: “La comparación con Cuba – normalmente destinada a negar la semejanza entre ambos procesos revolucionarios – fue un ejercicio constante en los análisis de ORTF sobre la UP y sirvió para resaltar la especificidad chilena”⁸. Junto a los medios europeos,

⁸ “En la prensa escrita, por ejemplo, hubo un estruendoso aumento de los artículos sobre Chile, como indica Pierre Vayssière: de un promedio inferior a 15 por año durante la década de 1960, entre 1970 y 1973 la cifra anual sobrepasó los 150 textos publicados – siendo más de 200 en 1973, cuando tuvo lugar el golpe militar.” (Amaral de Aguiar, s/p). Asimismo, la autora agrega que “La misma tendencia se percibe en los noticiarios televisivos: el *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF), cadena estatal que detentaba el monopolio televisivo en Francia, se interesó en acompañar la experiencia socialista chilena”.

los latinoamericanos también se hicieron presente enviando a sus cronistas, de hecho, Rodolfo Walsh cubrió los sucesos de la Unidad Popular para el público argentino.

Además de las consabidas ciudades, hubo otros espacios revolucionarios que convocaron a viajeros, tales como Bolivia y Guatemala, cuyas sierras ampararon a los movimientos guerrilleros. Estos destinos no exentos de riesgos fueron transitados por periodistas como Eduardo Galeano, quien en su viaje a Guatemala en 1967 se interna por la sierra para entrevistar al guerrillero César Montes o José Luis Alcázar, quien escribió en 1969 el libro reportaje *Ñacahuasu: La guerrilla del Che en Bolivia*, editado en México. Como es sabido, la experiencia de estos desplazamientos también fue relatada por los propios guerrilleros en textos excepcionales, entre los que destaca el diario escrito en Bolivia por Ernesto Che Guevara. Tal como sostiene Marchesi, el diario relata “una compleja peripecia marcada por el gradual aislamiento político y social de la guerrilla a lo largo del año que se había intentado la campaña. El avance del ejército sobre la zona los llevó a aislar los contactos con la ciudad, así como la posibilidad de desarrollar trabajo político con los campesinos de la zona” (124)⁹. Por otra parte, tal como interpreta Jens Andermann para el Che Guevara: “La sierra proporciona apenas el escenario para la acción; nunca es objeto de descripción en y por sí mismo. Lo que debe proporcionar a la acción es, precisamente un no lugar, una imposibilidad de localizar el foco guerrillero gracias al movimiento perpetuo en el que este se encuentra” (230).

En el *Diario* pueden leerse los impulsos de lucha y las fuerzas espiritualistas del mesianismo de los tiempos revolucionarios, a la par de las épicas heroicas y sacrificiales que sellan el último estertor de reivindicación del uso legítimo de la violencia y del enaltecimiento del militarismo a pesar de la derrota, elementos que más tarde serán objeto de fuertes críticas.

En muchos casos, escritores y periodistas van al encuentro de los levantamientos populares que tienen lugar fuera de la urbe metropolitana, en las fronteras territoriales de la nación y en espacios locales. En este escenario, el periodista y escritor Mauricio Rosencof acompañó en Uruguay el levantamiento de los trabajadores de la caña en la frontera con Brasil. Este movimiento hizo visible la problemática de la injusticia del mundo agrícola, cuyas indignas condiciones de vida y trabajo mostraban una cara oculta del país que fue difundida por estas crónicas. Por otra parte, la novela *En Isla de Pascua*

⁹ El mismo Guevara da cuenta de esta situación de dificultades de sobrevivencia, amenaza militar y pérdida de apoyo campesino. En una de las últimas anotaciones el día 30 de septiembre de 1967, se describe el itinerario del grupo bajo adversas condiciones: “Inti y Willy volvieron con la noticia de que el Río Grande estaba a unos 2 kms. en línea recta, hay tres casas por el cañón para arriba y se puede acampar en lugares donde no seríamos vistos de ningún lado. Se buscó agua y a las 22 iniciamos una fatigosa marcha nocturna demorada por el Chino que camina muy mal en la oscuridad. Benigno está muy bien pero el Médico no se acaba de recuperar” (86).

los moais están de pie de Matilde Ladrón de Guevara, ficcionaliza la situación política de la isla y los reclamos de integración a la vida nacional de la población tras el movimiento de protesta que tuvo lugar el año 1964. El texto fue creado después del viaje de la autora a la isla y trabaja con una diversidad de estilos y lenguajes en un ensamble entre narrador omnisciente y espacio para el dialogismo, de modo de conformar un espacio narrativo abierto a la alteridad y a la exploración de formas de convivencia transformadas por las utopías sociales. La operación narrativa mediante la cual se ficcionaliza el referente de la isla se inspira en un proceso político en curso sin dejar de atender las limitaciones y las contradicciones imperantes. Las crónicas de Rodolfo Walsh sobre sujetos que transitan en territorios y aguas fluviales dan cuenta del afán de visibilización de las zonas excluidas, al mismo tiempo que amplían el imaginario de la nación y dan a conocer las distintas formas de vida o de sobrevivencia en ambientes de pobreza extrema.

A partir de lo anterior, es posible considerar que los viajes de los sesenta produjeron distintas trayectorias por el continente con una fuerte impronta política, que incluyó traslados intercontinentales al espacio de la revolución, desplazamientos para sostener encuentros que fortalecieran el campo cultural, recorridos por fronteras nacionales en las que acontecen levantamientos populares y también itinerarios revolucionarios radicales realizados por movimientos de guerrilla. En este concierto, la posibilidad de articular la noción de revolucionario con la de viajero, en los sentidos modernos que le confieren una identidad a este último, se vuelve problemática. Tal como sostiene Victoria García, al problematizar las relaciones entre revolución y viaje: “mientras que el viajero a la revolución es frecuente en la literatura moderna, a la inversa, el revolucionario viajero resulta hasta oximorónico: el compromiso con una acción colectiva que requiere la práctica revolucionaria y su arraigo en un espacio social y geográfico delimitado, son difícilmente compatibles con la búsqueda individual y errante del viajero” (273-274).

En este contexto, la pregunta por el género literario se vuelve fundamental porque no solo el contenido representacional ha sido transformado en el periodo, sino que también sus formas de expresión se vinculan a tendencias abiertas a lo experimental, a los cruces de formatos, a las corrientes dialógicas y conversacionales imperantes. Todo lo anterior influye en la emergencia de nuevas formas discursivas y configuraciones de la autorrepresentación del sujeto que se desplaza y escribe.

TRANSFORMACIONES EN LA AUTORREPRESENTACIÓN: UNA PERSPECTIVA RELACIONAL

El modelo narrativo del viaje centrado en la aventura o peripecia de un protagonista que relata su itinerario se desplaza justamente porque hay un despojo del protagonismo de la primera persona. Los relatos no siguen el itinerario de un viajero singular, tampoco incluyen anécdotas de carácter personal ni descripciones exotizantes o estáticas de los habitantes de los espacios visitados, definidos por sus usos y costumbres y por un carácter

diferencial. Por el contrario, el yo se colectiviza con un sentido de apertura a la alteridad y de integración hacia el otro que no omite la diferencia, sino que la hace explícita, lo que no obsta para expresar la necesidad de crear una identidad común en el continente bajo la noción de un “nosotros epocal” (Gilman)¹⁰. Muy lejos del estilo costumbrista, el encuentro con la alteridad ocurre en el marco de la acción productiva y social y, en este sentido, lo que se describe está siempre activado por una vida social y política.

En estas escrituras de viaje se exagera el principio de lo relacional propuesto por Ottmar Ette como matriz del discurso de los viajeros. Lo relacional no se entiende solo como apertura a las distintas lógicas, sino como encuentro entre diversas circunstancias históricas y políticas en las que se ejerce una praxis transformadora. Finalmente, el carácter relacional se despliega como constitutivo del sujeto en viaje que se reconoce en la dualidad ambivalente entre lo individual y lo colectivo.

Es en este sentido que cobra tanta gravitancia la idea de un sujeto del viaje como sujeto relacional, constituido en términos individuales y colectivos de manera simultánea, abierto a la alteridad y agente de la práctica política revolucionaria. El sujeto escritor se considera más bien un agente en una red de intercambios y de relaciones, cuya praxis escritural está guiada por la ideología y trabaja dentro de un proceso de transformación social. Se trata de una idea de sujeto agente en el sentido propuesto por Gramsci, que implica una intervención en la coyuntura y las relaciones de fuerza en mutación y cambio. En ciertos textos, este agente coincide con el sujeto revolucionario, porque como señala Sarlo “(el) sujeto revolucionario que puede producir textos o políticas debe todavía configurarse en la trama de relaciones materiales, corporales, y de conciencia” (102) y el viaje es justamente la posibilidad de llevar a cabo esta configuración. Asimismo, si, como continúa la ensayista, “(el) sujeto que le falta a la izquierda es el producido por esa intersección de la experiencia vivida materialmente con la situación sociopolítica” (102) es el sujeto en viaje el que llenaría esta falta porque tendría la capacidad de producir la intersección que ensamble la coyuntura y la estructura de una manera nueva, hasta entonces no expresada. Los textos privilegian la conformación de escenas de análisis social, en las que el sujeto enunciador está involucrado o es un observador participante.

Estas formas textuales y su contexto de producción expresan, por una parte, la afirmación de relaciones de identidad y diferencia con carácter relacional y colectivo, pero también la presencia de los antagonismos como definición de lo político. Según Mouffe: “la distinción nosotros/ellos, que es condición de la posibilidad de formación de las identidades políticas, puede convertirse siempre en el *locus* del antagonismo” (23).

¹⁰ Victoria García también refiere este proceso en las tempranas escrituras del Che Guevara en Cuba, al respecto, señala lo siguiente: “Así, el yo autobiográfico del relato de viaje acotará su espacio, y pasará a desplegarse el nosotros político que pone en marcha la acción revolucionaria” (279).

Esta noción de antagonismo tuvo una radicalización –muy alejada de los “agonismos” propuestos por Mouffe– cuando una retórica apasionada, afectiva, identificatoria, elogiosa de la acción, la lucha y también de la violencia, fue en muchos casos la marca epocal de una época de conflicto.

La figura de Rodolfo Walsh es ejemplar a este respecto por la deriva militante de su biografía y su temprano compromiso político en los procesos revolucionarios que lo llevó a viajar a Cuba para trabajar en la Agencia Prensa Latina y también a internarse por territorios aislados y excluidos del espacio nacional argentino como reportero de las revistas *Panorama* y *Adán*. Las crónicas de Walsh, escritas en el periodo de 1966 y 1967 tras varios viajes a “Corrientes, Chaco, Misiones y también a la Isla del Cerrito en la confluencia de los ríos Paraná y Paraguay” (Iglesias 11), se proponen descubrir nuevas alteridades, comunidades excluidas como los enfermos de lepra y sujetos populares que sobreviven en condiciones precarias. Estas crónicas elaboran un sujeto relacional comprometido y agente que logra intersectar la experiencia vivida con la situación sociopolítica. En esta serie de crónicas, tal como advierte Iglesias, Walsh trabaja de manera conjunta con el fotógrafo Pablo Alonso, “primer fotógrafo argentino que registró la guerrilla del Che en Bolivia” (17), conformando un dúo periodístico que origina un sujeto dual, un nosotros viajero, que además se colectiviza e incluye guías y lugareños.

De manera paradigmática, la crónica “Carnaval Café” se estructura en base al antagonismo en el espacio sociopolítico. Este antagonismo funciona como oposición en distintos niveles que se superponen, por una parte, en el marco de una estructura social que se territorializa en una oposición entre centro urbano y periferia rural. Por otras, en el tópico de la competencia del carnaval entre dos comparsas, Copacabana y Ara Berá, cuyo antagonismo visualiza la oposición de clases entre la oligarquía terrateniente y la burguesía comerciante y las clases medias peronistas. En este marco estructural de oposiciones y lucha, cuyo ritmo de enfrentamiento va *in crescendo* en el relato, llega a desplegar su símil con una contienda que “encuentra su símbolo final en la descarga de explosivos que en los días del corso atruenan las calles” (107) y que espectaculariza los antagonismos políticos. Por otra parte, la crónica de Walsh incorpora segmentos de estadística y perspectivas económicas que no dejan de cuestionar el despilfarro del dinero y la ceguera ante el sufrimiento extremo de los sectores excluidos de la sociedad y condenados a la extrema pobreza.

EL GIRO EN LA ESCRITURA DE VIAJES: INCLUSIÓN DEL DISCURSO POLÍTICO Y SOCIAL

Estas escrituras de viajes tienen un horizonte de carácter político y social que se expresa a nivel de lo local, lo regional o lo continental y que aumenta el interés por zonas en conflicto, por espacialidades geográficas desconocidas y también por los particularismos de la provincia. No se trata entonces de viajes de apropiación de carácter legal, simbólica o

científica para incorporar representaciones del territorio a la nación, tampoco de literaturas de exploración, sino de una apropiación de la geografía humana y social del continente, con un énfasis en un futuro liberador de las condiciones de opresión. En *Cuaderno cubano*, Benedetti lo expresa así: “Ahora a través de Cuba, que es su vanguardia, América Latina parece ir llegando rápidamente a la conclusión de que debe convertir su paisaje en geografía humana” (10). En vista de lo anterior, se puede afirmar que, en estas escrituras de viaje, el discurso se despoja de la descripción científica y la clasificación, por una parte, para abordar sentidos relativos a la geografía humana y a la dimensión económica del capital en lo geográfico y, por otra parte, se vincula al análisis social del tiempo presente, con una interpretación de coyunturas. En este sentido, las escrituras abandonan las ideas universalizantes basadas en teorías evolutivas para exacerbar la dimensión histórica y la centralidad del conflicto de clases que incluye todos los elementos de la estructura social. Tal como sostiene Mouffe, “(l)a movilización requiere de politización, pero la politización no puede existir sin la producción de una representación conflictiva del mundo” (31). En este sentido, Dos Santos propone que “las estructuras formadas en el periodo colonial-exportador tienen una gran capacidad de resistencia y sobrevivencia” (17) y la tarea del intelectual es analizar desde el prisma de las ciencias sociales “el presente de las condiciones históricas, en relación a sus estructuras, los elementos arcaicos y los impedimentos para el cambio” (16). A partir de este análisis se trata de proyectar el cambio y el desarrollo no como una cuestión técnica, sino que, en palabras de Dos Santos, como “una aventura de los pueblos” (18). Esta dimensión puede leerse de manera paradigmática en *Las venas abiertas de América Latina*, libro que bajo la forma del ensayo historiográfico denuncia las condiciones de injusticia americanas y que se origina en los viajes de Eduardo Galeano por el continente. No cabe duda de que Galeano sintoniza con las tendencias imperantes en las ciencias sociales del periodo y con la conciencia de una agencia política ligada a la escritura y destinada a la masificación de los lectores.

En términos generales, es posible sostener que en varias escrituras de este periodo se expresa una perspectiva narrativa guiada por una mirada analítica que aprehende la realidad a partir de sus sentidos políticos y pone en el centro las condiciones de producción económica, su relación con las clases sociales y atiende de manera preferente a la dimensión del trabajo en su relación con la producción y circulación de materias primas y de mercancía. Un ejemplo elocuente a este respecto se encuentra en los episodios que relatan el viaje de Manuel Rojas por México el año 1962. La escritura del diario acompaña este itinerario con entradas fechadas que relatan una travesía íntima, social e intelectual. Al mismo tiempo que describe una exterioridad, va dando cuenta de sus lecturas y del espacio literario que habita y por el que se desplaza, en una conversación sostenida con distintos autores y de manera preferente con la literatura mexicana.

El inicio del viaje coincide con su matrimonio con Julianne Clark, al cruzar la frontera con Estados Unidos en Tijuana. En el prólogo a la reciente reedición del diario, Alvaro Bisama da cuenta del ensamble entre la autobiografía y la crónica que este escrito

presenta, al señalar lo siguiente: “Este libro es la puesta en escena, es experiencia de modo casi inmediato, a partir del modo que el autor tiene de reunir el paisaje de su propia biografía con el modo de comprender el país que recorre” (12). El diario de viaje narra episodios de residencia del autor en la Ciudad de México como un habitante cotidiano junto a desplazamientos por el país. En distintos segmentos, Rojas describe la dinámica de manejar el automóvil por amplias carreteras, junto con los percances mecánicos que enfrentan en el recorrido. Asimismo, va relatando una cartografía unida a la experiencia del trayecto: “Los mapas de carreteras pueden ser buenos, se ve la línea negra o roja que las señala, se leen los nombres de los pueblos que están al paso –Ixtapaluca, Chalco, Almanalco, Amecameca, carretera 115 a Cuautla, pueblo que en un tiempo fue cuartel del general Emiliano Zapata–, pero cuando se llega ahí o uno va corriendo por la carretera y busca hacia adelante o hacia los lados alguna indicación de qué pueblo es éste, cuanto falta para Amecameca, ¿ésta es Amecameca? Sí, señor, la merita”(76). El paso por las carreteras permite a la pareja atravesar grandes extensiones del territorio, cruzar desiertos y aproximarse a los poblados para emprender recorridos a pie dirigidos al encuentro con los seres humanos que pueblan el país: “nos interesa sobre todo el ser humano, verlo, apreciarlo, sentirlo” (29). Esta atención a la dimensión humana no tiene un cariz meramente etnográfico, sino que se interesa por la condición social del campesinado y de las clases bajas urbanas. Por otra parte, esta dimensión se plantea también en términos del encuentro con una identidad latinoamericana común, así lo plantea Rojas desde el inicio del texto: “México posee entre todos los países de Latinoamérica, un tipo o figura humana inconfundible y característico; parece representar a Latinoamérica” (26).

La mirada de Rojas se detiene en las precarias condiciones de subsistencia de la población con una mención explícita a las condiciones de miseria que extreman la pobreza. El autor viajero refiere pormenorizadamente la actividad económica de subsistencia de la producción artesanal, fruto del trabajo manual, y también realiza referencias a su propio estado financiero como condición material del viaje. Su atención se fija en las dinámicas de compraventa del mercado informal y aborda la específica relación mercantil del regateo. El regateo es justamente un acto de habla donde la mercancía y el valor del producto quedan determinados por una relación discursiva interpersonal en una instancia de encuentro conversacional. Estos espacios de negociación del mercado permiten también develar la matriz política que sostiene las prácticas sociales, la hegemonía y las formas de exclusión social, pues como señala Mouffe: “Lo social se refiere al campo de las prácticas sedimentadas, esto es, prácticas que ocultan los actos originales de su institución política contingente, y que se dan por sentadas como si se fundamentaran a sí mismas” (24). La siguiente cita extensa del autor perfila la aparición de artesanos y vendedores en el espacio público y el abandono estatal a una ciudadanía que se encuentra en paupérrimas condiciones de trabajo: “en cualquier mercado, en Puebla, en Toluca, en Tehuantepec, en Veracruz o en las calles de Ciudad de México, el ojo curioso puede descubrir inesperadas maravillas, pequeñas piezas de cerámica, dos o tres palitos, unos hilos, tal cual pluma. ¿Quién hizo

esto? ¿Quiénes lo hacen? Sería preferible no conocerlos, ni siquiera verlos, así como sería preferible no ver a los que pulen la platería de Taxco o los ópalos de Querétaro, seres de ropas destrozadas, calzados de guaraches o descalzos, en talleres o habitaciones como cuevas, unos con la boca cubierta por trapos o pañuelos tan sucios como el suelo –para evitar la aspiración de los residuos de la pulidura, (...) oscuros descendientes de los que dibujaron los códices (...)” (54).

Esta tendencia también hace aparecer una nueva visión antropológica con un claro distanciamiento de la etnografía clásica y también de la antropología moderna de la primera mitad del siglo XX. Esta nueva visión abre un principio de heterogeneidad que se materializa en la aparición de ciertos fenómenos lingüísticos dialectales, bilingüismo o diglosia (Cornejo Polar) al interior de tramas culturales que articulan lo popular con lo indígena. Esto redundaría en que la representación de las comunidades indígenas aparezca ensamblada a los procesos productivos globales. Bajo esta concepción, el tratamiento de la cuestión indígena se vuelve un problema político y económico emplazado en un orden global, distanciándose de una aproximación racial o de aquellas que describieron su cultura de manera aislada.

NUEVAS TENDENCIAS EN EL GÉNERO DE LA CRÓNICA: COYUNTURA Y ENTREVISTA

Durante los sesenta, el cambio en las condiciones de lectura, el auge de las editoriales nacionales, los efectos de la circulación editorial continental y la producción de revistas desplegaron la primacía de la crónica, cuyo estatuto literario se ha definido históricamente por su tensión entre periodismo y literatura (Rotker) y por el énfasis en incorporar dimensiones subjetivas. En este concierto, la crónica de viajes de los sesenta retoma la atención por los grandes eventos de la revolución sin dejar de atender historias personalizadas y por tanto se distancia de la tradición de la crónica moderna que según Darrigrandi “(...) se hace cargo, más que de los grandes eventos, como lo hizo la crónica de indias, de las pequeñas historias u ofrece una perspectiva más personalizada de acontecimientos de gran impacto social” (136).

La fusión entre el acontecimiento social, los proyectos de transformación y las perspectivas colectivas explicaría el desarrollo específico de este género durante la década de los sesenta. A lo anterior, se suma una tendencia más global que puede encontrarse en la mayor parte de las escrituras de viajes, cual es la hibridación hacia escrituras documentales y ensayísticas de filo sociológico. Tal como expone Beatriz Sarlo en *La batalla de las ideas*, en la producción intelectual del periodo se intersectan el cambio social y el cambio disciplinario, pues “a las sociedades tradicionales corresponde un pensamiento social ensayístico, impresionista, literario; a las sociedades modernas o en transición, le convienen sociologías científicas, que atenderán, de paso, las exigencias de un mercado en expansión” (83).

Si en términos muy generales la crónica modernista seleccionó los hechos de la actualidad en la ciudad modernizada, realizando una especie de apología del presente, en la crónica de los años sesenta se desplazó la noción de actualidad para incluir la noción de coyuntura, es decir, la combinación de factores que se integran en una situación determinada y que, por lo mismo, deben ser tanto descritos como analizados. En este sentido, en las diversas escrituras de viaje del periodo puede leerse la coyuntura, definida como la línea de pensamiento centrada “en lo inesperado de los encuentros históricos entre las circunstancias y las fuerzas políticas, revolucionarias o contra-revolucionarias” (Morfino 5).

Por otra parte, la crónica no solo incluyó la posibilidad de atender a la contingencia, es decir, aquello que aparece de forma imprevista, sino también a lo que es posible pero no está determinado, esto es, aquello que puede ser y no ser y que se inscribe en las posibilidades de ocurrencia de los sucesos en un tiempo futuro. Desde esta posición, los autores hacen transitar su escritura por la apropiación de dos tipos de temporalidades del presente: el tiempo epifánico de la revolución y el tiempo del devenir que aparece en las coyunturas. En este sentido, en estas escrituras de viaje es posible leer que “las relaciones no son paralizadas por un instante temporal que las petrifica haciendo impensable el devenir sino como irrupción de un tiempo totalmente otro, el tiempo del mesías secularizado, de la revolución, sino que se manifiestan como constituidos por encuentros y prácticas, por tramas complejas que ofrecen a la virtud la ocasión de la acción política” (Morfino, 9).

El libro titulado *La rebelión de los cañeros* de Mauricio Rosencof compiló en 1969 las crónicas de los desplazamientos de la organización de los trabajadores agrícolas que marcharon hacia Montevideo en 1962, 1964 y 1968, y que fueron publicadas durante los primeros años de la década de los sesenta en el semanario *Marcha*, lo que constituyó un hito político en el Cono Sur. La marcha de los cañeros, apoyada por el Partido Socialista, bajo el liderazgo de Raúl Sendic, portaba una demanda de ocho horas laborales y el pago en moneda nacional. Cabe señalar que este episodio histórico se relata asociado a lo que será la génesis y actividad del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros en Uruguay. La narración se inscribe justamente en una coyuntura histórica, mediante el relato de una hazaña colectiva en la que el autor queda omitido. Por su parte, la alteridad se inscribe en una lengua que transita por una frontera dialectal de portuñol como habla de la pobreza y mestizaje indígena en la que convergen los dialectos originados en una geografía de frontera. El sujeto popular es representado en su condición de trabajador explotado que levanta una acción de resistencia¹¹. *La rebelión de los cañeros* se construye a partir de capítulos o entregas que van formulando distintos cuadros cronológicos. Al inicio, con la mirada de

¹¹ Estas cuestiones ya fueron planteadas en un ámbito de discusión en torno a las vanguardias uruguayas de los sesenta (Johansson, 2016). Un estudio conciso sobre las marchas de los cañeros ha sido realizado por Silvina Merenson en su libro *Los peludos. Cultura, política y nación en los márgenes del Uruguay*.

un recién llegado a la región nortina de Itacumbú, el cronista atiende a la figura del niño Vica para denunciar la condición paupérrima en una zona de contacto: “El Vica no tiene cama, duerme en el suelo. Sus hermanitos también. Tampoco tiene qué comer” (23), a este respecto, prosigue una clara denuncia de las infracondiciones de salubridad y de alimentación en el norte ignorado por la nación: “No hay antibióticos ni alimentación apropiada, y no hay niño que no esté subalimentado” (24). A lo largo de los distintos cuadros, Rosencof da protagonismo a Lurdes, mujer que camina embarazada junto a niños descalzos y que condensa la tragedia de la extrema pobreza latinoamericana. Por otra parte, la narración elabora paternidades sociales responsables y afectivas, pues quienes han dejado a sus hijos en casa para unirse a la marcha, cargan otros “gurises”. En este sentido, el texto rescata una dimensión diferente del sujeto popular, para mostrarlo en una masculinidad que se conecta con afectos y emociones ligado a una experiencia del cuidado que tradicionalmente se circunscribía a las mujeres. Así se lee: “Saudade de mina crianca dice Luis Carlos quien compite con Pentiao en su apego a los niños” (43) a quienes narran historias fantásticas o con los que juegan en el itinerario de la marcha. Este ambiente de afecto y familiaridad en un contexto de suma pobreza se entreteteje con la narración de un cuerpo colectivo político que se reúne en asambleas, despliega banderas, corea consignas y planifica un recorrido que es una acción política colectiva. Por otra parte, Rosencof intercala fragmentos de entrevistas a dirigentes que han sido apresados y duramente reprimidos. La marcha avanza por el país y logra ingresar a Montevideo, finalmente: “La columna avanza hacia el Palacio Legislativo. (...) El centro de la ciudad está convulsionado” (126).

Las crónicas mantienen un estrecho vínculo con los géneros periodísticos, particularmente, con el reportaje y la entrevista, géneros que justamente expresan una dimensión discursiva de relación con otro a través del diálogo y la pregunta. En varias de estas escrituras, el encuentro con la alteridad se materializa en términos discursivos en las entrevistas con otros, quienes pueden ser sujetos anónimos o dirigentes de importancia. En la mayoría de estos casos el tema de la entrevista no es banal ni cotidiano, por el contrario, tiene un fuerte contenido político expresado en una estructura analítica sobre acontecimientos relevantes. La señera crónica de Galeano sobre Guatemala relata su desplazamiento por la sierra guerrillera para llegar a realizar una larga entrevista a la líder de la guerrilla César Montes en la que se sostiene una conversación en profundidad. Por otra parte, *Cuaderno cubano* de Mario Benedetti también incluye la entrevista en un texto de máxima híbridez que funde el poemario y el ensayo. Es interesante constatar que en este libro de residencia en La Habana se incluyen tanto entrevistas que le fueron realizadas al autor, como otras que él mismo realizó, tal es el caso de “Nueve preguntas a Pablo Armando”, la “Conversación con Norberto Fuentes” o “Una hora con Roque Dalton” que escenifican justamente la potencialidad literaria de la instancia del encuentro cifrada en el diálogo y en la pregunta que expone una actitud de interés hacia el otro.

Este corpus representa, sin duda, un ciclo literario importante dentro de la literatura latinoamericana. A partir de este análisis, es posible concluir que la escritura de viajes

durante la década de los sesenta configuró un mapa continental con nuevos destinos y centros de interés. También originó un tipo de textos que intervino los modelos de los géneros al ensamblar la crónica periodística, la investigación sociopolítica y el relato de viajes. En todas estas producciones, la dimensión autorreferencial y autobiográfica se expresó bajo distintos procedimientos discursivos dando origen a una nueva configuración autorial, abierta al diálogo con otros e interesada en la exploración de formas de vida y proyectos colectivos. Esto amplió de manera significativa, incontestable y sin vuelta atrás, las dinámicas de identidad y alteridad en las representaciones de los pueblos latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (selección y prólogo). *Clarice Lispector. En estado de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Albuquerque, Germán. *La trinchera letrada: intelectuales latinoamericanos y guerra fría*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2011.
- Almaguer López, Mairaya. *La experiencia cubana de David Viñas desde Casa de las Américas (1959-1971): trayectoria y producción intelectual del periodo*. Tesis de posgrado Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2021.
- Amaro, Lorena y Alida Mayne-Nicholls. “Una travesía diferente: peregrinaje religioso y escritura de mujeres en Chile”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 3, (2014): 131-152.
- Amaral de Aguiar, Carolina. “Noticias del “fin del mundo”: el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Questions du temps présent, 2015.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- Arriagada, Sylvia. *Amereida: heredad creativa en el oficiar del diseño en travesías*. Tesis de doctorado en Diseño, Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/51789/51789.PDF>
- Arlt, Roberto y Rodolfo Walsh. *El país del río: aguafuertes y crónicas*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2016.
- Ayala, Matías. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones UAH, 2010.
- Benedetti, Mario. *Cuaderno cubano*. Montevideo: Arca, 1969.
- Bioy Casares, Adolfo. *Unos días en el Brasil. (Diario de viaje)*. Madrid: Páginas de espuma, 2010.
- Bustelo Mariana. “La palabra migrante: escritores argentinos en búsqueda de un terreno propicio para la creación”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 12 (2006): en línea, DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.1492>

- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP, 2003.
- Colombi, Beatriz. *Viaje Intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- . “El viaje, de la práctica al género”. En Mónica Marinote y Gabriela Tineo (eds.). *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Katatay, 2010: 287-308.
- Darrigrandi, Claudia. “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio”. *Cuadernos de Literatura* 34 (2013): 122-143.
- Dos Santos, Theotonio. *Dependencia y cambio social*. Santiago: Centro de estudios socioeconómicos CESO, Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Chile, 1970.
- Ette, Ottmar “Dimensiones del relato de viajes”. En: *Literatura de Viajes de Humboldt a Baudrillard*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- Edwards, Jorge “Persona non grata. Prólogo para generaciones nuevas”. *Letras Libres*, UNAM (2001): 40-46.
- Fornet, Jorge et al. *La experiencia cubana: intelectuales argentinos en la Revolución* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2019. (Libro digital).
- Fombona, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Galeano, Eduardo. *Crónicas latinoamericanas*. Montevideo: Girón, 1968.
- García, Victoria. “De Che Guevara a Enrique Raab. Viajeros argentinos a la revolución cubana”. *Castilla. Estudios de Literatura* 6, (2015): 269-313.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Granado, Alberto y Calica Ferrer. *Los viajes del Che por Sudamérica 1952-1953*. Buenos Aires: Marea, 2017.
- Guevara, Ernesto. *El diario del Che en Bolivia*. Santiago: Punto Final, 1968.
- Iglesia, Cristina. “Introducción”. En: Arlt, Rodolfo y Rodolfo Walsh, *El país del río: aguas fuertes y crónicas*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2016: XI –L.
- Horne, Luz. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997.
- Johansson M., María Teresa. “Literatura uruguaya en los sesenta: crisis, vanguardia política y nuevas narrativas”. *Taller de Letras* n° 59, (2016): 135-149.
- . “Crónicas geopolíticas de Eduardo Galeano: Escritura de viajes contraimperial”. *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Eduardo Galeano* 14, (2019): 63-78.
- Ladrón de Guevara, Matilde. *Adiós al cañaverl. Diario de una mujer en Cuba*. Buenos Aires: Goyanarte, 1962.
- . *En Isla de Pascua los moais están de pie*. Santiago: Editorial Joaquín Almendros, 1971.

- Lihn, Enrique. *Escrito en Cuba*. México: Ediciones Era, 1969.
- Marchesi, Aldo. “‘El llanto en tu nombre es una gran traición’: Lecturas políticas y emocionales de la muerte de Ernesto Guevara en el Cono Sur (1967-1968)”. *Políticas de la Memoria*: 18 (2018): 123-135.
- Merenson, Silvina. *Los peludos. Cultura, política y nación en los márgenes del Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2016.
- Morfino, Vittorio. *El materialismo de Althusser, más allá del telos y del eschaton*. Santiago: Palinodia, 2014.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Rojas, Manuel. *Pasé por México un día*. Santiago: Catalonia, 2014.
- . *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia, 2016.
- Rosencof, Mauricio. *La rebelión de los cañeros*. Montevideo: Fin de Siglo, 2000.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sáitta, Sylvia. *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Salomone, Alicia y Carol Arcos. “Autoría, espiritualismo y educación femenina en el relato de viajes de Maipina de la Barra (1878)”. *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*. Carolina Alzate y Darcie Doll, comp. Santiago: Universidad de Chile, 2014: 17-30.
- Santiváñez, Roger. “Poesía y revolución: Enrique Lihn en La Habana, circa 1968”. *Anales De Literatura Chilena* 11, (2009): 177-190.
- Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, tomo VII. Buenos Aires: Ariel Historia, 2001.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Ulloa, Carla, Joyce Contreras y Damaris Landeros. *Escritoras chilenas del siglo XIX*. Santiago: RIL, 2017.
- Vargas Llosa, Mario. “Jorge Edwards, cronista de su tiempo”. Ponencia presentada en el seminario “Jorge Edwards a los 80” realizado el 15 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos. *Revista Estudios Públicos* 125, (2012): 170-182.
- Viñas, David. “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez editor, 1964.

*QUEBRANTAHUESOS. POESÍA EXPANDIDA, VISUALIDAD Y POLÍTICA
EN CHILE, 1952*

*QUEBRANTAHUESOS. EXPANDED POETRY, VISUALITY, AND POLITICS
IN CHILE, 1952*

Alejandro Martínez
Universidad Diego Portales
alejandro.martinez@udp.cl

RESUMEN

Este artículo analiza *Quebrantahuesos* (1952), una intervención poética realizada colectivamente por los poetas Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, entre otros, en el espacio público en Santiago de Chile, en el contexto de la poesía expandida y su relación con la política durante la Guerra Fría. A través de collages que imitaban portadas de periódicos, *Quebrantahuesos* cuestionó la relación entre la letra y el poder en América Latina en un contexto marcado por las políticas anticomunistas. Rescatado por Ronald Kay en 1975, durante la dictadura militar chilena, *Quebrantahuesos* adquiere una nueva relevancia política. El artículo destaca cómo esta acción poética interviene sobre la esfera pública al hacer una amplia crítica a diversas situaciones sociales, con el fin de reconsiderar su significado en la genealogía del arte político en Chile. La investigación da cuenta de la recepción crítica del proyecto, su impacto histórico y su papel como precursor de prácticas de arte político en Chile, argumentando que su recuperación durante la dictadura refleja su potencial político latente.

PALABRAS CLAVE: Poesía Expandida, Neovanguardia Chilena, Nicanor Parra.

ABSTRACT

This article examines *Quebrantahuesos* (1952), a collective poetic intervention by poets such as Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, and others, in the public space of Santiago de Chile, within the context of expanded poetry and its relationship with politics during the Cold War. Through collages that emulated the front pages of newspaper, *Quebrantahuesos* challenged the relationship between literature and power in Latin America in a context marked by anti-communist policies. Rescued by Ronald Kay in 1975, during the Chilean military dictatorship, *Quebrantahuesos* gains new political relevance. The article highlights how this poetic action intervenes in the public sphere by offering a broad critique of various social situations, with the aim of reconsidering its significance in the genealogy of political art in Chile. The article accounts for the critical reception of *Quebrantahuesos*, its historical impact, and its role as a precursor of political art practices in Chile, arguing that its recovery during the dictatorship reflects its latent political potential.

KEY WORDS: *Expanded Poetry, Chilean Neo-Avant-Garde, Nicanor Parra.*

Recibido: 2 de febrero 2024.

Aceptado: 11 de abril 2024.

En 1975, durante la dictadura militar chilena, el poeta y teórico del arte Ronald Kay editó el único número de *Manuscritos*, una revista publicada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile¹. Tras el golpe de Estado de 1973, las instituciones académicas en Chile experimentaron una estricta vigilancia. A pesar de esto, el Departamento de Estudios Humanísticos se convirtió en un enclave para la disidencia cultural, promoviendo el análisis crítico y la experimentación en el ámbito artístico. Diamela Eltit y Raúl Zurita, destacadas figuras de la neovanguardia chilena que exploraron las posibilidades del arte en el espacio público, se formaron en esta institución. Esta revista destaca, entre otras cosas, por recuperar el registro visual de *Quebrantahuesos*, una acción poética de 1952, realizada en Santiago, concebida por los poetas Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún, el pintor Roberto Humeres, el abogado Jorge Sanhueza y el mecánico Jorge Berti. Esta acción constituye una de las primeras intervenciones artísticas en el espacio público en Chile y consistió en una serie de collages que emulaban portadas de un periódico, exhibidos en dos vitrinas ubicadas en distintos lugares del centro de Santiago (Fig. 1). Estos collages, confeccionados colectivamente, se hacían a partir de palabras extraídas de medios impresos para crear titulares satíricos. Durante su muestra, medios como *Las Últimas Noticias* lo describieron como “una broma periodística” (23 de abril de 1952). Posterior a 1952, *Quebrantahuesos* no fue replicado ni mencionado

¹ Para una revisión más amplia sobre la importancia de *Manuscritos*, ver Zamorano (2019) y Domínguez (2022).

en textos dedicados al arte o la poesía chilenas². Sin embargo, dos décadas después, en plena dictadura, Kay rescata el archivo de *Quebrantahuesos*, otorgándole una relevancia política que trasciende su marco temporal original.

En este artículo argumento que *Quebrantahuesos* representa una manifestación de poesía expandida que desafía el régimen de visibilidad que subyace en el binomio letra-poder en América Latina, interviniendo críticamente en la visualidad y en el rol dominante de los medios sobre la esfera pública, en especial durante la Guerra Fría³. En mi análisis, destaco que *Quebrantahuesos* propuso en el espacio público una crítica a figuras como Carlos Ibáñez del Campo y Gabriel González Videla en un contexto tanto de represión social como de políticas anticomunistas, al mismo tiempo que reivindicó un lugar histórico de disidencia política. Por tanto, planteo que su recuperación en 1975 debe leerse en relación con el significado político que *Quebrantahuesos* tuvo específicamente en su contexto de producción y cómo buscó activar el espacio público como lugar de manifestación.

La crítica ha variado en su apreciación sobre *Quebrantahuesos*, desde quienes lo leen como manifestación temprana del arte conceptual (Camnitzer, 2007) hasta como parte de la poesía visual (Madrid Letelier, 2011; Páez, 2019). Mientras Luis Camnitzer (2007) considera que *Quebrantahuesos* no tuvo mucha influencia en su contexto (85), otros críticos, como Ana María Risco (2004), Alicia Marta Barbisano (2007) y Hugo Montes (2014) resaltan su innovadora forma de insertar la palabra poética en contextos no convencionales, desafiando la tradición literaria y el formato libro. Sin embargo, las discusiones sobre este proyecto han pasado por alto su fundamental relevancia en su contexto de producción y su posterior impacto para entender algunas prácticas del arte político en Chile. En este artículo, aspiro examinar entonces el potencial político de *Quebrantahuesos* y dar cuenta de su importancia histórica para las discusiones sobre arte, política y participación en el espacio público.

² Por ejemplo, en la trayectoria antológica de Nicanor Parra, *Quebrantahuesos* no se incluye en *Obra gruesa* (1969) ni en antologías canónicas de poesía chilena.

³ Nicholas Mirzoeff (2011) propone entender la visualidad como un medio por el cual se transmite y disemina la autoridad. Para Mirzoeff, la visualidad comprende los procesos visuales que hacen que la autoridad sea perceptible en el ámbito social. Es, por lo tanto, una forma de mediar entre el poder y aquellos a quienes afecta. Sobre el binomio letra-poder en América Latina, sigo algunas de las discusiones de Ángel Rama (1984).

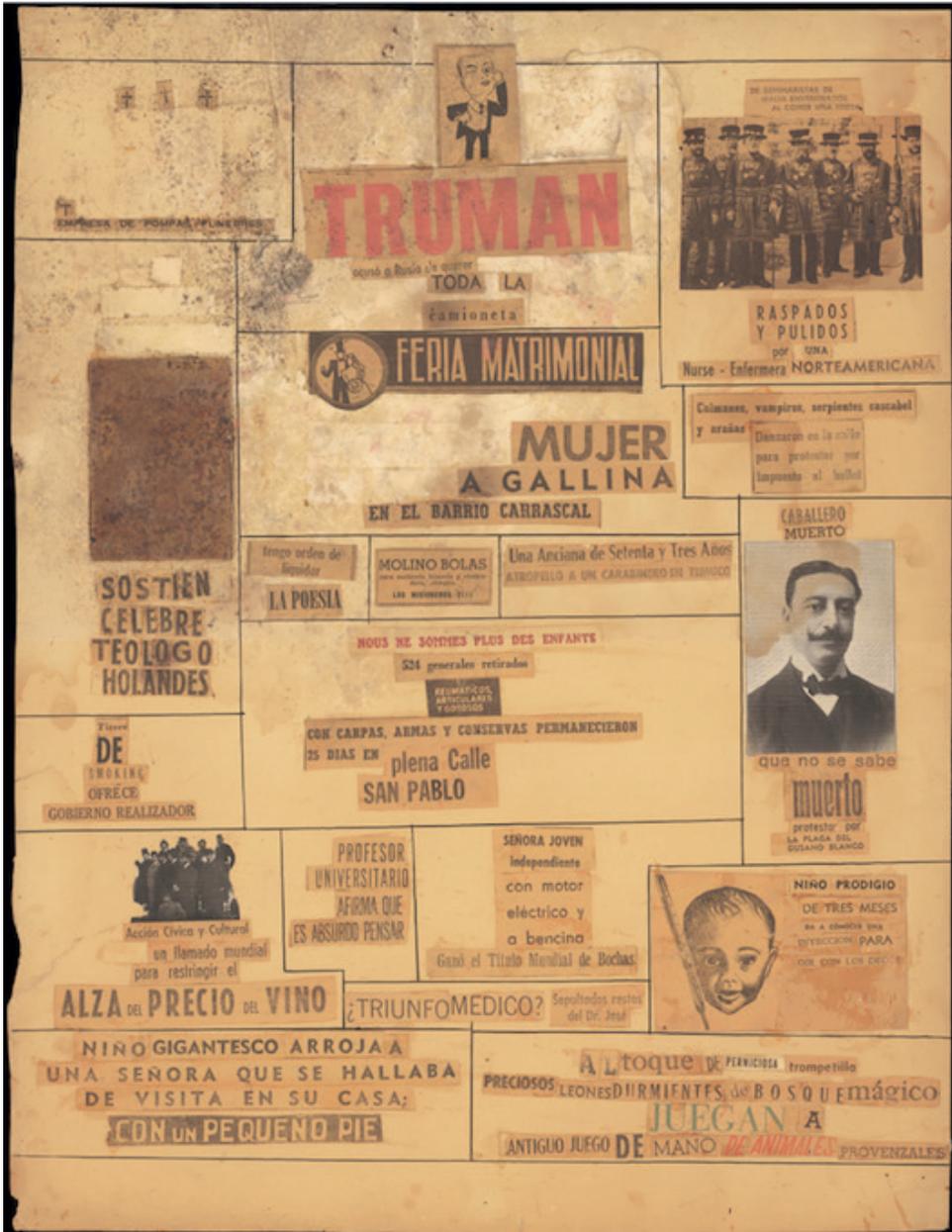


Fig 1. *Quebrantahuesos* (1952). Cortesía de Fundación Nicanor Parra.

LA EXPANSIÓN DE LA POESÍA DURANTE LA GUERRA FRÍA

Entre 1952 y 1989 Chile experimentó de manera intensa las repercusiones de las tensiones propias de la Guerra Fría. Según el historiador Carlos Huneeus (2009), el golpe de 1973 no solo se circunscribe al contexto del gobierno de la Unidad Popular, sino se enlaza directamente con las políticas anticomunistas adoptadas en 1948⁴. Por tanto, en este artículo destaco que hay una conexión intrínseca entre la antipoesía, la neovanguardia artística y el anticomunismo en Chile que no ha sido suficientemente explorada en los campos de los estudios culturales y literarios.

Si bien Nelly Richard (1986) sostiene que, a raíz del golpe de Estado, se produjo un desplome del sentido, llevando a los artistas de la neovanguardia chilena a comenzar de cero (*Márgenes e Instituciones*), comprendo *Quebrantahuesos* (1952) como una intervención poética fundamental que nos permite reconsiderar las dinámicas históricas entre arte y política y las posibilidades emancipatorias del espectador en Chile. Esta perspectiva no busca refutar las contribuciones de Richard ni omitir las especificidades políticas y estéticas de la Escena de Avanzada. Más bien, aspira a iluminar otras manifestaciones poéticas y visuales emergentes en el periodo de la dictadura, que se alinean con la poética parriana y, en especial, con *Quebrantahuesos*, en cuanto al papel político del humor (prácticamente ausente en las manifestaciones neovanguardistas estudiadas por Richard).

Mi lectura es que *Quebrantahuesos* hace parte de la poesía expandida en Chile. Por poesía expandida me refiero a una serie de prácticas poéticas emergentes durante la Guerra Fría, entre las que destaco las de Violeta Parra, Nicanor Parra, Guillermo Deisler, Cecilia Vicuña, Juan Pablo Langlois y las del grupo Amereida, entre otros, que desafiaron las corrientes dominantes de la poesía comprometida (Pablo Neruda) y la poesía autónoma (Octavio Paz).⁵ Ambas manifestaciones daban cuenta de las políticas culturales de la Guerra Fría, en la oposición entre un modelo apoyado por Estados Unidos que abogaba

⁴ Huneeus hace hincapié en cómo las políticas anticomunistas implementadas durante el gobierno de González Videla (1946-1952) jugaron un papel fundamental en el involucramiento político de los militares en Chile. Este período es crucial para comprender la arraigada hostilidad hacia el comunismo por parte de las nuevas autoridades militares desde el golpe de Estado de 1973. No se manifestó de manera instantánea con la asunción de Salvador Allende en La Moneda en 1970 ni con el golpe de Estado de 1973, sino que estaba latente en las instituciones militares debido a que la mayoría de los generales habían participado en acciones contra el Partido Comunista durante el gobierno de González Videla (367).

⁵ Sobre este punto, me baso en una revisión crítica de destacadas interpretaciones sobre la historia de la poesía latinoamericana, entre las que destaco las de José Olivio Jiménez (1971), Guillermo Sucre (1975), Saúl Yurkievich (1982), Pedro Lastra (1987), José Quiroga (1999), William Rowe (2000), Jean Franco (2002), Donald. L. Shaw (2008), y Cecilia Vicuña & Ernesto Livon-Grosman (2009).

por la libertad de la cultura frente al modelo realista y comprometido con el Estado de la Unión Soviética. Intelectuales y artistas latinoamericanos colaboraron con distintas instituciones e iniciativas que promovieron esos modelos, tales como el Congreso por la Libertad de la Cultura, financiado por Estados Unidos, y el Consejo Mundial de la Paz, promovido por la Unión Soviética (Iber, 2015). Del mismo modo, la poesía expandida buscó cuestionar las tecnologías de la palabra y la prevalencia del libro como medio poético, en un momento de una progresiva expansión mediática, en especial con la llegada de la televisión. La poesía expandida produjo formas de anudar la experiencia poética a la vida cotidiana y a su manifestación en el espacio público. Estas prácticas redefinieron el rol del autor, pusieron en tela de juicio las tecnologías tradicionales de la palabra y subrayaron la participación del lector o espectador en la construcción del sentido poético.

Entre estas prácticas, destaco *Quebrantahuesos* como una de sus manifestaciones tempranas pues propone formas poéticas que desafían los modelos ideológicos de la libertad del arte (Estados Unidos) o de su compromiso realista (Unión Soviética); ambas visiones preponderantes en el ámbito cultural durante la Guerra Fría, con claras resonancias en América Latina⁶. Asimismo, *Quebrantahuesos* desafía la tradición poética del libro, y de otras tecnologías de la palabra como el recital, al plantear la elaboración de un poema armado por diversos participantes, sin ninguna autoría hecha explícita, dispuesto como la portada de un periódico para su lectura colectiva en medio de una transitada calle del centro de Santiago. De este modo, esta manifestación poética debe entenderse también como un intento de incidir sobre el espacio público.

En esta línea, comprendo que Ronald Kay esboza en *Manuscritos* una genealogía del arte chileno que no se fragmenta en 1973 al plantear que *Quebrantahuesos* “está armada para marcar de un golpe a la multitud” (26) e incita “el drama de la insubordinación de las funciones” (31), dando pie entonces a lo que años después serán algunas de las prácticas de la Escena de Avanzada, en especial de figuras que estuvieron relacionadas con el Departamento de Estudios Humanísticos, y que incluso responden a algunas reflexiones de Nelly Richard sobre el nexo arte y política. Considero entonces que Kay sugiere que esta acción de 1952 permite repensar la posibilidad de la poesía y el arte como formas de estimular la participación política en contextos de opresión y censura.

Ahora bien, para entender la intervención que supuso *Quebrantahuesos* en su momento histórico, y de qué modo estimula la participación, reconstruiré brevemente un periodo que he denominado como el “vacío poético” y que responde a una serie de eventos ocurridos entre 1949 y 1952, vinculados, en parte, a las políticas anticomunistas del gobierno chileno.

⁶ Federico Schopf (2006) destaca que “Parra percibió que en la desconsolada atmósfera de la postguerra las recetas del realismo socialista, en sus diversas variantes, no alcanzaban credibilidad como medio de transmisión de la experiencia real y mucho menos de las supuestas leyes de la historia” (lxxxiii).

EL VACÍO POÉTICO, 1949-1952

En 1949, Nicanor Parra viaja Oxford a estudiar cosmología. Ese mismo año, Pablo Neruda emprendió su partida de Chile, en condición de exiliado. Durante el intervalo comprendido entre 1949 y 1952, la escena literaria chilena experimentó lo que podría denominarse un vacío poético, en tanto la figura del poeta deja de tener un rol relevante en la esfera pública⁷. Al concluir ese periodo, en 1952, tanto Neruda como Parra retornaron al país. En esa década, ambos publicarán respectivamente dos libros fundamentales para la poesía latinoamericana: *Canto general* (1950) y *Poemas y antipoemas* (1954). Ambas obras, además de recibir una pronta traducción, circularon y fueron elogiadas de manera amplia a nivel internacional. Dada esta efervescencia, Alejandro Jodorowsky sostiene que la década de los cincuenta en Chile fue testigo de un renacimiento poético sin paralelo (*Psicomagia* 18), elevando a la poesía y a sus exponentes a un estatus preeminente tanto a nivel nacional como global.

En la década del cuarenta, Pablo Neruda ya había alcanzado un notable reconocimiento internacional, no sólo por su destaca obra poética, sino por su rol en la política (Solá, 1980; Amorós, 2015). Ocupando el cargo de senador y siendo miembro del Partido Comunista de Chile (PCC), Neruda inicialmente respaldó la candidatura presidencial de Gabriel González Videla. No obstante, poco tiempo después de asumir la presidencia, González Videla tomó una postura adversa al PCC, iniciando una persecución contra sus integrantes. Esta situación culminó con la promulgación de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia en 1948, también referida como la “Ley Maldita”, que resultó en la prohibición del Partido Comunista (Huneus 355). González Videla argumentaba que Chile estaba en medio de una guerra económica impulsada por el PCC (Huneus 357). Además, anticipaba un eventual conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética, lo que sin duda influyó en su política interna.

Hacia finales de 1947, Neruda emitió una fuerte crítica en su “Carta íntima para millones de hombres”, publicada en el periódico venezolano *El Nacional*, donde denuncia las medidas represivas adoptadas por el gobierno de González Videla (Neruda 681). Esta acción le valió ser acusado por el gobierno chileno de violar la Ley de Seguridad Interior del Estado, considerándose sus palabras como un acto de traición a la patria (Amorós 256). El 6 de enero de 1948, en un intento de defenderse de tales acusaciones, Neruda pronuncia en el Congreso un discurso titulado “Yo acuso”, en el cual continúa señalando la erosión

⁷ En el periodo que denomino “vacío poético”, además de Pablo Neruda y Nicanor Parra, podemos destacar que Vicente Huidobro había fallecido (1948), Pablo de Rokha también estaba exiliado y Gabriela Mistral residía alternadamente en Estados Unidos, México y Europa. Por supuesto, con esto no quiero menoscabar la relevancia de otros poetas, pero sí su poca presencia en la esfera pública chilena.

de las libertades civiles en Chile. Sin embargo, esta defensa no fue suficiente, ya que el 3 de febrero de 1948, la Corte Suprema le despoja de su inmunidad parlamentaria y dicta una orden de arresto en su contra. Ante esa situación, Neruda opta por la clandestinidad durante un año, hasta que finalmente consigue abandonar Chile el 4 de marzo de 1949.

La proscripción del Partido Comunista en Chile no fue un hecho aislado, sino una manifestación palpable de la tensión ideológica de la Guerra Fría que se vivía a nivel global, con repercusiones concretas en América Latina, donde se buscaba frenar la influencia comunista.⁸ Esta medida, que limitó significativamente la participación política en Chile, incluyendo el derecho a huelga (Huneeus 356), dejó un vacío en el panorama político del país. En este contexto, sugiero que la ausencia dejada por el Partido Comunista, el exilio del poeta Pablo Neruda y las restricciones a la participación dio pie al surgimiento de *Quebrantahuesos* y su intento de producir discusiones en el espacio público, al mismo tiempo que reconceptualiza el medio poético, al ir más allá de las tradicionales publicaciones impresas y permitiendo su intervención directa en la esfera y espacio públicos. *Quebrantahuesos*, de esta manera, se convierte en un instrumento que redefine y amplía la intersección entre el arte y la política, utilizando el espacio público como un medio para la experiencia poética. Este enfoque reconfigura la dinámica entre el artista, el arte y el público, invitando a este último a participar activamente, generando así nuevas formas de comunidad y diálogo, y provocando discusiones a través de sus humorísticos titulares. En este escenario, *Quebrantahuesos* emerge como una innovadora propuesta que cuestiona y desafía las tradiciones poéticas prevalecientes, en contraposición a las influencias marcadas de figuras prominentes como Neruda o colectivos literarios destacados como La Mandrágora.

Con su intervención en el ámbito público, *Quebrantahuesos* se alinea con lo que Jacques Rancière (2009) describe como el “reparto de lo sensible”, refiriéndose a las formas en que se distribuyen y organizan las percepciones y experiencias en la sociedad. En este sentido, *Quebrantahuesos* no busca simplemente reubicar la poesía, sino reimaginar cómo y dónde la poesía puede existir y resonar, alejándola de los dominios tradicionales del libro impreso y de la cultura letrada.

En este panorama revolucionado por *Quebrantahuesos*, que desafiaba y expandía las fronteras de la poesía, emerge una figura central: Nicanor Parra. Su regreso a Chile en 1952 no fue simplemente el retorno de un poeta, sino el de un innovador, un disruptor que estaba listo para desafiar las normas prevalecientes de la poesía chilena. Rápidamente, Parra se convirtió en un imán para una nueva generación de poetas que buscaban desviarse de las rutas tradicionales y explorar nuevos horizontes poéticos. Parra cuenta

⁸ Patrick Iber (2015) indaga sobre este hecho en su historia sobre la guerra fría cultural en América Latina (49-50). En el caso de la política internacional de Videla y su vínculo con la Guerra Fría, recomiendo el artículo de Vera, Soto & Troncoso (2016).

que él mismo pertenecía antes a la cohorte de Neruda la cual, en sus palabras, “era un mundo adulto y donde yo no tenía absolutamente nada que decir. Solamente cuando empecé a poner en tela de juicio los dogmas de Neruda [...] empecé a captar la atención de las nuevas generaciones” (En Morales 92). Esta capacidad de desafiar la cumbre de la poesía en la cultura letrada produjo interés en las nuevas generaciones. Parra relata que algunos poetas jóvenes, como Enrique Lihn, Enrique Lafoucarde, Claudio Giaconi, Armando Cassícoli, Rafael Rubio y Jorge Tellier, llegaban a su apartamento a conversar con él sobre literatura. *Quebrantahuesos* surge en ese contexto:

Jodorowski [sic] es también muy importante en ese grupo. Con esta gente inventamos el *Quebrantahuesos*, que era una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario. Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su aparición exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no. Por lo menos yo buscaba efectos que podrían llamarse de grueso calibre. Yo estoy seguro que en ese tiempo nosotros en Chile inventamos el pop... Componíamos estos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes, más gordos, espectaculares. Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas de los *collages*, del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas (En Morales 92).

Nicanor Parra, con su intervención en la escena cultural chilena de los años cincuenta, no solo redefinió el panorama poético nacional, sino que también desafió las narrativas dominantes de la cultura pop global. Su propuesta, mediante *Quebrantahuesos*, sugiere una reescritura de la historia del pop, posicionando a Chile, y no a Gran Bretaña o Estados Unidos, como precursor de ciertas prácticas neovanguardistas ligadas al arte pop. Esta audaz reconfiguración resituó al país en el centro de las discusiones artísticas globales. Parra, en esencia, desafía la geopolítica cultural tradicional, cuestionando y desplazando las narrativas fundacionales que a menudo son dominadas por perspectivas imperiales. Al destacar la influencia del pop, Parra ilumina caminos artísticos que, hasta ese momento, habían sido eclipsados o relegados en los análisis de la neovanguardia chilena. Su trabajo recalibra la comprensión de la influencia cultural de Chile en el escenario global, mostrando cómo las innovaciones poéticas y artísticas del país prefiguraron y resonaron con movimientos internacionales posteriores.

El humor y el carácter protopop del trabajo de Nicanor Parra ofrecieron a una generación emergente de poetas un punto de referencia alternativo, distanciándose del legado surrealista del grupo literario La Mandrágora. Aunque esta agrupación había ejercido una influencia notable en la poesía chilena, especialmente a través de la circulación de su revista homónima entre 1938 y 1943, sus estilos y enfoques comenzaron a parecer obsoletos para poetas de la nueva guardia como Lihn y Jodorowsky. Parra mencionó que el poeta surrealista Braulio Arenas se mostraba descontento y ofendido con *Quebrantahuesos* (En Morales 100-101). A diferencia de los surrealistas chilenos, cuya atención se

centraba en la literatura impresa, los innovadores de *Quebrantahuesos* aspiraban a conectar con un público más amplio, extendiendo su alcance más allá de los tradicionales lectores de poesía. Como bien apuntó Enrique Lihn, el proyecto buscaba crear “frases nuevas e insólitas” a partir de “recortes de rutinarias frases hechas” (en Lastra & Lihn 27). Esto pone de manifiesto una anticipación al procedimiento de apropiación, que críticos como Marjorie Perloff (2010) identificarían más adelante, en la década de 1980, como una tendencia prominente en la literatura contemporánea (12).

QUEBRANTAHUESOS

En abril de 1952, Parra, Lihn, Jodorowsky, junto con los demás colaboradores, desvelaron *Quebrantahuesos* al público en una vitrina estratégicamente situada en el corazón de la capital chilena. El diario mural estuvo en exhibición varias semanas, aunque no se sabe cada cuánto tiempo cambiaban el collage. *Quebrantahuesos* se instaló en la concurrida calle Ahumada, justamente frente al restaurante El Naturista, y en la calle Bandera, ante los Tribunales de Justicia. Especialmente relevante fue su emplazamiento en la calle Ahumada, decisión que llevaba consigo una carga política que abordaré a continuación.

En los primeros meses de 1931, el restaurante El Naturista fue un sitio de protesta social, en sus vitrinas se exhibían afiches con mensajes políticos en oposición al gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y se convirtió en un lugar de encuentro para estudiantes y manifestantes en los días previos a su caída⁹. Ismael Valdés Alfonso, dueño del restaurante, había sido un reconocido antiibañista en la sociedad chilena¹⁰. Cabe destacar, además, que

⁹ Según Wilfredo Mayorga (1998): “[...]en los primeros días de abril de 1931, cuando se reanudaron las clases, la calle se nos mostraba hostil al gobierno. Lo más notable sucedía en el centro de Santiago. [...] Las reacciones de los policías no se hacían esperar y aproximadamente a las 11 de la mañana comenzaban las escaramuzas con insultos y piedras, que expresaban la oposición de la calle con el gobierno”. Y añade: “en estas refriegas, uno de los personajes más tenaces y pintorescos era el dueño del restaurante Naturista, de calle Ahumada, Ismael Valdés Alfonso. En las vitrinas de su establecimiento colgaban largos papeles con diatribas en contra del gobierno y luego salía a la calle a gritar con nosotros. Muchas veces los vidrios de su restaurante fueron rotos, cuando la gente se refugiaba allí de las cargas de los carabineros” (333).

¹⁰ Gonzalo Vial (1981) resaltó el rol de Ismael Valdés en su tiempo. Después de la renuncia del gabinete presidencial, un 21 de julio de 1931, el restaurante Naturista constituyó un lugar de reunión política: “Rechazada la columna cuando pretendía entrar en el Congreso, que sesionaba, se detuvo ante el restorán Naturista. Su dueño, el vegetariano Ismael Valdés —de nazarena barba gris y una originalidad lindante en la extravagancia— era un antiibañista visceral. Colgaba tras las vidrieras de su establecimiento largas tiras de papel manuscritas, conteniendo furibundos ataques contra el Gobierno. Se reunían los curiosos, cargaba la policía y terminaban las vidrieras rotas. En esta oportunidad, Valdés arengó exaltadamente a la muchedumbre; otros oradores lo siguieron;

el 3 de noviembre de 1952, meses después de *Quebrantahuesos*, Carlos Ibáñez del Campo gana las elecciones presidenciales y gobierna el país hasta 1958. Durante su mandato, Ibáñez del Campo continuó con las políticas anticomunistas establecidas por González Videla, por lo que durante una década las formas de participación y manifestación del comunismo no tuvieron cabida legal en la sociedad chilena. Ahora bien, aunque ni los cocreadores de esta acción poética, ni la crítica, han hecho énfasis en la historia del lugar de exhibición de *Quebrantahuesos*, los vasos comunicantes entre los panfletos de El Naturista en 1931, los collages de esta acción poética (1952) y el rescate archivístico de *Manuscritos* (1975) son evidentes. Estos tres episodios, con sus particularidades contextuales y materiales, subrayan la importancia de encontrar modos de politizar el espacio público y fomentar la participación con el fin de incidir en la esfera pública¹¹.

Dadas las restricciones legales para la participación política en 1952, considero que *Quebrantahuesos* expande la poesía hacia el espacio social con el fin de movilizar otras formas de opinión pública. Los collages de *Quebrantahuesos* dan cuenta de diversos problemas, especialmente críticas a las instituciones de poder y a diferentes formas de autoritarismo. Para cada collage, los colaboradores —Parra, Jodorowsky, Lihn, etc.— recortaron respectivamente palabras de diversos periódicos y las usaron para elaborar nuevas frases, en su mayoría de tono humorístico o satírico. *Quebrantahuesos*, y su propio nombre parece sugerirlo, entabla relación con la técnica surrealista del “cadáver exquisito”, pues se trata de la elaboración colectiva de un poema expandido en el que ningún colaborador conoce las frases antipoéticas que realiza el otro. Sin embargo, *Quebrantahuesos* expande las posibilidades poéticas y políticas del “cadáver exquisito”, pues parte del uso de textos prefabricados tomados del periódico, como una suerte de *readymade*, diferenciándose, así, de las corrientes surrealistas. Es decir, si el punto de partida del cadáver exquisito es la escritura, *Quebrantahuesos* surge, como refiere Ronald Kay, de la “escritura (pre) fabricada” (27). Esta escritura prefabricada permite entonces descentrar la figura de autor al hacer que la recepción de estos textos no se vea como el resultado de la intervención de un “genio creador”, sino como un montaje productivo del propio lenguaje cotidiano.

Alejandro Jodorowsky era el encargado del montaje de cada collage, al disponer los diversos titulares sobre un papel bond de un tamaño aproximado de 55x40cm —una

repetían todos igual leitmotiv: no cejar hasta que Ibáñez cayese” (Vial 536). Raúl Marín Balmaceda (1933), quien escribe uno de los documentos históricos fundamentales sobre la caída de Ibáñez, también enfatiza el lugar de Ismael Valdés en las manifestaciones: “El desfile [la marcha de los estudiantes], que se incrementaba por momentos, recorrió las calles del centro, pretendió penetrar al Congreso que celebraba sesiones, y se estacionó frente al restaurant <<Naturista>>, cuyo propietario don Ismael Valdés Alfonso, [...] se había constituido en cabecilla del movimiento de opinión” (38).

¹¹ Kay inicia su ensayo en *Manuscritos* afirmando que lo fundamental de *Quebrantahuesos* son “los efectos que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo: multitud en tránsito” (26).

“modesta cartulina”, según Lihn (En Lastra & Lihn 27)—¹². Debido a la autoría colaborativa, existen diferencias de tono entre cada titular: unas tienen un dejo más jocoso, otras consisten en chistes misóginos, mientras hay las que tienen un corte más marcadamente político. Esta disimilitud constituye un aspecto fundamental pues muestra cómo el desacuerdo (o las contradicciones temáticas y estilísticas de cada titular) se sostiene sobre una colaboración más heterogénea en la producción de una acción de arte y en la constitución de un medio capaz de incidir en la esfera pública.

En un artículo titulado “Diario con noticias ‘monstruosas’ en Santiago: humor de nuevo estilo” (Fig. 2), publicado el 23 de abril de 1952 en *Las Últimas Noticias*, se da cuenta del impacto social que tuvo *Quebrantahuesos* en la capital chilena al indicar que nunca el público chileno se había enfrentado a un periódico “tan extraño”. En el artículo, utilizan tres veces la palabra “monstruo” para referirse a *Quebrantahuesos*. El crítico Allen Weiss (2004) explica que los monstruos son seres singulares que se crean mediante procesos como la hibridación, la confusión de especies o la hipertrofia, que permiten combinar elementos dispares y generar nuevas formas (124-125). En este sentido, el monstruo podría entenderse como una forma de corporalizar la técnica del collage. Así, al utilizar la imagen del monstruo, *Quebrantahuesos* se visualiza como la creación de un artefacto singular armado a partir de fragmentos y detalles aparentemente inconexos. Como monstruo, *Quebrantahuesos* confunde géneros y formas, lo cual explicaría por qué aparece referido en libros sobre performance y arte conceptual. Además, puede comprenderse como un antecedente de publicaciones híbridas tales como *El paseo ahumada* (1983), de Enrique Lihn, y *Proyecto de obras completas* (1984)¹³, de Rodrigo Lira, así como de los efímeros pánicos de Jodorowsky.¹⁴ Por tanto, *Quebrantahuesos* expande la poesía al hacer posible esas materializaciones híbridas que se alejan de las limitaciones materiales

¹² El escritor Enrique Lafourcade recuerda cómo Jodorowsky trabajaba en *Quebrantahuesos*: “Alejandro era muy organizado. Se levantaba temprano y hacía gimnasia. Tomaba solamente leche y yogurt. No fumaba. Vivía haciendo clases de mimo y fabricando unos títeres. Escarbaba literaturas chinas. Estaba explorando el collage y hacía en esa época el *Quebrantahuesos*, un diario mural, en colaboración con Lihn, Parra y alguna vez el que escribe” (289-290).

¹³ En el poema “78: Panorama poético santiaguino o ‘los jóvenes tienen la palabra’” el hablante lírico hace constantes referencias a la impronta parriana en la poesía chilena, incluyendo una mención a *Quebrantahuesos*.

¹⁴ Algunas de las acciones de “pánico” que propone Jodorowsky parecen herederas directas del *Quebrantahuesos*. En “El anuncio” se invita a “inventar falsos ‘anuncios económicos’ para los periódicos” (*Juegos pánicos* 5). En “A la falsa noticia” se incita al lector a “recortar diariamente de los periódicos noticias curiosas” y a los editores a publicar “en sus editoriales artículos abiertamente falsos, que sin hipocresía proporcionen al vicioso lector la mayor dosis de inquietud” (84). Y en “Al ‘diario ideal’” se busca “publicar un periódico con el mismo tipo de papel y aspecto de un diario corriente, pero con las noticias que el ciudadano siempre hubiera querido leer” (95).

de las publicaciones impresas, la supremacía del texto sobre la imagen y la materialidad del objeto, y la construcción de los géneros artísticos. *Quebrantahuesos* pretende volver a llevar el material periodístico al terreno de la noticia y recodificar lo que el gesto de apropiación estética le “roba” a la “verdad” del acontecimiento.

SUS AUTORES QUIEREN DEMOSTRAR QUE VIVIMOS EN UN CAOS

DIARIO CON NOTICIAS “MONSTRUOSAS” EN SANTIAGO: HUMOR DE NUEVO ESTILO

QUINCE DÍAS de vida ha cumplido hoy un nuevo y novedoso diario mural denominado “El Quebrantahuesos”, creado por el poeta Nicanor Parra y hecho realidad por Alejandro Jodorowsky, quien además de dirigir un teatro de marionetas y de haber actuado

en más explícitos. Alejandro Jodorowsky recorre títulos de los que aparecen en los diarios de Santiago y mezcla unos con otros, formando frases divertidas y de actualidad. El diario no tiene una sola información escrita, siendo ella totalmente hecha a base

de recortes. En curiosa edición arroja gran cantidad de páblicos que por primera vez observan en nuestro país un diario tan extraño. Numerosas familias fueron atraídas por la curiosidad y captaron algunos aspectos de las noticias y “monstruosas” diarias.

NOTICIAS CONFIDENCIALES

ALMUERZO “INTERNACIONAL”
 Hoy se reúnen los ex cancilleres y ex embajadores que ha invitado el diputado Humberto Martínez para discutir la idea de organizar una Conferencia Económica para Latinoamérica, al margen de la Cepal. El organizador decía ayer: “Este almuerzo ya a ser internacional. Conseremos en el Círculo Español un menú a la francesa, asistirán ex diplomáticos ante Colombia, Argentina, Ecuador, Alemania etc., y esta lo he dejado bien en clara al organizador, el pago será “a la inglesa”.”

— O —

EN TORNÓ DE “LA ESPERANZA”
 Un periodista, de filiación radical y siempre muy bien informado, nos contó que meses atrás se habían encontrado en una comida el Contralor General de la República, Humberto Merye, y el senador radical por Biobío, Malleco y Cautín, Raúl Zetúg Guleson. Se había, naturalmente, de política y el Contralor, cuya candidatura circula con el sufragio vital de “La Esperanza Verde”, le explicó al parlamentario mencionada las muchas solicitudes, peticiones y peticiones de grupos caracterizados de la ciudadanía, que había recibido ultimamente para que aceptara su designación como abanderado independiente a Presidencia de la República. Aludió Humberto Merye que era ya tanta el ambiente partidista que estaba recibiendo, que le había entrado la duda de aceptar o no esa posición. Para el primer caso, agregó, esperaba confiado contar con el valioso apoyo de su amigo Zetúg, quien se trasladaría, luego la sesión, en combarlo en generalísimo. Ahí “entró a tallar” el parlamentario serio y expresó que encontraba al Contralor como la solución ideal al problema de septiembre, hecho para el radicalismo, pero que como medida disciplinada, tenía que estar con el candidato oficial de su partido.

— O —

POR DONDE LO MIREN
 El diputado liberal Raúl Aldunate Phillips austro ayer a los periodistas que la salvación nacional que derivará de la próxima justa presidencial tendría obligadamente que cargarse en los haberos de la Derecha. “La razón me de madura dije. Se lleva como candidato al más izquierdista de la Derecha (Matte); al más derechista de la izquierda radical (Alfonso) y a un ex abanderado de las fuerzas de orden en 1947 (Ibáñez).”



JODOROWSKY. Rey de la Pantomima, inaugura una nueva faceta de su extraordinaria actividad: un diario humorístico hecho de diarios. Aquí luce su frondosa cabellera.

en el Teatro Municipal en varias oportunidades, ha demostrado poseer gran sentido del humor y paciencia.

UN ENTRETENIMIENTO QUE PASO A SER UN DIARIO

“Quebrantahuesos” es el nombre de este diario satírico que contiene bromas políticas y de toda especie, y que nació como entretenimiento de sus creadores para convertirse en atención del público que circula por el centro de la ciudad y lo observa en las vidrieras. Se trata de una hoja escrita, o más claro, que contiene lecturas recortadas de los titulares de los diarios, con los cuales se forman frases cómicas o satíricas. Con ello, sus autores, según nos expresan, pretenden reflejar el actual caos de los valores, satirizando todos los acontecimientos mundiales y produciendo noticias “monstruosas”. Es realmente difícil expresar en palabras lo que los inventores de este diario hacen. Pero en fin, tratárense de



A TODA EDAD SE PUEDE APRENDER A

BAILAR

En cursos gradual y rápidos con horario fijo y atención personal del Profesor para cada alumna

Profesor M. Aguilar G.

SARA DEL CAMPO N.º 570
 (Entrando por San Isidro, dos cuadras del Teatro Santa Lucía)

CALZADOS CREDITOS

DAMAS LABALLEROS NINOS.- BOTAS CAMISAS CARTERAS

RELOJES

SAN DIEGO 1889

Fig. 2. “Diario con noticias ‘monstruosas’ en Santiago: humor de nuevo estilo”. *Las Últimas Noticias*. (23 de abril de 1952. p. 7). Cortesía de Archivo *El Mercurio*.

Así, estas “noticias monstruosas” son entendidas como parte de un “diario satírico” (7). En el artículo se plantea que *Quebrantahuesos* contiene “bromas políticas y de toda especie” con las que “sus autores, según nos expresan, pretenden reflejar el actual caos de los valores, entremezclando todos los acontecimientos mundiales”. Esta idea de la broma política implica cómo *Quebrantahuesos* supone una toma de posición sobre su contexto, específicamente para cuestionar la relación entre letra y poder. Frente a la hegemonía de los grandes medios de comunicación, *Quebrantahuesos* interviene la esfera pública para proponer líneas críticas que parecen exceder o no tener cabida debido a las limitaciones propias de la alianza entre la cultura letrada y la autoridad. Así, este diario mural se propone dar cuenta, por medio del humor, de vivencias cotidianas que pasan de lo local a lo global para intentar movilizar otras formas de opinión pública.

LAS FORMAS Y ESTRATEGIAS ANTIPOÉTICAS DE *QUEBRANTAHUESOS*

Previamente afirmé que *Quebrantahuesos* representa un momento fundacional de la poesía expandida en Chile pues repiensa el medio poético, la figura del autor y el papel del lector. *Quebrantahuesos* buscó explorar las posibilidades de la poesía tomando el medio de la prensa, pero al mismo tiempo redefiniéndola al plantear una nueva forma de lectura colectiva. Asimismo, tal enfoque redefine la concepción tradicional del poeta, alejándose de la idea del genio creador con un lenguaje exclusivo, para abrazar un lenguaje más accesible y cotidiano, tomado de los medios periodísticos.

En cada *Quebrantahuesos* encontramos una variedad de titulares, a menudo acompañado de ilustraciones. Las palabras usadas para estos titulares tienen su origen en diversas fuentes impresas. Algunos collages sugieren un titular central, destacado por su mayor tamaño. Entre estos titulares están: “TRUMAN acusó a Rusia de querer toda la camioneta”, “GORDO ESPECTACULAR ha sobrepasado todo límite de consideración y respeto”, “Con la venia de las autoridades una robusta mujer de 30 años PIDE CORRUPCIÓN”, “MISTERIOSO”, “VOLÓ UN TREN EN PAINE”, “ALZA DEL PAN PROVOCA OTRA ALZA DEL PAN”, “DEGOLLÓ A UN COLEGIAL PARA DIVERTIRSE”. La intervención de Parra y sus colegas afecta la lógica de los titulares, desestabiliza la semántica y la sintaxis y altera el pacto entre autoritarismo y prensa. La intervención de los titulares, el juego de lenguaje que se produce, funciona como parodia de la prensa, desquiciamiento de la lengua y como un modo de inventar otro medio para que la poesía logre captar la atención pública.

El titular “TRUMAN acusó a Rusia de querer toda la camioneta” marca mi lectura sobre la expansividad de la poesía en Chile durante la Guerra Fría. Este titular ejemplifica cómo la poesía expandida funciona como un modo de explicar el conflicto entre las dos grandes potencias mundiales por medio de la desacralización del lenguaje político. Es decir, *Quebrantahuesos* aproxima el conflicto a la esfera pública por medio del humor y

cuestiona la noción de verdad que parece intrínseca al periódico como medio de noticias reales.

Como *Quebrantahuesos* estuvo dispuesto en una transitada calle, los encuentros entre diversos espectadores y la posibilidad de la risa colectiva viabilizan otras formas de lectura que pueden devenir en conversaciones y discusiones públicas. Es decir, *Quebrantahuesos* interviene la esfera pública a partir de una acción poética que rompe con las líneas editoriales e ideológicas de los medios tradicionales. *Quebrantahuesos* ofrece otro tipo de experiencia mediática que precisa del pacto del humor para la producción de su sentido.

Un rasgo de los titulares reside en su intento de hacer crítica política, uno de los puntos más significativos de *Quebrantahuesos*, aún insuficientemente explorado y que nos permitiría repensar por qué Ronald Kay decide rescatar su archivo durante la dictadura y de qué modos podría entrar en diálogo con intervenciones artísticas como las del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) o Alfredo Jaar. Por ende, es imperativo analizar en qué se centran los titulares de *Quebrantahuesos* en su contexto específico.

Quebrantahuesos capta la atención por su esfuerzo de rozar lo concreto, de tender puentes hacia aquello que aún no se ha manifestado o que ha sido esquivo en la expresión poética. Siguiendo a Freud, los chistes poseen la virtud de subvertir la autoridad, aunque su eficacia depende de un “público propio” (156), es decir, de un lenguaje compartido entre quien lo dice y quien lo escucha. En el contexto de *Quebrantahuesos*, las preocupaciones colectivas quedan plasmadas en sus collages, como si fueran reflejadas por la audiencia en la superficie del muro. De esta manera, el formato de cartel utilizado por *Quebrantahuesos* confronta la aparente claridad con que se presentan las noticias en los medios, cuestionando tanto su significado como su estructura. La intención no es simplemente replicar frases del día a día, sino explorar los códigos y las inquietudes sociales que carecen de un canal estético para su expresión. Los asuntos abordados en estos periódicos murales resuenan con el discurso público o son reflejo de sucesos cotidianos, como lo evidencian varios titulares vinculados a crímenes.

Ejemplos de estos titulares incluyen expresiones como “Sangriento crimen hace reír a Santiago” o “1402 niños han muerto en Italia a causa de las explosiones de ama de llave”. Estos no solo capturan la atención sino que insertan en el tejido urbano discusiones sobre eventos significativos y, a veces, trágicos. En particular, destaca la mención de un homicidio de un candidato presidencial, un hecho resonante especialmente porque en 1952, año de elecciones presidenciales, compitieron Salvador Allende y el exdictador Carlos Ibáñez del Campo, quien fue electo. *Quebrantahuesos*, por lo tanto, se inmiscuye en el debate público sobre un hito político crucial para la nación —la elección presidencial— con un tono humorístico que ofrece al lector/espectador una conexión alternativa con la realidad, una que sobrepasa la opinión moldeada por los medios convencionales. Asimismo, y como ya he señalado anteriormente, el hecho de que esta intervención se sitúe frente al restaurante El Naturista invoca la reivindicación de un lugar con historia

de protesta social (recordando las manifestaciones de 1931 contra la dictadura de Ibáñez del Campo).

Además de las contiendas electorales, otro tema candente durante la exhibición de *Quebrantahuesos* fue la problemática del cobre, un asunto de gran relevancia histórica en Chile. En la década de 1950, y así continuaría en los años venideros, la cuestión del cobre se posicionó en el centro del debate público (Fernandois et al 39-49). *Quebrantahuesos* no dio cuenta de esta discusión, como se ve en varios de sus titulares: “Presunto asesino toca piano en el conflicto del cobre” y “Se hace notar la falta de frazadas murales con respecto al problema del cobre”.

Quebrantahuesos también se aventura en la sátira política sobre las elecciones, el cobre, y no se abstiene de hacer comentarios mordaces sobre la corrupción, la pobreza, la mortalidad y las falencias del Estado. Titulares como “burro modernizó sistema de educación” y “el mensaje presidencial contiene mármol dulce de membrillo, zanahorias, lechugas y repollos”, junto a otros como “paraíso chileno ¡construya aquí su hogar!”, acompañado de la imagen de una favela, apuntan hacia una crítica mordaz de las instituciones gubernamentales, instigando al público a participar de la crítica bajo el abrigo del humor. En este sentido, el humor constituye un vehículo para la creación de una comunidad política que se congrega para compartir y deliberar sobre los asuntos propuestos en el collage.

Por otra parte, *Quebrantahuesos* despliega chistes sobre las elecciones presidenciales, sobre la cuestión del cobre, y también explora constantes referencias a la corrupción, a la pobreza, a la muerte y al fracaso del Estado. En uno de los titulares, “burro modernizó sistema de educación”, “el mensaje presidencial contiene mármol dulce de membrillo, zanahorias, lechugas y repollos” o “paraíso chileno ¡construya aquí su hogar!”, este último titular acompañado de una fotografía de un barrio marginal. Así, pues, las instituciones públicas son puestas en cuestionamiento y los espectadores participan de la crítica por medio de la risa. Es decir, el humor permite la formación de una comunidad política para compartir y discutir los temas propuestos en el collage. Justamente, Enrique Lihn narra un incidente particular con un carabinero que refleja esta dinámica:

El periódico mural se exhibía en plena calle Ahumada, en una vitrina *ad hoc*, y un policía de turno en ese lugar fue objeto de hilaridad del público que se arremolinaba frente al *Quebrantahuesos*, el cual en una ocasión traía este escueto parte: «Carabinero se tragó una lapicera». El policía se llevó a Berti, a quien sorprendió *in fraganti* en el acto de abrir la vitrina, a la Comisaría. Eran otros tiempos: el oficial de guardia se murió de la risa leyendo el cuerpo del delito, y desde esa Comisaría nos llegaron colaboraciones (en Lastra & Lihn 27-28).

Esta anécdota ilustra la capacidad de *Quebrantahuesos* para generar desacuerdos, incluso dentro de las fuerzas policiales, a través de su habilidad para cuestionar la autoridad y la relación entre el texto y el poder. Además, *Quebrantahuesos* evitaba ser cooptado por estructuras institucionales, ya fuera a través de la censura o la apropiación de sus

técnicas, gracias al velo humorístico que subestimaba su potencial político en el ámbito público. La técnica del collage, que permite la yuxtaposición de elementos materiales evocativos de distintas temporalidades, crea, según Kay, “el drama de la insubordinación de las funciones: la obliteración de la referencia” (31). Esta insubordinación, que elude la supervisión policial, se destaca, en mi opinión, en la revalorización de *Quebrantahuesos* en 1975: la oportunidad de expresar disidencia en el espacio público, de “dilatarse el plazo comunicativo gracias a las zonas de opacidad que rodean las identificaciones referenciales”, como señala Nelly Richard al hablar de la Escena de avanzada (36).

Como superficie, *Quebrantahuesos* redefine el espacio público mediante su incursión en la arquitectura urbana. A partir de Rancière, podríamos argumentar que *Quebrantahuesos* propone una nueva distribución de lo sensible, alterando cómo los ciudadanos, que ahora se convierten en espectadores, interactúan con su entorno y reinterpretando la estética de los espacios colectivos. La calle se transforma en un lugar para hacer una pausa, un escenario de la poesía visual en lugar de ser meramente un corredor de paso. El muro se convierte en una pantalla que recuerda a la de un televisor, tejiendo una red de nuevas interacciones entre los ciudadanos-espectadores y funcionando como un punto de encuentro —donde la risa interrumpe el fluir habitual— y de conversación —un espacio abierto a la discrepancia.

Quebrantahuesos va más allá de desafiar la autoridad; también actúa como un velo que modula el impacto potencial en su público: los debates y diálogos que engendra. Este proyecto crea una temporalidad alternativa que, como énfasis, no busca ser utópica, sino que desmonta la rutina diaria para dar paso a formas de convivencia hasta ahora desconocidas. Este último aspecto busca remediar la falta de participación política que señalé previamente, consecuencia de la prohibición del Partido Comunista en Chile. *Quebrantahuesos* revitaliza el ágora pública mediante el humor de un collage que simula ser un periódico o una pantalla televisiva primitiva, en un contexto en el que se han suprimido expresiones de disidencia política.

Por supuesto, el problema del muro podría llevarnos a tomar en consideración la tradición de los muralistas mexicanos, así como también de las brigadas muralistas que surgen en Chile a comienzos de los sesenta. Sin embargo, además de que se trata de prácticas material y políticamente distintas —para no hablar del carácter eminentemente comprometido de los muralistas— me interesa tan solo destacar el problema de las dimensionalidades. Como se sabe, los muralistas mexicanos suelen ocupar justamente superficies de grandes dimensiones, buscando así un impacto visual que permita su visibilidad de manera masiva y da cuenta de un proyecto de la relación entre el Estado y las artes en el caso mexicano. Sin embargo, *Quebrantahuesos* consiste en una “modesta cartulina” (en Lastra & Lihn 27). Este pequeño formato implica por tanto que los espectadores deben acercarse al collage para poder leerlo, como vemos en la fotografía publicada en *Las últimas noticias* (Fig. 4). Este encuentro con el collage implica también estar cerca de los cuerpos de los otros espectadores. Si en 1952 esta cercanía podría no haber resultado

peligrosa, para 1975, cuando *Manuscritos* da a conocer el archivo de *Quebrantahuesos*, las reuniones públicas estaban prohibidas. Un encuentro como el que sugiere esta fotografía habría constituido un acto punible en el país.



Fig. 4. Detalle de fotografía de la audiencia del *Quebrantahuesos*.
Las Últimas Noticias. 23 de abril de 1952.

Por otra parte, cuando Kay recupera el archivo de *Quebrantahuesos* en 1975, las reproducciones de los collages permiten ver marcas materiales del paso del tiempo. Su nueva circulación, incluso en su reproducción mecánica, exhibe el desgaste físico y material de estos artefactos poéticos. En varios de ellos, pueden verse espacios en blanco donde en algún momento pudo haber titulares. La piel del artefacto deja ver sus capas de temporalidad, de archivo y exhibición. Esta pérdida material puede leerse también en relación con la fragmentación del sentido que ocurre en Chile tras el Golpe de Estado, y el control mediático y la censura impuestas para vigilar el discurso público.

Quebrantahuesos buscó expandir la poesía hacia el espacio público en los años cincuenta, dada la falta de participación política y el desgaste de ciertas prácticas poéticas

dominantes en la literatura latinoamericana. Para mediados de los años setenta, Kay recupera e interpreta *Quebrantahuesos* como un modo para hacer que poesía y política se vinculen por medio de la intervención del espacio público y el juego humorístico con los signos y el lenguaje prefabricado. Sin embargo, Parra no optará durante el periodo de la dictadura por volver a intervenir el espacio público reponiendo la intervención *Quebrantahuesos* en el espacio público. Más bien, buscará indagar en otras formas de expandir lo poético y de hacer circular otros vínculos entre poesía, medios y participación a partir del trabajo sobre tarjetas postales. Aunque durante el gobierno de Allende Parra realizará su primera caja de postales, titulada *Artefactos* (1972), durante la dictadura realiza otra, *Chistes par(r) a desorientar a la poetía/poesía* (1983) la cual, a mi juicio, muestra cómo el carácter expansivo de su poesía retoma algunos de los procedimientos de *Quebrantahuesos* y busca discutir las múltiples expresiones de violencia acontecidas en la dictadura chilena. Asimismo, Parra expresa un problema que excede las dinámicas políticas y culturales de la guerra ideológica entre Estados Unidos y la Unión Soviética: la crisis ecológica.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Mario. *Neruda: El príncipe de los poetas*. Barcelona: Ediciones B, 2015.
- Barbisano, Alicia Marta. “Nicanor Parra: antipoemas para mirar”. *Letras*, n° 35, (2007): 207-223
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism In Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- De Costa, René. *Conversaciones con Parra (Chicago, 1987)*. Santiago: Banco Estado, 2016.
- “Diario con noticias ‘monstruosas’ en Santiago: humor de nuevo estilo.” *Las Últimas Noticias* (abril 1952): 7.
- Domínguez, Vicente. “Rewriting: La diagramación como reescritura. Un concepto de Ronald Kay para entender la coyuntura editorial del arte en Chile durante segunda mitad de los años setenta”. *Revista 180*, n° 49 (2022): 83-94.
- Fernandois H., Joaquín, Jimena Bustos, & María José Schneuer. *Historia política del cobre en Chile*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- Freud, Sigmund. *Obras completas* VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Foster, Hal. *Vision and Visuality*. New York: New Press, 1999.
- Huneeus, Cristián, Ronald Kay, & Catalina Parra. *Manuscritos*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1975.
- Huneeus, Carlos. *La Guerra Fría chilena: Gabriel González Videla y la ley maldita*. Santiago: Debate, 2009.

- Jiménez, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Alianza, 1971.
- Kay, Ronald. "Rewriting". *Manuscritos*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1975: 25-32.
- Lafourcade, Enrique. *Animales literarios chilenos ilustrados*. Santiago: Sudamericana, 1998.
- Lastra, Pedro. "Poesía hispanoamericana actual". *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Universitaria, 1987: 129-138.
- Lastra, Pedro, & Enrique Lihn. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier Ediciones, 1990.
- Madrid Letelier, Alberto. *Gabinete de lectura: poesía visual chilena*. Santiago: Metales Pesados, 2011.
- Marín Balmaceda, Raúl. *La caída de un régimen – julio de 1931*. Santiago: Universitaria, 1933.
- Mayorga D., Wilfredo, and Rafael Sagredo B. *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga: del "cielito lindo" a la patria joven*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1998.
- Montes, Hugo. *Ojo con Nicanor Parra*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2014.
- Morales T., Leonidas, & Nicanor Parra. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Universitaria, 1990.
- Neruda, Pablo. "Carta íntima para millones de hombres". *Obras completas IV Nerudiana dispersa I 1915-1964*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001: 681-703
- Páez, Dennis. *Poesía visual en Chile: prácticas visuales en la poesía chilena*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Parra, Nicanor et al. *Quebrantahuesos*. 1969. Archivo Nicanor Parra.
- Parra, Nicanor, & Roser Bru. *Manifiesto*. Santiago: Nacimiento, 1963.
- Parra, Nicanor, Niall Binns, & Ignacio Echevarría. *Obras Completas & Algo +*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Quiroga, Jose. *Understanding Octavio Paz*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1999.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009.
- Richard, Nelly. *Margins and Institutions: Art In Chile Since 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986.
- Risco N., Ana María. *Crítica situada: La escritura de Enrique Lihn Sobre Artes Visuales*. Santiago: Universidad de Chile, 2004.
- Rowe, William. *Poets of Contemporary Latin America: History and the Inner Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Shaw, Donald Leslie. *Spanish American Poetry After 1950: Beyond the Vanguard*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- Vial Correa, Gonzalo. *Historia de Chile, 1891-1973. Vol.4*. Santiago: Santillana del Pacífico, 1981.
- Vicuña, Cecilia & Ernesto Livon-Grosman. *The Oxford Book of Latin American Poetry: a Bilingual Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 48, nº 118 (1982): 351-366.
- Zamorano Díaz, César. “Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la dictadura chilena”. *Revista Catedral Tomada*, vol. 6, nº 11 (2018): 264-293.

IMITACIÓN, REESCRITURA, TRASLACIÓN: UNA APROXIMACIÓN AL
GLOSARIO GONGORINO DE ÓSCAR CASTRO

*IMITATION, REWRITING, "TRANSLATION": AN APPROACH TO ÓSCAR
CASTRO'S GLOSARIO GONGORINO*

Felipe Joannon
Università degli Studi di Roma Tor Vergata
fgjoannon@gmail.com

RESUMEN

El artículo propone una interpretación de la primera obra póstuma de Óscar Castro, el *Glosario gongorino*, publicado a modo de homenaje en 1948, con ocasión del primer aniversario de la muerte del poeta. Mediante un análisis comparativo entre los poemas que componen esta obra y los sonetos de Luis de Góngora cuyo último verso Castro glosa, se intenta definir el tipo de ejercicio poético que caracteriza a este opúsculo encomiástico. Para tal efecto, se presta atención a la reivindicación de la figura de Góngora que llevó adelante la generación española del 27, así como al papel que jugaron en la poesía chilena de los años 30 los denominados "poetas de la claridad".

PALABRAS CLAVE: Óscar Castro, Luis de Góngora, Generación del 27.

ABSTRACT

The article offers an interpretation of the first posthumous work of the poet Óscar Castro, the *Glosario gongorino*, published as an homage in 1948 on the first anniversary of his death. Through a comparative analysis between the poems that compose this work and the sonnets of Luis de Góngora whose last verse Castro glosses, we aim to define the type of poetic exercise that characterizes this encomiastic opuscle. To this end, attention is paid to the recognition of the figure of Góngora carried out by the Spanish generation of 1927, as well as to the role played in Chilean poetry of the 1930s by the so-called "poets of clarity".

KEY WORDS: Óscar Castro, Luis de Góngora, Generation of 1927.

Recibido: 15 de enero 2023.

Aceptado: 27 de marzo 2024.

Frente a su temprana muerte en 1947, los amigos y escritores cercanos de Óscar Castro debieron sentir una conmoción similar a la que, con un alcance de otra proporción y en circunstancias decididamente trágicas, experimentó la comunidad de habla hispana cuando se enteró del asesinato de Federico García Lorca, en 1936¹. A solo 37 años, uno menos que el poeta granadino, una fuerte tuberculosis puso fin a los días del principal poeta de Rancagua, tronchando prematuramente una obra literaria en plena ascensión, y que había comenzado, precisamente, con un sentido homenaje al vate de la generación del 27. Su *Responso a García Lorca*, en efecto, había suscitado la entusiasta admiración de Augusto D’Halmar, uno de los escritores más influyentes de la época, abriéndole una puerta al medio literario chileno, por entonces en uno de sus períodos más fecundos.

Como un eco elegiaco de los homenajes que los miembros de La Residencia prodigaron a Lorca, el grupo rancagüino de “Los Inútiles”² quiso hacer otro tanto por quien fuera su propio centro de gravedad. Entre los actos conmemorativos dedicados al poeta, uno de ellos sobresale por su importancia literaria: exactamente un año después de su muerte, aparece, en una bella y breve edición (Talamí, 1948), un conjunto de poemas que Castro mantenía inéditos, pero a los que ya había decidido dar el título de *Glosario gongorino*. Se trata de un brevísimo opúsculo formado por doce sonetos que buscan imitar el estilo de Góngora – asoma, una vez más, la sombra de Lorca, con su “Soneto gongorino...” –, que tienen la particularidad de incorporar al final del poema, a modo restricción autoimpuesta, un verso original del poeta cordobés.

La reciente publicación de dos ediciones de este poemario –una de ellas, en su versión autónoma (Gramaje, 2017), la otra, aunque también íntegra, incorporada a una nueva antología del poeta (*Para que no me olvides*, Universidad de Valparaíso, 2022)– alienta el estudio de una obra sobre la que no se ha dicho casi nada, y que, sin embargo, en virtud de su calidad lírica intrínseca, pero también en tanto puerta privilegiada para comprender el dominio que Castro exhibía de la tradición clásica española, vale la pena indagar. Las páginas que siguen buscan abrir una vía interpretativa para el *Glosario gongorino*, mediante el estudio de las cualidades de este objeto anacrónico con el que

¹ Es lo que se infiere, entre otros testimonios, del que le prodigara el principal crítico literario chileno de la época, Hernán Díaz Arrieta (“Alone”), quien afirmaba: “Su muerte constituyó una grande y universalmente lamentada desgracia para las letras nacionales. Era un ser sin enemigos, un alma desprovista de amargura, aunque vivió pobre y murió torturado por un largo mal” (*Las cien mejores poesías chilenas*, 47).

² Grupo de intelectuales y escritores surgido en Rancagua a principios de los años 30, tras la disolución del Círculo de periodistas de la misma ciudad. El grupo se reunía periódicamente para tratar asuntos literarios, los que luego eran publicados en revistas creadas por el mismo colectivo (“Nada”, “Actitud”, etc.). Entre sus miembros fundadores se cuentan: Óscar Castro, Gonzalo Drago y Félix Miranda Salas. Véase Drago (88-100).

Castro, tras la estela de la generación del 27, pretendió rendir un tributo transatlántico a Luis de Góngora.

LA OBRA POÉTICA DE CASTRO EN CHILE

La peculiaridad de la poesía de Óscar Castro³ radica en el uso preferente y fluido de la métrica, de ciertos recursos retóricos y de algunos temas específicos típicos de la tradición poética española, que el autor supo *trasladar* al mundo rural de la zona central chilena, en especial a Rancagua, de donde Castro era oriundo. Dicho de otra manera, la particularidad que el lector contemporáneo advierte en su obra lírica se explica, en buena medida, por dos factores: su grado de anacronismo, en la medida en que privilegia formas y tópicos que incluso muchos de sus contemporáneos daban ya por superados (como el romance o el soneto clásico, a menudo transidos de un aire bucólico); y por el contexto en el que surge, esto es, en Chile, y no en España, donde seguramente habría encontrado poetas más afines, como García Lorca o Miguel Hernández, que lograron dar un nuevo aire a estas formas poéticas tradicionales.

De todos modos, en el ámbito chileno, esta breve descripción de la poesía de Castro debería remitirnos inmediatamente a una figura conocida: Gabriela Mistral. También ella, en medio del auge y el entusiasmo que suscitaron las vanguardias en América Latina, optó por mantener la métrica y la rima heredadas de la tradición clásica española, y continuó elaborando una obra lírica con una impronta bastante singular respecto a la de sus coetáneos. La comunión entre ambos se ve reforzada por la preeminencia que conceden a la representación del mundo campesino americano, y de la correlativa ausencia en sus versos de la vida de ciudad. Castro admiraba a Gabriela Mistral y asumía su influencia, como se desprende de un hermoso romancillo que le dedica a la poeta (“Bajorrelieve de Gabriela”, *Viaje del alba a la noche*, 77-79).

Esta afinidad también explica la pertenencia del autor al grupo que Nicanor Parra llamaría, en 1958, los “Poetas de la claridad”, compuesto por escritores chilenos que en los años 30 constituyeron, de manera tácita, el contrapunto de los poetas surrealistas del grupo Mandrágora (Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres) y que, al mismo tiempo, encarnaron los principios opuestos a aquellos que alentaron los criterios

³ Recordemos que el escritor fue también un novelista y cuentista reconocido. Aunque sus obras en prosa exhiben una impronta personal —con tintes románticos—, estas muestran ciertas características del denominado “criollismo”, vertiente literaria chilena nacida a fines del siglo XIX con influencias del realismo y del naturalismo francés, ambientada preferentemente en espacios rurales. Cabe mencionar, por último, que Castro también incursionó en el teatro (aún permanecen inéditos los dramas “Dalila”, “Seres y sombras” y “Política”), pero sus obras no han sido aun representadas.

de selección de la polémica *Antología de poesía chilena nueva* (1935), de Anguita y Teitelboim, orientados a instalar el creacionismo vanguardista de Vicente Huidobro como piedra angular de la nueva poesía, en oposición a la vertiente “retardataria” que, de acuerdo a los antologadores, representaba Gabriela Mistral (22)⁴.

En efecto, en medio del ímpetu con que irrumpen estas poéticas de vocación innovadora, Parra recuerda la aparición, sin duda menos ruidosa, de una antología con prólogo de Tomás Lago publicada por la Sociedad de Escritores de Chile en 1938, en la que se da espacio a la “poesía diurna”, que por entonces el mismo antipoeta practicaba. A veinte años de tal acontecimiento, Parra se pregunta: “¿Qué laya de sujetos eran los poetas antologados por Tomás Lago? [...] ¿Qué era lo que nos hacía considerables a los ojos del antologador?”; a lo que responde:

La mera virtud poética, se comprende, pero dentro de ella, *el canon de la claridad conceptual y formal*. A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público. Oscar Castro, el más afortunado del grupo, figuraba en los repertorios de todas las recitadoras profesionales y privadas (181).

Sin duda, la claridad conceptual y la precisión formal son dos atributos evidentes de la poesía de Castro, como tendremos la oportunidad de observar en los poemas que citaremos más adelante. Un manejo formal que recuerda el talento versificador de Rubén Darío y su dominio de una amplia gama de estrofas. En *Viaje del alba a la noche* (1940), por ejemplo, el segundo libro de poemas del autor, confluyen romances, sonetos, romancillos con versos de diversa extensión, cuartetos eneasílabos, alejandrinos, en fin, una oferta estrófica tan variada como la de *Cantos de vida y esperanza*. En el ámbito conceptual, la frontera interpretativa de la poesía de Castro viene dada por metáforas que siempre es posible descifrar, lo que permitió al poeta acceder a una audiencia más vasta que la de sus pares vanguardistas.

En todo caso, el objetivo de la ponencia de Parra —pronunciada en el marco de los célebres encuentros de escritores organizados por la Universidad de Concepción a fines de los cincuenta— consistía, más que en reivindicar una vertiente descuidada de la poesía chilena, en afirmar que tal posición constituía un buen punto de partida para luego

⁴ Aun hoy, la de Anguita y Teitelboim es quizá la antología más famosa de la historia de la poesía chilena. Parte de su perdurable éxito se debe al modo en que se vieron involucrados los principales actores del ámbito literario local. Huidobro, que figuraba como el principal de los poetas, se trenzó en una agria polémica con Pablo De Rokha, en la que también intervino Neruda, a la distancia. Mistral fue dejada fuera por “retardataria”, y el crítico chileno más importante de la época, Alone, tildó de “preciosos ridículos” a los jóvenes antologadores.

alcanzar una madurez poética que supiera captar el sentir de los nuevos tiempos. Y ahí estaba, en efecto, la misma obra de Parra para demostrarlo: la evolución de su poesía desde *Cancionero sin nombre* hasta *Poemas y antipoemas* era visible, y daba testimonio del modo en que se podía pasar desde una poética “espontánea” y deudora de la tradición hacia una veta que incorporase los principios del “bando opositor”. Al respecto, afirma: “Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que cedernos un poco de terreno a nosotros” (183).

Pero si Parra, sin renegar del todo de sus inicios, fue un maestro en adaptar su poesía a medida que cambiaban los tiempos, no puede decirse lo mismo de Óscar Castro, el cual, aun manifestando un espíritu abierto y realizando ciertas incursiones en la poesía de verso libre, siempre mostró mayor destreza y gozó de mayor libertad en el seno de las restricciones (métricas, rítmicas, tópicas) que le ofrecía la tradición. Al menos en sus cortos años de vida. Quién sabe si una muerte menos temprana hubiera permitido al poeta rancagüino darle un giro a su poesía tradicional.

ÓSCAR CASTRO Y EL CANON ESPAÑOL

Volviendo a los orígenes de su poesía, conviene destacar que el modo en que Castro asume la tradición literaria española está ligado a un momento histórico preciso: la guerra civil que asoló a ese país en el último lustro de la década del 30. El impacto que el conflicto tuvo en el mundo occidental, y, en especial, en los países de habla hispana, puede calibrarse cuando se observa la conmoción que generó el asesinato de García Lorca en una pequeña ciudad de provincia como Rancagua, situada en el país americano más alejado de España. De acuerdo con el escritor Gonzalo Drago, miembro del grupo “Los inútiles” y amigo íntimo de Óscar Castro, “El nombre y el espíritu de Federico García Lorca flotaba en el ambiente, saturaba el aire con olor a pólvora y sangre. [...] En los muros de las calles de Rancagua, manos anónimas escribían su nombre de pila: ‘F-e-d-e-r-i-c-o’” (35-36)⁵.

Castro, joven admirador del poeta español, compone conmovido, a los 26 años, un romance con el título de *Responso a García Lorca*. El poema será leído y celebrado en

⁵ Isolda Prodel, esposa de Óscar Castro, deja constancia en la biografía que le dedica a su marido, de la resonancia que los acontecimientos de esta guerra tuvieron en él y en el resto de sus amigos escritores: “La España de aquellos días estaba envuelta en la espesa niebla de una revolución, como música de fondo se oían el ruido de tanques y metralletas; quejidos, gritos de protestas y sangre corriendo y manchando el suelo de España. Y ese dolor, de allá lejos, se repetía en el corazón de Óscar, noches enteras” (19). Además del *Responso*, Castro le dedicaría a Lorca una cantata (véase “Sombra inmortal. Cantata a Federico García Lorca”, *Para que no me olvides. Antología de Óscar Castro*, 189-208).

la velada fúnebre que el Ateneo de Valparaíso organizara para homenajear al español, y marcará un punto de inflexión en la vida literaria de Castro, quien, en adelante, mantendrá un contacto estrecho con Augusto D'Halmar, uno de los principales promotores de su obra. Tal como señala Drago, la suerte del poeta rancagüino estuvo ligada desde el inicio a la de Lorca: “Óscar Castro Zúñiga, nacido en Rancagua el 25 de marzo de 1910, era consagrado poeta en 1936, salpicado con sangre del heroico pueblo español” (32). D'Halmar, por su parte, escribirá una crónica encomiástica titulada: “Glosa a los recuerdos de un vivo y al responso a un muerto”, aludiendo, evidentemente, a ambos poetas.

La admiración que Castro prodiga a Lorca – admiración que, por supuesto, compartía con muchísimos escritores de su generación, como Nicanor Parra –, es la de un poeta que exhibe un dominio excepcional de las mismas fuentes que nutren la poesía lorquiana. Escribe Drago:

El poeta tenía buena memoria y un cabal conocimiento de la literatura española, comenzando desde Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, hasta los modernos nombres de Machado, Cernuda, Gerardo Diego, Alexandre, Alberti, Juan R. Jiménez, Miguel Hernández y García Lorca, entre otros, que por aquellos años representaban los máximos valores de la poesía peninsular (27-28).

Caba destacar, además, que el conocimiento de Castro de las fuentes españolas no se limitaba a un mero registro cognitivo. El suyo es un dominio práctico, casi artesanal, esto es, de alguien que muestra una capacidad imitativa inusual del estilo de los poetas que elige como modelos. Ello es visible, por ejemplo, en el mismo romance fúnebre dedicado a Lorca, el cual, aparte de las alusiones directas a ciertos personajes del *Romancero gitano* –“los pechos de Santa Olalla”; “la casada del romance”–, permite adivinar un timbre muy similar al que caracterizaba al poeta granadino:

Romance de luces nuevas
se abrían en su garganta.
Los ayes del cante jondo
lo lamían como llamas.
Cuando soltaba su copla
cantaba toda la España.
No murió como un gitano:
no murió de puñalada.
Cinco fusiles buscaron,
por cinco caminos, su alma.
Le abrieron el corazón
lo mismo que una granada (“Responso a García Lorca”, *Para que no me olvides*.
Antología de Óscar Castro, 43).

Este ejercicio imitativo –que Castro, al contrario de tantos, no quiso relegar a su primera juventud–, tiene su cumbre y su mayor desafío en la composición de los sonetos dedicados a Luis de Góngora. Acometiendo tal empresa, Castro no solo conseguirá contribuir con un fino homenaje al vasto corpus de poemas laudatorios consagrados a Góngora, sino que llevará el soneto chileno –en palabras de Ricardo Latcham– a un nivel hasta entonces pocas veces alcanzado por los poetas de esa tierra (2).

EL *GLOSARIO GONGORINO*

La muerte prematura y la estrechez económica a la que Castro estuvo expuesto durante su vida (Drago 41, 48, 85), explican, en buena medida, el gran número de obras que permanecieron inéditas mientras el poeta estuvo vivo. Dos de sus novelas más conocidas, *Llampo de sangre* y *La vida simplemente*, aunque ya estaban terminadas, no vieron la imprenta sino hasta inicios de la década del 50'. Lo mismo ocurre con su obra poética. Bajo el título de *Rocío en el trébol*, Isolda Prodel, la viuda de Castro, consigue reunir un amplio número de poemas que serán publicados por la prestigiosa editorial Nascimento, en 1950. Cada nueva publicación sobre el autor – y no han sido pocas hasta nuestros días⁶ – sorprende con la incorporación de poemas inéditos. Incluso la última antología, a cargo del poeta Rafael Rubio, proporciona textos a los que el público accede recién en el año 2022 (*Para que no me olvides. Antología de Óscar Castro*, 171-185).

Es significativo que la primera de sus múltiples obras póstumas sea el *Glosario gongorino*. Publicada, como se dijo, en el primer aniversario de la muerte del poeta como un homenaje de sus amigos escritores, la obra debió ser escogida, entre otras razones, por su carácter de acabada. No conocemos la fecha en que Castro habría comenzado a escribir estos poemas, pero sí sabemos, gracias a la biografía de Drago, que a los 35 años, es decir, a dos años de su muerte, ya los consideraba como una obra unitaria con un título específico, el mismo que ahora lleva.

“Doce sonetos en los cuales se ha glosado el último verso de otros tantos que escribiera Don Luis de Góngora y Argote hace más de tres siglos”, se lee a modo explicativo en la primera página, inmediatamente después del título. La alusión al tercer centenario en esta descripción – que, suponemos, proviene del mismo autor– nos recuerda cuán importante es la mediación de la generación del 27 en la lectura que Castro emprende de Góngora.

⁶ Para tener una idea del interés que el poeta ha despertado en diversas generaciones, considérese que se han escrito cinco biografías sobre Castro (González Labbé, 1948; Drago, 1973; Agoni Molina, 1983; Prodel, 1999; Cabrera Gómez, 2011). Estas a menudo incluyen poemas inéditos o material no publicado hasta entonces, como el epistolario que Drago ofrece al final de la biografía que le dedica al poeta.

Si continuamos avanzando por sus páginas, tras repasar una larga lista con los nombres de los amigos que participaron del homenaje⁷, leemos la siguiente advertencia: “La numeración romana que llevan los sonetos de Góngora es la misma que ellos tienen en el tomo XXXII de la *Biblioteca de Autores Españoles*, editada por M. Rivadeneyra en 1872” (6). No sabemos si esta advertencia fue escrita por el propio Castro o si fueron los editores los que incluyeron esta información, para orientar a quien quisiera consultar el soneto de Góngora cuyo último verso se glosa. Cabe suponer, al menos como hipótesis inicial, que de las posibles ediciones modernas que Castro pudo tener a disposición –por razones cronológicas, habría podido leer la pionera de Foulché-Delbosc (1921) y la edición de Aguilar al cuidado de los hermanos Millé (1932)–, lo más probable es que el poeta se haya valido de la de Rivadeneyra para componer sus sonetos.

Un primer dato que salta a la vista, sin embargo, es que su disposición no sigue el orden propuesto por la BAE. En efecto, el primer soneto de Castro (“Tirado por el cielo tu sendero”, 7) glosa el último verso del soneto gongorino número 51 de la edición de Rivadeneyra (“Tres veces de Aquilón el soplo airado”, 433); mientras que el sexto soneto de Castro, por ejemplo, (“Alzáronte los lirios en su plinto”, 12) toma el verso final del soneto número 2 de la BAE (“Segundas plumas son, oh lector, cuantas”, 427). Ahora bien, Castro tampoco toma en cuenta el orden cronológico de composición de los sonetos de Góngora, lo que, de paso, nos permite descartar que haya seguido el orden de las otras dos ediciones modernas⁸. No hemos advertido, tampoco, ningún artificio literario que guíe la selección (un anagrama, por ejemplo). Así pues, una primera pregunta que permanece abierta tiene que ver con el criterio utilizado para elegir y disponer los sonetos.

En cualquier caso, la decisión de ubicar el primer soneto en tal posición parece una elección acertada. En efecto, este poema constituye una buena puerta de entrada para comprender tanto el tipo de ejercicio al que apunta Castro durante toda la obra como la relación que pretende entablar con su escritor modelo. Reportemos, a continuación, el Soneto Primero tal como aparece en la primera edición, esto es, incluyendo el verso de Góngora a modo de epígrafe y destacándolo luego en cursivas en el último verso. Téngase presente que esta estructura es la misma para los otros once sonetos:

⁷ Entre los nombres figuran escritores de primera línea, como Pedro Prado, Manuel Rojas, José Santos González Vera, Augusto D’Halmar y Mariano Latorre, además de los miembros del grupo “Los inútiles”.

⁸ Tanto la edición de Foulché-Delbosc como la de los hermanos Millé ordenan los sonetos de Góngora cronológicamente (véase Matas Caballero 15).

SONETO PRIMERO

Dejamos, yo de sangre, tú de flores.
(Góngora, *Soneto LI*)

Tirado por el cielo tu sendero,
ir al lado de ti fuera osadía.
Solo dos alas ha la poesía
y en tus hombros quedaron, balletero.

Sé que por el celeste alfiletero
vas caminando, brújula del día,
y el temblor luminoso de tu vía
echa clarores en mi derrotero.

Tú por la cumbre, yo por lo profundo;
volando tú; salado de mi llanto,
pisando yo guijarros punzadores:

el que venga detrás, mire un segundo
y compare las huellas que en el canto
dejamos, yo de sangre, tú de flores (7)⁹.

Reparemos, en primer lugar, en el carácter interpelativo del soneto, marcado por el uso de la segunda persona singular, acentuada por la repetición de pronombres y adjetivos presentes casi en cada verso (tu, ti, tus, tú...). Entre las diversas dimensiones imitativas que pueden advertirse en el *Glosario gongorino* quizá la principal –en la medida en que es posible rastrearla en cada una de las doce composiciones– consiste en la adopción del mismo tono admirativo con el que el yo lírico de Góngora (y de otros poetas contemporáneos suyos), se dirigía al sujeto en sus sonetos amorosos, dedicatorios o heroicos (para usar los términos de clasificación tradicionales). Buena parte de los sonetos gongorinos escogidos por Castro son poemas dedicados a grandes señores o escritores (los Marqueses de Ayamonte, el Marqués de Velada, el Marqués de Santa Cruz, el historiador Luis Cabrera, los poetas Soto de Rojas y Ulloa Pereira); el resto –salvo la inclusión excepcional de un soneto burlesco– son sonetos amorosos. En cualquier caso, sean dedicatorios, heroicos, fúnebres o amorosos, lo importante es constatar que Castro elige siempre el último verso de los sonetos en que Góngora hace gala de su ingenio con fines encomiásticos.

⁹ En este trabajo, citaremos siempre la primera edición del *Glosario gongorino* (Talamí, 1948). Esta versión puede consultarse y descargarse íntegramente del sitio de Memoria Chilena, a cargo de la Biblioteca Nacional de Chile. Proveemos el enlace en la bibliografía.

Para adentrarnos en un análisis más detallado, leamos a continuación el primero de los sonetos de Góngora cuyo último verso incluye Castro. Se trata de un soneto de juventud compuesto en 1585¹⁰:

Tres veces de Aquilón el soplo airado
del verde honor privó a las verdes plantas,
y al animal de Colcos otras tantas
ilustró Febo su vellón dorado,

después que sigo (el pecho traspasado
de aguda flecha) con humildes plantas,
¡oh bella Clori!, tus pisadas santas
por las floridas señas que da el prado.

A vista voy (tiñendo los alcores
en roja sangre) de tu dulce vuelo,
que el cielo pinta de cien mil colores,

tanto, que ya nos siguen los pastores
por los extraños rastros que en el suelo
dejamos, yo de sangre, tú de flores (462).

Como resulta evidente, estamos ante un soneto amoroso, en el que el amante persigue en vano —desde hace ya tres años, como se deduce del primer cuarteto— a su amada Clori. Si cotejamos el soneto de Góngora con el de Castro, advertimos inmediatamente el mecanismo usado por el poeta rancagüino. En efecto, no resulta difícil descubrir una nítida equivalencia entre los tres sujetos que animan el poema de Góngora (a saber: el amante, la amada, los pastores) y aquellos que Castro invoca en el suyo: el poeta aprendiz (con el que Castro se identifica), Góngora como autor admirado y nosotros, sus lectores (o algún futuro poeta), que vamos siguiendo el recorrido literario de ambos. Se trata, a fin de cuentas, de un ingenioso ejercicio imitativo basado en la *traslación*, en el que se pone al maestro en el lugar que antes ocupaba el objeto loado.

El mismo mecanismo se advierte, por ejemplo, en el Soneto Noveno, en el que Castro glosa el último verso del soneto compuesto en 1606 con ocasión de “la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte”, según indica el epígrafe que lo acompaña. Para notar bien las equivalencias, dispongamos esta vez los textos frente a frente:

¹⁰ Los sonetos de Góngora serán citados siguiendo la edición a cargo de Juan Matas Caballero (*Sonetos*, Cátedra, 2019). Esta completísima edición provee, además, de todos los elementos necesarios para interpretar correctamente cada uno de los sonetos.

[Góngora]

Velero bosque de árboles poblado
que visten hojas de inquieto lino;
puente inestable y prolija que vecino
el occidente haces, apartado:

mañana ilustrará tu seno alado
soberana beldad, valor divino,
no ya el de la manzana de oro fino
griego premio, hermoso, mas robado:

consorte es, generosa, del prudente
moderador del freno mexicano.
Lisonjeen el mar vientos segundos,

que en su tiempo (cerrado el templo a Jano,
coronada la paz) verá la gente
multiplicarse imperios, nacer mundos (786).

Soneto Noveno [Castro]

No de guerreras naves almirante,
apenas capitán de las estelas
del estrellado cielo en que rielas
con afiladas proras de diamante.

No con voz de cañones, detonante,
conquistabas los orbes cual parcelas;
tan solo preñador viento de velas,
conducía tus sueños adelante.

No la de acero espada fue tu signo,
sino apenas la frágil, blanda pluma,
escala entre la luz y los profundos

abismos de la tierra. ¡Oh varón digno,
hoy miro, tras tu mar, rota la bruma
multiplicarse imperios, nacer mundos! (15).

Siguiendo la misma matriz del Soneto Primero, este ejercicio de traslación supone situar a Góngora en el lugar de los marqueses y al poeta aprendiz en el lugar que antes ocupaba el poeta admirado, conservando, en este caso, el léxico marítimo y recurriendo a la metáfora de la literatura como descubridora de nuevos mundos. Un recurso de traslación que aquí se vuelve más explícito, en la medida en que se alude a un traslado espacial (el cruce del Atlántico) y, sobre todo, en cuanto relata su propia historia: Góngora y la literatura española llegan al Nuevo Mundo con una pluma (el idioma español), de la que se servirán los poetas de las futuras naciones del continente Americano; entre ellos, el propio Castro, que está escribiendo su soneto con la pluma de Góngora¹¹.

A nivel retórico, nótese la ingeniosa imitación por parte de Castro de un recurso típicamente gongorino, a saber, el de expresar una idea comenzando con una negación (“No A, sino B”), presente en el séptimo verso del soneto imitado: “no ya el de la manzana de oro fino / griego premio, hermoso, mas robado”. Imitación ingeniosa, y no meramente formal, puesto que Castro echa mano de este recurso para acentuar la alabanza marcando la oposición, tal como lo hace Góngora, quien, mediante la alusión al mito griego del rapto

¹¹ La posibilidad de extender la interpretación hasta alcanzar la noción de *translatio imperii* sin duda es seductora, pero no resiste un análisis más fino. Castro no pretende con su obra poética contribuir a una noción en la que las letras hispanoamericanas suplanten el modelo de la península Ibérica, sino que optará siempre por una posición cercana a la gratitud respecto de la tradición poética de España.

de Helena por parte de Paris, ensalza la generosidad y la libertad con que la marquesa acompaña al marqués en esta empresa¹². Análogamente – y otorgándole un énfasis mayor mediante la repetición de la fórmula al inicio de los cuartetos y del primer terceto – Castro intensifica el encomio al elevar la labor de la literatura por encima del de la conquista, en una inversión del tópico cervantino de las armas y las letras. Castro se permite, en efecto, una sutil crítica al colonialismo, al destacar que la poesía puede alcanzar el mismo objetivo que la empresa española (“multiplicar imperios”), pero sin recurrir a la fuerza. Este último añadido de sentido hace de este soneto uno de los más logrados del poemario.

En realidad, siendo ejemplares, los sonetos uno y nueve de Castro representan la cima de la imitación en el *Glosario gongorino*. De hecho, una primera clasificación de los sonetos podría realizarse precisamente en base a los diversos tipos o grados de emulación: desde el simple uso del último verso para *imitar* el estilo de Góngora, desatendiendo el sentido general del soneto gongorino –como en el Soneto Octavo, cuyo tono melancólico y romántico en nada se corresponde con el soneto de tonalidad burlesca del cual se toma el verso (“¡A la Mamora, militares cruces!”)–; pasando por la verdadera glosa, en el sentido de explicación o comentario, del poema de referencia –es el caso del Soneto Séptimo, que en cierta forma *reescribe* el poema que comienza por el verso “Verdes juncos del Duero a mi pastora”, o el del Soneto Undécimo, que hace otro tanto con el soneto que Góngora dedica a Soto de Rojas (“Poco después que su cristal dilata”)–; hasta llegar al mecanismo de *traslación* que ya hemos comentado en los sonetos arriba copiados, que implican un nivel superior de imitación, pues sobrepasan la mera ejercitación poética mediante el añadido de un nuevo significado.

En síntesis: la imitación libre, la glosa o reescritura y el recurso a la traslación, son los tres niveles que dan cuenta, en modo ascendente, de la gama imitativa que puede encontrarse en el *Glosario gongorino*, y representan una de las múltiples formas en que pueden clasificarse los doce sonetos con que Castro pretendió elogiar a Góngora.

ENTRE DARÍO Y HUIDOBRO

Además del eje imitativo, existen otras dos constantes en este poemario que vale la pena destacar, en la medida en que dialogan con el contexto poético específico del autor. Ellas se manifiestan en la percepción que Castro tiene de la poesía de Góngora, o al menos de aquella parte de su obra que le interesa rescatar.

La primera de ellas consiste en resaltar el aspecto idealizante, en desmedro de otras vertientes –como la satírica y la burlesca– que marcaron la producción del cordobés. El Soneto Primero que reportamos más arriba es un ejemplo entre muchos: el sendero de

¹² Véase la explicación que da Juan Matas Caballero a estos versos, en su citada edición de los *Sonetos* de Góngora (788).

Góngora va “por el cielo” (v. 1), “por la cumbre” (v. 9), y sería una temeridad del poeta discípulo (como la de Faetón) intentar aproximarse a él. En el Soneto Segundo, se dice de Góngora que vivió “en el mundo [...] por destierro” (p. 8, v. 11); en el Soneto Tercero, se propone la imagen del poeta abstraído de la realidad (“Por el mundo cruzaste pensativo / con una hueste de ángeles al lado”, p. 9, vv. 3-4) y el Sexto hace lo propio en el primer terceto (“De tanto andar entre estelares luces, / La costumbre perdió tu planta ardiente / Del terrestre camino y de sus huellas”, p. 12, vv. 9-11). Por otra parte, esta brecha que el poeta chileno percibe entre el mundo ideal que crea y habita Góngora y la realidad prosaica en la que está condenado a vivir, parece indicarnos, según Castro, una de las razones por las que su obra poética fue relegada a un segundo plano durante los siglos XVIII y XIX (“tu limosna de estrellas no han querido / [...] / Pero ya tu fanal alto levanta / tu nombre de centellas coronado”, Soneto Décimosegundo, vv. 6.9-10). En línea con la reivindicación de su figura que capitalizó la generación del 27, los sonetos del poeta chileno cantan la consagración absoluta de Góngora acentuando su veta idealizante e ignorando el repertorio más circunstancial de su producción¹³.

Alone, en uno de los pocos comentarios que conservamos del *Glosario gongorino*, sugiere que tras la apariencia solemne de los sonetos de Castro podría esconderse cierta ironía (“*Glosario gongorino*, doce sonetos por Óscar Castro”, 42). Esta conjetura tiene el mérito de advertir contra una identificación total entre el autor y el hablante lírico, especialmente en una obra que se presenta a sí misma como un ejercicio poético, pero tiene el defecto de no pasar de una intuición a la que no le sigue prueba alguna. Nos parece, antes bien, que Castro aquí refleja, además de la influencia de Lorca y los demás poetas españoles, la del modernismo de Darío, con su defensa de una lírica aristocratizante. Aunque Castro no desdeñó el canto a lo popular campesino –que más bien fue la norma de su producción poética– en estos doce sonetos quiso, en nuestra opinión, asumir la huella dariana, tanto en la elección del léxico como, precisamente, al adoptar el elogio de una poesía idealizante. Cabe recordar que con el tríptico “Trébol”, incluido más tarde en *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), el nicaragüense había sido “el primer poeta moderno [...] que defiende la causa de Góngora” (Carreira 62). En efecto, los tres sonetos que Darío dedica a Velázquez y a Góngora no pasaron inadvertidos a los poetas del 27 (Alonso 253), y seguramente fueron leídos por Castro.

Una segunda imagen recurrente es la del poeta como creador de mundos. Lo notamos en el Soneto Noveno que copiamos más arriba, en el que se asocia la empresa de la Conquista con el universo que Góngora lega a sus lectores (“hoy miro, tras tu mar,

¹³ Al respecto, cabe citar el juicio de Jorge Guillen sobre las *Décimas* del poeta, abocadas a temas más circunstanciales y prosaicos: “El Góngora más próximo a la singularidad de la circunstancia histórica: el Góngora menos gongorino: el Góngora de más difícil lectura: en la jerarquía poética, el peor Góngora” (en Pezzini, 6).

rota la bruma / Multiplicarse imperios, nacer mundos” v. 14). El Soneto Segundo recurre a la figura del taumaturgo, que hace florecer “gavilanes y lirios y planetas” (p. 8, v. 10), mientras que el Soneto Quinto nos presenta al poeta en el lugar del dios creador (“Al forjador de cielos y universos, / no en días seis, sino en instante breve”, p. 11, vv. 1-2).

Aunque la concepción del poeta como creador de mundos puede remontarse siglos en la tradición occidental, el énfasis con que aquí se la aborda nos remite a la posición de uno de los poetas chilenos más influyentes de la época. El creacionismo de Huidobro –recordémoslo: el autor con mayor presencia en la *Antología de poesía chilena nueva* (1935)– resuena en estos versos de Castro. El Góngora que emerge del *Glosario gongorino* responde a la descripción del poeta que Huidobro realiza en su *Arte poética*: “un pequeño dios” (v. 18), que “inventa mundos nuevos” (v. 6) y que, antes que cantar a la rosa, prefiere hacerla “florecer en el poema” (v. 15). Aquí parece cumplirse la afirmación de Parra que ya citamos: aun siendo un poeta “de la claridad”, en la orilla opuesta de los vanguardistas, Castro no fue inmune al influjo que estos ejercieron en la poesía chilena. Para seguir adelante fue necesario que ambos grupos realizaran concesiones al bando rival. Si el *Glosario gongorino* no es una concesión en términos formales, sí lo es en cuanto a la concepción del poeta como creador de mundos nuevos.

CONSIDERACIONES FINALES

Las dimensiones comparativas que propone el *Glosario gongorino* podrían multiplicarse indefinidamente. Por ejemplo, un análisis más detallado del léxico y la sintaxis de los sonetos de Castro –como el que Dámaso Alonso realiza a propósito de los sonetos gongorinos de Darío (260-270)– permitiría cifrar el grado de conocimiento y asimilación que el poeta chileno logró respecto de la obra del cordobés. Por otra parte, si en algunos casos la glosa de Castro demuestra una interpretación adecuada del soneto de Góngora, en otros el ejercicio imitativo revela que el autor chileno probablemente no comprendió todos los sentidos del poema glosado. En el Soneto Quinto, por ejemplo, en que se toma el verso gongorino “no acabes dos planetas en un día” (del soneto “Con razón, gloria excelsa, de Velada”), el término “acabar” Castro lo usa con el sentido de “finiquitar una obra”, mientras que en el soneto original, el verbo alude a la posibilidad de que el Marqués de Velada pueda “matar” a un toro. Resulta improbable que el autor chileno haya logrado comprender a cabalidad el poema sin la ayuda de un texto que le revelara la circunstancia histórica puntual que le dio origen. En el mejor de los casos, cuando algo así ocurre en el *Glosario gongorino*, puede suponerse que Castro haya usado el verso de manera libre, consciente de que no captaba todo el significado del poema. Un estudio futuro podría orientarse, por tanto, a establecer las fuentes con que contaba el poeta chileno a la hora de componer su peculiar opúsculo.

En este primer artículo dedicado al *Glosario gongorino* hemos querido señalar, en cambio, sus cualidades esenciales, que pudimos descubrir luego de indicar la posición del

autor en el contexto poético chileno de los años treinta y cuarenta y tras dejar constancia de la significativa influencia que ejerció la generación del 27, y, en particular, Federico García Lorca, en su poesía. Y la característica sustancial de este poemario consiste en el despliegue de un ejercicio imitativo que tiene como cima el uso de la traslación, esto es, el de mantener la estructura encomiástica interpelativa desplazando el sujeto que elogia al lugar del objeto elogiado: Góngora, al lugar del Marqués de Ayamonte; el poeta admirador (tras el que se esconde Castro), al puesto que deja el poeta cordobés. La traslación como elogio, en efecto, he aquí la propuesta de este objeto anacrónico que, sin embargo, revela, cuando se lo estudia más de cerca, las disputas y reivindicaciones de su propia contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. “Góngora y la literatura contemporánea”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, extra 2 (1931-1932): 246-284.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim. *Antología de poesía chilena nueva (1935)*. Santiago: Lom, 2001.
- Carreira, Antonio. “Introducción”. Luis de Góngora. *Antología poética*. Madrid: Castalia, 1986: 25-66.
- Castro, Óscar. *Glosario gongorino*. Rancagua: Talamí, 1948.
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8283.html>
- . *Glosario gongorino*. Santiago: Gramaje, 2017.
- . *Para que no me olvides. Antología*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2022.
- . *Viaje del alba a la noche*. Santiago: El imparcial, 1940.
- Díaz Arrieta, Hernán. *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1973.
- . “Glosario gongorino, doce sonetos por Óscar Castro”. *Glosario gongorino*. Santiago: Gramaje, 2017: 40-44.
- Drago, Gonzalo. *Óscar Castro. Hombre y poeta. Epistolario*. Santiago: Orbe, 1973.
- Huidobro, Vicente. *Antología poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 2008.
- Latcham, Ricardo. “Crónica literaria. Antología de Óscar Castro. Selección y notas de Hernán Poblete Varas”. *La Nación* (15 de junio de 1952): 2.
- Luis de Góngora. *Sonetos*. Ed. Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra, 2019.
- Parra, Nicanor. “Poetas de la claridad”. *Revista Atenea*, nº 500, (II-2009): 179-183.
- Pezzini, Sara. “Introducción”. Luis de Góngora. *Décimas*. Alessandria: Edizioni dell’orso, 2018: 5-24.
- Prodel, Isolda. *Raíces de la poesía y prosa de Óscar Castro*. Santiago: Fundación Óscar Castro Z., 1999.

IMAGINAR CHILE EN TRES NOVELAS: *MARILUÁN* (1862),
LA REINA DE RAPA NUI (1914) Y *BUTAMALÓN* (1994)

*IMAGINE CHILE IN THREE NOVELS: MARILUÁN (1862), LA REINA DE
RAPA NUI (1914) AND BUTAMALÓN (1994)*

Sergio Pizarro Roberts
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
sergioto.pizarro@gmail.com

Felipe González Alfonso
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
felipe.gonzalez.a@upla.cl

RESUMEN

Este trabajo se propone indagar la incidencia del componente étnico en la nación que imaginan los narradores de las siguientes tres novelas chilenas: *Mariluán, un drama en el campo* (1862) de Alberto Blest Gana, *La reina de Rapa Nui* (1914) de Pedro Prado y *Butamalón* (1994) de Eduardo Labarca. El soporte teórico que sostiene el análisis evolutivo de las tres novelas lo confiere el concepto de nación, analizado historiográficamente por Benedict Anderson, Eric Hobsbawm y Partha Chatterjee que, previamente imaginada, termina siendo una comunidad política que negocia su diversidad.

PALABRAS CLAVE: *Mariluán, Un Drama En El Campo; La Reina De Rapa Nui; Butamalón.*

ABSTRACT

This work intends to investigate the incidence of the ethnic component in the nation, imagined by the narrators of the following three Chilean novels: *Mariluan, a drama in the countryside* (1862), by Alberto Blest Gana, *The Queen of Rapa Nui* (1914), by Pedro Prado and *Butamalón* (1994), by Eduardo Labarca. The theoretical foundation that supports the evolutionary analysis of the three novels is conferred by the concept of nation, analyzed historiographically by Benedict Anderson, Eric Hobsbawm and Partha Chatterjee that, previously imagined, ends up being a political community that negotiates its diversity.

KEY WORDS: Mariluán, Un Drama En El Campo; La Reina De Rapa Nui; Butamalón.

Recibido: 26 de septiembre 2023.

Aceptado: 16 de abril 2024.

INTRODUCCIÓN

Según el paradigma que, en 1972, instala Hayden White con *Metahistoria*, la realidad está contenida en la narración y todo lo que permanece fuera del relato es un reflejo. En otras palabras, el giro narrativo condiciona la realidad y, bajo esa premisa, se pone en tela de juicio la distinción clásica entre relato de ficción (campo de la fantasía) y relato histórico (campo de la verdad), con la consecuente fragmentación narrativa que busca fuentes en la literatura y los espacios culturales cuando el relato histórico ve mermada su pretensión de verosimilitud, imponiéndose *a fortiori* la distinción entre disciplina histórica e historiografía¹. Esta problematiza los relatos sobre el pasado y desenmascara el dispositivo de la historia moderna en tanto mecanismo de legitimación discursiva, ofreciendo un marco explicativo para los constructos nacionales que, primero, se configuran paulatinamente, luego son secundados y ordenados por un Estado y, finalmente, se consolidan mediante una narrativa épica en torno al destino manifiesto de su devenir. En esta línea, Benedict Anderson se pregunta por el modo en que la nación se narra a sí misma en el contexto

¹ Carolina Pizarro ofrece el argumento que permite relativizar el carácter de la historia como representante de una verdad unívoca: “al poner en evidencia su escorzo discursivo [...] y, junto con ello, su inevitable subjetividad como producto de la imaginación creativa de un autor determinado, no es posible considerar el texto histórico sino como una versión particular acerca de los hechos y procesos del pasado, como una forma de explicación posible que no es ni puede ser definitiva. La historia ‘habla’ acerca de, ‘cuenta’ lo pasado, [...] pero en ningún caso ‘es’ ese pasado que recrea. Esta operación imposible, sin embargo, ha sido asumida como tarea y función de la disciplina histórica, no por los historiadores mismos, conscientes hace mucho de los límites y alcances de su praxis, sino por cierta ortodoxia de Estado, que difunde en cada país una historia de manual y fija así una ‘verdad’ común que se impone tempranamente desde los programas y los textos escolares” (29).

moderno, y la describe como una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). Aquí el concepto de comunidad es fundamental, puesto que “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson 25), por el que han estado dispuestas a morir millones de personas, debido a sus “imaginaciones tan limitadas” (Anderson 25).

La imprecisa conciencia de “alguien” que imagina, discurre y narra la nación, lleva a proponer a Eric Hobsbawm que la génesis ilustrada de la comunidad nacional es irrefutablemente elitista, desde que se basa en una cultura escrita y propagada por la imprenta, lo cual “entraña descubrir los sentimientos de los analfabetos que formaban la mayoría abrumadora de la población mundial antes del siglo XX” (57), y esto previo a proclamar una hipotética unanimidad en torno al concepto de nación. Partha Chatterjee aspira, en efecto, a proyectar una mirada histórica que exceda esta construcción hegemónica de las élites occidentales. Así, critica el concepto de nación elaborado por Anderson, al que juzga esencializante y homogéneo, y propone, en cambio, una “política de la heterogeneidad” (Chatterjee 84) que tome en consideración las distintas maneras de imaginar la nación por parte de los subalternos. Su teoría también se aleja de Hobsbawm al reemplazar el concepto de “sociedad civil” por el de “sociedad política” (Chatterjee 125), que da cuenta no de una presencia unificada de ciudadanos, sino de grupos fragmentados con intereses disímiles que conminan a modificar las formas tradicionales de intermediación. En consecuencia, aborda críticamente los discursos de la actual globalización neoliberal y considera, citando a Ranajit Guha, que el mundo se halla en un momento de “dominación sin hegemonía” (Chatterjee 243), donde el ciudadano, mayoritariamente subalterno, negocia la forma en que va a ser gobernado, sabiendo momentáneamente perdida su capacidad propia de gobierno.

La nación, por lo tanto, se reduce semánticamente al resultado de un relato que, en tanto imaginado, se descifra como constructo cultural potencialmente arbitrario desde que no es el producto de condiciones sociológicas dadas o inherentes, y cuya narrativa, según Homi Bhabha, se encuentra obligada a enfrentar una inevitable ambivalencia. Si Hayden White pone en tela de juicio la distinción entre relato literario e histórico (ambos de carácter narrativo), eso no significa, a juicio de Carolina Pizarro, que “la perspectiva dominante [sea] la de considerar la historia como un discurso ficcional, sino que lo que se busca es rescatar el valor epistemológico del discurso literario, que constituye imaginario histórico como cualquier otro tipo de discurso” (93-94). Esta sugerencia nos invita a reflexionar sobre el particular conocimiento que el discurso novelístico chileno va configurando al imaginar la nación a lo largo de los siglos XIX y XX. En específico, las novelas *Mariluán, un drama en el campo* (1862) de Alberto Blest Gana, *La reina de Rapa Nui* (1914) de Pedro Prado y *Butamalón* (1994) de Eduardo Labarca, cuya elaboración artística escenifica y resuelve de diversas maneras el conflicto nacional-estatal con los pueblos originarios, confrontando las propuestas alternativas del discurso literario con el discurso histórico del contexto correspondiente. Es en boca de sus respectivos narradores —especialmente

las dos primeras— donde estas novelas reconstruyen el lugar de enunciación hegemónico y es ahí donde transparentan sus presupuestos epistémicos, sobre todo al abordar el rol del componente étnico dentro o fuera de los márgenes de la nación imaginada.

MARILUÁN O LA MITIFICACIÓN NORMATIVA

Mariluán (1862) es una novela breve de Alberto Blest Gana (1830-1920) de tema amoroso e indígena, con influencia del Romanticismo. La historia transcurre en la década de 1820, en la ciudad de Los Ángeles, al sur de Chile, y narra la historia de Fermín Mariluán, joven oficial de Ejército (24 años) de origen mapuche, que anida dos pasiones: su amor correspondido por Rosa Tudela (17 años), niña criolla perteneciente a una familia pudiente de Los Ángeles, y el anhelo de una vida independiente y civilizada para su etnia. La obra tiene un final trágico con el homicidio del protagonista, y sin que se haya podido consumir el matrimonio de ambos jóvenes ni el ideal de libertad al que aspiraba el noble teniente para su pueblo².

En la nación imaginada por Blest Gana en sus novelas de 1862, *Martín Rivas* y *Mariluán*, subyace la ideología liberal. El llamado ‘padre de la novela chilena’ propone en la primera obra una apertura al estrecho margen de participación ciudadana que el ala conservadora del espectro político decimonónico considera pertinente en cuanto a la construcción de país. La novela es básicamente la historia de un romance que admite una lectura política y social. En “una jugada transaccional” (43), como la califica el crítico Juan Poblete, Blest Gana aboga por una mayor incorporación de la mujer en el quehacer político y por la intervención de “todas las clases sociales” (cdo. en Poblete 42), incluidas las subalternas, en el proceso de consolidación de la nación. En ese “auto posicionamiento estratégico” (63) que detecta Poblete, Blest Gana se asegura nuevas masas de lectores y, por consecuencia, incentiva el desarrollo de la novela en Chile, desarrollo que “al mismo tiempo fue producido por la evolución y características de un público lector y por su propia transformación de lecturas (europeas) en productos textuales legítimos y apropiados

² Este acápite se basa en el texto de la novela publicada por LOM ediciones, el año 2005. En cuanto al estado de la cuestión, acudo al rescate que efectúa el crítico Amado J. Láscar, consignado en el epílogo de dicha edición, donde se constata el escaso caudal crítico escrito en relación a *Mariluán*, a diferencia de *Martín Rivas* (obra cumbre de Blest Gana). En el siglo XIX, el crítico de *La Estrella de Chile*, Zorobabel Rodríguez, publica en 1870 *La novela y sus escollos*, texto que desautoriza la práctica de la novela indiana ya que el autor se declara reacio a incorporar a los indígenas al imaginario nacional. En el siglo XX la crítica a *Mariluán* tampoco es abundante. Raúl Silva Castro peca de una imprecisa y reducida apreciación crítica de la obra en su libro *Alberto Blest Gana* (1955) y Lautaro Yankas se refiere escuetamente a ella en su artículo “El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena” (1969). Mejora el tratamiento crítico el artículo de John Ballard, “*Mariluán*: la novela olvidada del ciclo nacional de Alberto Blest Gana” (1981).

para y en el ámbito nacional” (63). Sin embargo, debe acotarse que el ideal de igualdad de clases que inspira al romanticismo chileno del siglo XIX en la construcción de nación, es un ideal que, al tenor del impulso programático de la época, debe ser el de una élite ilustrada que “establece la necesidad de un centro ideológico que dirija la reforma de las costumbres” (Poblete 70); una reforma que, según ese consenso, suponga el imperativo de moralizar a las masas antes de darles participación política alguna.

Esta autoridad paternalista que se arroga la élite chilena de la época se ve plasmada en *Martín Rivas*, en cuya representación literaria se definen los límites de la sociabilidad del país mediante la instalación de una clase alta y aristocrática que funciona como modelo y una clase subalterna que la secunda. Ambas clases son retratadas, por una parte, en las elegantes tertulias de la casa de don Dámaso Encina y por otra, en las fiestas populares (picholeos) de la casa de doña Bernarda Molina. Las interacciones que se producen entre ambas instancias sociales moldean la proyección de una homogeneidad cifrada, cuyo límite inferior deja fuera los componentes étnicos presentes en el territorio chileno que no sean estrictamente el criollo descendiente de europeo y su mestizaje culturalmente absorbido. En *Martín Rivas* –cuyo lugar de enunciación es el hegemónico y capitalino de la ciudad de Santiago– se invisibiliza el componente mapuche, por irrepresentable, dentro de la estética nacional.

Por contraste, la novela *Mariluán* sitúa su *locus* en la frontera con el pueblo de Arauco, al sur de Chile, y si en un principio es posible afirmar que se trata de una novela de tema indígena, no es indiana ni indigenista ya que no idealiza a los indígenas ni tampoco defiende o rescata su cultura. Todo lo contrario, se trata de un mecanismo literario de corte identitario, que sobre la base de la diferencia entre bárbaros y civilizados desarrollada en el *Facundo* del argentino Domingo Faustino Sarmiento, sitúa al mapuche en la categoría del ‘otro’ para contrastarlo y, en definitiva, afianzar la identidad eurocéntrica en la construcción de país en Chile.

En el capítulo XII de la novela se nos dice:

[l]os indios, como generalmente también la parte menos civilizada de nuestra población, tienen desarrollado el instinto de rapiña en grado superlativo. Un robo no es para los araucanos más que un acto de astucia o de audacia que de ninguna manera afrenta al que lo comete ni le turba la conciencia. Acaso hayan germinado estas ideas en esa raza indómita por la guerra de rapiña y de despojo que los *civilizados* les han hecho desde la conquista; acaso ese desprecio a las leyes de la propiedad sea hijo también de su ignorancia y de su costumbre de mirar todo acto contra los de la frontera como un ardid guerrero permitido en la constante hostilidad que los divide de nosotros; sea como quiera, nada arguye esta propensión en contra de la posibilidad de morigerar los hábitos de los araucanos por medio de una bien calculada propaganda civilizadora (72, cursivas en el original).

La intención demarcatoria del “nosotros” del narrador contribuye a generar una complicidad del autor con los lectores ‘chilenos’ y explicita una delimitación social con respecto al ‘otro’ araucano e iletrado. Además, se percibe una doble crítica: tanto hacia la supuesta naturaleza barbárica del mapuche como hacia la supuesta civilidad de los españoles y criollos. El actuar incivilizado de los indios se considera permanente e inherente, un rasgo de su fisonomía originaria; en cambio, los españoles y criollos serían natural y originalmente civilizados, con excepcionales episodios de barbarie, atendidas las circunstancias. En el párrafo transcrito los indios se asimilan a la parte “menos civilizada” de la población criolla, dando por supuesto que esta no lo es, aunque se encontraría en riesgo. Sin embargo, la cursiva en “civilizados” pondría en tela de juicio su propia aseveración narrativa, desde que sugiere la rapiña y el despojo del que, durante la Conquista, fueron víctima los habitantes precolombinos. La novela, en su afán pedagógico decimonónico, persigue educar a la población en el sendero de la civilidad occidental señalando al pueblo mapuche como el ejemplo paradigmático de la otredad a ser superada.

A diferencia de lo que ocurre en la novela *Martín Rivas*, que aboga liberalmente por una sociedad más igualitaria y participativa, con ‘todos’ los estratos de la sociedad involucrados (aunque guiados), en *Mariluán*, la etnia mapuche lleva implícita un componente cultural que se declara oficialmente pernicioso para la sociedad chilena y que, por esa razón, debe ser excluido en la construcción imaginaria de la nación. El éxito pedagógico de esta exclusión cultural se plasma en la convicción del protagonista, Fermín Mariluán, de la necesidad de renegar de la naturaleza incivilizada de su pueblo natal, sin dejar de amarlo. Debido a que ama a su pueblo, por ende, su aspiración será educarlo occidentalmente. A modo de ejemplo, en al menos cinco partes de la novela (55, 56, 73, 99 y 117) Mariluán sostiene la necesidad de “regenerar” a su raza:

El sol fecundo de la civilización había hecho germinar en el pecho de Mariluán la simiente de una doble esperanza: quería regenerar a su raza por medio del trabajo y la honradez [...] el pueblo que posee tan incontrastable amor a la independencia y a la libertad, no podía dejar de poseer también dotes intelectuales relevantes y fáciles de cultivar (117).

Sin embargo, el rechazo del componente étnico no es total, sino parcial y políticamente acomodaticio. En su estudio “Blest Gana y el límite de lo indígena en la integración al Estado-nación chileno”, Amado J. Láscar cita al sociólogo inglés, Anthony Smith y su concepto de “mitomotor”, para intentar una explicación crítica de los límites impuestos a lo indígena en *Mariluán*. Dicho concepto supone la validación de un mito socialmente aglutinador que haga legítimo el paso de una concepción de Estado a otra, capaz de llenar el vacío ideológico producido por la ruptura (en el caso inglés de Smith para explicar el paso de una concepción monárquica a una republicana). Según Láscar, Andrés Bello, en la institucionalización de Chile como estado moderno y republicano, identificó el mitomotor de la chilenidad en el poema *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, y

sentó las bases de la identidad chilena con una formación discursiva que reedita el material histórico y etnográfico rearticulando su heterogeneidad inicial hacia una homogeneidad social definida estatalmente. De esta manera los araucanos representados en el poema de Ercilla como aquella gente “por rey jamás regida, ni a extranjero dominio sometida” (26), se ven traducidos en *Mariluán* como un engranaje del mitomotor fundacional de Chile.

El Estado debía encontrar modelos discursivos para poder lidiar con el hecho de incluir por una parte los valores asignados por Ercilla a los mapuches y por la otra, de transferirlos a lo chileno. Esta operación implica la organización de un discurso que pueda justificar la exclusión de los mapuches como etnia y pueblo autónomo en la realidad sociopolítica [...] asignada en *La Araucana*. [...] Para encontrar una solución a este problema le correspondió a la naciente *literatura nacional* una importante misión mitificadora y consecuentemente normativa (Láscar 131-132, cursivas en el original).

El modelo discursivo por el que se optó, por ende, conlleva un complejo, simultáneo ejercicio de inclusión y exclusión. Se incluye parte del acervo cultural mapuche pero limitado, según Láscar, a los componentes necesarios para crear el mito que sirva pedagógicamente a la fundación imaginaria de la nación. Se trata, a fin de cuentas, de una mitificación normativa y la “naciente literatura nacional” de la que Blest Gana es parte esencial, hará de *Mariluán* el texto paradigmático de dicho ejercicio político.

Uno de los resortes inclusivos de la novela se sitúa estratégicamente en el primer párrafo de la obra con la exaltación épica del pueblo mapuche:

La indómita energía de la raza inmortalizada por los cantos de Ercilla, brillaba en los ojos de Fermín Mariluán. En un pecho espacioso y levantado, latía su activo corazón, cuya viril entereza daba a sus negros y pequeños ojos su tranquilo mirar, y a los labios, algo abultados, la fría expresión de orgullo que caracteriza la fisonomía de los araucanos (Blest Gana 5).

Esta exaltación, sin embargo, debe leerse filtrada con el criterio de exclusión subyacente en cuanto mitomotor fundante. Lo que se rescata es la herencia de un pueblo cuya sangre sirve míticamente para insuflar los discursos de heroicidad patriótica en la configuración del incipiente Estado chileno y la defensa de su territorio nacional. En el transcurso de la novela el narrador refiere los valores guerreros de aquellos caciques que finalmente fueron derrotados durante la conquista, como Lautaro y Caupolicán y omite, por ejemplo, a Pelantaro que fue indispensable para la independencia de Arauco entre el siglo XVII y fines del siglo XIX. El carácter normativo de esta omisión se comprende cuando el año de publicación de la novela, 1862, coincide con la llamada Pacificación de la Araucanía, término eufemístico para denominar un plan estatal de exterminio racial llevado a cabo entre 1860 y 1883 en contra del pueblo mapuche. En consecuencia, los

rasgos heroicos del carácter mapuche deben ser leídos por el pueblo chileno en el siglo XIX como el origen lejano de su propio temple actual y cualquier incursión más allá del límite proyectado por el modelo discursivo está destinada al fracaso como ocurre literariamente con Fermín Mariluán que siendo catalogado noblemente por el narrador, no logra triunfar en sus afanes independentistas.

LA REINA DE RAPA NUI O HACERSE OTRO

La novela breve, *La reina de Rapa Nui* (1914) de Pedro Prado (1886-1952), contiene igualmente un romance infructuoso. La historia se sitúa en la década de 1870 y el protagonista, un joven periodista que trabaja como reportero para un diario de Valparaíso, convence al director de que lo envíe a Isla de Pascua para escribir ahí un reportaje e informar al público continental sobre ese paraje remoto y exótico. Allá, entre lugareños y europeos, conoce a la reina de Rapa Nui, Coemata Etú, con quien inicia un romance pero, al igual que en *Mariluán*, la narración se orienta hacia un final trágico con la muerte de la joven reina y el doloroso regreso del periodista hacia el continente³.

El siglo XX, en el que está inscrita esta obra, dista de las tendencias literarias que caracterizaron a la producción decimonónica, entre las cuales figura el Romanticismo de la primera mitad del siglo XIX que inspira a la novela *Mariluán*. Como señala Ana María Stiven, el Romanticismo en Chile e Hispanoamérica tiende a modificar su ascendente europeo o, mejor dicho, lo adecua a su realidad americana, forjando el discurso ideológico liberal criollo que contiene “[L]a negación antidialéctica del pasado español, la postura adánica, la voluntad de independencia política y cultural, la afinidad con las doctrinas de progreso, y la dedicación hacia el forjamiento de identidades nacionales” (197). La historiadora agrega que en este proceso de influencias europeas, tuvo mayor impacto el socialismo romántico de los franceses Henri de Saint-Simon y Pierre Leroux cuya apropiación local lo transformó en un paradójico socialismo individualista y burgués caracterizado por su “interés moral por el desarrollo económico e industrial como medio para eliminar la pobreza e incorporar nuevos sectores a la vida social activa” (199).

Por su parte, el naturalismo literario nacional de la segunda mitad del siglo XIX se fraguó como reacción al pensamiento romántico y al imaginar Chile lo hizo, según el crítico literario José Promis, con una función narrativa que intentó destruir “la falsa imagen de la perfectibilidad social con que la burguesía de la época percibía a la aristocracia”

³ Para este acápite se utiliza la edición incluida en las obras completas de Pedro Prado (Origo Ediciones, 2010). Guillermo Gotschlich, prologuista del Tomo I (narrativa), se refiere a esta obra como la primera historia novelada de Rapa Nui en Chile y en la bibliografía recopilada se evidencia una exigua recepción crítica en comparación con otras novelas más renombradas de Prado como *Alsino* o *Un juez rural*.

(16), dando como ejemplo la novela *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco. Se fisura, en consecuencia, el modelo discursivo ejemplar que se arrogaba la novela con su relato de utilidad moral y se intenta una representación literaria más fidedigna y mimética de la realidad. En palabras de Promis, “Orrego Luco establecía la diferencia fundamental entre la tendencia literaria romántica y la realista diciendo que esta última ‘partía de la observación, en tanto que la primera vivía de la imaginación’” (17, cursivas y comillas en el original), para concluir que “la representación literaria de la realidad nacional, del ‘carácter’ nacional o, simplemente de la ‘nacionalidad’ era, pues, el camino que conduciría a los escritores mundonovistas hacia el descubrimiento de los valores universales de la ‘chilenidad’” (31).

La última etapa del naturalismo en Chile, el llamado mundonovismo, es coetáneo a la producción de Prado y, dentro del tratamiento de la identidad a nivel americanista produjo “la coexistencia de un proceso autoctonista y mestizo hegemónico de carácter contra canonizador de la cultura europeizante” (Promis 151). El narrador mundonovista ya no busca en Europa las temáticas, sujetos y paisajes que va a reelaborar, sino que, inéditamente en Chile, escoge desde su propia circunstancia americana los recursos para sus relatos.

Si según Promis, el siglo XX literario se inauguró en Chile, al igual que en el resto de Hispanoamérica, con la hegemonía del programa naturalista, la primera novela de Prado, *La reina de Rapa Nui*, no podía sustraerse a ese influjo. Sin embargo, aunque adopta el impulso americanista, el escritor instauro un nuevo tipo de narrador que, al enfrentarse a una dimensión enigmática de la realidad, se permite cuestionar el axioma que instala al componente étnico americano como un abstracto mitomotor fundante y, desde ahí, se permite además imaginar la nación a cierta distancia de los determinismos naturalistas y mundonovistas y de los discursos pedagógicamente normativos del siglo XIX.

Tanto *Mariluán* como *La reina de Rapa Nui* son novelas de tema fronterizo. En *Mariluán* el narrador dispone el cruce de esa frontera en una sola dirección simbólica e irreversible, la de Fermín que abandona su etnia natal y se inserta en el Chile occidental de los criollos; a la inversa, cualquier incursión chilena en Arauco es considerada un paso riesgoso hacia una zona de inminente peligro. En *La reina de Rapa Nui*, por el contrario, el joven periodista cruza la frontera oceánica y simbólica que separa a Chile continental con Isla de Pascua y se inserta en su cultura sin los reparos que aquejaban al narrador de Blest Gana. Sin embargo, en ambos casos se mantiene el lugar de enunciación hegemónico al catalogar peyorativamente a mapuches y pascuenses, como indígenas, salvajes o nativos de una raza primitiva. La particular diferencia en Prado, y sustantiva para nuestra investigación, es la paulatina morigeración del carácter peyorativo en la calificación que les otorga el narrador.

Desde que el joven periodista toma contacto con los pascuenses se produce en el narrador una gradual alteración semántica de la relación dicotómica entre civilización y barbarie, y se pone en duda la ecuación que equipara al Chile continental y eurocéntrico

con la civilización, y a Rapa Nui con lo bárbaro. Un tanto fascinado, el narrador se refiere a los nativos como “hombres de una elegancia admirable en los movimientos” (Prado 58) y en su descripción femenina abundan las alabanzas de la sensualidad: “pasaban delante de nosotros mujeres graciosas con túnicas blancas que el viento impetuoso hacía flamear como banderas” (Prado 59). Distinto es el caso del alférez Varela, en *Mariluán*, al lamentar que la joven Rosa Tudela se hallara en una comunidad mapuche cuando expresa: “la compadezco al verla entre esta gente feroz y fea” (Blest Gana 87). Por otra parte, el discurso normativo de Blest Gana impide la relación amorosa interracial y el idilio platónico entre los jóvenes ocurre en la medida en que Fermín es un mapuche que, abandonando sus costumbres étnicas, se ha occidentalizado. En Prado, en cambio, se permite la relación interracial y sexual de sus personajes principales, sin que por ello Coemata Etú pierda su etnicidad.

A diferencia de *Mariluán*, en que el cruce de la frontera es culturalmente favorable para el mapuche, el cruce oceánico hacia Chile continental no lo es para el pascuense ya que en su contacto con occidente regresa enfermo de lepra (léase como metáfora), y ante la invitación del enamorado periodista para visitar el continente, Coemata Etú se niega rotundamente, ya que lo poco que conoce es razón suficiente para desconfiar del hipotético beneficio del contacto con la modernidad occidental. Se refiere principalmente al tráfico europeo de esclavos que ha diezariado a su pueblo y la cuestionable bondad del proceso evangelizador impulsado por los sacerdotes cristianos (representaciones del capitalismo salvaje y la religión vistos anticipadamente como grandes discursos objetables).

Cabe destacar, sin embargo, que la transgresión de Prado al discurso normativo no es frontal sino más bien oblicua en la medida en que la apertura ideológica del narrador está puesta en un discurso que no puede ser calificado como una convicción proveniente directamente del pensamiento del autor. En efecto, la estructura de la novela devela una estrategia encubridora: el prólogo abre dos relatos, una primera historia marco con un narrador indirecto y homodiegético que describe su relación con el amigo viajero en cuyo manuscrito se contienen las aventuras en Isla de Pascua, y una segunda historia enmarcada (la contenida en dicho manuscrito), referida por el narrador directo (que es el amigo viajero). En consecuencia, el narrador indirecto, más cercano al autor, no es el que piensa sino quien devela las conclusiones no muy ortodoxas contenidas en el manuscrito de su amigo, el narrador directo de la novela.

Sin perjuicio de lo anterior, el contacto con la etnia Rapa Nui modifica en el narrador directo su manera de imaginar la nación, atenuando la inflexibilidad de un impulso programático que considera la modernidad occidental como el modelo indiscutible de civilidad para el Chile continental y se aleja del modelo discursivo ejemplar contenido en *Mariluán*. A modo de corolario, Prado concluye la novela con el personaje apesadumbrado por la muerte de su amante reina, a bordo del barco que lo lleva de regreso a Valparaíso, y dirigiendo su pesar en dirección a la isla, dice:

[m]i pensamiento vuelve hacia ti, seguro de encontrarte al extremo de la estrella fosforescente que va trazando en la negrura de las aguas el barco que me lleva a *pueblos tristes y atormentados*. // Feliz la vida de tus hijos que viven lejos de la fiebre y de *la ambición de los hombres nuevos*. Feliz y sabia la existencia llevada entre fiestas de amor y de abundancia, y únicamente sujeta a las aguas del cielo (123, cursivas nuestras).

El narrador da literalmente la espalda a Chile continental cuando en su nueva percepción de la realidad se percata que regresa a una cuestionable modernidad occidental instalada en Chile gracias a la ‘fiebre y a la ambición de los hombres nuevos’. El cruce simbólico de la frontera oceánica le permitió instalarse en la otredad de Rapa Nui; significó mirarse a sí mismo desde la otra orilla y, por contraste, percatarse de la identidad cultural a la que sombríamente pertenecía, a un ‘pueblo triste y atormentado’. El contraste no sirvió para reforzar su identidad con relación al ‘otro’, como ocurría en los discursos programáticos decimonónicos, sino para cuestionarla.

La evolución del narrador en *La reina de Rapa Nui*, sin embargo, no ha ido a la par con los procesos oficiales del Estado chileno en relación a la administración de Isla de Pascua. Coincide que en 1914, fecha de publicación de la novela, se produjo un levantamiento en la isla inspirado por la anciana María Angata Veri Veri y dirigido por Daniel María Teave. Los isleños distribuyeron carne de ovejas y de vacas y sitiaron al personal de la compañía ganadera privada hasta que fueron sometidos por un buque de la Armada, cuyos oficiales, a pesar de llevarse preso al principal líder, dejaron constancia de que el levantamiento fue provocado por los actos brutales y salvajes cometidos por Merlet y los administradores de la compañía, solicitándose una investigación⁴.

⁴ El *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato* da cuenta de la historia de la relación entre los pueblos indígenas y el Estado de Chile, y sugiere propuestas y recomendaciones para una nueva política de Estado que permita avanzar hacia un nuevo trato entre el Estado, los pueblos indígenas y la sociedad chilena toda. Según este informe, en 1868 llegó a la isla el comerciante esclavista francés Jean Baptiste Dutrou Bornier y junto a los misioneros del Sagrado Corazón, creó el Consejo de Estado de Rapa Nui que lo declaró gobernante. Su plan era transformar la isla en una gran estancia ovejera y para eso fundó la villa de Santa María de Rapanui, hoy Hanga Roa. Allí se confinó a toda la población originaria, cercados por un muro de pirca. Se castigaba con torturas y muerte a quienes violaran la barrera. Bornier se autoproclamó rey Juan I de Isla de Pascua, implantó su reinado e invistió como reina a la nativa Ko Reta Pua A Kurenga, con quien tuvo dos hijas. Murió asesinado. El 9 de septiembre de 1888 Chile se anexa la isla en virtud de un tratado firmado por el Capitán de la Armada de Chile, Policarpo Toro y el representante de los isleños, el rey Atamu Tekena, cediendo la soberanía de la isla a Chile, pero manteniendo los isleños la propiedad de la tierra. Sin embargo, desde esa fecha, los pascuenses no pudieron salir de la isla y no tuvieron derechos de ciudadanía sino hasta 1966. Sus tierras fueron administradas por extranjeros y por la Armada de Chile hasta su paulatina devolución a finales del siglo XX.

BUTAMALÓN O LA FUSIÓN FRONTERIZA

A diferencia de las dos breves novelas anteriores, *Butamalón* (1994) es una novela que supera las 400 páginas. Su autor, Eduardo Labarca (1938), la estructuró sobre la base de dos relatos alternados y diferidos en el tiempo: el plano narrativo del padre Barba correspondiente al siglo XVII y el plano narrativo del Traductor, a fines del siglo XX. En el relato del padre Barba se describe el avance de la sublevación de los purenes comandado por Pelantaro, en la región de Arauco, en los años que siguen a 1598, y la victoria que obtienen con la destrucción de diversas ciudades fundadas en la zona por los españoles. Este avance está narrado homodiegeticamente por el sacerdote Juan Barba, en calidad de protagonista. Su llegada a Chile desde España y El Cuzco, en Perú, es relatada previamente en las visiones primera y segunda del libro (que se divide en una invocación, siete visiones, un glosario y el post scriptum). Una vez hecho cautivo el padre Barba por los purenes (voluntariamente en virtud de un canje), se narran los hechos con una óptica que invierte el discurso oficial relativo a la época de la conquista en Chile. Por su parte, el plano narrativo del Traductor se desarrolla a fines del siglo XX y el trabajo de traducción que se le encomienda termina siendo la crónica escrita por el padre Barba. Ambos planos, que se plantean separados al inicio de la obra por una frontera temporal, terminan fusionándose en un *continuum* que transforma la secuencia paralela en sucesiva, de tal manera que la historia de Barba, en un giro poético, se transforma en la memoria activa del Traductor.

El año en que se publica la novela, 1994, corresponde al período inicial de la llamada transición democrática, posterior a la dictadura militar de Pinochet (1973-1989), y distante en el tiempo de la pugna literaria que veíamos en la primera mitad del siglo XX, que tendía a desembarazarse de los cánones de representación naturalista de la realidad. En una precisa síntesis histórica que nos brinda Ignacio Álvarez, el crítico sostiene que

[e]ntre la primera elección de Arturo Alessandri y los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet, se da una forma coherente de convivencia dominada por la figura tutelar del Estado y la ley. Es, al mismo tiempo, una época de apresuradas transformaciones sociales: el colapso del régimen político oligárquico, la incorporación de las clases medias a la burocracia estatal, la emergencia del proletariado industrial, la ideologización del espacio ciudadano y, finalmente, la reacción contrarreformista del golpe de Estado y su revolución neoliberal, que ha cambiado de manera irreversible nuestra convivencia (25).

En el siglo XX chileno, continúa Álvarez, “conviven una transformación fundamental de la comunidad nacional imaginada y al mismo tiempo una forma de expresión novelesca que altera en profundidad sus mecanismos de representación” (25), con una variante literaria que en la actualidad “explora el declive del sistema representacional de la modernidad y postula su reemplazo por el sistema posmoderno” (24). Esta crisis del sistema representacional no ha estado exenta de debates críticos, principalmente en lo

referente a la calificación posmoderna de la literatura latinoamericana de fines del siglo XX y principios del XXI, en un camino trazado por Néstor García Canclini y que, según Carolina Pizarro, “generó y sigue generando ciertas reservas” (38). La envergadura del caudal crítico que ha generado esta controversia y la vigencia del tema impiden tanto su lato desarrollo en este trabajo como la consolidación responsable de una postura definitiva⁵.

A pesar de que *Butamalón*, por su reescritura subversiva en relación al discurso oficial de la conquista en Chile, es una obra cuyas connotaciones la distinguen indiscutiblemente como parte del espectro de la nueva novela histórica, no vemos inconveniente, según nuestra hipótesis, para que pueda ser leída al alero de las teorías poscoloniales y, en particular, según la mirada crítica de Partha Chatterjee que, generada desde el llamado tercer mundo, intenta desmontar la versión hegemónica de la historia imperial y plantea el problema de la autorepresentación del subalterno. Chatterjee sostiene que “el teórico poscolonial, así como el novelista poscolonial, nacen cuando el espacio-tiempo épico (y mítico) de la modernidad ha quedado atrás” (85), lo cual brinda sostén a la idea de que el mitomotor fundante de Chile relativo a la otredad étnica, se encarna en el narrador de *Mariluán* de Blest Gana, se fractura en *La reina de Rapa Nui* de Prado, y se volatiliza en *Butamalón* de Labarca.

Al igual que las dos obras anteriores, *Butamalón* también es una novela de amores y fronteras. La entrada del padre Barba a la ruca, descrita en la visión tercera, se puede considerar como el eje sobre el cual gira la novela en el plano de la conquista. Existe un antes y un después de dicha entrada que condiciona, por parte del sacerdote, la percepción de las diferencias entre un lado y otro de esa sutil frontera. Antes de su entrada, el padre Barba describe la travesía desde Perú hasta su llegada a La Imperial, en Chile, con la visión del español que cumple un rol evangelizador sobre los pueblos bárbaros del continente americano, incluso a la fuerza si es necesario. La entrada a la ruca, que separa el afuera del adentro, se transforma en una separación simbólica que altera radicalmente el estado de conciencia del padre Barba y modifica su perspectiva de ambos orbes culturales, de tal manera que describe el cruce del umbral como una iluminación mística.

Las repercusiones de este acontecimiento transgreden incluso los límites de los dos planos temporales en que se divide la novela, afectando la percepción que el Traductor,

⁵ Según Antonia Viu, la obsesión de la novela hispanoamericana por la historia en las últimas décadas ha llevado a varios críticos “a proponer ciertas clasificaciones de acuerdo con el lugar desde el cual sitúan su análisis” (167). Con ello se da cuenta de la dificultad crítica que supone administrar teóricamente ese tipo de producción literaria y del surgimiento de categorías como nueva crónica de Indias, nueva novela histórica, novela neobarroca, ficción de archivo, metaficción historiográfica o novela histórica posmoderna. Los trabajos de Viu, William Perdomo y, principalmente, Carolina Pizarro con su ‘ruta de coincidencias y descartes’, sirven para refrendar esa dificultad.

en el plano narrativo del siglo XX, tiene de los documentos que describen la historia del padre Barba: “La entrada era el cristal invisible que separa dos mundos” (Labarca 173), señala el narrador, y así pues el cruce del cristal supone romperlo y con ello suprimir la barrera que separa esos mundos para el sacerdote. Transita, en consecuencia, hacia un estado primigenio, original, en que lo indígena y lo español se fusionan, y donde la reglamentación de los prejuicios no tiene cabida; una especie de infancia pura donde todo es posible y puede comenzar de nuevo; “tiempo detenido” donde el sacerdote exclama: “[h] e dejado de ser yo [...] no hay aquí brújula ni retorno [...] mis ojos no logran discernir” (Labarca 174). Juan Barba ya no pertenece a ninguna cultura, no es sacerdote, no tiene identidad y se encuentra sumergido en una zona intermedia de latencia.

En Melipilla, y antes de llegar a La Imperial, el padre Barba enseñaba catecismo a unos niños indígenas, inculcándoles: “[v]uestros ancianos no sabían nada [...] eran como niños sin razón. Habéis de hacer mofa de lo que sin fundamento decían” (Labarca 170). Y les exigía renegar de Nguenechén y de Pillán; erradicar esos nombres de su vocabulario para reemplazarlos con los nombres de Dios y el Diablo. Una vez en cautiverio, Pelantaro permitió a Barba seguir profesando su fe y no le prohibió su ejercicio. No había en los purenes un ánimo de imponer sus credos, ni existía la palabra idolatría en su vocabulario. Solo porque traía aparejada la violencia y el ultraje, es decir, como consecuencia de la guerra, es que miraban con recelo y aversión la religión cristiana. En cautiverio, y por efecto de esta tolerancia, Barba atenúa su impulso diferenciador y va borrando los límites antagónicos entre ambas religiones, para terminar sincréticamente “rogando a Nguenechén Nuestro Señor” (Labarca 385). El crítico Eduardo Barraza señala que:

[e]ntre los purenes [Barba] experimenta una reversión de las normas relativas a lo correcto e incorrecto que en el mundo hispano-cristiano identificaba a los individuos como pecadores y penitentes o píos y virtuosos. El fraile padece los efectos de enfrentarse a una nueva ética, que excede los preceptos de reprimir, regular y controlar al prójimo (242).

No sólo Barba es quien diluye sus fronteras simbólicas; algunos purenes también experimentan esto, como es el caso paradigmático de Pelantaro y de la machi Coscói, que se convierten al cristianismo. El narrador revela un aprendizaje: no inmovilizar la verdad, apodícticamente, dentro de la perspectiva de quien la sustenta. Los españoles, en cambio, situándose en una posición dominante, rechazan, en primera instancia, cualquier influencia que provenga del mundo cultural indígena. Si en la porosidad de la frontera se filtra algo, es considerado espurio y advenedizo, ilegítimo, a diferencia de los purenes que, por un lado, asimilan rasgos españoles y, por otro, comparten lo propio sin la intransigencia del discurso hispano. Vemos a Barba incorporado al baile en el nguillatún y a Pelantaro que le ofrece a Elyape como pareja.

En el segundo plano narrativo, el Traductor actúa hacia el final de la novela como un *médium*, al ser poseído por el espíritu de Barba que le revela la verdadera historia (la

historia no dicha) a través de una ventana que, desde el lado opuesto, es para Barba una visión en el cielo. Esta le permite vislumbrar el futuro: frontera y unión entre ambos mundos, epifanía compartida. Al Traductor se le revela la explicación de su presente inmediato con la verdad histórica que le antecede: “y por la ventana abierta el Traductor ha visto a Barba [...] y sus ojos se han cruzado con los de él, y eran sus propios ojos, *barrera y a la vez entrada de otro tiempo*” (Labarca 404, cursivas nuestras). La ventana es ‘barrera’, es frontera, pero una que no separa, sino que une: el pasado no escrito de Barba, aquel borrado del discurso hegemónico, con el presente indefinido del siglo XX, aún en blanco, sin nombre, por definir. Lo fronterizo no sólo implica separación, segregación y ruptura, en cuanto confin y borde, sino que, en cuanto límite, conlleva un contacto entre las zonas divididas. Su acepción tradicionalmente separatista es cuestionada por el narrador, y se fortalece el significado de tránsito y punto de unión.

Esta nueva lectura de la historia, con estos personajes contemporáneos aún no definidos, da cuenta del derrotero social de un Chile imaginado por una modernidad homogeneizante y hegemónica que prefería obviar cualquier incidencia étnica que no fuera el componente exclusivamente euro-occidental. La epifanía del Traductor consiste precisamente en traducir esta nueva historia, la de una heterogeneidad no asumida, y que esa traducción conduzca la imaginación chilena hacia una realidad más integral. Que esa traducción incluya, por eso mismo, las voces silenciadas de las etnias originarias que el discurso oficial ha mantenido por siglos en la subalternidad, distorsionando con ello la verdadera realidad fundante de la identidad nacional.

CONCLUSIÓN

La mitificación normativa en la novela *Mariluán* de Alberto Blest Gana sella de tal manera el discurso del narrador con su inspiración fundante que desfigura al personaje principal al occidentalizarlo artificialmente. Lo importante de esta obra no es la representación fidedigna del componente étnico en dicha figura, sino todo lo contrario, plasmar la urgente necesidad de civilizarlo. La novela *La reina de Rapa Nui* de Pedro Prado mantiene la visión eurocéntrica del discurso hegemónico toda vez que el narrador se sitúa en un lugar de enunciación que se cataloga como civilizado, en contraposición al isleño salvaje. Sin embargo, Prado —a pesar de su *locus* de enunciación—, no occidentaliza a los personajes pascuenses, sino que mantiene sus rasgos étnicos, por lo que el discurso hegemónico se ve fisurado aunque todavía no deconstruido como en el caso de la novela *Butamalón* de Eduardo Labarca.

A pesar de la evolución de los narradores entre la primera y la última novela que culmina con la alteración del discurso histórico oficial mediante la intervención subversiva de los personajes considerados tradicionalmente subalternos, ninguno de los tres vínculos amorosos narrados llega a buen puerto sino que, por el contrario, convergen en finales trágicos. En *Mariluán*, el protagonista, de origen mapuche, muere y no se concreta, por

lo tanto, el idilio con Rosa, la joven criolla; en *La reina de Rapa Nui*, el personaje de origen pascuense, Coemata Etú, muere y concluye así abruptamente la relación amorosa con el joven periodista del continente; y en *Butamalón*, la novela termina sin que Barba logre encontrar a su amante extraviada, Elyape, de origen mapuche. Es aquí donde estas novelas pueden ser leídas como lo que Doris Sommer ha llamado *romances nacionales*, refiriéndose a las novelas latinoamericanas decimonónicas, “las inevitables historias de amantes desventurados que representan, entre otros factores, determinadas regiones, razas, partidos e intereses económicos” (23). Así, en tanto alegorías de proyectos nacionales, ficciones erótico-políticas que “pugnan por producir matrimonios socialmente convenientes y que, a pesar de su variedad, los estados ideales que proyectan son más bien jerárquicos (Sommer 24)”, estas novelas traslucen, en el fracaso del enlace heterosexual entre criollos e indígenas, el hecho de que el discurso novelístico chileno mantiene irresuelta –al menos hasta *Butamalón*, publicada al inicio de la llamada *transición democrática*–, la incidencia del componente étnico en el Chile imaginado. Significativamente, en la novela de Labarca que, siendo rigurosos, excede el contexto de los romances nacionales, la ruptura es menos taxativa; no es la muerte, sino la pérdida la que interrumpe el idilio; es decir, la narración deja un margen de posibilidad ficcional para imaginar quizá un reencuentro.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México D. F: Fondo de Cultura, 2013.
- Ballard, John. “*Mariluán*: La novela olvidada del ciclo nacional de Alberto Blest Gana”. *Literatura chilena, creación y crítica* N°18 (1981): 2-9.
- Bhabha, Homi. “DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.
- Barraza, Eduardo. *De ‘La Araucana’ a ‘Butamalón’. El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*. Valdivia: Claudio Wagner, 2004.
- Blest Gana, Alberto. *Mariluán, un drama en el campo*. Santiago: LOM, 2005.
- Carrasco, Iván. “Procesos de canonización de la literatura chilena”. *Revista chilena de literatura* N°73 (2008): 139-161.
- Chatterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato. *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato*. Santiago: Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Madrid: Santillana, 1976.

- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Labarca, Eduardo. *Butamalón*. Santiago: Editorial Universitaria y Fondo de Cultura, 1997.
- Perdomo, William. “El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica”. *Literatura y Lingüística* N°30 (2014): 15-30.
- Pizarro, Carolina. *Nuevos cronistas de indias*. Santiago: Universidad de Santiago, 2015.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- Prado, Pedro. *Obras completas*. Santiago: Origo, 2010.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.
- Silva Castro, Raúl. *Alberto Blest Gana: 1830-1920*. Santiago: Zig-Zag, 1955.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura, 2004.
- Stuven, Ana María. *La seducción de un orden. Las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Universidad Católica, 2000.
- Viu, Antonia. “Una poética para el encuentro entre historia y ficción”. *Revista chilena de literatura* N°70 (2007): 167-178.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México D.F: Fondo de Cultura, 1992.
- Yankas, Lautaro, “El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena”. *Cuadernos Hispanoamericanos* N°247 (1970): 113-137.

DOSIER

PRESENTACIÓN DOSIER “JOSÉ DONOSO: SUSURROS EN LOS OÍDOS”

A Martín Donoso Plate

La revista *Anales de Literatura Chilena* conmemora los cien años del nacimiento del escritor chileno José Donoso con un dossier dedicado al estudio de su obra. El conjunto de los artículos reunidos podría sintetizarse como una relectura de la narrativa donosiana desde un contexto de recepción actual muy diferente a aquellos que acompañaron a cada una de las publicaciones que el autor realizó en vida. ¿Qué particulariza a este nuevo escenario de lectura que se resiste al olvido? El dossier revela tres núcleos con los cuales podríamos reagrupar el material: el archivo, la intermedialidad y las democracias como los espacios desde los cuales las lecturas miran retrospectivamente algunos relatos gestados durante la dictadura militar chilena o que refieren directa o metafóricamente a ella.

Los artículos de Cecilia García Huidobro, Joaquín Castillo y Laura Bocaz manifiestan la importancia de archivo como material fragmentario para una reinterpretación, ampliación y proyección de la obra de José Donoso como totalidad. De manera muy contraria al tono elegíaco, el trabajo del archivo permite que la voz del autor susurre o nos sople al oído después de su muerte biológica. Por ello, el archivo funciona como un lente que proyecta la obra “canónica” de José Donoso hacia el porvenir. Este efecto, que es también un efecto de la luz sobre sombras, intensifica la tensión entre la memoria y el olvido. Lo anterior se manifiesta en la escritura de Cecilia García Huidobro, quien, relatando su propia experiencia de trabajo, expone los orígenes del archivo de Donoso en dos universidades norteamericanas. Creo que este artículo revela indirectamente también el proceso editorial, a cargo de la misma Cecilia García Huidobro, al que han sido sometidos los diarios de José Donoso antes de sus respectivas publicaciones. Joaquín Castillo, por su parte, revisa la producción epistolar de José Donoso custodiada en archivos por la Universidad de Princeton. Las fuentes revisadas permiten al investigador caracterizar la postura autorial de Donoso. A través de estrategias de internacionalización de su propia figura y obra y, por otro lado, a través de su labor de crítico, Donoso se posicionaría de manera ambigua en el campo cultural del *boom*. Juan José Adriasola y Luis Valenzuela consultan los diarios de Donoso a la luz de la pregunta por la profesionalización del autor. Por su parte, María Laura Bocaz polemiza con algunas afirmaciones de Fernando Moreno para indicar que el origen de la novela *El lugar sin límites* no está en el pasaje

de *El obsceno pájaro de la noche* destinado a describir la ferocidad de los cuatro perros negros que transitan de una obra a otra. A través del método de la crítica genética y de un fino ejercicio comparativo, María Laura Bocaz acude a los archivos y demuestra que *El lugar sin límites* va cuajándose en la imaginación del autor a partir de la proyección de un cuento en el que tiene lugar un personaje llamado Manuela. En estos trabajos, el archivo actúa como un elemento que complementa y actualiza la ya conocida figuración del autor y su obra. Tiene así un efecto revitalizador sobre lo pasado que lo lleva a indiferenciar del vivo presente.

Juan Cid, Sebastián Reyes y Fernando Moreno resignifican la obra de José Donoso al vincularla a obras de otros formatos, medios y lenguajes. Consultando un interesante archivo de naturaleza audiovisual, Juan Cid comentará las imágenes visuales creadas por Nemesio Antúnez para algunas ediciones de las obras de José Donoso. Imagen (Antúnez) y texto (Donoso) se iluminan y refuerzan mutuamente, pero, en otras ocasiones, generan espacios de desencuentro donde el silencio cobra un alto nivel de significación o un efecto retardador de sentido en ambos lenguajes. Sebastián Reyes compara la primera novela de José Donoso, *Coronación*, con el filme *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock. En ambas obras, la madre es un espectro que atemoriza al personaje masculino hasta el punto de sumirse en la locura y extraviar la sujeción a todo tipo de heteronormatividad. Fernando Moreno, por último, compara la novela *Este domingo* con su versión teatral que tuvo lugar en la escena nacional gracias a ICTUS. Reescritura, cortes, reiteraciones de tiempo (los domingos), tránsitos transgenéricos desde un texto fundacional a otro de naturaleza voluble; todos estos movimientos y gestos van revelando una poética en tanto fuerza de lo inalterable. En este grupo de artículos los nuevos sentidos son advertidos como ecos momentáneos de lo uno (lo literario, lo narrativo, lo donosiano) en la alteridad. De este modo, la significación donosiana se renueva, se actualiza, se enajena o se contamina al ser apropiada en formatos otros que difieren o postergan el sentido original de los textos.

Las (re)lecturas de lo político realizadas en las actuales democracias aplazan el trauma, resuelven las tensiones existentes entre la nación, lo foráneo y el exilio en un deseo sexual polimorfo y, por último, dialogan con la no presencia de los espectros. En efecto, Valeria Trujillo realiza un análisis de *Casa de campo* desde las nociones de hiperrealidad y simulacro (Baudrillard), atendiendo básicamente al paseo paradisíaco de los adultos, al juego La Marquesa Salió A Las Cinco, el *trompe l'oeil* y las intromisiones del narrador. La ausencia de realidad detrás de tales artificios pone en jaque la idea de la representación, pero también cuestiona el poder político del simulacro. En efecto, el límite de la función representativa del lenguaje ante el dolor extremo, la tortura y la violencia paradójicamente pone en jaque el poder del simulacro. ¿Qué expresa entonces el permanente aplazamiento del sentido traumático, sentido que, por ser tal, jamás podrá ser expresado? Pienso que, desde la lectura de Valeria Trujillo, podríamos pensar esta novela de Donoso como una dialéctica suspendida entre simulacro y trauma. ¿Acaso no adolecen ambos de una falta de realidad pese a la materialidad artificial de uno y a la experiencia somática del otro?

Una de las muchas gracias del lúcido artículo de Philip Swanson es haber relevado una de las novelas póstumas de Donoso, *Lagartija sin cola*, e incluirla dentro del corpus de novelas “españolas”. El artículo del crítico inglés considera las formas y sus referencias temáticas de estos relatos para situar lo nacional y lo foráneo bajo la lupa del exiliado. Conectando la experiencia personal enajenada y lo político, el exilio será la expresión de la ruina del mito del autor en tanto hombre heterosexual, creador e individuo posicionado de manera ventajosa en un campo cultural que pudiéramos llegar a identificar con el boom. A contrapelo de otras aproximaciones a la novela *La desesperanza*, Paulo Lorca propone una lectura dialéctica de procesos irreconciliables (ficción e historia, realismo y la fantasmagoría) a través de la noción de espectralidad. Tras visualizar la novela como un relato arrojado “a la deriva de esa pesadilla fantasmática de la historia”, Paulo Lorca indica que Chiloé no solo figura en el relato como un referente propio del folclore, sino más bien como un espectro fantasmal que asedia a los vivos en tanto reacción a una clausura histórica, muy propia de las democracias liberales, que abandona promesas incumplidas (utopías, revoluciones o justicia de víctimas dictatoriales). El murmullo fantasmal, entiéndase Chiloé junto con su buque fantasma y otros elementos feéricos y brujeriles, corresponde a un clamor de justicia que altera a los vivos. En la novela estudiada, el susurro inquietante de la no presencia se manifiesta, por ejemplo, en el tinnitus que padece Mañungo, cantante en proceso de regreso a Chile. El gemido de las olas que bañan las costas chilotas altera su audición y pone en riesgo desesperadamente su propia voz con la que hace música. No obstante, la lectura de Paulo Lorca de *La desesperanza* es paradójicamente esperanzadora: si bien los muertos espectrales se comunican con los vivos al modo del asedio, también es cierto que la irrupción fantasmal es condición de una justicia que va más allá del derecho y de la norma (Derrida). Por otro lado, la compañía de los vivos trae paz a los muertos, puesto que su irrupción equivale a un reclamo de amor y reverencia (Agamben).

En suma, estos artículos posibilitan una vigencia de la voz donosiana. Y no es que la voz del autor chileno sea todopoderosa. Se trata más bien de artificios montados por el crítico. Al modo de un titiritero, el crítico impulsa un movimiento en el cuerpo del sujeto creador, quien, por estar muerto, ya es un objeto. Pienso también en el artificio del taxidermista: hacer que lo muerto parezca vivo al punto que el espectador engañado y expectante espera que el animal, en cualquier momento, abandone su reposo. Tal vez celebrar el cumpleaños de los que han muerto es justamente eso: más bien con amor y atención que con un morbo tétrico, se trata de recordarlo, cantarle como si vivo estuviera, hacerlo hablar nuevamente lo que en vida habló.

Sebastián Schoennenbeck Grohnert
Pontificia Universidad Católica de Chile

LA FORMACIÓN DEL ARCHIVO DE JOSÉ DONOSO,
UNA SUBJETIVIDAD EN FUGA¹

*THE CONSTRUCTION OF JOSÉ DONOSO'S ARCHIVE,
A FLEEING SUBJECTIVITY*

Cecilia García-Huidobro Mc.
Universidad Diego Portales
cecilia.ghuidobro@udp.cl

RESUMEN

Es indiscutible que los archivos han adquirido una progresiva relevancia en los estudios críticos. Un hecho que ha cobrado especial importancia es el caso de José Donoso a partir de la publicación de fragmentos de sus diarios y epistolarios en las últimas décadas. Sin embargo, poco se sabe sobre la gestación de éste. Desde la exploración de la documentación conservada y a partir de la experiencia de trabajo con archivos formales e informales, la autora demarca en este artículo los principales hitos en la formación del archivo Donoso, así como nuevos pliegues de densidad biográfica y escritural que surgen a partir del él.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Archivo, Subjetividad, Diarios Íntimos.

ABSTRACT

It is indisputable that archives have become more relevant to critical studies. This fact has become especially important in the case of José Donoso since the publication of fragments of his diaries and letters in recent decades. However, little is known about its gestation. From the exploration of the preserved documentation and from the experience of working with formal and informal archives, the author demarcates in this article the main milestones in the formation of the Donoso archive, as well as new folds of biographical and scriptural density that emerge from it.

KEY WORDS: *José Donoso, Archive, Subjectivity, Private Diary.*

¹ Este trabajo forma parte de la tesis doctoral: “Archivo y escritura autorreferencial en la obra de José Donoso”, Universidad de Valladolid, España.

ELOGIO DEL ARCHIVO

En forma lenta pero progresiva, sin advertirlo siquiera, me hice “archivo-dependiente”. Todo empezó en el campo de las recopilaciones. De manera creciente, desarrollé un vivo interés en artículos de vieja data abandonados en revistas y periódicos. Un material disperso que me parecía valioso y especialmente capaz de generar un valor agregado a sí mismo, a sus autores, a sus contenidos mirados ahora en otra perspectiva.

Bajo esa inspiración, realicé una serie de rescates de prensa. Con el título *Huidobro a la intemperie* (2000) reuní las entrevistas del poeta Vicente Huidobro que presenté como una autobiografía involuntaria; las de Gabriela Mistral: *Moneda dura. Gabriela Mistral por sí misma* (2004) que las organicé como un diccionario, o sea un repositorio de la A a la Z, que dejaba en evidencia la envergadura intelectual de la poeta, un catálogo sorprendente del universo mistraliano tantas veces ninguneado y que aquí se desplegaba con soltura por sí mismo, como indica su título. O *Un transatlántico varado en el Mapocho* (2004), un recuento de los diálogos de un incómodo Joaquín Edwards Bello siempre desinstalado respecto de la escena cultural, pero en total sintonía con sus lectores. O los artículos y crónicas de José Donoso: primero *Artículos de incierta necesidad* (1998) y luego *El escritor intruso* (2005). Trabajos de prensa abordados como parte de su escritura, como otra cornisa desde donde leerlo en forma renovada, donde reconocer, una vez más, que en su corpus escritural no hubo deslindes entre la ficción y la realidad.

Intuitivamente abordé el campo del periodismo cultural como un archivo. Había desarrollado mi peregrinaje por esos almacenes de memoria bajo la práctica del archi-vismo, una reconocida parcela del conocimiento que en este siglo pasaría a ser un tema crucial del humanismo digital.

Mientras rastreaba recortes de prensa considerándola un archivo abierto, desconocía que, por esos años, 1994 para ser precisa, Derrida leyó en el Museo de Freud en Londres una conferencia que tituló “Mal de archivo”, publicada un año después. Un “mal” que se prodigaría como un reguero en múltiples estudios y aproximaciones teóricas. Una impetuosa epidemia a la que no fui inmune, incluso antes de conocer el mal mismo. En el epígrafe de su novela *Donde van a morir los elefantes* (1995), José Donoso habla de ese gemelo oscuro que llevamos dentro². En mi caso, ese espacio lo habita una archivoadicta.

No hay otra cura para este achaque que sumergirse en los archivos. Quienes hayan destinado largas temporadas en ellos, como yo, sabrán, como yo, que la experiencia no es solo intelectual, sino también física. Hablamos de una pericia vital, que pasa por la materialidad de esos papeles no mediados por reproducciones o microfilm. Tener en las manos una hoja mecanografiada o manuscrita, por ejemplo, que su autor tuvo en las suyas: leerla y pensarla desde ese contacto. Ver como las letras fueron deslizadas en el papel, las

² “A novel is a writer’s secret life, the dark twin of a man”, frase tomada de William Faulkner.

correcciones, los errores, una huella digital que establece una corriente de inspiración y sentido que por la vía digital difícilmente se podría alcanzar. Más importante es la relación con los metadatos de la digitalización. Al ser catalogados con determinadas palabras claves, habrá siempre decires en esa carta, documento o relato que no aparecen y que el archivista no tendrá como acceder sin el material en sus manos.

Sentarse hasta mimetizarse con el mobiliario del lugar para examinar la incesante marea de manuscritos, recortes, fotos, cartas, cuadernos abre derroteros inexplorados. Glosas o, mejor decir versiones, pues etimológicamente esta palabra alude a dar vueltas, mientras dichos papeles se nutren de significados unos a otros. Aproximaciones en constante movimiento, como un caleidoscopio. Por tanto, es el propio archivo el que detona interrogantes que luego derivarán en una pregunta de investigación: ¿cuáles son los límites de un corpus autoral? ¿Pueden los textos hacer alianzas inusitadas para llegar a tener nuevos alcances?

Interrogantes que pueden llegar a tener gran significación pues las posibles filiaciones no se restringen a textos inéditos o a la aparición de escritos desconocidos, se centran más bien “en la posibilidad de re enmarcar y remontar textos previamente publicados en vida”, como enfatiza Alejandro Martínez (239). El archivo pone a nuestra disposición una tramoya nueva e iluminadora. En 1968, Donoso afirmaba en una entrevista:

Escribo dos cosas paralelas: notas a mano, en un cuaderno que siempre me acompaña, que es como mi diario de novelista, donde voy haciendo planes, esquemas, estudios, notas, alteraciones, etc. [...] Luego, la primera versión a máquina, directamente, ensayando, eso sí, a veces, pasajes del cuaderno, donde, si me parece que lo que tengo que hacer es difícil, escribo una pauta que sigo con soltura, a medida que escribo en la máquina. Siempre parto de lo escrito en el cuaderno (“José Donoso y sus obsesiones” párr 10).

Así el escritor deja de manifiesto que asume la escritura como un vagabundeo carente de bordes lo que hace posible desde sus papeles conjurar artificios desconocidos.

FRAGMENTOS EN CONSIGNACIÓN

Sabemos que archivos organizados en distintas formas y funciones han existido desde los albores de la humanidad. Su historia y evolución han sido abordados en distintas publicaciones³. Hoy son ellos mismos, un tema de estudio, algunos le otorgan rango de disciplina mientras otros la consideran una ciencia.

³ Véase, por ejemplo, Díaz Rodríguez, María del Rosario. “Los archivos y la Archivística a través de la historia”. *Anales de Investigación* (2009): 45-52

Este trabajo, en cambio, arranca desde la experiencia o quizás habría que decir inmersión realizada en los archivos del escritor José Donoso, priorizando el contacto directo con el papelerío. En sintonía con algunas premisas básicas, como la aproximación derridiana y la posterior reflexión que suscitó y que centra la cuestión en la tensión permanente que existe entre la memoria y el olvido, una compulsión que incita a la conservación como un camino para anular la muerte. Con la idea –consecuencia de la anterior–, que el archivo más que pasado, es futuro. “Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana”, sostiene Derrida (44).

Lo cierto es que el archivo sí enfrenta a la muerte. Esta proyección hacia adelante le quita cualquier sesgo de mausoleo al espacio donde han sido depositados los papeles de un escritor, como algunos han querido ver. Antes bien, en el archivo es posible que se produzcan formas de vida, –permutaciones somáticas–, las llama Javier Guerrero en su extraordinario libro, capaces de poner a prueba la coincidencia entre el fin material del autor y el cese de su escritura (Guerrero, 9).

Esta condición, sostiene Guerrero, pone en cuestión la finitud de la vida y la desaparición del escritor, es decir, los archivos también son artefactos que producen nuevas pieles autorales “capaces de disputar tanto las nociones más férreas de autor como el fin biológico de la vida” (Guerrero, 141). Al albergar lo inacabado, lo desechado, lo borroneado, el archivo posibilita que esos escritos sigan su curso, adquieran sentidos desconocidos que extienden la vida autoral gracias a lo que Guerrero ilustra con elocuencia como un cardumen de dedos dispuestos a acariciar y despertar renovadas vidas a “papeles viejos”. Me considero parte de ese “cardumen”.

El lector adquiere entonces un papel principal. Esos dedos podrán con frecuencia indagar en nuevas variaciones, no obstante, el archivo nunca se deje reducir a ningún discurso definitivo. Será, más bien, siempre incompleto: abierto e incluso desafiante a nuevas lecturas. Eso lo vuelve de algún modo una empresa imposible, pero atractiva y provocadora a la vez.

Por lo general, los archivos se construyen sobre la base de una sedimentación, un acopio desarticulado pero constante que los reúne. En consecuencia, son, en esencia, fragmentación y relectura. Y si los fragmentos son materia para comienzos, como dejó dicho Sylvia Molloy en *Acto de presencia* (26), yo agregaría que lo son para la reinterpretación. Situada en esa intersección, he seguido algunas trazas de su archivo con el propósito de bosquejar nuevos fragmentos interpretativos de la figura de José Donoso⁴. Nada defi-

⁴ Resulta indiscutible que la publicación de *Correr el tupido velo*, libro inclasificable y extraordinario construido con materiales de su archivo, la publicación de *Diarios tempranos. Donoso in progress* (2016) y *Diarios centrales. A season in hell* (2023), así como ensayos realizados desde sus archivos, han provocado una movilización profunda de la mirada sobre su biografía y su obra.

nitivo. En un archivo cohabitan papeles, recortes de periódicos, pero también de fotos, objetos, dibujos, registros audiovisuales que tiene muchos alcances y encabalgamientos, muy especialmente, en contacto unos con otros. Voces que dialogan, en oportunidades se acoplan, se borran o se superponen. Proximidades y murmullos, que estimulan ese principio de consignación [de juntar *signos*] del que habló Derrida (11). Como en la teoría del caos, donde cualquier tensión entre dos elementos con una mínima variación en las condiciones iniciales, los puede llevar a resultados muy distintos, el trabajo de archivo otorga la oportunidad de hilvanar documentos a la espera de que se produzca una alteración de lo que ya conocíamos. Acaso con el augurio que una nueva mariposa sobrevuele el universo creativo de un autor, en este caso, el donosiano.

PRIMERA ESCALA: IOWA

Como se sabe, en 1945 José Donoso deja la casa paterna. Un buque de carga lo lleva a la Patagonia, quizás el territorio más alejado al que podía aspirar un joven que buscaba espacios diferentes, que necesitaba desarmar ataduras con la sociedad en la que había crecido.

A partir de ese momento, aunque lo correcto sería decir a partir de ese gesto, este joven que fantaseaba con ser escritor, si bien tardaría años en publicar, vivió en continuo movimiento, como si desplazarse fuera una forma de empezar a escribir o, al menos, de narrarse. Como si el territorio fuera una caligrafía o un primer borrador. Punta Arenas, Buenos Aires, Santiago, otra vez Buenos Aires, Córdoba, Princeton, ciudad de México, Nueva York, Isla Negra, para hablar solo de algunos destinos de sus primeros años.

En ese transitar, no siempre con rumbo fijo salvo el norte de la escritura, Donoso se traslada con sus papeles, acompañándose de un paisaje hecho de letras, un itinerario trazado más con tinta que geografía. Cartas, borradores y un diario que inició en 1950, se mueven con él. Porque los desplazamientos y una vida más bien precaria no fueron impedimento para conservar textos de distintos registros. Al contrario, parecen haber actuado como vigía y señales de ruta para su creatividad y como una anticipación para lo que será luego el archivo José Donoso. Ese deseo de conservar es el primer componente de la archivística, subrayan algunos especialistas⁵. Y nuestro narrador mostró siempre ese empeño que no es otra cosa que luchar contra el olvido. Derrida *dixit*: “No habría

⁵ María del Carmen Rodríguez López plantea ese impulso como algo innato al ser humano de allí que se encuentre tempranamente en los más diversos grupos humanos. “La delimitación de la archivística como ciencia”. Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Madrid: 2000. 5 de diciembre, 2006. <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/68856/4564456553226>

deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a represión” (38).

Décadas después, Donoso en sus memorias se explayó sobre su temprano esfuerzo por pesquisar en los silencios, olvidos, vacíos. Confiesa que siempre acarreó, “como una costra pegada a las costillas, un porfiado impulso por huronear en la memoria de mi tribu”. Y agrega:

Esta curiosidad tuvo poquísimo éxito entre mi parentela de tan exigua memoria: no les interesaban mis incursiones en el menguado pasado que aún sobrevivía. Yo les causaba hilaridad, incomodidad, como si estuviera empeñado en una atrabiliaria investigación de secretos vergonzosos. Igual que las viejas fotografías decimonónicas color sepia, con canto dorado y la firma del fotógrafo en letras de oro al pie, imágenes que en mi niñez rebasaban los cajones de los escritorios, todo eso había ido perdiéndose con los fallecimientos y los cambios de casa, eliminándose el recuerdo y sus huellas, ingresando al olvido, y así los personajes perdieron identidad (Donoso, *Conjeturas* 97).

Esa pregunta por la identidad sin duda permeó su escritura hasta llegar a ser un rasgo distintivo de gran parte de su obra como *El lugar sin límites*, *El jardín de al lado*, *Naturaleza muerta con cachimba* y muy particularmente *El obsceno pájaro de la noche*. Incluso es inevitable asociar esta confidencia de sus memorias con las viejas de la casa de ejercicios y esa suerte de archivo de residuos, esa acumulación de miserias, cachivaches de objetos y humanidades desechadas, donde “todo lo que usted encuentra está amarrado, empaquetado, envuelto en algo, dentro de otra cosa”, (Donoso, *El obsceno* 25) como explica el Mudito a la Madre Benita. Así también entre los vericuetos de sus archivos, atado en fragmentos de diarios, documentos, cartas, es posible rastrear su vocación de archivo. Veamos.

En 1965 emprende un nuevo viaje. Se traslada al medio oeste de Estados Unidos donde la Universidad de Iowa lo ha contratado para dictar talleres de escritura creativa durante dos temporadas académicas. A la fecha, Donoso es autor de un volumen de cuentos, *Veraneo* (1955), de la novela *Coronación* (1957) y está próxima a publicarse en Chile *Este Domingo*, manuscritos que se suman a un contundente volumen de papeles. Un corpus que empieza a ser visto como archivo.

De hecho, en julio de ese año, la Universidad de Boston le escribe proponiéndole crear una Colección Josí [sic] Donoso, alrededor de la cual planean construir un gran centro literario y atraer estudiosos del campo de la literatura contemporánea⁶.

Seis meses después se ha concretado una entrega. Howard Gotlieb, director de Colecciones Especiales de la Universidad de Boston, muy complacido acusa recibo de los manuscritos de *Este Domingo* y de *Rie el eterno lacayo*, título de trabajo de la novela que luego se publicaría como *El lugar sin límites*. La historia de la novela la extrajo —como una manera de destrabarlo— del proyecto narrativo de largo aliento en el que trabaja desde hace seis años.

Pero el promisorio comienzo de una colección por parte de la Universidad de Boston no tuvo continuidad.

¿Qué hacer? Es difícil llevar una vida itinerante con tanto material que Donoso sabe que es importante conservar. Necesita además disponer de dinero suficiente para poder dedicarse solo a escribir y concluir por fin *El obsceno pájaro de la noche*. Vender su archivo se transformó en una muy buena alternativa para enfrentar ambos problemas.

En su diario saca incansablemente cálculos para conseguir ingresos. 1966 lo cierra con una última entrada que coincide también con el fin de ese cuaderno. Su “voz” resuena desesperada:

Iowa City 27 December 1966

⁶ “Dear Mr Donoso:

I am sure that many institutions have been in contact with you asking that they might become the repository of your manuscripts and correspondence files. I write to say that Boston University would be honored to establish a Josi Donoso Collection, and to plead our cause for these reasons.

We are in the midst of building a magnificent new library on our Charles River Campus and we hope to make this library a center of study and research in contemporary literature. Up to the present time Boston University has been growing so rapidly as a “national” institution, that we have waited until we were ready with the proper facilities before establishing such a literary research center. With the advent of our new building we are now ready to embark upon this project.

It is our hope to collect the papers of outstanding contemporary literary figures, house and curate these materials under the optimum archival conditions, and attract to us scholars in the field of contemporary literature who would utilize our institution as a research base.

A Josi Donoso Collection would certainly be a distinguished nucleus around which this University could build a great literary center. Your papers would be preserved for future generations. I do hope that you will look sympathetically upon our request. May I say personally how much I have enjoyed your published work.

Sincerely yours, Howard Gotlieb, Chief of Reference and Special Collection”.

*This is going to be my last entry in this bloody notebook that has got me absolutely nowhere. I'm taking all my notebooks to Frank Paluka tomorrow, and try to sell them. Poor Carl⁷ is trying to do the same. Paul Engle is writing to Texas university and so would David Hayman. If I could wise something like 4.000 on them, I'd be blithe fully happy, because it would take care of a year of writing without anything else to do, and then I could rid myself definitively of BIRD [se refiere a *El obsceno pájaro de la noche*]⁸ (Donoso, Cuaderno 34 160).*

Finalmente, la operación cuaja con la que en ese momento era su casa de estudios. La Universidad de Iowa se convirtió en la depositaria del archivo, aunque la cifra especulada por Donoso está muy lejos de ser la que cerró la transacción. Una discordancia frecuente en las cuentas del novelista. A lo largo de sus diarios, es usual encontrar páginas y páginas intentando calzar gastos e ingresos. A ratos más, a ratos menos, el dinero lo obsesiona. Eso lo inclina a tener expectativas que nunca coinciden con las propuestas que recibe. David Hayman le escribe al director de la biblioteca de la Universidad de Iowa poniendo por escrito lo “conversado telefónicamente”. Su opinión es muy favorable respecto de la adquisición de los manuscritos, su tasación por debajo de la imaginada por el escritor:

... concerning the Donoso manuscripts, some of which you have now in your possession: these are I fell, as does Professor Engle, a good basis for a Latin-American collection that could become one of the best manuscript collections in the country. The Latin-American authors who will be passing through here in the next few years can, and probably will, add to it. Most important, these manuscripts are still within reach. As compared with the scraps of holograph material that we can afford to purchase otherwise, these materials could supply our students in Spanish, Comparative literature and the Center of Modern Letters with good research materials in years to come. The price Mr. Donoso is asking is a fair one, given the extent, number and quality of the manuscripts. I would suggest that \$1500.00, which would guarantee further acquisitions and good will, would in the long run proof a very modest investment for the library to make. There is the additional

⁷ Carl Brandt era su agente literario en Estados Unidos.

⁸ Iowa City 27 diciembre 1966.

“Esta va a ser mi última entrada en este maldito cuaderno que no me ha llevado absolutamente a ninguna parte. Mañana llevaré todos mis cuadernos a Frank Paluka e intentaré venderlos. El pobre Carl está intentando hacer lo mismo. Paul Engle está escribiendo a la universidad de Texas y también David Hayman. Si pudiera saborear algo así como 4.000 en ellos, sería plenamente feliz, porque me bastaría con un año de escritura sin nada más que hacer, y entonces podría librarme definitivamente de BIRD [El obsceno pájaro de la noche]”.

*factor of consideration: he has spent two years here and contributed a great deal to the Writers' Workshop and the university community*⁹ (Hayman).

El acuerdo no tarda en llegar. El trámite fluye con rapidez puesto que en abril de 1967 recibe una carta del vicepresidente de Asuntos Académicos agradeciendo su “generosa contribución”: *Dear José: I want to express the appreciation of the University for your generous contribution of journals and notebooks to the University Library. Your generosity greatly enhances the collection and we are most grateful to you*¹⁰ (Boyd).

Días antes de la carta, Donoso ya ha empezado a sacar cuentas alegres en su diario íntimo haciendo una lista de posibles ingresos y gastos bajo el título de “MONEY AGAIN” que incluye “Casa y auto 400”, “articles 100”. Luego agrega “Plus library: 1.100”. Y anota “It looks very good indeed, if it turns out the way – the great difference would be made by the library monies, of course” (Donoso, *Cuaderno 35 14*).

Una suma que lo faculta para seguir su itinerancia y, sobre todo, disponer de tiempo libre que le permita volcarse a la escritura. Pese a ello, no debe haber sido fácil separarse de sus papeles, que no eran pocos. Para entregarlos, los ordena con detenimiento, hace una ficha en la que “presenta” cada uno de los 45 diarios que deja tras de sí. Algunas se tornan muy atractivas pues revelan datos biográficos desconocidos que no están necesariamente mencionados luego en el diario en cuestión. La ficha que antecede el cuaderno n° 6, escrito entre febrero y abril de 1957, anota: “Puro trabajo de CORONACIÓN, a diario, duramente horas y horas, en casa de la señora Griselda, en la Isla Negra. Fin de CORONACIÓN. El día después de terminarla, y durante todo un día, sin parar, se la leí en voz alta a Luis Enrique Délano, a su hijo Poli y a la madre” (Donoso, *Cuaderno 6*).

⁹ “...en cuanto a los manuscritos de Donoso, algunos de los cuales tiene ahora en su poder: son, en mi opinión, al igual que la del profesor Engle, una buena base para una colección de Latin-American que podría convertirse en una de las mejores colecciones de manuscritos del país. Los autores de Latin-American que pasen por aquí en los próximos años pueden ampliarla, y probablemente lo harán. Y lo que es más importante, estos manuscritos están todavía al alcance de la mano. En comparación con los retazos de material hológrafo que podemos permitirnos comprar de otro modo, estos materiales podrían suministrar a nuestros estudiantes de español, literatura comparada y al Centro de Letras Modernas un buen material de investigación en los años venideros. El precio que pide el Sr. Donoso es justo, dada la extensión, el número y la calidad de los manuscritos. Yo sugeriría que 1.500 dólares, que garantizarían nuevas adquisiciones y buena voluntad, serían a largo plazo una inversión muy modesta para la biblioteca. Existe el factor adicional de la consideración: ha pasado dos años aquí y ha contribuido mucho al Taller de Escritores y a la comunidad universitaria.”

¹⁰ “Estimado José

Quiero expresarle el agradecimiento de la Universidad por su generosa contribución de revistas y cuadernos a la Biblioteca de la Universidad. Su generosidad enriquece enormemente la colección y le estamos muy agradecidos”.

El nº 9, de noviembre de este mismo año, lo enmarca con el contexto anímico en que lo escribe: “No job, living at my parents. Great friendship with Inés Figueroa. My book is nearly ready. I get my first ulcer attack. PAULA MANCHEÑO is mostly written in bed” (ibid.). Algo similar ocurre en otros, como el cuaderno nº 15, por ejemplo, que va entre fines de 1958 y comienzos de 1959:

Después del rompimiento con M[aría] P[ilar], una de las épocas más inciertas de mi vida. Y más ricas. Amistades Jorge y Elena Michel, Eugenio Guesta, Pura Guesta (murió el año pasado) mi gran y queridísima amiga, tierna y adorada, madre de Eugenio.

Todo el cuento con la familia María Pilar. Pobreza. Novela EN EL PARQUE (Donoso, *Cuaderno 15*).

Como una suerte de cajas chinas, Donoso parece desdoblarse. Con el diario en la mano, mira al que escribió años atrás ese diario, como un pliegue más de los muchos que los constituyen.

En mayo de 1967, José Donoso y su mujer, María del Pilar, “viajan en un barco de carga, por doscientos dólares cada uno, desde Nueva York a Lisboa” (Donoso, P. 71) y vivirán alrededor de quince años en Europa. Atrás queda la primera Colección de “José Donoso papers” en la biblioteca de la Universidad¹¹. Una plataforma desde donde el cosmos donosiano adquiere nuevas órbitas y renovadas conexiones. El ‘mal de archivo’ está inoculado.

SEGUNDA ESCALA: PRINCETON

Los papeles de José Donoso a partir de 1967 se encuentran en la Universidad de Princeton. ¿Por qué ese cambio? No hay referencias en sus diarios que expliquen este giro de timón, sin embargo es reconocido su vínculo con esa casa de estudios donde obtuvo su BA en 1951 y donde publicó por primera vez cuentos escritos en inglés en una revista estudiantil, *MSS*, relatos que nunca quiso recoger en sus volúmenes de cuentos. Fue en Princeton donde además comenzó la escritura de su diario íntimo que lo acompañaría el resto de su vida.

Como alumno, sin duda debe haber conocido la prestigiosa Colección Especial que posee su biblioteca. Es muy probable que la haya frecuentado pues cuenta con manuscritos de autores tan apreciados por Donoso como Lewis Carroll, Scott y Zelda Fitzgerald,

¹¹ Se trata de una extensa colección conformada por 40 diarios, manuscritos principalmente *Coronación* y parte de *Obsceno pájaro de la noche*, gran volumen de cartas, contratos, cuentos inéditos entre otras cosas. Una minuciosa descripción se encuentra en la página de la Biblioteca de la Universidad de Iowa, https://www.lib.uiowa.edu/scua/msc/tomsc350/msc340_donoso/donosso_340.htm

Charlotte y Emily Brontë, Ford Madox Ford y su admirado Charles Dickens. A ellos se suma Ezra Pound, Ernest Hemingway, Oscar Wilde, Thomas Mann, Emily Dickinson, los nobeles griegos Elytis y Seferis, y tantísimos otros.

Pese a la riqueza de este fondo, la colección no poseía archivos de escritores latinoamericanos. De esta forma, el suyo se constituyó en una suerte de primera piedra para la formación de la que es hoy, la mayor y más exhaustiva colección documental de escritores latinoamericanos¹². La iniciativa liderada por Peter Johnson, surgió luego de recibir los papeles de José Donoso, los que pronto fueron seguidos por los archivos de Reinaldo Arenas y de Severo Sarduy, gestión en la que Sylvia Molloy, a la sazón académica de la Universidad de Princeton, fue un puntal fundamental para hacer de puente entre estos escritores y la Biblioteca.

Las razones del cambio de domicilio de su archivo, es posible encontrarlas en el propio archivo. Se rumoreó que Donoso había tomado la iniciativa como una forma de apoyar a un alumno princetoniano en apuros económicos. No faltaron sospechas sobre qué nexos existiría entre ambos para que el novelista se involucrase de esa manera. Juan José Mendoza comenta en el diario *Clarín* de Buenos Aires, “no mucho se sabe de aquel estudiante destacado, quién fue, qué vínculo lo unió a Donoso” (párr2)¹³.

En realidad, las suposiciones resultaron innecesarias. El joven moroso era él. Por años, Donoso arrastró una deuda de sus años de estudiante con la Universidad de Princeton. En más de una oportunidad llegaron cartas a la casa de sus padres en la calle Holanda en Santiago, haciéndole ver que “*our Auditors have been checking over the student loan accounts. They are asking why your account is so long delinquent. We can't answer that question. Wont you help by dropping us a line without further delay? Or by sending the payment? In the enclosed envelope?*”¹⁴. Misivas que no pueden haber dejado indiferente a un aprensivo Donoso al punto de que en 1972 propone entregar parte de sus papeles para saldar el compromiso, con muy buena acogida por parte de la universidad: “*We are moved by your generous offer to give Princeton two of your manuscripts and*

¹² Entre muchos otros, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Reinaldo Arenas, Margo Glantz, Diamela Eltit, García Márquez, Elena Garro, Silvina Ocampo, José Emilio Pacheco, Ricardo Piglia, Alejandra Pizarnik, Vargas Llosa, Juan José Saer.

¹³ Como suele ocurrir, el mito ha tendido a perpetuarse. En el recién publicado *Ricardo Piglia a la intemperie* de Mauro Libertella (Ediciones UDP, 2024) se menciona el hecho de que el archivo de José Donoso dio inicio a la magnífica colección de la Universidad de Princeton, agregando que el narrador “cedió los papeles como pago de la matrícula de un estudiante anónimo: nunca se hizo público su nombre ni el vínculo que lo unía ni el vínculo que lo unía con el narrador” (177).

¹⁴ Nuestros auditores han estado revisando las cuentas de los préstamos universitarios. Están preguntando por qué su cuenta lleva tanto tiempo sin pagarse. No podemos responder a esa pregunta. ¿Podría ayudarnos comunicándose con nosotros sin más retraso? ¿O enviando el pago? ¿En el sobre adjunto?

some personal letters to satisfy an old student loan. The University Library would be delighted to accept them and our Controller would consider your debt more than repaid, plus interest. Gracias!"¹⁵ .

En 1974 se realiza la primera entrega y, sin un programa sistematizado, continúa haciéndolas hasta su muerte, sorteando problemas prácticos en los que nunca fue muy ducho. En 1989, Peter Johnson acusa recibo de un material que llega, "por fin", dice a modo de reproche. Preocupado hace hincapié en la tardanza de los envíos:

I noticed you finished this in 1985/86. As we've received relatively little from you over the last few years, I am concerned that important materials are not being placed in the collection on a systematic basis. Once you no longer have use for the various versions of a published novel, they really should be sent forward to the collection. The same applies since we've had a shipment of that. I realize it takes time, energy and perseverance, to pull these materials together for shipment, but if you do it in a timely fashion the job shouldn't be onerous. A shipping service should exist in Santiago that can adequately pack and air freight the materials to us, as the mail system is really not trustworthy. (...)

*Under separate cover in a few weeks you should receive from us a check for \$ 2.000 to cover these manuscripts, which, I assume, you have been holding*¹⁶ (Johnson).

¹⁵ September 7, 1972

Dear Mr. Donoso:

Your good letters of April 5 and July 18 have just come to my attention. I have been off in the West –traveling from Arizona and Alaska- so I hope you will forgive the long delay.

We are moved by your generous offer to give Princeton two of your manuscripts and some personal letters to satisfy an old student loan. The University Library would be delighted to accept them and our Controller would consider your debt more than repaid, plus interest. Gracias!

You may be interested to know that in our Library catalogue, we now have ten titles listed under your name. May I add our best wishes for the success of TRES NOVELISTAS BURGUESAS and a tiger cheer to your wife and daughter:

Sincerely, Frederic Fox

¹⁶ Me he dado cuenta de que lo terminaste en 1985/86. Como hemos recibido relativamente poco de usted en los últimos años, me preocupa que los materiales importantes no se coloquen en la colección de forma sistemática. Una vez que las distintas versiones de una novela publicada dejan de ser útiles, deberían enviarse a la colección. Lo mismo se aplica desde que tenemos un envío de eso. Me doy cuenta de que se necesita tiempo, energía y perseverancia, para reunir estos materiales para su envío, pero si lo haces a tiempo el trabajo no debería ser oneroso. Debería existir un servicio de envío en Santiago que pueda embalar adecuadamente y enviarnos los materiales por vía aérea, ya que el sistema de correo no es realmente confiable. (...)

Despacho, embalaje, seguros. Cualquier entrega demanda una compleja logística. De allí que muchos de los trasposos Donoso opta por hacerlos en forma personal, aprovechando sus viajes a Estados Unidos. Es el caso de una estada que se extendió desde septiembre de 1992 a junio 1993 en Washington gracias a una beca del Woodrow Wilson Center. En diciembre viaja en tren a Princeton con un cargamento de archivo. Va de un día para otro, aloja en casa de Peter Johnson y al día siguiente regresa a la capital estadounidense. No hay referencias en su diario sobre lo que vio en la biblioteca y sus archivos. Solo una anotación sobre sí mismo espejeado en los otros, algo recurrente en sus cuadernos, cuestión que se refleja también en sus textos autobiográficos y de manera particular en sus cartas¹⁷:

Estoy alojando en la casa de Peter Johnson en Princeton y cenamos ahí con una pareja cubano-argentina muy encantadora esta vez, especialmente él, cosa rara: historiador y sociólogo y politólogo, ella etnóloga, me parecen bastante excepcionales, quizás demasiado mansos en la superficie. Pero interesante conocerlos. Tal vez podría haber una buena amistad con ellos, aunque a ella la sentí, si no hostil (nada de hostil) interiormente muy crítica de mi. Puede ser paranoia, pero es lo que sentí (Cuaderno 62 43).

La propuesta de la universidad la conocemos gracias a que una semana después, el Curador de Manuscritos de la biblioteca, le escribe con detalles de lo recibido:

I hope you found your visit to Princeton last week worthwhile and not too fatiguing. Please accept my thanks to you for given us the opportunity to review the eleven volumes (notebooks n° 52-60 and two unnumbered, partially used volumes) that you brought along with you from Washington last week. Your notebooks provide very rich documentation of your life and creative process and will be of considerable research value to literary biographers and other scholars interested in Latin American literature.

In consultation with an appraiser of literary manuscripts and papers, Peter Johnson and I estimate that your notebooks for the years 1979-92 have a value of about \$7.500. Princeton is prepared to offer you this sum provided that we can agree on Access rules and restrictions. In this connection we propose that notebooks 52-60,

Por separado, en unas semanas debería recibir de nosotros un cheque de 2.000 dólares para cubrir estos manuscritos que, supongo, ha estado reteniendo.

Johnson, Peter. Carta a José Donoso. 13 de febrero, 1989. Archivo Princeton

¹⁷ Véase mis artículos “José Donoso y su personal historia del boom: La autobiografía de un lector” y “Correspondencia: correofilia e incomodidad ante los otros”.

as well as your other notebooks at Princeton (n°s 34-50) have restricted Access for a 20-year period ending January 1, 2013. During this period, the notebooks can only be used with your permission or that of your heirs or literary executors. Any other notebooks added to your papers in the future can be restricted for 20 years from the date of their acquisition.

We are very interested, as I explained during your visit, in establishing rule of access that may be implemented without serious difficulties and delays for researchers. The detailed index done some years ago by a Princeton graduate student seems to work well for notebooks 34-50 but was, according to Peter Johnson's recollection, very time-consuming to create. Given our processing/cataloging priorities for other Latin American collections, it will be financially difficult in the near future to consider creating an index of the same quality for notebooks 52-60 and others to be added when your return to Chile. Your papers are now in good order, after seven months of solid work by Rodolfo Aiello, but we have a significant backlog with other Latin American collections, which we are trying to address.

If the \$7.500 figure and Access/restrictions proposal are satisfactory, please let me know in writing so that I may begin paperwork for payment and have the volumes added to your papers.

Under separate cover, I am sending you copies of your letters to your wife, which are now restricted. After you have had an opportunity to review them, I hope you will consider opening them for research¹⁸ (Skemer, 1992).

¹⁸ Espero que su visita a Princeton la semana pasada le haya resultado provechosa y no demasiado fatigosa. Por favor, acepte mi agradecimiento por habernos dado la oportunidad de revisar los once volúmenes (cuadernos n° 52-60 y dos volúmenes sin numerar, parcialmente usados) que traje consigo desde Washington la semana pasada. Sus cuadernos proporcionan una documentación muy rica de su vida y su proceso creativo y serán de considerable valor para la investigación de biógrafos literarios y otros estudiosos interesados en la literatura latinoamericana.

Tras consultar con un tasador de manuscritos y papeles literarios, Peter Johnson y yo calculamos que sus cuadernos de los años 1979-92 tienen un valor aproximado de 7.500 dólares. Princeton está dispuesta a ofrecerle esta suma siempre que lleguemos a un acuerdo sobre las normas y restricciones de acceso. En este sentido, proponemos que los cuadernos 52-60, así como sus otros cuadernos en Princeton (n°s 34-50) tengan acceso restringido durante un periodo de 20 años que finalizará el 1 de enero de 2013. Durante este periodo, los cuadernos sólo podrán utilizarse con su permiso o el de sus herederos o albaceas literarios. Cualquier otro cuaderno que se añada a sus papeles en el futuro podrá restringirse durante 20 años a partir de la fecha de su adquisición.

Luego de algunas negociaciones en las que la Universidad de Princeton incrementó considerablemente el monto ofrecido, en julio de 1993, Don C. Skemer le envía los términos para el acuerdo final:

The arrangement that we agree to entails the following:

--we will acquire for \$ 18.000 the eleven volumes of your notebooks, as well as all additional diaries and correspondence that you have generated since our last purchase of your papers (this does not include, however, existing texts of novels and others writings that you have written, as these documents constitute a separate, future transaction);

--these notebooks, as well as those purchased earlier, will remain restricted for 15 years, during which time all requests for use of the notebooks received by the Department of Rare Books and Special Collections will be forwarded you for decision (this restriction refers only to use of the notebooks, as all other portions of the papers are open for all researchers);

--in addition to the notebooks index prepared by Antonio Prieto and already in your possession, we will supply for your use photocopies of the most recent eleven volumes of notebooks;

--this letter supersedes all previous agreements concerning Access to your papers.

Please sign one of the copies of this letter, keeping one copy and returning the original. We will be most grateful to you for doing so. Of course, should you have

Estamos muy interesados, como le expliqué durante su visita, en establecer normas de acceso que puedan aplicarse sin graves dificultades y retrasos para los investigadores. El índice detallado realizado hace unos años por un estudiante de Princeton parece funcionar bien para los cuadernos 34-50, pero, según recuerda Peter Johnson, su elaboración requirió mucho tiempo. Dadas nuestras prioridades de procesamiento/catalogación para otras colecciones latinoamericanas, será financieramente difícil en un futuro cercano considerar la creación de un índice de la misma calidad para los cuadernos 52-60 y otros que se agregarán cuando regrese a Chile. Sus papeles están ahora en buen orden, después de siete meses de sólido trabajo de Rodolfo Aiello, pero tenemos un atraso significativo con otras colecciones latinoamericanas, que estamos tratando de resolver.

Si la cifra de 7.500 dólares y la propuesta de acceso/restricciones son satisfactorias, le ruego me lo comunique por escrito para que pueda iniciar los trámites de pago y hacer que los volúmenes se añadan a sus documentos.

Le envío por separado copias de sus cartas a su esposa, que ahora están restringidas. Después de que haya tenido la oportunidad de revisarlas, espero que considere la posibilidad de abrirlas para la investigación.

Skemer, Don C. Carta a José Donoso. 9 de diciembre, 1992. Archivo Princeton

*any questions, I hope that you will contact either me or Peter Johnson at your earliest convenience*¹⁹ (Skemer 1993).

Tres años después, Donoso moría en Santiago, pero sus papeles, su archivo, había adquirido vida propia. Pasado el tiempo de restricción, la colección de la Universidad de Princeton conformada por 91 cajas con manuscritos, una nutrida correspondencia, cuadernos y diarios íntimos, reseñas, recortes de prensa, entrevistas y tanto más²⁰ se encuentra abierta, porosa, permeable a sentidos y correspondencias desconocidas.

Su libro memorialístico, que publica meses antes de morir en 1996 lo titula *Conjeturas [sobre la memoria de mi tribu]*, una reafirmación de la imposibilidad de llegar a una “verdad”. Ni siquiera lo cree posible en el diario íntimo como se cuestiona en 1982 al dudar de la sinceridad pura y directa, preguntándose si no existen también verdades más sutiles y quizás aterradas en la pose y en la actitud premeditadamente falsa.

El archivo se torna, entonces, un campo inmejorable para auscultar en los muchos yo que lo habitan, atender al rumor de las imposturas que son también su identidad. El novelista, devoto lector de diarios y memorias, tenía conciencia de la condición de bisagra de sus papeles cuando escribió “sé que estos cuadernos no morirán conmigo, por eso tengo miedo de que mucho de lo que digo aquí sea trampa, mentira, pose, manierismo (...)” (Cuaderno 54 26). No obstante, luego subraya, como ya está dicho, que todo es

¹⁹ El arreglo que acordamos implica lo siguiente:

–adquiriremos por 18.000 \$ los once volúmenes de sus cuadernos, así como todos los diarios y correspondencia adicionales que usted haya generado desde nuestra última compra de sus papeles (esto no incluye, sin embargo, los textos existentes de novelas y otros escritos que usted haya redactado, ya que estos documentos constituyen una transacción separada y futura);

–estos cuadernos, así como los adquiridos anteriormente, permanecerán restringidos durante 15 años, período durante el cual se le remitirán todas las solicitudes de uso de los cuadernos recibidas por el Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales para que tome una decisión (esta restricción se refiere únicamente al uso de los cuadernos, ya que todas las demás partes de los documentos están abiertas a todos los investigadores);

–además del índice de cuadernos elaborado por Antonio Prieto y que ya obra en su poder, le facilitaremos fotocopias de los once últimos volúmenes de cuadernos;

–esta carta anula todos los acuerdos anteriores relativos al acceso a sus documentos.

Le rogamos firme uno de los ejemplares de esta carta, quedándose con una copia y devolviendo el original. Le estaremos muy agradecidos. Por supuesto, si tiene alguna pregunta, espero que se ponga en contacto conmigo o con Peter Johnson lo antes posible.

Don C. Skemer, 13 de julio 1993. Archivo Princeton JD

²⁰ Para dar una medida de la dimensión del archivo, solo las 7 cajas que contienen sus diarios y que representan menos del 10% del conjunto, guardan 32 cuadernos lo que supone sobre cinco mil páginas manuscritas.

pose, artificio, mascarada. Así —embunchado desde la biografía, la escritura, el archivo y la ficción—, Donoso sella su poética que no es otra cosa que una subjetividad en permanente fuga.

BIBLIOGRAFIA

- Boyd, Willard L. “Carta a José Donoso.” José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. 7 de Abril de 1967.
- Díaz Rodríguez, María del Rosario. “Los archivos y la Archivística a través de la historia”. *Bibliotecas. Anales de Investigación* (2009): 45-52.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- _____. 1957. *Cuaderno 6*. José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _____. 1958-1959. *Cuaderno 15*. José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _____. 1966. *Cuaderno 34*. José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _____. 1967. *Cuaderno 35*. José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _____. 1982. *Cuaderno 54*. José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _____. *Cuaderno 62*. José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _____. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Debolsillo, 2017.
- _____. *José Donoso y sus obsesiones* Ercilla. 1-7 de Mayo de 1968. Web. <http://letras.mysite.com/jdon100923.html>
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2019.
- García Huidobro, Cecilia: “José Donoso y su personal historia del boom: La autobiografía de un lector” *A contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* (2022): 163-184
- _____. “¿Llegó el cartero? La correo-filia de José Donoso y las anticartas de Nicanor Parra”. *Literatura y Lingüística* (2021): 491-513
- Guerrero, Javier. *Escribir después de morir: El archivo y el más allá*. Santiago: Ediciones Metales Pesados. 2022
- Hayman, David. “Carta a Frank S. Hanlin con copia a José Donoso.” José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. 26 de Enero de 1967.

- Johnson, Peter. "Carta a José Donoso." José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. 13 de Febrero de 1989.
- Martínez, Alejandro. "Contiendas de Archivo: sobre la reinención de Roberto Bolaño." *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (2022): 225-241.
- Mendoza, Juan José. "La memoria de la literatura latinoamericana". *Revista Ñ – Literatura*. (2013).
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Rodríguez López, María del Carmen. "La delimitación de la archivística como ciencia". *Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación*. Madrid. 5 de diciembre, 2006. Web.
www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Mcrlopez.pdf
- Skemer, Don C. "Carta a José Donoso." José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. 9 de diciembre de 1992.
- _____. "Carta a José Donoso". José Donoso Papers; Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. 13 de Julio de 1993.
- Tapia, Patricio: "El abismo del archivo". *Revista Santiago*. (mayo, 2022). Web <https://revistasantiago.cl/literatura/el-abismo-del-archivo/>
- Vargas Llosa, Mario. "Lo admiraba como escritor". Entr. Ximena Villegas. *Revista Qué Pasa* (14 de diciembre de 1996): 95-98. Web
<https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0015749.pdf>

PRÁCTICAS DISCURSIVAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS EN EL
EPISTOLARIO INÉDITO DE JOSÉ DONOSO

*DISCURSIVE PRACTICES AND CRITICAL PRACTICES IN THE
UNPUBLISHED EPISTOLARY OF JOSÉ DONOSO*

Joaquín Castillo Vial
Pontificia Universidad Católica de Chile
jcastil2@uc.cl

RESUMEN

El epistolario inédito de José Donoso es un depositario riquísimo para comprender el modo en que el escritor chileno construyó una figura autorial, aquello que, en términos de Jérôme Meizoz, podemos llamar su ‘postura literaria’. A partir de las cartas que se conservan en archivos de distintos escritores ubicados en la Firestone Library de la Universidad de Princeton, es posible dilucidar algunas de las estrategias de posicionamiento de Donoso, así como conocer las prácticas críticas que él llevó a cabo en esos diálogos epistolares. En este artículo quiero, por un lado, describir de modo somero el epistolario donosiano que se conserva en la Firestone Library y, por otro, profundizar en el modo en que el escritor chileno se comprende a sí mismo como creador y como crítico literario.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Epistolario, Postura Literaria, Internacionalización, Crítica Literaria.

ABSTRACT

The unpublished epistolary of José Donoso is an incredibly rich repository for understanding the ways in which the Chilean writer constructed his authorial figure, what we can call his ‘literary stance’ in terms of Jérôme Meizoz. Drawing from the letters preserved in various writers’ archives located in the Firestone Library at Princeton University, it is possible to elucidate some of his positioning strategies, as well as to understand the critical practices that Donoso carried out in these epistolary dialogues. In this article, I want, on one hand, to briefly describe the Donosian correspondence preserved in the Firestone Library and, on the other, to delve into the way in which the Chilean writer understands himself as both a creator and a literary critic.

KEY WORDS: *José Donoso, Epistolary, Literary Stance, Internationalization, Literary Criticism*

A diferencia de otros autores latinoamericanos, la correspondencia del narrador chileno José Donoso (1924-1996) permanece aún inédita¹. Donde se conservan la mayor cantidad de sus misivas es en la Firestone Library de la Universidad de Princeton, lugar que también contiene sus cuadernos personales y muchos borradores de sus novelas, estos últimos en particular desde 1966 en adelante. Allí, tanto en los papeles que el mismo Donoso vendió a lo largo de su vida como en otros archivos de escritores y críticos latinoamericanos con los cuales el chileno mantuvo un diálogo epistolar, es posible encontrar más de 370 cartas escritas por él a lo largo de su vida, desde una muy temprana comunicación dirigida a Jorge Valdivieso en 1940 relatando una visita a la casa de campo familiar, hasta los faxes que envió durante 1996, el año de su muerte, a Eliana Ortega, Lucille Kerr o Victorino Polo por distintas cuestiones prácticas relativas a su trabajo en el colegio The Grange o a invitaciones que le realizara la Universidad de Murcia.

Los destinatarios a quienes se conservan más cartas son Carlos Fuentes (59 cartas y una postal), Emir Rodríguez Monegal (42 cartas), su esposa María Pilar Serrano (39 cartas y diversas notas y fragmentos), sus padres José Donoso y Alicia Yáñez (24 cartas,

¹ Dentro de los escritores cuyos epistolarios sí han sido publicados, quizás el más paradigmático es el de Julio Cortázar. En 2000, bajo la edición de Aurora Bernárdez, se publicaron tres volúmenes de cartas del argentino. Luego, en 2011, bajo la edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, se publicaron cinco tomos de cartas, que incluyó más de mil misivas que no habían sido publicadas en la edición anterior. En ellas se puede reconstruir en detalle el proceso creativo, las inquietudes políticas, las redes intelectuales y los vínculos personales que el autor de *Rayuela* tejió a lo largo de los años. Por otro lado, dentro de los materiales de la presente investigación, resulta sumamente interesante el trabajo compilatorio hecho por Carlos Aguirre, Gerald Martin, Javier Munguía y Augusto Wong Campos en *Las cartas del Boom* (Madrid: Alfaguara, 2023), con las misivas entre Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

Otros libros relevantes que compilan las cartas de escritores latinoamericanos son *Epistolario viajero* (Santiago: Ril, 2004) y *Cartas a Gabriela* (Santiago: Ril Editores, 2009), de Pablo Neruda; *Cartas que romperemos de inmediato y recordaremos siempre* (Santiago: Alfaguara, 2007), con las cartas entre Jorge Edwards y Neruda; *Epistolario* (Buenos Aires: Eudeba, 2018), de José Bianco; *Odi et amo: las cartas a Helena* (México: Siglo XXI Editores, 2021), *El tráfago del mundo. Cartas de Octavio Paz a Jaime García Terrés. 1952-1986* (México: FCE, 2017) o *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)* (México: FCE, 2008), todos ellos de Octavio Paz; *Cartas políticas* (México: Librera, 1959), de José Vasconcelos; del peruano Julio Ramón Ribeyro han aparecido *Cartas a Juan Antonio. 1953-1983* (Lima: Revuelta, 2019), *Cartas a Luchting (1960-1993)* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016); de la Nobel chilena Gabriela Mistral han aparecido las *Cartas* en el Tomo VIII de su *Obra reunida* (Ediciones Biblioteca Nacional, 2018), y el volumen *Doris, vida mía* (Santiago: Lumen, 2021). Por último, cabe mencionar el volumen *El río y el mar. Correspondencia entre José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen. 1939-1969* (Lima: FCE, 2011); *Correspondencia I (1907-1914)* y *Correspondencia II (1914-1924)* (México: FCE, 2021), entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, entre muchos, muchos otros epistolarios relevantes de autores del continente.

dos de ellas no enviadas), Mario Vargas Llosa (19 cartas y una postal), su hija Pilarcita Donoso (12 cartas y varios fragmentos), Mauricio Wacquez (12 cartas, una postal y un folleto con una nota manuscrita), Margarita Aguirre (12 cartas y una postal), y varios con diez o menos misivas (Jorge Edwards, José Emilio Pacheco, Wolfgang A. Luchting, Sergio Pitol o Marco Antonio de la Parra)². Este conjunto de cartas posee una enorme riqueza, pues muestran en detalle y a lo largo de varias décadas las múltiples facetas del personaje: el amigo intenso y sincero, el padre fiel, el marido cariñoso (y rudo, a ratos), el corresponsal celoso, el crítico agudo, el escritor preocupado por la difusión de su obra, por el desarrollo de sus proyectos artísticos (literarios y teatrales) o sus posibles adaptaciones cinematográficas.

Hasta ahora, las cartas no han sido publicadas en libros, aunque hay diversos artículos académicos y periodísticos que han profundizado en facetas específicas de este epistolario. Así, Laura Bocaz ha analizado el modo en que Donoso se incrusta tempranamente en las lógicas del boom latinoamericano a partir de su contacto con Carlos Fuentes y Emir Rodríguez Mongeal (Bocaz Leiva); y Cecilia García Huidobro ha leído con atención el intercambio epistolar entre Donoso y Nicanor Parra (García Huidobro, “¿Llegó el cartero?: La correofilia de José Donoso y las Anticartas de Nicanor Parra”), así como el diálogo escrito que Donoso mantuvo con su padre, el médico José Donoso Donoso (García Huidobro, “Realidad y artificio: José Donoso y las cartas de su padre”). Fuera de esos tres artículos, las posibilidades de comprender de manera más completa y profunda los procesos creativos, la personalidad y la biografía del escritor chileno encuentran en las misivas de Princeton un campo de trabajo riquísimo que se mantiene, todavía, poco explorado.

Estas más de 300 misivas son, probablemente, una parte pequeña de toda la correspondencia que Donoso escribió a lo largo de su vida, pues tanto en sus escritos autobiográficos como en las cartas recibidas por él que se encuentran en sus archivos en Iowa y Princeton es posible deducir que hubo muchos otros corresponsales de quienes no se conservan las cartas del autor de *Coronación*: es presumible que el chileno también haya escrito numerosas cartas a lo largo de su vida a amigos como Esther Edwards, Josefina

² Cabe anotar que en la Firestone Library se encuentran también más de noventa cartas escritas de Pilar Serrano, la mayor parte de ellas dirigidas a su marido (43 de 91 cartas), pero también varias dirigidas a Carlos Fuentes (16), Mauricio Wacquez (11), Patricia Llosa (5), Sergio Pitol (4) o Diamela Eltit (1), entre otros destinatarios. Esta información es sumamente relevante no solo por aquello que nos dicen aquellos textos sobre la vida de Pilar, sino también por los diversos gestos que realiza activamente para ayudar al escritor en su carrera profesional y por ser ella una actriz muy relevante a la hora de mantener el contacto personal con amigos y escritores mientras su marido se concentraba en su labor creativa.

Delgado, Luis Buñuel, Ágata Gligo, Robert Ferro o Kurt Vonnegut³ de las cuales no tenemos, al día de hoy, demasiadas noticias.

La mayoría de las cartas que se conservan en Princeton están mecanografiadas, aunque hay varias de ellas escritas a mano, especialmente las de su época temprana (antes de 1960, una a Jorge Valdivieso y varias a Margarita Aguirre) y algunas de las enviadas a su esposa María Pilar mientras el escritor se encontraba fuera de su hogar de manera temporal. Otro rasgo relevante a la hora de aproximarse a este material es que, según permiten elucubrar algunos fragmentos de su diario (además, obviamente, de las cartas aquí mencionadas), Donoso fue siempre un intenso corresponsal: en abril de 1977, por ejemplo, cuando realizó una estadía de un mes en Villa Serbelloni invitado por la Fundación Rockefeller, hace una lista de personas a las que debe escribir cartas de manera más o menos urgente. Lo llamativo es que esa lista compila ¡63 nombres! (J. Donoso 621-23). A los pocos días, ya de regreso en su residencia habitual en Calaceite, hace una lista con el mismo objetivo, lo que resulta en 33 nombres de personas a quienes Donoso quiere escribirles (J. Donoso 634-35). Esto permite suponer que hay una parte muy importante de este corpus que puede haberse perdido o que se encuentra en manos de privados que todavía no lo han puesto a disposición de los investigadores.

Donoso era muy consciente de que la escritura de cartas era mucho más que un método de comunicación, y a lo largo de su epistolario hay numerosos e interesantes elementos de análisis. Afirma, por ejemplo, en febrero de 1974, luego de escribir una carta a la escritora británica Elaine Feinstein, cuyo libro *The Glass Alembic* le había interesado mucho:

quedé muy contento, pero siento no haber dejado copia de la carta, ya que este año cumpla 50 años y entro en la edad en que todas las cartas que uno escribe tienen significado, especialmente las cartas críticas a tan larga distancia. Sin duda dejaré una copia de la carta que le voy a escribir a Jorge Edwards. Finalmente, me parece, pueden ser materia prima para un libro de crítica literaria (J. Donoso 381).

Su intensidad epistolar, además, lo hace quejarse amarga y frecuentemente de sus corresponsales, pues consideraba que no respondían con la frecuencia ni celeridad que esas comunicaciones exigían: “los argentinos son los peores corresponsales que he conocido en mi vida”⁴; “Los mexicanos no escriben cartas, es un hecho – salvo notables

³ Aunque de estos dos últimos escritores sí se conservan algunas cartas en las bibliotecas de las universidades de Yale e Indiana, respectivamente, las alusiones a cartas que les escribió o escribirá, o las cartas recibidas por ellos dan a entender el grueso del volumen epistolar entre ambos escritores fue mucho más amplio de lo que se conserva en los archivos mencionados.

⁴ Carta a Margarita Aguirre, 26 de noviembre de 1966. “Margarita Aguirre Correspondance – Princeton”, Box 1, folder 2.

excepciones – y no sé absolutamente nada de México”⁵; “Salomon Laiter es un pésimo corresponsal”⁶, por mencionar solo algunas de las muchas quejas que hay a este respecto a lo largo de los años.

Una dificultad adicional a la hora de trabajar con su epistolario es que, a diferencia de otros escritores o críticos como Carlos Fuentes o Emir Rodríguez Monegal, Donoso no conservaba copia de las cartas que enviaba ni hacía borradores de ellas (exceptuando unos pocos casos que se conservan en sus cuadernos o sueltas los archivos). Esto, sin embargo, puede subsanarse con la recopilación de cartas que hay en los archivos de Margarita Aguirre, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Jorge Edwards en la misma Firestone Library. No obstante, a pesar de no conservar registro de sus propias misivas, diversos comentarios con respecto a su propia escritura epistolar dan cuenta de que no fue ajeno a la pervivencia que estos documentos tendrían dentro de su propia obra, algo que desliza con humor más de una vez en estos textos.

Esta idea ronda ya en las primeras cartas que se conservan del escritor, como aquella que le envía a Margarita Aguirre en 1958 desde Totoral, Argentina: “Hacía días que quería escribirte. Y de escribirte una carta ‘literaria’ – de esas que nuestros nietos publicarán en un lindo tomo de nuestra correspondencia”⁷. Es interesante constatar que esa conciencia está presente, si bien con algo de humor, desde esos años tempranos, en los cuales Donoso ya había publicado *Coronación* con relativo reconocimiento en Chile y se encontraba empeñado en hacerse un lugar dentro de la escena literaria local. Muchos años después, en 1974, le dice a la misma corresponsal:

Quizás cuando tenga un problema con ella [con Pilarcita], como tú con los tuyos, use esta vieja correspondencia para reflexionar. Las primeras cartas tuyas las tengo de cuando me fui a Magallanes de pastor, a los 20 años. Están en una biblioteca de USA. Las usarán para escribir una tesis. Así terminaremos todos, y nuestro amor y nuestro rencor: en gélidas tesis doctorales⁸.

O también en una que le escribe a Jorge Edwards en mayo de 1979: “Bueno, Jorge, escíbeme. Podemos iniciar una correspondencia literaria que después se podrá publicar en

⁵ Carta a José Emilio Pacheco, 25 de febrero de 1968. “José Emilio Pacheco Papers – Princeton”.

⁶ Carta a José Emilio Pacheco, 2 de junio de 1973, “José Emilio Pacheco Papers – Princeton”,

⁷ Carta a Margarita Aguirre, 15 de diciembre de 1958. “Margarita Aguirre Correspondance – Princeton”, Box 1.

⁸ Carta a Margarita Aguirre, 16 de mayo de 1974. “Margarita Aguirre Correspondance – Princeton”, Box 1.

un pequeño y elegante volumen, lo que no dejaría de tener gracia”⁹. Más allá de la ironía dirigida a un amigo (y de la previsión que dirige a Aguirre, acerca de las tesis doctorales que, de hecho, se escriben sobre esos archivos), subyace en Donoso la convicción —o el deseo— de perennidad alrededor de sus papeles personales¹⁰.

A lo largo del medio siglo que Donoso escribió, envió y recibió cartas es posible encontrar rasgos de la construcción del sujeto muy propia del género epistolar. Como dice Doll Castillo, la carta tiende “a implicar a su autor en un proceso de objetivación, distancia y construcción de su propia persona, o de la imagen ofrecida al otro, y, en consecuencia, [implica] cierto grado de conocimiento y también de ficción” (Doll Castillo). La relación entre la escritura epistolar y la construcción de las posturas literarias es, también, algo digno de atención. En palabras de Patrizia Violi,

en ningún texto mejor que en la carta se exhibe y se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en figura de discurso, en un efecto del discurso que se da solo en el lenguaje y que solo dentro del lenguaje se hace representable. El sujeto real es inasible, se coloca continuamente en otro lugar solo alcanzable en el simulacro de la escritura (Violi, citada en Doll Castillo).

De ese modo, la carta no solo nos entrega información valiosa en términos biográficos acerca del emisor, sino sobre todo una posibilidad de elaborar una ‘figura del discurso’ que es bastante coherente con la teorización que elabora Jérôme Meizoz del concepto de ‘postura literaria’. En términos de Meizoz, “la postura comprende la presentación que el autor hace de sí mismo, las conductas públicas asumidas en la institución literaria [...] y la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la “postura” del autor, describimos, relacionándolos, los efectos del texto y las conductas sociales” (Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* 14). La ventaja del término de ‘postura’ radica en que vincula los aspectos internos y externos del texto, pues ella implica “una relación entre los hechos discursivos

⁹ Carta a Jorge Edwards, 8 de mayo de 1979. “Jorge Edwards Collection – Princeton”, Box 9, folder 10.

¹⁰ Esa perennidad de sus archivos en Princeton la expresa con nitidez en sus diarios, como consigna su hija en *Correr el tupido velo*: Sé que estos cuadernos no morirán conmigo, por eso tengo miedo de que mucho de lo que digo aquí sea trampa, mentira, pose, manierismo. Esta página —es maravilloso y terrible pensarlo— me sobrevivirá en los sótanos climatizados, antibomba de hidrógeno, donde se guarda, me complace decirlo, justo al lado de los originales de Lewis Carrol, de *Alicia en el país de las maravillas* (el verdadero apellido de Carrol es Dogson). Sin duda, este hecho me hará falsear un poco —espero que sea muy poco— la imagen de mí mismo que pretendo dar, pero voy a rajarme para que no sea así” (P. Donoso 34).

y las conductas de vida en el campo literario” (Meizoz, “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor” 85). Debido a esa posibilidad de vincular lo intra y extratextual, la postura es una categoría sumamente útil a la hora de analizar, dentro de la obra de un autor concreto, los géneros referenciales.

A diferencia del diario, donde a pesar de la conciencia de perennidad Donoso echa a correr una escritura menos calculada y con menos censura (los comentarios acerca de sus amigos, su familia o su propio matrimonio son elocuentes con respecto a esa total libertad con que escribió en ellos), en las cartas parece haber una elaboración algo más medida de los discursos, lo que facilita la comprensión de los documentos. Hay que considerar también que la escritura epistolar tiene, en primera instancia, un objetivo comunicativo para con un tercero: su propia naturaleza comunicativa obliga a dotar aunque sea a un mínimo contexto. Así, para nosotros, como lectores que leemos estas misivas a más de medio siglo de distancia, es posible recomponer –algo que no siempre es posible en los cuadernos personales– con algo más de facilidad el tópico acerca del que se habla. Con todo, esto no significa que haya cinismo o impostura en ellas; no cabe duda de que en muchas de estas cartas Donoso también se muestra a cuerpo entero: es radicalmente honesto en sus relaciones familiares y amistades, así como en sus juicios críticos sobre las obras de sus amigos acerca de las cuales le pedían comentarios. Sin embargo, las cartas son siempre dirigidas a otros, por lo que en esos juicios, de manera quizás inevitable, Donoso cuida más el modo en que sus opiniones y sentimientos son redactados en papeles sobre los cuales perderá, una vez enviados, el control.

La suma de estas cartas posee una amplitud de temas gigantesco: cuestiones domésticas, planes de viajes, descripciones de la cotidianidad, etc. En muchos de ellos, sin embargo, es imposible profundizar aquí. Por ende, la lectura que haremos de ella priorizará dos dimensiones de la ‘postura autoral’ de Donoso: un primer elemento, fundamental para la lectura que hoy hacemos del escritor, guarda relación con su búsqueda de la internacionalidad; el segundo será dilucidar algunos de sus énfasis a la hora de practicar la crítica literaria. Si bien este no fue un papel en que quisiera desenvolverse con asiduidad, su constante cultivo del ensayismo con motivos literarios, las agudas lecturas que hacía de los libros de sus amigos y conocidos y, por último, su particular modo de desgranar a lo largo de su epistolario comentarios acerca del arte narrativo permiten leer al Donoso epistolar como un fino lector y crítico¹¹.

¹¹ Además de estas cartas, gran parte del ejercicio crítico de Donoso puede encontrarse fundamentalmente en las tres compilaciones de artículos que han aparecido de su obra periodística: *Artículos de incierta necesidad* (Santiago: Alfaguara, 1998) y *El escritor intruso. Selección de artículos periodísticos* (Santiago: Universidad Diego Portales, 2004), ambos editados por Cecilia García Huidobro, y *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura* (Santiago: Ril Editores, 2009), editado por Patricia Rubio.

Veamos de qué manera su epistolario deja ver esa búsqueda de la internacionalidad. Desde su temprana infancia, Donoso siempre fue un inconformista, alguien, de algún modo, se sentía oprimido y encerrado en el lugar en que estuviera habitando y que buscaba nuevos horizontes. Como dice Cecilia García-Huidobro, fue un tipo “desinstalado desde su niñez” (Castillo 137). Así como escapaba del colegio para ir a leer a la Biblioteca Nacional o deambular por los parques de Santiago, los periplos de Donoso lo llevan, en su juventud, a vivir en la Patagonia y luego en Buenos Aires. Posteriormente, instalado en Santiago y casado con María Pilar Serrano, se queja amargamente del horizonte chato que había en la sociedad santiaguina: “Es tan violento mi trabajo de *Ercilla*, tan agotador por lo imbécil y por la cretinada del ambiente, que aquello que debería escribir en una tarde para la revista, lo escribo [en] cuatro días”¹². La queja con respecto al ambiente cultural chileno se mantendrá luego de instalarse fuera de Chile: sus comentarios amargos acerca de las críticas que se hacían de su obra, que Donoso solía considerar reduccionistas, lo hacían desdeñar el provincianismo y estulticia del medio local:

he estado pasando un momento amargo literariamente hablando, ya que la crítica no entendió *Este domingo* en Chile y la han tratado más bien mal – en todo caso, no generosa sino mezquinamente. Era previsible, claro, y se refieren (ahora, los mismos que antes damned it) a *Coronación* como algo clásico que jamás lograré emular, y *Este domingo*, para ellos, es la repetición de mi primera novela. [...] Para qué te digo con cuánta ansia espero ese review que escribirás sobre mí en *Mundo Nuevo* (espero que sea largo e importante) para refregárselo por las narices a todos los Manueles Rojas de la tierra, que se dedican a minar por debajo toda posibilidad creadora porque a ellos ya se les terminó el juego¹³.

Esta larga cita sirve para mostrar que, por un lado, hay una constante insatisfacción con la lectura que en Chile se hacía de su propia obra; por otro, que los comentarios que él mismo fomentaba por medio de sus amigos como Carlos Fuentes le servían como un modo de contrarrestar la lectura reduccionista antes mencionada, y, en tercer lugar, que le asignaba un lugar relevante de esa diferencia estética con autores específicos (en este caso, a Manuel Rojas) al resentimiento y a la envidia de otros autores frente a su incipiente éxito.

Tal como cuenta Donoso mismo en la *Historia personal del «boom»*, el reencuentro con Carlos Fuentes con ocasión del Congreso de Escritores de 1962, realizado en

¹² Carta a Carlos Fuentes, 23 de agosto de 1963. “Carlos Fuentes Papers – Princeton”, Box 381, folder 5.

¹³ Carta a Carlos Fuentes, 5 de febrero de 1967. “Carlos Fuentes Papers – Princeton”, Box 381, folder 5.

Concepción, fue fundamental en su biografía¹⁴. Además de darse cuenta del papel de la política para los escritores de su tiempo, ese contacto con el novelista mexicano le abrió una puerta que el autor de *El lugar sin límites* aprovecharía hábilmente durante los años siguientes. El primer movimiento de esa amistad fue el vínculo que hizo Fuentes entre Donoso y su agente literario, Carl D. Brandt, quien introduciría al chileno al mercado editorial estadounidense. En un segundo momento, Fuentes responderá a la pregunta que, en agosto de 1964, le hace Donoso de manera directa: “¿qué posibilidad habría de conseguir un trabajo para mí, por un año o más, en México? Aquí en Santiago las cosas han llegado a un extremo en que no puedo vivir: me ahogo”¹⁵. Aunque, fuera del contacto antes mencionado con Brandt, no sabemos a ciencia cierta qué tan importante fue el papel de Fuentes, esa inquietud por salir de Chile y extender el alcance de su narrativa fue fundamental en los siguientes años de su carrera: publicó en Estados Unidos y comenzó a hacer clases en Iowa, lo que serán pasos muy importantes para el modo en que se desenvolverá, en los años siguientes, su posicionamiento como autor en un campo literario cada vez más interesado en los narradores hispanoamericanos.

Esa apertura a los Estados Unidos propiciada por la traducción de su primera novela tuvo en Donoso, también, un lado algo más mundano: “Estuve en Nueva York para la salida de *Coronación* de Knopf, y fue fabuloso: ópera, jazz, amistad con Alger Hiss y Leonard Bernstein y Sybil Burton, dos meses de comidas, frivolidad exquisita, museos, gente que uno creía que no existía más que en “People” de la revista *TIME*, entrevistas, televisión[,] radio – de todo”, le dice a Jorge Edwards en julio de 1965¹⁶. Sin embargo, sus intereses no se limitaban a contactos con la alta sociedad ni a actividades recreativas, sino que también hubo de su parte una estrategia para buscar una esquiua estabilidad económica y una recepción crítica que cruzara las fronteras de la literatura nacional. En ese sentido, tal como ha destacado Laura Bocaz, son muy relevantes los pasos que da José Donoso para contactarse con actores relevantes de la crítica literaria en lengua española. La primera carta que se conserva al crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, de fines de 1965, nos da información valiosa con respecto a la inquietud de Donoso por encontrar un trabajo:

Me alegro lo de la Revista en París. ¿Has pensado en quién se hará cargo de ella en París mismo? ¿Se te ha ocurrido en pensar en mí para un cargo como de sec-

¹⁴ La investigación que ha realizado Fabiene Bradu sobre los Congresos de Concepción es un documento indispensable para conocer de cerca la historia y los documentos acerca de dichos eventos: *Cambios la aldea. Los Encuentros de concepción. 1958, 1960, 1962* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2019).

¹⁵ Carta a Carlos Fuentes, 26 de agosto de 1964. “Carlos Fuentes Papers – Princeton”, Box 381, folder 5.

¹⁶ Carta a Jorge Edwards, 19 de julio de 1965. “Jorge Edwards Collection – Princeton”. Box 9, folder 10.

retario de redacción, por ejemplo? Yo estaré aquí en Iowa solo este año y ando buscando “pega” o “chamba” para el año que viene. De modo que[,] si hay posibilidades de llevarme a París para trabajar en *Cuadernos*, estaría feliz. Mi inglés es impecable, mi francés[,] decente (el de M. Pilar excelente), mi italiano[,] pasable y mi español ya lo conoces¹⁷.

La suerte que corrió el proyecto que Emir Rodríguez Monegal con su revista parisina no fue la más auspiciosa (el proyecto, que no se llamó *Cuadernos* sino *Mundo Nuevo*, solo duró dos años en manos de Monegal y se entrampó en las difíciles minucias de la guerra fría cultural, como han mostrado Mudrovic o Sánchez), pero los caminos de Donoso no fueron por esos pagos. Monegal no pudo ofrecerle un trabajo, y Donoso se mantuvo a cierta distancia de las polémicas político-intelectuales a las que el uruguayo se vio arrastrado¹⁸. De hecho, gran parte de proyecciones políticas del chileno se habrían leído probablemente de manera muy distinta de haber sido parte relevante del equipo editorial del proyecto de Rodríguez Monegal¹⁹.

La académica Laura Bocaz ha postulado que los vínculos con Fuentes y Monegal son muy importantes a la hora de situar a Donoso en el horizonte de la crítica latinoamericana. Tal como dice la investigadora, aunque a veces pareciera que Donoso se incorporó tardíamente al boom (recién con la publicación de *El obsceno pájaro de la noche*) o fuera, por la tesis de Rama, una figura fronteriza de ese movimiento, la lectura de estas cartas complejiza esa idea: “El estudio del intercambio epistolar, por el contrario, revela a un José Donoso que no se suma al Boom a fines de la década del sesenta-principios del setenta, sino que es tempranamente incorporado por dos figuras cruciales: Emir Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes” (Bocaz Leiva 1064).

Sin embargo, hay algunos hechos que obligan a darle una segunda mirada al material epistolar. No podemos obviar, por ejemplo, que Donoso no fue incluido ni el número 26 de la revista *Casa de las Américas*, de 1964, ni en el libro *Los nuestros*, publicado por Luis Harss en 1966. La revista cubana, por un lado, compiló a instancias de Ángel Rama textos de Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y José María Arguedas. El volumen de Harss, a

¹⁷ Carta a Emir Rodríguez Monegal, 10 de noviembre de 1965. “Emir Rodríguez Monegal Papers – Princeton”. Box 5 – Folder 6.

¹⁸ La historia de la guerra fría cultural en América Latina, y en especial del mundo literario, está magistralmente relatada en el libro de Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2015).

¹⁹ Aunque no formará parte del equipo de redacción, las gestiones de Donoso con Emir Rodríguez Monegal harán que en el número 3 de *Mundo Nuevo* (septiembre de 1966) se publique “Los juegos legítimos”, un fragmento narrativo correspondiente a las primeras páginas de *Este domingo*.

su vez, incluyó diez perfiles de escritores latinoamericanos: los primeros seis de los ocho ya mencionados, además de Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, João Guimarães Rosa y Gabriel García Márquez. Ese libro, que fue publicado en inglés al año siguiente, estableció un canon nada despreciable en la crítica no académica y en el público general (en poco más de diez años, se reimprimió ocho veces, lo que no deja de ser significativo en un libro de esta naturaleza) (Gilman 3), aunque tampoco puede decirse que tiene la última palabra a la hora de consignar la lista definitiva sobre quiénes componen y quiénes no el boom. Con motivo de la reedición, en 2012, del libro de Harss, su autor señaló en una entrevista que “se quedaron fuera muchos escritores, algunos por ignorancia mía y otros simplemente por falta de oportunidad. Podría haber incluido, por ejemplo, a Cabrera Infante, a quien conocí más tarde. Podía haber incluido a José Donoso, a José María Arguedas, a Lezama Lima” (Fontana).

La tesis de Bocaz Leiva, por tanto, puede ser relativizada: no cabe duda de que Donoso estaba en el radar de críticos importantes como Rodríguez Monegal y de autores que cumplían roles centrales en el campo cultural, como Carlos Fuentes. Sin embargo, las conclusiones que pueden sacarse de su epistolario deben ser contrastadas con obras relevantes, como *Los nuestros* o *Casa de las Américas*, que parecen haber influido en el modo en que el boom latinoamericano se leyó en un contexto más amplio y que obligan a reconocer la posición de Donoso como una importante, sin duda al centro del boom, pero lateral con respecto al grupo compuesto por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Vale la pena, por lo tanto, detenerse en otros hechos que, profusamente documentados en su epistolario, han recibido menos atención de la crítica especializada, como la edición que Donoso hizo durante 1967 y 1968 del número especial de la revista *TriQuarterly*.

Una lectura atenta de este episodio muestra a Donoso en un lugar interesante dentro del boom. Ya instalado en España, la revista literaria *TriQuarterly*, dependiente de la Universidad de Northwestern, le encarga la edición de un número especial sobre la literatura hispanoamericana. Tal como le relata a Carlos Fuentes en una carta de fines de 1967,

Te quiero pedir un favor. Verás el encabezamiento de esta carta. *TriQuarterly* me ha encargado que sea guest editor para un número latinoamericano (te mandé números, acusa recibo). ¿Puedes escribir para mí un artículo sobre la “LITERATURA Y POLÍTICA EN LATINOAMÉRICA” en el que podrás ser cuán radical quieras? Serán seis a ocho carillas, y el pago 200 dólares: poco, claro, como dicen los editores de todas las revistas literarias del mundo, pero qué le vamos a hacer... Cortázar, Vargas Llosa, Sabato, Emir, espero que Gabo, todos irán en el barco²⁰.

²⁰ Carta a Carlos Fuentes, 10 de diciembre de 1967. “Carlos Fuentes Papers – Princeton”, Box 381, folder 5.

Durante varios meses, Donoso le escribió con insistencia a sus amigos y colegas con el afán de cumplir de manera satisfactoria la misión encomendada. A su correspondencia frecuente con Monegal, Vargas Llosa y Fuentes se agregan varias cartas que, con este motivo, le escribe a Monterroso, Pacheco, Cabrera Infante o Edwards. Además, a sus habituales les pide señas para ubicar a otros escritores con los cuales no tenía contacto, como Roa Bastos, Beatriz Guido, Octavio Paz o Julio Cortázar. Luego de un intenso trabajo de gestión, la revista vio la luz a fines de 1968²¹, e incluye ensayos, cuentos y poemas de los autores más relevantes de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo veinte: además de varios de los autores ya mencionados en estos intercambios, *Tri-Quarterly* 13-14 incluye “Tuesday siesta”, de García Márquez; “Report on the blind”, de Sabato; poemas de Neruda, Paz, Vallejo, Borges y Parra, entre muchos otros. Tal como muestran muchas de las cartas de estos años, lo interesante aquí es que, a diferencia del caso mencionado de *Los nuestros* o del número 26 de *Casa de las Américas*, es Donoso quien tiene las riendas de la situación y administra la visibilidad que tienen sus coetáneos²².

Pasemos ahora a analizar un segundo elemento que me parece relevante en el epistolario donosiano para definir su ‘postura literaria’: su faceta de crítico. Aunque Donoso nunca ejerció la crítica de manera formal, fue un asiduo y voraz lector de literatura, y su práctica del periodismo nunca se alejó demasiado del mundo libresco en el cual el narrador chileno estaba imbuido. Asimismo, además de estar siempre interesado por la literatura contemporánea a él, conocía bien la tradición de la novela inglesa y europea, que descubrió durante su etapa escolar en el colegio The Grange y, según cuenta él mismo, en sus escapadas a la Biblioteca Nacional de Santiago. Algo así le menciona a Carlos Fuentes: “[¿]Te das cuenta que jamás he leído nada del siglo de oro español, que aunque me conozco a Milton y a Herrick y a Herbert y a Shakespeare y a Donne al revés y al derecho, aunque he leído las más inverosímiles novelas sentimentales y pastoriles inglesas del siglo XVII y XVIII, no conozco, casi, a Calderón ni a Lope?”²³. La preocupación por una formación literaria robusta será algo que, por ejemplo, intentará transmitir a su

²¹ La revista, cuyos números 13-14 corresponde al aquí mencionado, puede encontrarse en línea en la siguiente dirección: <https://www.triquarterly.org/issue-viewer#/90671#-1>.

²² Hay otro episodio relacionado con estas antologías de escritores hispanoamericanos que se hicieron en Estados Unidos durante los sesenta en el que, lamentablemente, no es posible profundizar aquí. A pesar de que Donoso afirmó alguna vez que su antología para *Tri-Quarterly* fue “la primera publicada en los Estados Unidos”, a principios de los sesenta Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll, amigos del escritor chileno, editaron el libro *New Voices of Hispanic America. An Anthology* (Boston: Beacon Press, 1962). Allí se compilan textos de una cuarentena de autores hispanoamericanos de 16 países, incluido Donoso. Más información en el texto de Ricardo Bada, “New Voices of Hispanic America” (Bada).

²³ Carta a Carlos Fuentes, 13 de marzo de 1967. “Carlos Fuentes Papers – Princeton”. Box 381, folder 5.

sobrina Claudia Donoso, con quien sentía una particular afinidad literaria que lo llevaba a recomendarle la lectura de obras de Susan Sontag o George Steiner, entre otros autores.

Su interés por comentar literatura será protagónico en toda su correspondencia privada. Donoso suele hablar de sus lecturas con sus amigos o familiares, algo que puede sintetizarse en una fórmula que escribe en 1958: “He leído tanto de [lo] que quisiera hablarte”²⁴. Con Margarita Aguirre, por ejemplo, pasa revista a sus lecturas veraniegas, dando largas opiniones acerca de Tolstoi, Faulkner, Galdós o Mauriac, entre muchos otros. Pero también comenta las obras literarias de sus propios amigos, con quienes hace gala de una sinceridad total, pues no escatima críticas cuando cree que las obras que le envían no están a la altura de los talentos que él cree percibir en ellos. Un ejemplo de esto último puede encontrarse en una de las ocasiones en que le escribe a la misma Aguirre:

En cuanto a tu libro, es demasiado largo hablar de él. No puedo ocultarte que en parte me desilusionó. Cuando te dejas ir, cuando eres poeta, cuando no tienes presiones exteriores, [...], ahí me gustas, y creo que podrías (y debías) hacer algo en ese sentido, que está tan claro en tu novela. Pero cuando haces literatura, digo mal, cuando haces parábola, cuando controlas demasiado tu material, ahí hay una Margarita Aguirre que me parece menos valiosa que oculta a la verdadera Margarita. Perdóname la franqueza, querida, pero ya estamos viejos para andar con rodeos. Y nos queremos demasiado²⁵.

Hay, en este mismo sentido, numerosos ejemplos a lo largo de su correspondencia, los que hacen posible identificar principios y patrones que Donoso consideraba relevantes a la hora de crear. Revisemos, de manera somera, tres ejemplos. Primero, el comentario que le escribe a Carlos Fuentes en 1963 luego de leer *La muerte de Artemio Cruz*. Luego de los saludos de rigor y poner al día al mexicano acerca de diversos asuntos domésticos o personales, se explaya largamente en su reciente experiencia de lectura:

Me gustan los capítulos iniciales y los finales, me gusta sobre todo Artemio agonizando, porque me gustas tú enfocado, en profundidad, calando, no usando de tu tropicalismo para hacernos creer que hay profundidad cuando tú sabes que solo pasas por encima [...]. No me gustas pintando cuadros, siento que para eso te falta disciplina y humildad; no te entregas a lo incidental porque tienes cosas más importantes que decir y mostrar. [...] Pero cuando te detienes en un objeto, en un paisaje, aún en un rasgo material de alguien, parece que no tuvieras tiempo y en

²⁴ Carta a Margarita Aguirre, 15 de diciembre de 1958. “Margarita Aguirre Correspondance – Princeton”, Box 1, folder 1.

²⁵ Carta a Margarita Aguirre, 10 de octubre de 1968. “Margarita Aguirre Correspondance – Princeton”, Box 1, folder 2.

vez de meterte, estás pensando en otra cosa: “tu as d’autres chats a foueteer”. Pero Artemio, sí. [...] Pero siento que lo ontológico, no: se te evade porque sientes que tienes que moverte y llenar y decir; no concedes importancia a tu obligación de enamorarte y odiar tranquilamente. Partes de Artemio, sobre todo al principio, me gustaron aún más que *La región [más transparente]*, y tú bien sabes lo que ese libro me gusta. Pero on the whole, me gusta menos²⁶.

Hay aquí un elemento que será constante en sus análisis críticos: “no me gustas pintando cuadros”, dice Donoso. Como veremos luego, el chileno siempre preferirá la profundidad antropológica —el análisis de las personalidades, de los elementos “incidentales” en los cuales el mexicano no se detiene— a la extensión sociológica: será, más que un escritor de ‘novelas totales’, un catador de tribulaciones en las almas de los personajes. Es posible identificar aquí algunos de sus propios principios creativos: en *Coronación, El obsceno pájaro de la noche* o *El lugar sin límites*, escenarios y personajes como Misiá Elisita, la Casa de Ejercicios Espirituales o el burdel de la Japonesita están retratados por capacidad de mostrar las luces y sombras de sus personajes, y no en la medida en que son capaces de mostrar una historia nacional, una clase social en decadencia o la necesidad de una reforma agraria. Con todo, a pesar de sus diferencias de criterio o de sensibilidad, la lectura que hace de los libros de sus amigos es profunda, y aunque no siempre tendrá la oportunidad de extenderse en sus comentarios críticos, elogios equivalentes se repetirán en otras misivas a su amigo mexicano, a quien leerá con atención y gusto a lo largo de los años.

Hay, en segundo lugar, un interesante comentario que Donoso le escribe a Mario Vargas Llosa en 1967 a propósito de su lectura de *La casa verde*. El texto está lleno de entusiasmo por la reciente novela del peruano, y Donoso lo expresa en varios momentos: “no la pude soltar y la leí en dos días”, “estoy completamente entusiasmado, asombrado, deleitado y ha sido una experiencia maravillosa leerla y gozarla”. Sin embargo, además de las calurosas felicitaciones a su amigo (a quien todavía no conocía personalmente), hay un análisis detenido de los elementos narrativos que más lo cautivaron:

Lo primero que me llama la atención en él es, justamente, cómo lo has trabajado entero en “superficies”; no es una superficie, sino que en pedazos de superficie, [...] uno piensa, inmediatamente, en la técnica de los mosaicos: este trocito de este color, más este trocito de este tono un poco menos oscuro, más este tono contrastante, logran, finalmente dar una superficie gigantesca, enorme [...]. Tú no nos das el interior de tus personajes, ni el significado de la vida en la selva, ni psicologías, ni teorías - solo presentas las superficies que tienen que sugerir todo

²⁶ Carta a Carlos Fuentes, 23 de agosto de 1963. “Carlos Fuentes Papers – Princeton”, Box 385, folder 5.

lo que va debajo, todo lo que va adentro sin jamás decirlo: la superficie de tu novela, entonces, tiene para mí la curiosa cualidad de que es algo que abre hacia el interior, hacia el significado, no algo que lo encierra ni lo cubre²⁷.

Su lectura no está desarrollada con detención ni es precisa en el uso de los términos del análisis –es, con toda probabilidad, una larga carta escrita con cierto cuidado, pero no un texto revisado ni corregido por nuestro autor–; sin embargo, es mucho más que un cumplido. Da cuenta, una vez más, del vasto conocimiento de Donoso de ciertas tradiciones narrativas específicas, como el ciclo proustiano o la narrativa inglesa:

y la técnica proustiana de las no transiciones sino de las reencarnaciones (como las de Odette en la dama de la rosa, Miss Sacripant, Odette, Mme. Swann, Contesse de Forcheville) me parece ejemplarmente utilizada, y como estas reencarnaciones hacen que la novela transcurra [...]. ¿Es idea mía, o todo esto transcurre cerca - c'est une facon de parler - de donde transcurre la acción de Green Mansions de Hudson?²⁸

Aunque no utiliza términos académicos a la hora de analizar la novela de Vargas Llosa, Donoso demuestra una fina sensibilidad para identificar los elementos narratológicos subyacentes a la anécdota, siendo capaz de describir y sopesar el ejercicio creativo en distintos niveles de profundidad. Así, desperdigados a lo largo de su epistolario, son muchos los comentarios atentos de este Donoso lector, siempre agudo.

Hay, por último, un rasgo muy elocuente de su ejercicio crítico, que nos muestra el calce entre su ejercicio como comentarista y su faceta de creador, y que guarda relación con una estética muy en boga por los años sesenta entre los escritores del boom: la novela total. Algo de esto ya adelantábamos al comentar su lectura de la obra de Fuentes. En una carta que escribe a Rodríguez Monegal, Donoso desliza un comentario acerca de la obra de la escritora argentina Elvira Orphée:

¿Es cierto que la nueva novela de la Elvira Orphée está a punto de salir, and if so, is it AWFUL, o es buena? *Uno* fue espantoso... terriblemente transcendental: yo voy a dedicarme a escribir a Latinoamérica en lo no transcendental, en lo no

²⁷ Carta a Mario Vargas Llosa, 19 de julio de 1967. “Mario Vargas Llosa Papers – Princeton”. Box 80, folder 11.

²⁸ Carta a Mario Vargas Llosa, 19 de julio de 1967. “Mario Vargas Llosa Papers – Princeton”. Box 80, folder 11.

importante, en lo cotidiano y lo privado, estoy aburrido de las grandes verdades y de los frescos pintorescos y preñados de significado²⁹.

Al igual que le comentaba a su amigo mexicano a propósito de *La muerte de Artemio Cruz*, aquí hay una afinidad por la profundidad humana más que por la extensión sociológica. Donoso pareciera considerar que la novela latinoamericana que se escribe en aquellos años se toma demasiado en serio a sí misma, pues expresa su aburrimiento con “las grandes verdades” y “los frescos pintorescos y preñados de significado”.

¿Qué quiere decir esto, en concreto, en los años del boom? Tal como ha esbozado González Echevarría al describir el periplo de García Márquez, la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX busca la totalidad, busca explicar el continente por medio de un “diseño global de la historia latinoamericana, tanto como un esbozo general integrado por los diversos acontecimientos y eras clave, como en la presencia de personajes e incidentes específicos que parecen referirse a personas y sucesos reales” (González Echevarría 46). O, como dice Vargas Llosa, las novelas totales, “esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual” (Vargas Llosa xxv).

Mientras *Cien años de soledad*, *La región más transparente*, *Los ríos profundos*, *Paradiso*, *Rayuela* o *Conversación en La Catedral* buscaban dar cuenta de toda una sociedad por medio del retrato de múltiples tipos humanos, clases sociales, episodios históricos o conflictos políticos, el acento de Donoso buscaba ir en otra dirección. Sobre este respecto, por ejemplo, le escribe a Emir Rodríguez Monegal a comienzos de 1966:

me parece que la novela latinoamericana superabunda en temas sociológicos, históricos, grandes, y en ellos, desaparece como tragada la personalidad y la individualidad. Todas las novelas latinoamericanas son, en el fondo, ‘ensayos de interpretación’ de tal o cual cosa, y su scope se mide con respecto a eso. Por lo tanto *Este domingo*, que no intenta la interpretación de nada, es más bien un Vuillard de la novela latinoamericana, y será, por lo tanto, juzgada como no importante³⁰.

Ese fragmento es elocuente a la hora de mostrar la aproximación de Donoso a su propio trabajo creativo. Tal como le menciona a su amigo uruguayo, su prioridad no está en ponerse en sintonía con una corriente estética en boga, sino en fijar la mirada en aquellos aspectos ‘menores’ de la personalidad y la individualidad que a él más le interesan. Quizás lo más llamativo de todo es que, a pesar de ser Donoso un escritor sumamente fijado en

²⁹ Carta a Emir Rodríguez Monegal, 26 de noviembre de 1966. “Emir Rodríguez Monegal Papers – Princeton”, Box 5, folder 6.

³⁰ Carta a Emir Rodríguez Monegal, 14 de febrero de 1966. “Emir Rodríguez Monegal Papers – Princeton”, Box 5, folder 6.

las famas y los reconocimientos de sus pares, está dispuesto a pagar el precio de ser un escritor ‘de segunda’ –“no importante”, en sus términos– si así mantiene la coherencia con su propio proyecto estético.

Como hemos podido ver hasta aquí, la lectura del epistolario de Donoso nos permite analizar con precisión algunas de las estrategias discursivas y críticas que el escritor chileno desplegó a lo largo de los años. Frente a las preguntas por el lugar que el chileno ocupó en el campo literario latinoamericano de los años sesenta y setenta, estos materiales son un material riquísimo y todavía no explotado del todo. Si aquí me he detenido en dos elementos muy específicos, como lo son la búsqueda de la internacionalidad y las prácticas críticas en su epistolario, es posible encontrar en estas cartas muchos otros elementos que permitirán dibujar con mayor precisión la ‘postura literaria’ del narrador chileno. Así, la lectura atenta a estas misivas, complementadas con las obras y con los materiales que, a más de dos décadas de su muerte, han ido saliendo a la luz (especialmente los dos volúmenes de sus diarios íntimos), permitirá dibujar con mayor exactitud el lugar que José Donoso ocupa en la literatura chilena e hispanoamericana del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

- “Carlos Fuentes Papers”, Firestone Library, Universidad de Princeton.
- “Emir Rodríguez Monegal Papers”, Firestone Library, Universidad de Princeton.
- “José Donoso Papers”, Firestone Library, Universidad de Princeton.
- “José Emilio Pacheco Papers”, Firestone Library, Universidad de Princeton.
- “Margarita Aguirre Correspondance”, Firestone Library, Universidad de Princeton.
- “Mario Vargas Llosa Papers”, Firestone Library, Universidad de Princeton.

Libros y artículos

- Bada, Ricardo. “1962: New Voices of Hispanic America”. *América 2.1* (24 de noviembre de 2022).
- Bocaz Leiva, María Laura. “La integración de José Donoso a la plataforma del boom: intercambio epistolar inédito de José Donoso con Emir Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes en la década del 60.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, n° 244–245 (diciembre de 2013): 1049-68.
- Castillo, Joaquín. “Cecilia García-Huidobro: ‘José Donoso hizo de la escritura el motor de su vida’”. *Punto y coma*, n° 10 (abril de 2024): 134-40.
- Doll Castillo, Darcie. “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”. *Revista Signos*, vol. 35 (2002): 33-57.
- Donoso, José. *Diarios centrales. A Season in Hell 1966-1980*. Editado por Cecilia García Huidobro. Santiago: Universidad Diego Portales, 2023.

- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- Fontana, Antonio. “Luis Harss: “Cien años de soledad” me pareció una larga anécdota”. *ABC*, 29 de octubre de 2012.
- García Huidobro, Cecilia. “¿Llegó el cartero?: La correofilia de José Donoso y las Anticartas de Nicanor Parra”. *Literatura y lingüística*, n° 43 (2021): 491-513.
- . “Realidad y artificio: José Donoso y las cartas de su padre”. *Revista de Humanidades*, n° 43 (junio de 2023): 33-61.
- Gilman, Claudia. “Luis Harss y su coda a *Los nuestros* (1969)”. *Cuadernos LIRICO*, n° 15 (octubre de 2016). *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.4000/lirico.2747>.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Meizoz, Jérôme. “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, editado por Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014: 85-96.
- . *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.
- Vargas Llosa, Mario. “Cien años de soledad. Realidad total, novela total”. En: García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Madrid: Real Academia Española - Asociación de Academias de la Lengua Española - Alfaguara, 2007: xxi-lxiii.

JOSÉ DONOSO: ESCRITOR PROFESIONAL

JOSÉ DONOSO: PROFESSIONAL WRITER

Juan José Adriasola
Universidad Alberto Hurtado
jadriaso@uahurtado.cl

Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
luis.valenzuela.p@unab.cl

RESUMEN

El presente ensayo indaga en el modo en que el trabajo de José Donoso inaugura una figura del escritor profesional contemporáneo en Chile, que marca un punto de inflexión en los procesos de profesionalización del campo literario desde comienzos del siglo XX, y mantiene vigencia hasta el día de hoy. A través de sucesivos ejercicios de representación de sí mismo, de su trabajo y de los circuitos que activa, tanto en sus diarios como en su Historia personal del boom; proponemos que Donoso arraiga la concepción profesional de la literatura en lo que llama un “lenguaje internacional”, que no solo contempla una transformación de la novela como objeto estético, sino que también una lectura transformadora de los circuitos en los que se moviliza, imaginados ya en alcance transnacional y anticipando las operaciones de la industria del libro.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Profesionalización Literaria, Viaje, Literatura Transnacional.

ABSTRACT

This essay looks into the different forms in which José Donoso's work inaugurates in Chile the figure of the contemporary professional writer, as a key point of inflection within the process of professionalization of the literary field since the beginning of the XXth century, still in force to the present day. Through consistent representation of himself as a writer, his work and the circuits it activates, in his journals and his book *Historia personal del boom*; we argue that Donoso anchors the professional conception of literature in what he sees as an "international language", that not only addresses a transformation of the novel as an aesthetic object, but also incorporates a transformation of the literary circuits as well, now imagined as necessarily transnational and in anticipation of the book industry's operations.

KEY WORDS: *José Donoso, Literary Professionalization, Travel, Transnational Literature*

DESLOCALIZAR LA ESCRITURA

No cabe duda que José Donoso es una figura central en los procesos de la literatura chilena, durante la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad. Estamos lejos de ser los primeros en señalarlo, y no iremos a ser tampoco los últimos. Epítome del *boom* latinoamericano en nuestras letras, su trabajo ha sido interpretado como un punto de inflexión en al menos tres dimensiones: de la búsqueda y la renovación de tanto de las formas de representación literaria, especialmente en la novela; de la relación de la narrativa chilena con un canon literario regional y global; y de su influencia en las generaciones de escritores que le siguieron. Entramada en estas tres dimensiones se desarrolla una figura de escritor que, a su vez, señala un giro en lo que respecta a la representación que hace del trabajo literario, tanto como a su práctica y puesta en escena; figura que, como se ha leído a propósito de la influencia de sus novelas en la narrativa chilena, inaugura a su vez un modo de relación con el ejercicio literario vigente hasta el día de hoy. La figura del profesional de la literatura que configura el trabajo de Donoso, particulariza un modo de representación y producción que se propone desarraigado, en un ejercicio de tránsito permanente que proyecta circuitos ampliados y transnacionales desde la gesta personal, la autoimaginación del escritor y el trabajo de composición del lugar que corresponde a su escritura, que a su vez interviene la representación de la propia escena literaria. Imagen profesional en clave viajera, como veremos en las páginas que siguen, que reorganiza de esta manera la relación sostenida con el campo y el mercado literarios, entendidos ya como marco especializado de desarrollo y competencia, y por primera vez articulados en razón de una industria deslocalizada.

Entendemos, por supuesto, que la profesionalización de la escritura —su incorporación como práctica y lenguaje de una esfera específica del trabajo—, es un proceso ya en intenso desarrollo hacia las primeras décadas del siglo XX. La tarea transversal en este proceso de largo aliento fue (*ha sido*, a decir verdad, hasta hoy) deslindar un ámbito particular de

y para lo literario; en otras palabras, lograr la autonomía de campo literario, en el sentido que la discutió Pierre Bourdieu desde la segunda mitad de los años 60: parcial, en cuanto a la ineludible mediación de las relaciones económicas, sociales y políticas generales; y a la vez ostensible en la particularización de sus mecanismos de validación, así como de sus propios medios y soportes de producción y circulación. Atendida la unidad de este proceso, y su participación en la desigualdad que para Julio Ramos ha caracterizado la experiencia latinoamericana de la modernidad; la fase que inicia hacia el medio siglo y en Chile cristaliza principalmente el trabajo de Donoso, se separa de las anteriores en el acento y la prioridad puestos en el ejercicio de distinción de lo literario y de los escritores. En el sentido de su desarrollo histórico, un ejercicio de recuperación y actualización de la idea de la “literatura pura”, noción cardinal que lee Ramos en la primera secuencia de la profesionalización de la escritura literaria, como polo de oposición al lenguaje y los circuitos de lo político (136); en el sentido de la secuencia que abre, lo que podríamos llamar el proyecto contemporáneo de autonomía —y su particular sistema de oposiciones—, que Josefina Ludmer leerá desde fines de siglo XX y comienzos del actual en las que llamó “literaturas postautónomas”.

¿A qué nos referimos en particular? Podemos encontrar algunas claves en el bullado prólogo con que Enrique Lafourcade introdujo su *Antología del nuevo cuento chileno*, en 1954. Más allá de la polémica suscitada en el momento por la justificación de hablar, o no, de una Generación de 1950 —“invención” que significó para Donoso “el primer estímulo literario real y una conciencia de lo que podía hacer” (*Historia personal...* 34-35)— allí se cristaliza el complejo de distinciones que orienta el desarrollo de esta fase en la figura del escritor profesional. Esta se levanta en directo antagonismo con las formas de profesionalización que rigieron la primera mitad del siglo XX chileno, tendientes en su mayor parte a la consolidación y el enriquecimiento del campo; en otras palabras, un impulso que operó priorizando el establecimiento del hecho específico literario e intelectual, en tanto colectivo y socialmente significativo¹. La oposición ante ello, la esgrime Lafourcade recuperando

¹ Las expresiones de esta fase del proceso y su tendencia colectiva son múltiples, así como lo son también las formas de articulación y retroalimentación entre ellas. Anotamos aquí tan solo tres de sus dimensiones, para ofrecer una perspectiva de este punto de contraste. Por una parte, el trabajo en red y el protagonismo de la agrupación intelectual como esquema recurrente de posicionamiento y actuación en el campo cultural, bajo la forma de grupos literarios (Los Diez, Los Inútiles, Angurrientos, La Mandrágora, por mencionar algunos), de tendencias y posiciones de identificación literaria (criollismo, imaginismo, vanguardismos de diverso signo, realismos sociales-proletarios, etc.) y organizaciones sociales y políticas de incidencia cultural (feministas, anarquistas, estudiantiles, sindicales-obreras, etc.). Por otra, en paralelo, la emergencia y consolidación de lenguajes y circuitos de crítica (y promoción) literaria, de diversa posición, considerando entre otros el trabajo de figuras como Emilio Vaisse (Omer Emeth), Hernán Díaz Arrieta (Alone), Ricardo Latcham, Domingo Melfi, Mariano Picón Salas y Raúl Silva Castro; escena de crítica y

y reorientando en su prólogo los códigos de la excepcionalidad intelectual, dramatizados en las formas de lo aristocrático, lo aislado y lo egregio (14-17). Aunque es notorio el eco de la figura de los prohombres decimonónicos que trae esta serie, su articulación la reorienta al parear el tradicional eje de distinción que aúna genio y clase —don y herencia en estricta clave eugenésica, como la entiende Antonio Negri²— con la perspectiva de una generación y una literatura “deshumanizada”, es decir, una donde el trabajo literario se articula como ámbito de ruptura o escisión respecto de una realidad humana cotidiana, colectiva y común —lo que, al entender de Lafourcade, es equivalente a decir pasiva y gregaria. Una suerte de *non serviam* apartado de la mística creadora huidobriana, para acercarse, en cambio, a las formas de la pericia profesional. En ese gesto entran tanto el encuadre en registro experto del mismo prólogo —su apertura como presentación desapasionada de los elementos formales que compondrían el género del cuento (7-13)—, como también el énfasis valorativo en aspectos de la formación especializada —estudios universitarios, manejo de idiomas y conocimiento de la literatura contemporánea europea y norteamericana, entre otros— de los integrantes de la generación (17-18).

Más allá de la tensión evidente entre los registros de la reivindicación de clase y del discurso técnico “deshumanizante” que operan en el prólogo-proclama de Lafourcade³, nos interesa destacar aquí el cuadro de distinción que este comienza a delinear. El eje en la figura individual, egregia en tanto desprendida y desafectada de su entorno, acentúa un lenguaje que pasa de específico a especializado. En otras palabras, señala un tránsito en el cual se busca tomar distancia del esquema que había orientado con anterioridad el proceso de profesionalización intelectual, erigido a partir de un lugar y un modo de enunciación que, desde su particularidad literaria, buscó incidir en un marco mayor —social, cultural, político, etc.— y necesariamente localizado —comunitario, nacional o

metarreflexión literaria de la que también participan de forma recurrente escritoras y escritores (Mariano Latorre, Marta Brunet, Manuel Rojas, Pepita Turina, Mario Ferrero y Nicomedes Guzmán, entre muchos otros). Por último, el establecimiento, la diversificación y el crecimiento exponencial tanto de la empresa como del lenguaje editorial y de la función-figura del editor (entre otras, en figuras como Joaquín Almendros y Carlos George Nascimento; también Mauricio Ámster, en la dimensión de la gráfica), a su vez, en estrecha conexión con el campo creativo a través de la activa participación de escritoras y escritores, no solo colaborando sino también haciendo parte en la dirección, diseño y gestión de periódicos y revistas y también colecciones editoriales.

² Ver “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”.

³ Queda para otro ensayo una discusión enfocada en otro proceso que aquí se evidencia, y es concurrente al de la formación de la figura del escritor profesional: el del reposicionamiento de las clases dominantes en la narrativa chilena que hace parte de la emergencia y asentamiento histórico-cultural de esta generación.

incluso de perspectiva global⁴— en el cual se reconocía participante, activo en sucesivas interlocuciones. El esquema que se introduce, en oposición, trabaja un lugar y un modo de enunciación que se proyecta vehiculado, a la vez que contenido, en la expresión de su diferencia específica, siendo esta la que llega a configurar en sí misma un marco deslocalizado (transnacional, como veremos) de competencia, en función del reconocimiento de criterios de identidad formal. No es de sorprender que, desde esta posición, las banderas de oposición levantadas por la generación del 50 (contra criollismo, realismos y literaturas sociales, entre otros) se hayan desarrollado fundamentalmente en dos cauces críticos: contra el provincianismo y contra la cándida confusión entre realidad y literatura, que achacaron indistintamente a diversos escritores de las generaciones precedentes. Es decir, contra la incapacidad de trascender las relaciones, conflictos e interrogantes que pueblan la realidad material e inmediata; y contra la misma incapacidad llevada a la indistinción, expresión de un acceso inespecífico, inexperto y por tanto incompetente, al ejercicio literario. El antagonismo desarrollado en estos términos, como vemos, opone dos figuras de escritor: por una parte, la del profesional, competente tanto en un lenguaje como en un modo de circulación especializados y formalizados; y, por otra, la del aficionado o *amateur* que, como indican sus raíces etimológicas —“sujeto de afección” y “amante”—, opera en su mayor parte desde una conexión sensible e informal (en el sentido de que no requiere formalización previa), con el oficio y el entorno material en que se desarrolla⁵.

Volvamos con esta idea a Donoso. Decíamos que es en él, su escritura y su construcción como escritor, donde con mayor decisión llega a asentarse en las letras chilenas esta figura profesional. Como se desprende de lo anterior, esta afirmación no refiere a que haya sido él un escritor particularmente oficioso y consciente de los circuitos, tanto

⁴ Pensando en la construcción localizada del lugar de enunciación que orienta las del cosmopolitismo periférico, según lo trabaja María Teresa Gramuglio en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, y que se muestra, por ejemplo, en la revista *Babel* y la comunidad intelectual que configura, como abordamos en nuestro ensayo “Comunidad y heterodoxia en el trabajo de Enrique Espinoza en *Babel*”.

⁵ En su *Palabras clave*, Raymond Williams hace una muy breve, pero ilustrativa referencia a la evolución conjunta de las nociones de *profesional* y *amateur*, como “par de antagonismo (...) primero como cuestión de aptitud relativa, más adelante como clase y luego como distinción monetaria” (141). El entramado de las dimensiones técnica, socio-política y económica, remarca el nexo entre modo de producción y formas de relación que entra en juego en este giro hacia la figura profesional. En esta clave es que Edward Said, en *Representaciones del intelectual*, levanta su defensa del intelectual aficionado, caracterizando al profesional como atomizado y funcional a los esquemas dominantes que definen sus marcos de competencia (85-91). Asimismo, en el plano literario, resuena esta oposición cuando Josefina Ludmer remarca el desafío a las fronteras de lo literario que opera en las “literaturas postautónomas”, como tendencia y práctica de conexión entre dominios heterogéneos, articulados como experiencia/registro literario inespecífico.

económicos como intelectuales, que determinan práctica y trayectoria del trabajo literario. Cosas ciertas, por supuesto, pero que igualmente podrían afirmarse sobre Marta Brunet, Manuel Rojas o Nicomedes Guzmán, entre muchos otros. Se trata más bien de una manera particular de concebir y desplegar ese trabajo escritural, la economía que lo enmarca y el tipo de interacción con el entorno intelectual que esta imprime. Un tránsito, como remarca Ángel Rama a mediados de los ochenta, desde la imagen del trabajador de la literatura vigente durante la primera mitad del siglo XX —en cierta grado aún artesanal, en cuanto a sus medios y a los circuitos que activa—, hacia una “semejante a la del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas [que] trabaja para un mercado desarrollado, que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias, o desdenes” (94). El ejercicio de reimaginación y articulación que implica este tránsito, ocupa buena parte de las reflexiones que consigna Donoso en sus diarios, y constituye también la columna vertebral del relato que construye sobre el proceso de la narrativa latinoamericana (y de su propia trayectoria) en su *Historia personal del boom*. En ambos casos, para el escritor la clave está en lo que podríamos llamar una redefinición del alcance de la actividad literaria, orientada desde su diferencia específica hacia un circuito (mercado y mundo literario) deslocalizado.

EL VIAJE COMO TRÁNSITO PROFESIONAL

A lo largo de su vida Donoso reconoce y lleva a la práctica una conexión íntima entre lo que llega a asentar como práctica profesional de la escritura y la experiencia del tránsito, como conexión y fluidez a través de escenarios diversos, que encuentra anclaje en sus propios desplazamientos viajeros. En parte, esta experiencia se conecta y continúa la tradición de puesta en perspectiva global que se abre con los viajes del modernismo y las vanguardias latinoamericanas —los que comenta, entre otros, Mariano Siskind en *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. No obstante, a diferencia de estos, en Donoso la industria y el mercado transnacional del libro —primero como intuición, después como acceso—, adquiere un protagonismo determinante en el sentido que imprime en sus viajes y su relación con la escritura. Si bien José Donoso “no fue el primero en establecer vasos comunicantes entre viaje y escritura”, señala Cecilia García Huidobro, “con toda seguridad es uno de los que ha vivido esa relación con mayor lucidez” (271). La lucidez que destaca, la centralidad del tránsito como eje vital a la vez que profesional, cruza sus diarios entretejiendo su deseo por avanzar más allá de lo inmediato y articularse en relación con lo desconocido, las formas concretas de vida que adopta en cada caso y la progresiva elaboración de redes intelectuales y comerciales que llega a establecer, buscando mejores condiciones para la producción y la circulación de su trabajo.

En el capítulo V de *Diarios tempranos. Donoso in progress. 1950-1965*, titulado “Viajes: Búsqueda y huida”, se sintetizan algunos de estos viajes y se dan atisbos de lo

que estos representan y significan para Donoso. García Huidobro señala que se trata de una “necesidad de enfrentarse a lo distinto” (271) que viene de la infancia, antes de configurarse como lector, cuando miraba fotografías en revistas donde encuentra indicios de “lo otro”: “Las revistas y las fotos fueron las iniciadoras de un prurito que se asentaría en su vida: viajar como una manera de exponerse a lo diverso, y hacerlo con un marcado acento literario” (272). Desde el comienzo la dificultad mayor fue el financiamiento. Ante la negativa de su padre de apoyar su primer viaje, serán sus amigos quienes ayudan a conseguir el dinero para el pasaje “hacia lo desconocido” (273), al lejano sur austral, en 1945. El periplo posterior lo lleva a diversos lugares del mundo:

Argentina, México, Estados Unidos —Princeton, Iowa, San Francisco, Nueva York—, Italia, Portugal, España, y dentro de España, Pollensa, Sitges, Calaceite, Barcelona, Madrid, fueron algunos de los destinos de una vida de peregrinaje. Incluso antes de dejar El País y en los diferentes períodos en que residió en Chile, se las ingeniaba para ir de un lugar a otro. A veces eran destinos a los que lo enviaban como reportero de *Ercilla*; otras, andanzas y paseos que inventaba él mismo. Cualquier trayecto le era propicio para abrir los sentidos (277)⁶.

García Huidobro pone énfasis en que para Donoso “escritura y viajes son finalmente expresión de una misma fuerza, obedecen a un desasosiego similar. Se trata de una realidad mucho más profunda que una cuestión geográfica” (2016: 279), algo que según Donoso tenía que ver con el sentirse un extraño (279) y “dar un salto al vacío cada mañana” (García Huidobro 2016, 282). El propio Donoso remarca esta asociación, cuando destaca que tanto escritura como viaje tienen que ver con una idea de movilidad desprendida de la situación dislocada del escritor, cuando destaca la escritura de las grandes novelas latinoamericanas, creadas lejos de los países de origen de sus autores, como “*Rayuela* y *La ciudad y los perros* en París; *Conversación en la Catedral* en Londres y en Barcelona; *Cien años de soledad* en México; las novelas de Puig En Roma, Nueva York y otras capitales” (2016: 280). Esta movilidad también puede verse en práctica en el caso de Donoso:

El obscuro pájaro de la noche se gesta en Chile, en México y España; *El lugar sin límites* y *Este domingo* en México. En España, *Tres novelitas burguesas*, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, *Casa de campo*, *El jardín de al lado*, incluso *Lagartija sin cola*, que fue encontrada entre sus papeles después de su muerte por su hija Pilar y publicada el año 2007 (García Huidobro 2016: 281).

⁶ Solo entre 1966 y 1980 “vivieron en Mallorca, Madrid, Puerto Pollensa, Barcelona, Calaceite, Sitges y nuevamente Madrid. Todo matizado con frecuentes viajes a universidades estadounidenses, incluido el semestre en Princeton en 1975” (García Huidobro, 2024, 10).

García Huidobro enfatiza el rol clave del viaje en la vida personal y afectiva de Donoso, también en su obra, ante lo cual se pregunta sobre “cuál habría sido el estilo donosiano de haberse quedado anclado en uno o dos sitios” (281). En sus diarios, busca escribir un cuento “a propósito del viaje, la idea del viaje. La excitación que produce viajar” (283) o, además de sus artículos periodísticos, “escribir una gran novela, grandiosa novela sobre mi viaje. Una novela totalmente comprometida, entregada (menos en ese sentido), describiéndome a mí mismo en una posición franca y fuerte ante el mundo” (Donoso, 2016, 287). Luego continúa su tránsito por distintos lugares, pero, sobre todo, elucubra ideas en torno al viaje y la escritura: “Quisiera hacer algo con una idea central de ‘Viaje’, es decir, la huida, la creencia de los sudamericanos que todo lo bueno está en Europa (el arte, la vida ‘interior’ o ‘intensa’) y nuestra lamentable falta de confianza en nuestro propio material, en nuestras propias estructuras” (2016, 292).

MECANISMOS DOMÉSTICOS Y DE LA INDUSTRIA DEL LIBRO

La autoimagen que delinea Donoso delinea en función del viaje —exploradora, arriesgada, incluso épica en el sentido de su “posición franca y fuerte ante el mundo” (Donoso, 2016, 287)—, tiene, como se desprende de lo anterior, un correlato consistente en el que erige como su lugar de escritor. Profesional exhaustivo y estrictamente disciplinado, que orienta tanto un intenso deseo literario (bordeando a ratos la obsesión) que tanto toca la propia creación, como la anticipación del impacto y la circulación de su obra. Al mismo tiempo, esta imagen que se va consolidando entramada con desplazamientos, deseo y logros literarios, aparece mediada por la necesidad material que acompaña esos procesos: como marco vital a veces invisible, a veces molesto; como matiz que modela la imagen de lo literario; como orientación de su deseo y su propia escritura; como tensión, a grandes rasgos, que determina su lucha y su empresa personal como escritor. “Comienzo este cuaderno con el júbilo de sentir hambre. Creo que por el momento no necesito poner otra cosa. Voy a salir a caminar hasta que sea la hora de comer” (Donoso 2016, 116). Hambre y ayuno, impulso y suspenso. La tarea (y la gesta) del escritor se irá configurando de esta manera, en un mundo de tensiones y cuestionamientos donde el imperativo económico sirve de vaso comunicante entre aquel cotidiano doméstico y la proyección de escala industrial que asume Donoso en cuanto profesional de la escritura. Así, vemos cómo se van intercalando reflexiones donde se impone, por ejemplo, la tarea de producir determinada cantidad de páginas en tiempos específicos, se cuestiona si escribir o no hacerlo un día, o comenta que debe escribir cuentos o algún texto por encargo.

Dos de los ejes centrales de su reflexión cotidiana son los proyectos y lo económico. Los primeros dan cuenta de una inquietud creativa, pero también de una forma de este trabajo que se proyecta y vive en el deseo de expandirse. Ejemplo de esto es el

interés constante que muestra por el cine⁷ y, en particular, que sus obras sean llevadas a la pantalla. Manifiesta el deseo de que *El obsceno pájaro de la noche* le guste a Buñuel: “Es muy pelificable” (2024: 104). La idea y la intención llegan a verse frustradas: “Hoy se jodió definitivamente lo de Buñuel. Grandes ilusiones y cambio de vida” (2024: 215). Sin embargo, dicha frustración suma a su gesta, y no impide que ideas y proyecciones sobre el cine se multipliquen luego de ello (247, 255, 257). El interés de Michelangelo Antonioni en su obra, por ejemplo, lo estimula demasiado (2024: 235).

El desborde de ideas y proyectos de Donoso al mismo tiempo que señala la intensidad de sus procesos reflexivo y creativo, como planteábamos, ocurre necesariamente entramado con la precariedad material de un presente en desplazamiento constante. En 1957 escribe: “Por fin soy hombre feliz. Acabo de dejar atrás la oprimente vulgaridad de la hostería (Isla Negra)” (Donoso, 2016, 117). Dos años después anota aspectos relativos a trabajos paralelos a la creación narrativa, así como consideraciones en torno a los pagos que recibe:

Escribo desde mi oficina en Edge Road y de la Vega, donde desde hoy comienzo a trabajar en capacidad de traductor, con un sueldo de 5000 pesos argentinos. Esto, estoy seguro, me dará una gran estabilidad económica, que me quitaran numerosas causas de neurosis de encima, sobre todo la inseguridad para saber de dónde vendrá la comida para el día siguiente (Donoso, 2016, 152).

Donoso intercala de esta manera la consideración económica de subsistencia con aquellas sobre sus procesos creativos. Comprende, por una parte, que su actividad literaria requiere de actividades paralelas, de ingresos adicionales. Los apremios que vive (y anota) cobran relevancia, además de la evidente en el plano doméstico, también en su perspectiva sobre la industria y la profesión literaria. Lejos de descartar lo económico, o darle un lugar secundario ante su labor como escritor, lo incorpora activa y sistemáticamente. Lleva cuentas y suma ahorros y posibles ingresos, que van desde la venta de una casa, hasta la obtención de una beca Guggenheim (53). “Dinero que nos queda” (67), “Dinero por venir” (67): “Con 800 dólares mensuales se puede hacer una vida agradable en Barcelona. No tendré una bella casa. En un sector *fashionable*. Pero algo se debe poder hacer” (103). Consideraciones que rescata también Pilar Donoso en *Correr el tupido velo*: “Nuestro plan: tenemos plata como para vivir un año y medio, más o menos, en España sin trabajar, yo escribiendo y terminando mi magnum opus *El obsceno pájaro de la noche*” (68). Pilar recuerda el equilibrio que su padre hacía para pensar su obra y los réditos económicos

⁷ García-Huidobro destaca también la proximidad de Donoso con el colectivo teatral *ictus* y su colaboración en los años 80: “Además de la calidad y el prestigio del grupo, en ese momento buena parte de la actividad teatral en Chile era una forma de resistencia política, y eso debe haberle atraído” (2016: 495)

que esta debía dar, ya que “para él era absolutamente necesario escribir una obra mayor” (45), tenía “la ambición de hacer algo monumental, el retrato de todo un mundo” (45), lo que convive con “gastos del tratamiento ginecológico contra la esterilidad y la cuenta del psicoanalista” (52), lo que apenas les permitía “mantenerse a flote” (52). Sus planes están afuera de Chile y sabe que debe tener financiamiento para llevarlos a cabo:

Si resulta el proyecto latinoamericano, yo tendría mi cargo el primer taller, con un sueldo de 15000 dólares al año por lo menos [...]. Estoy muy contento, significará que podremos ahorrar bastante dinero, lo que nos asegurará un placer más o menos discreto para los años venideros y no ser nunca más un ‘príncipe consorte’, como sé que algunas malas lenguas han dicho de mí. Significará, creo, unos cuántos años de ausencia de Chile... pero en este momento no quiero, o por lo menos no tengo interés en volver a Chile a seguir arrastrándome en una vida miserable, llena de sobresaltos sobre el mañana. Estoy en el momento más productivo de mi vida. Buenas o malas. El año pasado escribí y terminé dos novelas. No me puedo quejar (Donoso, Pilar 63).

La consideración económica que se aprecia de esta forma en los diarios, constante y sintomática, aparece en su *Historia personal del boom* inserta en orden de sentido donde ya claramente busca enlazar la precariedad con el relato de su desarrollo profesional. Es ejemplar, en este sentido, el modo en que Donoso se refiere al proceso de publicación y ventas de *Coronación*. En primera instancia, Nascimento, la editorial más grande de Chile aceptó publicar la novela, cuenta, “bajo condiciones muy curiosas: se tirarían tres mil ejemplares, de los cuales yo recibiría setecientos a cambio de cederles mi derecho a cobrar adelanto y liquidaciones. Yo debía vender mis setecientos ejemplares por mi cuenta y en privado” (36-37). Comienza ahí la campaña heroica de distribuir “los gruesos volúmenes amarillos con portada de Nemesio Antúnez en las librerías, que frecuentemente se negaban a tomarlos por tener compromiso de distribución con Nascimento” (37). Al igual que con su primer viaje, nuevamente se moviliza sus redes de amistad para vender los ejemplares, a las que en esta empresa se suma también la familiar: “Recuerdo la figura bonachona de mi padre, sentado en un sillón de terciopelo de Génova a la entrada del Club de la Unión, con un montón de volúmenes amarillos a su lado, vendiéndoselos a sus contertulios de la vara o de la mesa del rocabor” (37). A pesar del éxito de ventas en Chile, pasaron varios años antes de que se reeditara:

Ni siquiera se planteaba la cuestión de distribuir y vender en otros países. Así con casi todas las novelas de entonces: los empresarios editores y distribuidores no importaban ni exportaban, mientras el inmenso ámbito de habla castellana se consumía de hambre convencido de su incapacidad de producir alimentos propios. A fines de la década de los años cincuenta no se tenía conciencia de esos millones de lectores posibles, de esos cientos de escritores jóvenes ansiosos de comunicación;

y las novelas primerizas de los mayores de mi generación -Mario Benedetti, por ejemplo, Augusto Roa Bastos, yo, Carlos Martínez Moreno- quedaron, al principio, encerradas dentro de fronteras nacionales (37).

La frustración comercial de Donoso, que a la luz de los diarios entendemos determinante en el sentido de sus reflexiones cotidianas —aun cuando en el caso de *Coronación* no afectara en rigor su subsistencia—, aparece aquí inmediatamente resignificada como acicate en el relato de su empresa personal⁸. Antecedente de agencia y aptitud profesional que, sumada al descontento con el medio editorial nacional (que comentaremos a continuación), lo impulsa a salir, incorporando a su vez el viaje como mecanismo para trascender dicho entorno e iniciar su tránsito: “Asfixiado dentro de mi medio chileno, insatisfecho con las limitaciones que se me iban imponiendo, seis meses después de que apareció *Coronación* decidí, sin un cobre en el bolsillo, emprender un periplo por América con el propósito de conocer lo que sucedía más allá de mi país” (42).

EL BOOM COMO COMPOSICIÓN DE ESCENA PROFESIONAL

Como vemos, la *Historia personal del boom*, sirve como un espacio de consolidación, en términos de la construcción de la gesta personal y la composición de la escena que esta activa. El *boom* latinoamericano constituye, para Donoso, esa escena. ¿De qué forma? El primer énfasis, y quizás el principal eje de esta composición, está en asentar, de diferentes formas y en reiteradas ocasiones, la noción de que el *boom* latinoamericano no operó ni llegó a constituir en lo fundamental un grupo literario. En un hilado sin duda más fino que el del prólogo de Lafourcade, este gesto retoma el criterio de deshumanización con que caracterizó la reimaginación del trabajo literario por parte de su generación. No se trató este proceso de relaciones de camaradería (fuera política o afectiva), insiste en remarcar Donoso, sino de articulaciones profesionales organizadas en torno a la especificidad de una práctica literaria compartida. De aquí su reflexión hacia el final del texto, de que enfrentado al temor de que la narrativa del *boom* llegase a “pasar de moda”, su consuelo fuera que esto podría no suceder justamente porque “no ha postulado teorías

⁸ Resulta ilustrativa como contrapunto a la figura del “empresario independiente” que aquí vemos, una anécdota similar que relata Manuel Rojas en su *Antología autobiográfica*. A propósito de la novela *Lanchas en la bahía*, nos cuenta cómo, tras la quiebra de la editorial, se le ofrece cancelar los derechos adeudados con copias del mismo libro. En un registro más bien tragicómico, Rojas subraya el absurdo de la situación, imaginándose como un panadero “a quien se le ofreciera pagarle en pan su trabajo” (72). La figuración de redes que él mismo fuera a activar para concretar la circulación del libro a través del mecanismo de la venta (algo que por necesidad habrá ocurrido) es decididamente secundaria ante la afirmación central de su condición de productor de novelas, no agente comercial.

ni posiciones, sino que ha sucedido [...] y al pasar de moda el *boom* como totalidad no dejará el esqueleto de teorías, sino quizás media docena de novelas que no se apaguen” (120). Consideración en la que deja ver también el valor que observa en el carácter desagregado (emprendedor e independiente) del conjunto de escritores en que se reconoce, y que entiende como un avance respecto del modo de producción y los circuitos que venían en funcionamiento, fuertemente arraigados en el esquema de la camaradería y los grupos literarios, independiente de los que fueran sus postulados o posiciones. Escena de aficionados, de alta intensidad afectiva a costa de bajo dinamismo y alcance, que llega a trastocar el escenario que activa la escritura del *boom*.

El registro por el que opta Donoso para referirse a este proceso, la “historia personal”, consolida de forma tremendamente eficaz el giro que busca reflejar en la concepción del trabajo de la literatura. No escribe como crítico, ni estudioso de la literatura, sino, dice, como “uno de esos profesionales que solo están contentos *talking shop*, hablando de su profesión hasta en sus mínimos pormenores” (104). Registro que le permite, por una parte, desentenderse de caracterizaciones generales que pretendiesen agrupar al que concibe como un conjunto de escritores independientes, bajo banderas unificadas de estilo, temática o ideología; y, por otra, centrar la atención en la renovación del ejercicio de la profesión literaria, como práctica prioritariamente individual (la gesta personal que narra) que se replica como estructura operativa, señalando así un hecho colectivo que no requiere ni busca la unidad de grupo (*humana*, en el sentido que rechaza Lafourcade). En este sentido, el eje de su relato, aun siendo personal, busca apartarse del terreno de las consideraciones (polémicas o celebratorias) a propósito de sujetos y colectivos particulares, para dar lugar a una de carácter estructural y estructurante: sobre una escena que se representa agotada en las restricciones de su propio esquema aficionado, y una práctica profesional que la abre en el “proceso de internacionalización”, del que entiende Donoso, se desprenden “los cambios más significativos de la novela hispanoamericana” (*Historia personal...* 19).

Al cuadro de consideración económica que destacábamos a propósito de sus frustraciones con la edición de *Coronación* por Nascimento, de por sí indicativo de las restricciones del circuito literario que decide dejar atrás por medio del viaje; se suma a propósito del mismo libro una reflexión en torno a las limitaciones del modelo de recepción crítica que regía. Mortificado recibe el comentario de Marta Brunet, que sin haberlo leído aún su libro se declara sumamente interesada en él, porque le han dicho “que continúas [Donoso] la gran tradición del realismo chileno” (39). A propósito de sus palabras, reflexiona:

me hicieron comprender lo limitada que podía ser la apreciación literaria chilena de ese tiempo, cuando ni siquiera el lector más avisado, capaz de percibir mil matices en novelas contemporáneas europeas se daba el trabajo de tratar de comprender otra cosa que el estrato de la «realidad fielmente retratada» dentro del mundo de alusiones ambiguas que es una novela: era un ambiente bien intencionado [...]

pero, en esencia, un ambiente con poca cabida y tolerancia para actitudes literarias contradictorias o aparentemente marginales, un mundo sin variedad de gustos y posibilidades (39-40).

Más allá de la resistencia y de la visión depreciada del aparato literario y crítico realista, sintomáticas de su generación; se hace evidente la desazón que le genera a Donoso el verse *agregado* sin más a una tradición, a una matriz literaria ya establecida —más aún quizás cuando su presencia en *Coronación*, si bien elaborada, es innegable. La acogida de Brunet, en ese sentido ominosamente “bien intencionado”, resulta para él confirmación de la vigencia de restricciones inaceptables, en tanto subsume su trabajo individual en la trama continua de un trabajo colectivo, su diferencia específica en la confirmación de un hecho literario genérico.

El giro que introduce esta primera confirmación, negativa, se completa con la entrada en escena de Carlos Fuentes, “el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta” (49). De la “generosa carta” que recibe de su parte, a propósito de la misma novela, solo reproduce el siguiente fragmento: “Encuentro *absurdo* que esta novela no se conozca más y que no se haya traducido. Mándasela a mi agente literario en Nueva York, Carl D. Brandt, y yo le escribiré para ver qué puede hacer por ella” (63). El contraste es ejemplar: no solo no se hace mención alguna al realismo ni a ninguna otra tradición literaria, sino que se omite por completo el comentario directo sobre la novela; en cambio, pasan a primer plano la observación sobre su circulación limitada, y la prospección del paso hacia el circuito amplificado, transnacional. Fuentes facilita el contacto, algo sustantivo en cuanto ancla la propuesta en acciones y agentes tan concretos como accesibles; sin embargo, no radica en ello la generosidad que observa Donoso —y que contrasta con la temible acogida de Brunet—, sino en el reconocimiento profesional que entraña la misiva. Se trata de una constatación de aptitud que brilla exactamente por su desnudez y pragmatismo: la aptitud de la novela de ser traducida y alcanzar públicos más amplios —*absurdo* que no haya sido así todavía; y la aptitud del escritor que la ha creado y la ha movilizado hasta ese punto, de asumirse a su vez “agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana”, impulsando la propia en esos circuitos.

Historia personal, que es historia al mismo tiempo del proceso literario latinoamericano. El reconocimiento que recibe de Fuentes llega como confirmación para Donoso del lugar que le corresponde en la transformación de la novela hispanoamericana. No es solo que se abra para su obra aquel circuito especializado que amplifica en la escena transnacional, sino que tal es su lugar de pertenencia. Ilustra este punto la precisión que hace al comienzo del libro, hablando de la internacionalización de la novela hispanoamericana, donde distingue la serie de expresiones que grafican el alcance de aquel circuito, de lo que considera la condición literaria formada en la narrativa del *boom*, que no solo posibilita el acceso, sino que activa ese circuito desde y en la propia literatura latinoamericana. La

avidez editorial y de agentes literarios “de todas las capitales”, premios literarios “millonarios”, traducciones en “París, Milán y Nueva York”, público lector de “proporciones insospechadas”, interés expresado por revistas literarias alrededor del mundo y también para el traslado cinematográfico, e “innumerables tesis de doctorado en cientos de universidades yanquis”; plantea Donoso, son “cosas positivas y estimulantes en un sentido más bien superficial” (19). El hecho sustantivo que las posibilita radica para él más bien en que “la novela hispanoamericana comenzó a hablar un idioma internacional” (20). De forma similar al proceso que comenta Julio Ramos a propósito de la emergencia de la figura del maestro (como límite o margen diferenciador de la del escritor) hacia fines del siglo XIX⁹, el acento recae en el asentamiento de un marco de expresión, reconocimiento y validación, que encuadra y proyecta una particular figura y práctica profesional, en este caso, de la novela. El *absurdo* que señala Fuentes en su carta —y Donoso destaca la palabra— confirma lo que a través del relato de sus frustraciones editoriales-comerciales, el autor ya veía y nos venía anunciando: su trabajo (tanto su obra como sus esfuerzos por movilizarla) estaba desde un comienzo fuera de lugar en el marco determinado por el inmediato nacional, las polémicas personales, las posiciones y los proyectos de identidad colectiva, las tradiciones agregadas. El suyo, en cambio, si bien materializado luego en aquellos “estímulos superficiales”, llega a corresponderse más bien con la emergencia de ese idioma internacional, que se figura desde un comienzo en “ese mundo de alusiones ambiguas que es una novela” (39): la estructura del género que por esos años comienza a asentarse en la narrativa latinoamericana y, por cierto, la propia en dicho proceso.

Se entiende, de esta forma, que cuando Donoso remarca el carácter desagregado del *boom* como totalidad, lo que busca es señalar la prioridad de este proceso de internacionalización, que entiende estructural y estrictamente literario. Composición de escena, como hemos planteado, que posibilita el despliegue de la nueva figura del escritor profesional, al mismo tiempo que se materializa en su ejercicio. Marco de competencia, no solo en cuanto a la prioridad asignada al desempeño individual, sino también en el sentido de que sirve como campo discursivo y performático que delimita y define aquello que constituirá la aptitud profesional.

⁹ Dice Ramos: “Se trata, en parte, de la profesionalización de los maestros, que para muchos modernistas serían otra figura-límite del sujeto literario. Pero más importante que esa profesionalización, proyectada por Luz y Caballero veinte años antes, lo fundamental es la constitución de un campo discursivo específicamente pedagógico, que posibilita el habla de los nuevos ‘profesionales’” (127).

PROYECCIÓN DE LA FIGURA DEL PROFESIONAL

La condición de agente activo que entraña la figura del escritor y que Donoso busca encarnar en las dimensiones que hemos discutido hasta aquí, aun privilegiando explícitamente el trabajo individual, no se agota en su persona. Una de las marcas más evidentes de este carácter expansivo, podemos encontrarla en el taller literario de autor que funda a su regreso a Chile a comienzos de los ochenta, y que mantiene durante toda esa década. Se trata nuevamente de una empresa personal y privada, estructura no sólo sintomática, sino que, como hemos visto, central en lo que concibe como práctica profesional; en este caso orientada a lo que podríamos entender como una proyección de escena. No se trata tan solo de que este modelo, que replica Donoso a partir de su experiencia en el Writer's Workshop de la Universidad de Iowa, llega a instalarse hasta el presente como una de las fuentes de ingreso adicional (y muchas veces principal) más recurrentes entre escritoras y escritores. Esa experiencia llega a configurarse a su vez como un tránsito de la experiencia y el trabajo personal hacia una composición estructural y estructurante del campo. Organizado en torno al mismo Donoso, como es de esperar en un taller de autor, ese tránsito se desenvuelve de forma similar al visto en la *Historia personal del boom*: su persona constituye centro, pero en tanto trayectoria, agencia y pericia literarias. El asunto del taller era estrictamente estético, recuerda y enfatiza Carlos Franz en "El legado de José Donoso a las nuevas generaciones chilenas", constituía un esfuerzo por instalar, no una cofradía ni grupo literario de ningún tipo, sino una poética de la creación narrativa. La idea de proyectar su legado estrictamente literario no requería por cierto de la realización de un taller. Sus novelas ya habían marcado los modos de representación de la narrativa chilena y, además, en rigor tal esquema nunca ha constituido una necesidad estricta ni un medio particularmente eficaz para lograr este fin. Lo que sí resulta notorio en esta experiencia es la composición de un legado relativo a la concepción y la práctica específicas de la profesión. Un taller puramente estético, riguroso en su conocimiento, consideración y trabajo de las formas de la literatura; aquel lenguaje específico, abierto e internacional. Aunque resultó ser un proyecto de poco aliento, o al menos considerablemente menor del que se anunció en sus inicios, la llamada Nueva Narrativa Chilena en los años noventa fue una clara expresión de la vigencia de aquel legado: no como consistencia escritural, sino como escena del deseo por modos de producción y circulación literaria de alcance profesional. Legado sin ninguna duda presente hoy, como práctica y como discusión vigente, por ejemplo, en el lugar que ocupa en la construcción de la imagen del "escritor en ascenso" el tránsito desde ediciones locales a otras transnacionales; o bien, en las tensiones a propósito del lugar que se asigna o se resta, en términos de valoración crítica, a los proyectos colectivos y al desempeño especializado o pericia individual.

Los ejemplos son tantos y tan diversos como es amplio el espectro de la incidencia del trabajo de Donoso en las letras chilenas. Así como sus novelas llegaron a constituir un paradigma en términos de composición y búsqueda narrativa; de igual forma su aproximación a la escritura y la serie de implicancias que hemos querido reflejar en estas páginas,

marca un punto de inflexión en la concepción de la producción literaria, tanto respecto de su imaginación nacional como de su proyección regional y global. Los viajes, la escritura proyectada y la consideración económica, como partes de un mismo tránsito que entrafna el lenguaje de una literatura específicamente internacional, como lo registran su biografía y sus diarios, y se ordena en su *Historia personal del boom*, resuena aún en las discusiones actuales en torno a las formas del campo literario y la literatura como práctica profesional.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Donoso, José. *Diarios centrales. A Season in Hell. 1966-1980*. Edición Cecilia García-Huidobro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024.
- . *Diarios tempranos. Donoso in progress. 1950-1965*. Edición Cecilia García-Huidobro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- . *Historia personal del boom*. Santiago: Alfaguara, 2007.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- . “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, Estudios Martianos. Seminario José Martí, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, febrero/marzo, 1971: 129-197.
- Gramuglio, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: E. Municipal de Rosario, 2012.
- Lafourcade, Enrique. “Exordio” en *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954: 7-22.
- Ludmer, Josefina. *Lo que vendrá: Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- Negri, Antonio. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” en Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007: 93-140.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva” Ángel Rama (ed.). *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984: 51-110.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México D.F: FCE, 1989.
- Rojas, Manuel. *Antología autobiográfica*. Santiago: Lom, 2008.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Traducción de Isidro Arias. Barcelona: Paidós, 1994.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Traducción de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Williams, Raymond. *Palabras clave*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

JOSÉ DONOSO Y EL MÍTICO DESGARRO DE UN EPISODIO CREADOR.
COMIENZOS ESCRITURARIOS E ÍNCIPIT DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*

JOSÉ DONOSO AND THE LEGENDARY RIP OF A CREATIVE PIECE.
BEGINNINGS AND INCIPIT OF EL LUGAR SIN LÍMITES

María Laura Bocaz Leiva
University of Mary Washington
mbocazle@umw.edu

RESUMEN

Este artículo problematiza lo que a partir del testimonio del autor en su *Historia personal del boom* ha sido considerado hasta el presente como el incipit de su novela *El lugar sin límites*, a partir de un análisis crítico genético de los diarios de escritura comprendidos en el proceso creativo de “El último Azocitía”-“El obsceno pájaro de la noche” y “La Manuela”-“El lugar sin límites”.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, José Donoso Papers, *El Lugar Sin Límites*, *Hell Has No Limits*, Archivo, Crítica Genética, Traducción.

ABSTRACT

This article problematizes what, based on the author’s testimony in his *Historia personal del boom*, has been considered up until now as the incipit of his novel *El lugar sin límites*. The results are based on a genetic study of a selection of the notebooks that are part of the creative process of “El último Azocitía”-“El obsceno pájaro de la noche”, and “La Manuela”-“El lugar sin límites”.

KEY WORDS: *José Donoso*, *José Donoso Papers*, *El Lugar Sin Límites*, *Hell Has No Limits*, *Archive*, *Genetic Criticism*, *Translation*.

José Donoso dejó un parco testimonio sobre el proceso de escritura de *El lugar sin límites* (1966) en contraste con su reiterado, sino obsesivo recuento sobre el proceso creativo de *El obsceno pájaro de la noche* (1970). A partir de sus palabras en *Historia personal del Boom* (1972), los lectores nos quedamos con la imagen de un Donoso que, en medio del proceso creativo de su novela más ambiciosa, *El obsceno pájaro de la noche*, decide sorpresivamente arrancar un par de hojas del manuscrito en el que trabajaba con dificultad, para dar inicio al proceso escritural que desembocó en su primera publicación fuera de Chile (el destacado es mío):

Nos instalamos en el pabellón que Carlos Fuentes nos alquiló en el fondo de su jardín en la calle Galeana.

A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello **desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que, ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites***. Yo teclaba metido en la sombra del pabellón del fondo del jardín. Al otro lado, en la casa grande, con *Las estaciones* de Vivaldi puesto a todo lo que daba el tocadiscos, Carlos Fuentes escribía *Cambio de Piel* (114-115).

La crítica textual no tardó en atribuir ese trozo arrancado al de unos perros negros disputándose un trozo de carne, basándose en la incuestionable simetría del pasaje en ambas novelas. Cito en esta oportunidad a Fernando Moreno:

no es necesario un examen demasiado exhaustivo para comprobar que en ambas novelas se produce un acercamiento evidente entre dos escenas en las que participan los personajes que ostentan el poder económico y a los cuales, en alguna medida, las demás figuras están subordinadas. Así, en *El lugar sin límites* aparece el hacendado y senador Alejandro Cruz, el que, en un pasaje determinado de la obra (capítulo tercero), llega con sus cuatro perros negros al edificio que sirve de iglesia en el pueblo y, antes de entrar a los oficios religiosos, ordena que den de comer a sus animales:

—Tíreles una charcha, don Céspedes...

La piltrafa sanguinolenta voló y los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole, babosos los hocicos colorados y los paladares granujientos, los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos Devorada la charcha los perros volvieron a danzar alrededor de don Alejo, . . . Él los acaricia...

En *El obsceno pájaro de la noche*, don Jerónimo de Azcoitia, uno de los últimos descendientes de la gran familia, ha organizado, con motivo de su próxima elección como parlamentario, una fiesta en su fundo de La Rinconada. Allí sucede (capítulo decimosegundo) que:

SUS CUATRO PERROS negros gruñen disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarran, ladrándole en la tierra y revolcándolo, babosos los hocicos colorados, los paladares granujientos, los colmillos, fulgurantes los ojos en sus rostros estrechos. Devorada la piltrafa vuelven a bailar alrededor suyo para que los acaricie: mis cuatro perros negros... (189-190)¹.

Si bien las coincidencias apuntadas por la crítica entre ambos proyectos creativos a partir del testimonio del escritor y de ambas novelas en su estado édito resultan incuestionables, hasta el presente no hemos recurrido a los materiales de archivo para confirmar, ampliar o discutir el origen de esta escena y su relación con la génesis de la novela. Cabe entonces preguntarse ¿comenzó Donoso efectivamente a escribir *El lugar sin límites* a partir de este episodio? ¿es este fragmento de los perros negros un trozo arrancado del *Obsceno pájaro*? De ser así ¿conforman esas páginas amputadas el incipit de *El lugar sin límites*? Responderé a estas interrogantes a partir de un estudio crítico genético de una selección de los materiales de escritura de *El lugar sin límites* y de *El obsceno pájaro de la noche*. Partiré por presentar brevemente los materiales de composición implicados en el proceso compositivo de *El lugar sin límites*, para luego ofrecer una interpretación de la génesis de la novela a partir de la evidencia material que ofrecen los diarios de escritura. Transcribiré los fragmentos de los cuadernos utilizados en este trabajo, respetando su ortografía original. Cuando no tenga certeza sobre la interpretación de un vocablo, utilizaré un signo de interrogación entre paréntesis corchetes [?].

MATERIALES DE ESCRITURA Y ETAPAS DE COMPOSICIÓN DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*²

El proceso creativo de esta novela que en estados textuales tempranos se tituló “La Manuela”, “La apuesta” y hasta muy tarde dentro del proceso compositivo, “Ríe el eterno lacayo”, se registra principalmente en los cuadernos 31 y 32 pertenecientes a los *José Donoso Papers* de la Universidad de Iowa. En tres versiones mecanografiadas archivadas en dos colecciones diferentes en la Universidad de Princeton, y en una fotocopia de mala

¹ Sharon Magnarelli (221) y Jaime Concha (96) también discutieron la similitud entre ambos pasajes.

² De aquí en adelante usaré *ELSL* para *El lugar sin límites* y *EOPN* para *El obsceno pájaro de la noche*.

calidad de una versión tardía, retocada parcialmente a mano con bolígrafo azul, disponible en la Universidad de Iowa. Los primeros dos mecanógrafos fueron rotulados a mano por el propio autor como “1st Draft” y “2nd Draft”, y forman parte de los *José Donoso Papers* en Princeton. El tercer mecanoescrito se encuentra en la colección de Emir Rodríguez Monegal en la misma casa de estudios, y corresponde a una copia mecanografiada total de la novela enviada por Donoso al crítico para su lectura³.

En el fragmento citado al principio de este trabajo, tomado de *Historia personal del ‘boom’*, Donoso sostiene haber tardado dos meses en escribir su novela (115). A partir del estudio de sus materiales de trabajo sostengo que en poco más de dos meses, Donoso efectivamente logró escribir la obra gruesa. No obstante, entre febrero de 1965 y noviembre de 1966 –momento en que la novela es impresa en Joaquín Mortiz– se ejecutan otras modificaciones, entre las que destaco el título definitivo de la novela y la incorporación del epígrafe de Marlowe. Como deja ver esta primera carta que el editor de Joaquín Mortiz, Díez-Canedo, envía a Donoso el 11 de febrero de 1966 –a nueve meses de que la novela sea impresa en los talleres de la célebre casa mexicana– la novela aún no llevaba por título “El lugar sin límites”: “**Lo del LACAYO** me parece perfecto y la fecha de septiembre u octubre enteramente viable. . . . ¿Qué título tienes dentro de la manga?” (*José Donoso Papers*, University of Iowa).

En otra misiva enviada a Donoso el 27 de junio de 1966, esto es a cinco meses de su impresión, podemos ver la persistencia del título como una de las tareas pendientes apuntadas por el editor:

Otra cosa importante: el apellido Vergara.

Y, naturalmente, el título que necesitamos ya para ir haciendo los dibujos del forro (José Donoso Papers, University of Iowa).

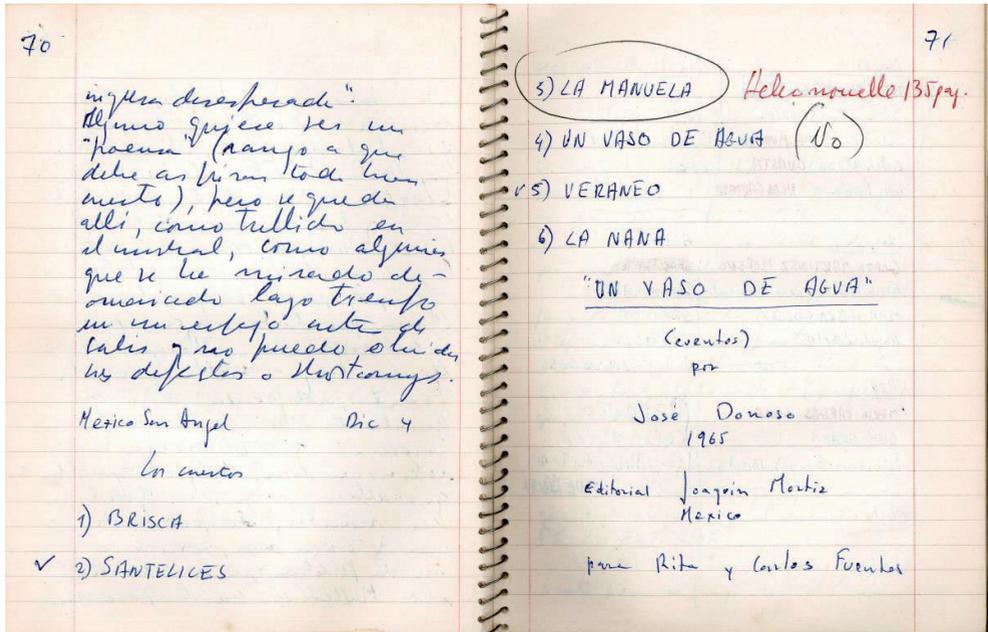
De este modo, si bien el estudio genético de los materiales de trabajo implicados en el proceso creativo de *ELSL* permite confirmar la casa de Carlos Fuentes en México como el principal locus de escritura y la brevedad del proceso compositivo comentado por el escritor, también deja en evidencia que Donoso no utilizó la escena de *EOPN* para comenzar a escribir su nouvelle. Con esto no quiero decir que el mítico episodio desgajado de la novela tortuosa no haya ocurrido, si fuera así ¿cómo se podría explicar la evidente similitud de la escena en ambas novelas? Tampoco descarto que Donoso haya ocupado un par de folios de la novela abandonada en el proceso creativo de *ELSL*. Lo que aquí propongo es que el desgarro de este episodio no gatilló el proceso de escritura de la

³ En el segundo capítulo de mi libro en proceso *José Donoso escritor de El lugar sin límites*, describo en detalle las características de los mecanogramas y cuadernos, el origen de esta fotocopia de mala calidad, así como detalles sobre este envío del escritor al crítico uruguayo.

novela y que este fragmento protagonizado por los perros es uno entre otros elementos que el escritor traspasa de un proyecto creativo a otro. Como discutiré en este trabajo, similar al paso de un líquido en un vaso comunicante, además del episodio de los 4 perros negros devorando un trozo de carne cruda, también traspasan las fronteras del “Último Azcoitía” el espacio del burdel junto con dos de sus trabajadoras. A saber, “la Geisha” y “la Manuela”, y lo que es aún más interesante desde un punto de vista de un estudio genético, estos elementos se incorporaron al mundo narrado de “La apuesta”-“Ríe el eterno lacayo”-“El lugar sin límites” con sus propias ambiciones estéticas.

DERRUMBE DEL MÍTICO DESGARRO

La evidencia más fuerte de que la escena protagonizada por los perros negros no gatilla el proceso de escritura de *ELSL*, es la ausencia de anotaciones relacionadas con los canes en el cuaderno 31, diario que postulo, guarda el arranque definitivo del proceso de escritura de este proyecto creador. Efectivamente, el momento en el que el relato que acabará siendo una novela y titulándose *ELSL* se aparta en forma definitiva de “El último Azcoitía”, futuro *Obsceno* pájaro de *la noche*, queda registrado mediante una anotación autógrafa inscripta el 4 de diciembre de 1964. Como se puede ver en la imagen, lo apuntado en el espacio del diario de trabajo no tiene ninguna relación con el fragmento protagonizado por los perros. Lo que vemos es una lista de seis cuentos que en su conjunto formarían parte del volumen “Un vaso de agua”, dentro de los cuales uno se titula “La Manuela”. La representación de la portada del volumen trazada a mano por el propio escritor, deja huellas de un Donoso que instalado por un tiempo breve en México, añora publicar en Joaquín Mortiz, y dedicar a Rita y Carlos Fuentes, su volumen de relatos, que como sabemos, fue el caso de la novela.



(NB 31, *José Donoso Papers*, University of Iowa)

Cinco días después, tras haber terminado un primer borrador del relato "Un vaso de agua", Donoso decide trabajar en los otros relatos del volumen. Corre el 9 de diciembre de 1964, "La Manuela" encabeza la lista:

Terminé el rough draft del cuento. Puede ser estupendo como pésimo, no se. Espero que bueno. Tengo que releerlo y rehacerlo muchas, muchas veces. . . . Con este cuento con Veraneo y con Santelices tengo hecha la mitad de mi libro de cuentos which is not too hard.

Ahora, para refrescarme, pensaré un poco en los otros cuentos que me quedan para escribir.

LA MANUELA
 BRISCA
 LA NANA

(NB 31: 85-86, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

La primera anotación se escribe en tinta azul y con un trazo apurado, rasgo que habla de la ansiedad del escritor por comenzar a escribir. Curiosamente, esta no se inaugura con el argumento del relato, sino que exhibe una inquietud en torno al desde dónde narrar: “El problema de ‘La Manuela’ es el del punto de vista. No puede ser ella ni la hija. No puedo ser ‘yo’ que soy el que mira. La omnisciencia no me convence” (NB 31: 87, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

Después de saltarse una línea en la página de su diario de trabajo, Donoso se lanza con una primera posibilidad. Transcribo el fragmento y utilizo un signo de interrogación entre corchetes para los vocablos cuya interpretación no estoy segura:

Talvez el ‘yo’. Un grupo de muchachos de fundos vecinos, borrachos, a la casa - de putas- [?] de la ‘Japonesa’. Escena de borrachera. “Dicen que tienes una bailarina- ella es virgen. Yo me la quiero violar. Ella niega la existencia de la bailadora, pero en el momento en que la hija corre el peligro de que sea violada, aparece ‘La Manuela’ engalanada, y nos hace reir a todos y olvidamos el deseo [?].

Algo se me queda de[?] la Japonesa. Regreso solo, de día, a tomar vino (¿Estación Aurora como locale?). Manuela remendando su vestido, lo molesto, Japonesa lo defiende. Manuela arregla vestido: me cose un botón. Todos en el pueblo lo conocen. “La Manuela”.

Casa cerrada los domingos, no, los lunes. Un día, de regreso borracho de una fiesta en un fundo vecino. Me acerco a la casa, miro por el vidrio, el perro me conoce: Manuela y Japonesa desvistiéndose y se meten en la misma cama. Se besan, apagan las luces.

Llego a la casa: mi padre me espera. Me cuenta el cuento de la Manuela - del tiempo de ellos. La otra dueña de la casa, y la apuesta.

La Manuela y la Japonesa en la iglesia, con las demás mujeres (NB 31: 87-89, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

La anotación se cierra con una evaluación y referencia al estilo de García Márquez:

. . . Pero no, esto no está bien.

Tengo que releer a García Márquez para lograr una superficie libre y perfecta como “El coronel no tiene a nadie quien le escriba”. Omnisciente es lo perfecto. Esto tengo que pensarlo muy, muy bien, porque me puede resultar un cuento verdaderamente colosal. La pureza[?] de la Japonesita (NB 31: 89, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

La inscripción que acabamos de leer es la primera en la que podemos acceder al escritor pensando en su relato. Si bien no es hasta este momento que empieza a trabajarlo, ya podemos ver que el escritor tiene varias ideas en mente que resultarán medulares en su proceso creativo: la protagonista de sexo masculino, lo llaman y es conocido como “La Manuela”. Tiene una hija. Un vestido. Sabe coser. El espacio en el que se desarrolla la narración es rural. Hay un burdel cuya dueña es la “Japonesa”. El alcohol y la violencia sexual que pone en peligro a una “bailadora virgen” determina la salida heroica de la Manuela. El espacio donde se desarrollará la narración podría inspirarse en la estación Aurora. La Manuela y la Japonesa duermen juntas en la misma cama. En el pasado otra mujer era la dueña del burdel y hubo una apuesta. Hay un personaje llamado “Japonesita”⁴.

En este momento inicial del proceso creativo, el escritor tiene fe en su proyecto: “puede resultar un cuento verdaderamente colosal”. Admira la sencillez, la “superficie libre y perfecta” de *El coronel no tiene quien le escriba* y cree que un narrador omnisciente es la voz narrativa que mejor funcionará para su relato. Si bien hay un perro en el burdel que conoce al personaje que espía a la Manuela y la Japonesa mientras ambas se meten en la cama, los temidos perros negros y su trozo de carne –el núcleo que nos ocupa en esta oportunidad– brilla por su ausencia.

En la última página que registra esta primera anotación relacionada con el proyecto “La Manuela”, Donoso se pregunta cuál es el tema de su relato a la sombra de su evaluación de la novela de García Márquez. Quiere que este cuento se aparte narrativamente de “Dinamarquero” y acepta que tal vez no sea un cuento, sino una novela breve titulada “La Apuesta”:

narración, puro relato y argumento. Pero con algo de significado. ¿Cuál es el tema? Tengo mucho que pensar en esto. Hacerlo lo más distinto posible a “Dinamarquero”, que tiene un “punto de vista” tan pobre, aunque no mal construido. La narración para “La Manuela” tiene que ser distinta. No me importa, y en realidad prefiero, que me resulte una “nouvelle” de unas 60 a 80 cuartillas [. .

. .] Podría llamarse “La Apuesta”. Tendría que tener humor, bastante. Lo que pasa con “El Coronel” es que tiene una espina dorsal, una línea muy definida, alrededor de la cual se aglomeran los hechos. Y esa línea, resulta, es simbólica y orgánica. Tengo que buscar, para “La Manuela” una línea similarmente orgánica (NB 31: 90-91, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

⁴ Es posible que Donoso esté considerando en este momento del proceso creativo a la localidad “Aurora” como referencia, una de las poblaciones por donde pasaba el Ramal ferroviario de Talca a San Clemente, en la Región del Maule.

La anotación que sigue tiene por fecha 12 de diciembre. Donoso afirma haber terminado un primer borrador que no le satisface de “Un vaso de agua” –el primer cuento del volumen– y retoma la planificación de “La Manuela”. Dividido inicialmente en tres secciones, exhibe la primera inscripción del “Patrón de fundo viejo”. Esta, sin embargo, no menciona a los perros.

En efecto, la única anotación en los cuadernos de escritura directamente relacionada con el proceso creativo de *ELSL* en la que se menciona a los perros negros, se encuentra en el segundo diario implicado en el proceso creador de la novela. Esta se registra el 22 de diciembre de 1964, es decir, dieciocho días después de la que sostengo marca la independencia definitiva de *ELSL* de “El Último Azcoitía”. Transcribo la anotación en su totalidad, la que presenta trazos que materializan una caligrafía apurada, ansiosa por parte del escritor. En efecto, hay un par de vocablos que no he logrado descifrar:

Importancia de los perros. En el pasado, en los pensamientos de la Manuela, los perros. También en el futuro, presiden la muerte de la Manuela. De alguna manera, convence a Pancho que no le haga nada. Escena en el galpón, en que el otro lo va a matar, pero al verlo, de pronto, iluminado, tan viejo, tan desgraciado, lo perdona: se ha conquistado a si mismo. La Manuela se queda ahí (¿posiblemente la Japonesita se esté acostando finalmente, con don Alejo, por ejemplo?) y sale tarde en la noche, y se siente perseguida por los perros, y se mete a los viñas [?] Desnuda y los perros la descuartizan. Los perros que siempre ha habido en la familia de don Alejo, raza de su padre y sus abuelos. La Manuela les tiene verdadero pavor.

Cuando don Alejo está en la casa de la Japonesa, los perros se tienden en la acera, afuera. La gente da vuelta por la acera de enfrente porque les tiene terror, más que nadie, don Alejo (NB 32: 37-38, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

Como se puede ver, si bien en esta anotación se registra el origen y relación de los perros con la familia del terrateniente, su ferocidad, el consecuente temor que despiertan, y muy relevante para el final de la novela, su rol en la muerte de la protagonista, no hace referencia al fragmento de los perros devorando un trozo de carne.

LOS PERROS NEGROS EN LOS BORRADORES HOLÓGRAFOS DE LOS DIARIOS DE ESCRITURA DE “EL ÚLTIMO AZCOITÍA”

Además de los dactiloescritos de ambas novelas y de sus respectivas ediciones editadas, se conservan una serie de borradores hológrafos de este fragmento en el cuaderno 25, diario de escritura perteneciente al proceso creativo de *EOPN*. Corre el 1 de mayo de 1963. Donoso declara estar insatisfecho con el quinto capítulo de la novela:

Cada día más descontento con mi capítulo cinco. No tiene ni pies ni cabeza: todo es puro contenido, puro “dicen” [?] cosas respecto a los personajes, como pegado encima, sin mayor fuerza, sin elocuencia ni realidad.

Tal vez lo mejor sea terminarlo como pueda, así no mas, y pasar al capítulo seis que seguramente podré hacer con más brillo (NB 25:46-47, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

El escritor piensa inmediatamente en las posibilidades narrativas para lograr ese objetivo: “Si es posible con un monólogo interior -con dos monólogos entrecruzados is the best bet”. A continuación, se salta una línea y ensaya una textualización que interrumpe en breve: “No, no, todo está insensible. Tengo que dramatizarlo, actualizarlo” (NB 25: 47, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

En la anotación que reproduzco a continuación es donde aparecen por primera vez los perros en este diario de escritura: “Tomar solo la escena de la iglesia. La entrada al palco, con los perros una vez comenzada la misa” (NB25:48). Tras saltarse un renglón del diario de trabajo, Donoso ensaya una nueva posibilidad. En esta textualización primigenia podemos reconocer el incipit del fragmento: “Junto a la reja del parque, Jerónimo miraba a los perros desgarrando un gran trozo de carne, mientras gruñían” (NB 25: 48). Tras saltarse otra línea, el escritor lo intenta nuevamente. El texto exhibe diversas tachaduras, sobre todo al principio.

lobos

~~Los cuatro perros negros, negros, negros, de ojos dorados:~~

~~Los ojos dorados de~~ Los cuatro perros negros ~~que~~ gruñen disputándose el
les

pedazo de carne. ~~fulguran aún de día~~ Jerónimo indica al mozo que lance otro trozo. Los perros se abalanzan sobre ~~en~~ la piltrafa, revolcándose en el polvo, mordiéndose (NB 25:48).

Después de acabar esta primera textualización, Donoso en plena faena de escritura afirma: “Por aquí va la cosa, pero la redacción no es esta” (NB 25:48). La página siguiente guarda tres textualizaciones:

“Los cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne. Jerónimo espera que uno haya devorado la piltrafa ~~polvorienta~~ antes de indicar al mozo que les lance otro trozo”

“Los cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne, lo desgarran revolcándose en el polvo, ladrando, mordiendo al que lo obtuvo, ~~saltando en torno a Jerónimo pidiéndole mas~~, los ojos dorados fulgurantes en sus rostros estrechos” (NB 25:49).

“Los cuatro perro negros gruñen disputándose el trozo de carne, lo desgarran revolcándose en el polvo, ladrando, mordiendo al que lo obtuvo, babosas sus fauces, los ojos dorado fulgurantes en sus rostros estrechos. Jerónimo espera que terminen ~~entonces~~ y vuelven a saltar en torno a él: indica al mozo con un gesto que les lance otro trozo (NB 25:49-50).

El cuarto intento es el más extenso. Ocupa dos páginas del diario de escritura (50-52), ya que Donoso logra continuar redactando tras superar el fragmento protagonizado por los perros. Esta nueva textualización crece a partir de la adición de detalles relacionados con los colmillos, la relación de los perros con el amo y la repentina aparición de la perra amarilla:

Los cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne, lo desgarran revolcándose en el polvo y ladrando, babosas las fauces, los ojos dorados fulgurando en

Fresca, Devorada la piltrafa sus rostros estrechos con la avidez de la carne ~~recién muerta~~, casi viva. ~~Cuando terminan~~ vuelven a saltar en torno a Jerónimo, que los acaricia: ~~tienen los colmillos feroces de la raza más pura~~, negros como la sombra de un lobo, tienen los colmillos feroces de la raza más pura ~~implacables para devorar al gañán que se atreva a aventurarse más acá de la rejas del parque~~. Pero con él con Jerónimo son juguetones como cachorros, como si supieran que él es su dueño, y dueño de la carne que se les da y del parque que cuidan, destrozando al

peón

gañán que se atreva a aventurarse más acá de las rejas. Jerónimo indicó al ~~mozo~~ que les lanzara otro trozo de carne, que voló por el aire entre los saltos de los perros que no lograron atraparlo, pero la perra amarilla que rondaba lo pescó en el hocico de entre sus patas y antes que los perros se dieran cuenta, huyó arrastrándolo por los puentes del parque a través de las explanadas de tierra, perdiéndose mas atrás dela capilla. El peón lanzo de inmediato otro pedazo que distrajo a los perros.

“¡Perra estúpida” dijo Jerónimo.

“Anda siempre por la cocina y en las caballerizas, patrón...” “Que no vuelva.”

“Si, patrón” (NB 25: 50-52, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

A continuación de estos sucesivos borradores, el escritor piensa en la posibilidad de una nueva disposición, “Hay otro orden posible”, y organiza sus ideas en un esquema

que divide en doce puntos, los que ocupan dos páginas del diario de escritura. Los perros y su ingesta del trozo de carne, están esta vez, en el primer lugar dentro de la nueva organización del capítulo:

1) Los perros el domingo por la mañana. La perra amarilla se acerca con el trozo de carne. Ira de Jerónimo. Ella se aterra [?] porque anoche . . . (pasado) (NB25: 52, José Donoso Papers University of Iowa).

La anotación del 7 de mayo deja ver a un Donoso una vez más insatisfecho con lo planificado y lidiando con el desafío de incorporar anacronías en la narración. No obstante, en la página 57, el escritor se lanza con un nuevo borrador en el cual el episodio de los perros negros inaugura el capítulo (quinto en el estadio textual del diario de escritura; duodécimo en la versión edita de *EOPN*). Transcribo el fragmento que nos ocupa en su totalidad, como se puede ver, el borrador exhibe apenas un par de tachaduras que son corregidas en la marcha de la escritura:

CAPITULO CINCO

Los cuatro perros negros gruñían disputándose el trozo de carne casi viva. Lo desgarraban, revolcándolo en el polvo y ladrándole, babosos los hocicos, los ojos

bailar

fulgurantes en sus rostros estrechos. Devorada la piltrafa volvieron a ~~salta~~en torno a Jerónimo, que los acarició: sus cuatro perros negros como las sombras de los lobos tienen los colmillos sanguinarios, las pesadas patas feroces de la raza más pura. Con él son juguetones, casi mansos, porque él es el dueño de la carne que comen y del parque que guardan. Indicó al peón que les lanzara otro pedazo: la víscera voló entre los saltos de los animales que no lograron atraparla, y al calor entre la confusión de sus patas, la pescó una perra amarilla que rondaba. Se escabulló por la verja [?] entreabierta del parque, arrastrando el bofe por la esplanada de tierra hasta perderse detrás de la esquina de la capilla. Los perros se peleaban otro trozo caliente que el peón lanzó para distraerlos.

Volviéndose de la reja por donde observaba la huida de la perra ladrona, Jerónimo mismo bajó el bastón:

“¿esa perra?”

“No se, patrón . . .”

“¿Primera vez que la ves?”

“A veces anda revolcándose los desperdicios en el patio de la cocina”.

“¿Por qué está en mi casa?”

“Yo no sé nada, patrón...”

“¿No sabes nada, entonces, imbécil?”

No sabes, no sabes ... yo tampoco, y no me gusta que en mi casa pasen cosas que yo no sé. ¿Entiendes? Si vuelvo a encontrar a ese animal asqueroso por aquí los echo a todos. ¿oíste?”

“Si, patron...”

“Ahora ándate...”

Los perros lamían los rastros de la sangre en la tierra. Jerónimo se sentó en el banco y los animales listos [?] se adormecieron a sus pies. Poco a poco, las huellas de la

fueron

vejeción de la perra amarilla [?] desapareciendo de sus facciones (NB 25 57-59, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

CAPITULO CINCO

Los matos pechos negros quinician
 disputándose el trozo de carne carniciva.
 Lo desganchaban, revalcándolo en el polo
 y ladrándole, haberos los hocicos, los ojos
 fulgurantes en sus rostros estroados. Revo-
 rada la piltrepa volucion a ^{unilgon} ~~salto~~ en
 forma a ferocismo, que lo acasicio: sus
 matos pechos negros como las sombras
 de los lobos tienen los colmillos sangui-
 narios, los pesados patos pescos de la
 saga más puma. Los él son jugueteros,
 casi mansos, porque él es el dueño de
 la carne que comen y del panque que
 quedan. Indicó al peón que los lanjuna
 otos pedazo: la visera voló entre los
 saltos de los animales que no lo pieren
 atrapado, y al caer entre la confusión
 de sus patos, la pescó una puma amarilla
 que rondaba. Se escabulló por la uerja

Las posibilidades de cotejo del segmento que estamos estudiando entre diferentes estadios textuales del proceso creativo son múltiples. Por solo nombrar algunas combinaciones relevantes, es posible contrastar los borradores hológrafos del cuaderno 25 con los tres mecanogramas sobrevivientes de *ELSL*; los borradores hológrafos del cuaderno con las múltiples versiones mecanografiadas de *EOPN*; los borradores autógrafos del cuaderno 25 con ambas novelas en sus respectivos estadios éditos. En cualquiera de los casos, el resultado es esperable, ya que se trata de espacios invariantes, es decir de una “masa escritural conservada a lo largo de sucesivas reformulaciones” (Elida Lois 134 en Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX), en las que podremos identificar tanto una serie de enunciados que permanecen idénticos en los tres estadios textuales, así como casos de paráfrasis, es decir, secuencias con “una relación de cuasi-identidad semántica” que “divergen una de otra por diferencias no esenciales” (Lois en *Génesis de escritura* 24) como lo ejemplifican las tablas a continuación:

Enunciados y voces invariantes en tres estadios textuales (NB 25:57, *ELSL*:85 y *EOPN*: 198)

“Revolcándolo”
“Disputándose el trozo de carne”
“Babosos los hocicos”
“En sus rostros estrechos”
“Devorada la”
“Cuatro perros negros como”
“De los lobos tienen”
“Las pesadas patas feroces de la raza más pura”
“Dueño de la carne que comen”

Ejemplos de paráfrasis en los tres estadios textuales (NB 25:57-59, *ELSL*: 85 y *EOPN*: 198)

NB 25: 57	Los cuatro perros negros gruñían disputándose el trozo de carne casi viva.
<i>ELSL</i>: 85	los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva.
<i>EOPN</i>: 198	Sus cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva.

NB 25: 57	Lo desgarraban, revolcándolo en el polvo y ladrándole,
ELSL: 85	Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole,
EOPN: 198	Lo desgarran, ladrándole en la tierra y revolcándolo,

NB 25: 57	los ojos fulgurantes en sus rostros estrechos
ELSL: 85	los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos.
EOPN: 198	fulgurantes los ojos en sus rostros estrechos.

NB 25: 57	brincar volvieron a saltar en torno a Jerónimo, que los acarició:
ELSL: 85	volvieron a danzar alrededor de don Alejo, no de don Céspedes que fue quien los alimentó [. . .] Él los acaricia-
EOPN: 198	vuelven a bailar alrededor suyo para que los acaricie:

NB 25: 57	tienen los colmillos sanguinarios,
ELSL: 85	tienen los colmillos sanguinarios,
EOPN: 198	tienen el instinto sanguinario,

De las múltiples diferencias observables y que valdría la pena comentar a partir del contraste del diario de trabajo con ambas novelas en su estado édito, me detengo en esta oportunidad en una: la ausencia de la perra amarilla en el fragmento de *ELSL*. Así, podemos decir que la mítica can de *EOPN*, si bien aparece en las primeras textualizaciones del fragmento en el cuaderno 25, no se asoma en las páginas del cuaderno 32 que es de *ELSL*, y que nunca llega a habitar los mecanogramas ni la versión édita de la novela. La perra amarilla pertenece, al igual que la Peta Ponce, exclusivamente a *EOPN*.

INTERSECCIONES PRIMARIAS ENTRE *ELSL* Y *EOPN* EN LOS DIARIOS DE ESCRITURA

Como he anticipado al inicio de este trabajo, la primera intersección incuestionable entre *ELSL* y *EOPN* es anterior a la simulación de la portada y no tiene ninguna relación con los perros negros. Se encuentra en las anotaciones en el cuaderno 22, registradas el 17 de julio de 1962, esto es, tres años antes de que el escritor abandone en forma definitiva la escritura de “El último Azcoitía” –que para estas alturas ya conforma una novela breve– para dedicarse a escribir un volumen de cuentos. Como se puede ver, Donoso

planifica el contenido de las escenas que debe trabajar para continuar con el proceso de composición de su texto. Las posibilidades contempladas no tienen relación con los perros negros, sino con el burdel, espacio frecuentado por Boy, el hijo deforme del Jerónimo de Azcoitia (el resaltado es mío):

‘Azcoitia’ se está transformando, si no en novela, por lo menos en ‘nouvelle’ bastante larga.

Tengo casi terminado el primer capítulo. Seguirá así:

2) Jerónimo y su tragedia frente al niño-gárgola, al niño deforme. Su pelea con Dios y su resolución, ya que también el diablo lo ha traicionado (La Peta), [?] él darle una vida a Boy.

3) El mundo de Boy en el campo, el universo fabricado por Jerónimo para su hijo. El crecimiento de Boy.

4) Andanzas de Boy, la relación con las casas de prostitución y las tabernas de los campos. Se ríe de la quimera de su padre, porque conoce el dolor. Amor. (NB 22:119-120)

Particularmente relevante para la discusión que nos ocupa es la anotación que se registra a poco más de un mes de esta, en la que se menciona por primera vez como parte del prostíbulo frecuentado por Boy, a dos personajes: “la Geisha” y “la Manuela”.

Destaco en la anotación del 25 de agosto de 1962 los elementos en los que identifico huellas del proceso de escritura de *ELSL*:

Sta Ana

Agosto 25

Necesidad de la crueldad en Boy: de que se rían de él, de ser quién es, deforme y malo – **la Geisha, la Manuela**, en San Fernando con lluvia. . . . Sólo en las incursiones fuera de la casa llega a saber que Jerónimo es su padre: por la Geisha (**un retrato de la campaña del Senador decora la pared del prostíbulo**) le cuentan a Boy de **las elecciones, cómo lo hace, como se compra la región entera**. Los demás todos respetan a Boy por ser hijo del Senador, pero no **la Geisha, virgen, 16 años**, pero que no lo quiere.

El va y va, they tell him the facts of life –también belleza... De pronto encuentra cerrada la casa y **la Geisha** se ha ido –o escena de abandono de **la Geisha** (¿es tal vez en algo como ‘**La Estación Aurora**’), se le rompe el corazón, el mundo se le hace horrible, mas horrible que el suyo, corre a su casa y se encierra. Se encierra

porque hay menos dolor allí (NB 22 163-165, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

Esta anotación contiene elementos que más tarde dentro del proceso creativo resultarán cruciales. Propongo el apodo “Geisha” como un antecedente de “Japonesa (Grande)”. Su juventud y virginidad, como uno de los rasgos que más adelante caracterizarán a la Japonesita, quien en la novela publicada no ha tenido su primera menstruación y permanece virgen a los 18 años (73). Similar a don Jerónimo, “terrateniente poderoso”, “senador que defiende los derechos de su casta” (*EOPN* 173), Don Alejo en *El Olivo* también ha hecho una carrera política y ganado su elección como diputado: “Las elecciones fueron diez días antes pero recién ahora don Alejandro regresaba al pueblo. El salón y el patio de la Japonesa estaban tapizados con retratos del nuevo diputado” (*ELSL* 111).

En el cuaderno 23, se puede ver cómo un par de días después, el 28 de agosto, el escritor continúa trabajando la relación de Boy con la Geisha mediante el espacio del lupanar. Una de las posibilidades que el escritor baraja en este esquema pre-redaccional es que Boy, enamorado de la Geisha como en la anotación anterior, decida deshacerse de su padre para poner a disposición de su amada, la fortuna del progenitor. El desenlace es trágico tanto para el terrateniente quien se suicida, como para el único heredero de los Azcoitia, quien vuelve al encierro ante el rechazo de la Geisha:

21: Visitas de Boy a **la Geisha**. Enamoramiento y humillación. Fallido intento de asesinato. Lleno de dolor, Boy vuelve a encerrarse en el mundo creado por su padre.

. . . .

26: Boy medita la muerte de su padre para poner a los pies de **la Geisha** todas sus fortunas.

27: Boy logra convencer a su padre que es un monstruo: este se suicida en el terror.

28: **La Geisha** lo echa de su presencia. Inutilidad de todo. Boy vuelve a encerrarse para siempre en su mundo sin dolor (NB 23: 5-6, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

El espacio del burdel, sin embargo, no se limita a Boy. Como se puede ver en los esquemas pre-redaccionales del cuaderno 24, registrados el 24 de noviembre de 1962, Jerónimo también acude al prostíbulo, haciendo de este lugar un refugio, el sitio donde combate su terror a la impotencia sexual. Resultan particularmente interesantes a la luz de *ELSL* en su estado édito, las anotaciones donde Jerónimo exige exclusividad de las prostitutas que contrata, ya que recuerdan la dinámica de Cruz con la casa de la Japonesa Grande. El subrayado en ambos estadios textuales, es mío:

Entonces, en la noche, después de comida, echaba sus escapaditas a la Estación para tomar unas cuantas copas y reírse un rato con la Japonesa Grande. En esas temporadas ella se encargaba de **tener una mujer especial para don Alejo, que nadie más que él tocaba** (66).

Similar en el cuaderno 24, se lee:

6) Conversación con Lucy. Trato hecho y hoy echa a los parroquianos. **Jerónimo toma a una, a otra, les prohíbe estar con otro hombre y les paga.** Contrata una pieza en la casa, la amuebla, porque muchas veces se quedará ahí (NB 24:2, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

El 15 de diciembre de 1962, tras planificar los contenidos a reescribir para la segunda parte de la novela *El último Azcoitia*, Donoso enumera las diferentes partes en las que piensa dividirla. Una de estas se titularía “La hija de la Manuela”: “Creo que las cuatro partes se llamarán así: 1era “La casa de las Flores”; 2ª Parte: ‘El murallón de Adobe’; 3era Parte: ‘La Perra Amarilla’; 4ª Parte: ‘La hija de la Manuela’” (NB 24:15- 16, *José Donoso Papers*, University of Iowa)

Esta anotación si bien tan solo corresponde a una planificación de las diferentes partes en la que el escritor piensa dividir su novela, nos interesa por cuanto hace de la Manuela y su hija, un núcleo dentro de la novela total, el que sabemos acaba siendo en diciembre de 1964 un proyecto literario en sí mismo.

La última anotación hológrafa en este diario de escritura que me interesa rescatar se encuentra hacia el final del cuaderno. En esta además de la Manuela y la Geisha, aparece entre paréntesis el nuevo nombre que tomará el personaje, “la Japonesa”. Así mismo la intención creativa de comenzar a narrar desde el punto de vista de este personaje y usando anacronías. Este recurso, recordemos, es utilizado con maestría en *ELSL*, por ejemplo, en la analepsis en la que Pancho recuerda su infancia con Moniquita (126-139), y lo ocurrido la noche de la apuesta, mientras la Manuela se esconde en el gallinero (145-148). En el diario de trabajo se lee: “Importante la Geisha y la Manuela (La Japonesa). Creo, incluso, que parte de la tercera parte y la mitad de la cuarta la hare desde su punto de vista, con flashbacks” (NB 24: 119, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

CONCLUSIONES

Élida Lois en el primer capítulo de su *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la Crítica genética* (2001), advierte cómo a pesar de que “el proyecto mental que ha precedido a la escritura resultará siempre inaccesible”, la crítica genética permite “formular hipótesis más o menos fuertes a partir de datos” (52). En esta oportunidad, el análisis genético de los diarios de trabajo del escritor, me han permitido problematizar la propuesta de lectura construida por la crítica textual a partir del testimonio del escritor y de

la novela publicada, en torno al incipit de *ELSL*. Asimismo, develar detalles significativos relacionados con el proceso creador de la novela. En primer lugar, se confirma el locus así como la brevedad del proceso de escritura de *ELSL* en tanto proyecto independiente de *EUA-EOPN*. Todo dice que Donoso tardó tan solo un par de meses en producir tres versiones mecanografiadas completas de la novela. En relación con si comenzó a escribir *ELSL* a partir de este episodio, sin embargo, hay suficiente evidencia para sostener que el desgarrar del episodio creador no gatilló su proceso de sentido. Por tanto, si bien el escritor puede haber desgajado una página de los borradores de *EUA-EOPN*, contamos con suficiente evidencia material para proponer que Donoso no comienza a escribir a partir de este episodio relacionado con los cuatro perros negros. Asimismo, el episodio de los canes no es el único elemento que Donoso saca del proceso creativo de *EUA-EOPN*. También traspasaron las fronteras de ese proceso de escritura el espacio del burdel y dos de sus habitantes, los que se convierten paulatinamente en “la Japonesita”, “la Japonesa Grande” y la Manuela. Así, podemos decir que Donoso concibe-comienza a pensar a la Manuela primero en el espacio del burdel de *EUA-EOPN*, pero esta se convierte finalmente en la protagonista de *ELSL*. Segundo, y particularmente interesante desde una perspectiva crítico-genética del proceso creador, es el hecho de que esos dos personajes, la Geisha y la Manuela, se incorporaron al mundo narrado de *ELSL* con sus propias ambiciones narrativas. Donoso estaba buscando durante la escritura de su “Último Azcoitia”, incorporar una corriente de la consciencia “salpicada” de anacronías. Como sabemos a partir de la novela publicada, la técnica, es ampliamente utilizada en *ELSL* tanto con la Manuela, como con Pancho Vega.

El archivo de José Donoso –rico en testimonios de escritura, cartas, fotografías, clips de prensa, entre otros– ha posibilitado nuevas lecturas del autor y de su obra. A partir de los mecanogramas y páginas del diario de trabajo, en particular, hemos podido asomarnos a cómo Donoso ejercía el oficio de la escritura que sostiene la obra que hoy celebramos, a cien años del natalicio de su creador. En esta oportunidad me ha permitido tensionar “esa presunta experiencia disparadora”, como califica Élica Lois al testimonio de Manuel Puig sobre el incipit de su *La traición de Rita Hayworth* (178) y pensar el desgarrar en medio de la asfixia escritural referida por Donoso, como una articulación de la memoria. Como un espejismo, una fabulación del recuerdo que debido a un caso fascinante de similitud textual y al peso que suelen tener los testimonios de los escritores sobre el proceso creador de sus obras, ha permanecido incólume por prácticamente cinco décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Concha, Jaime. “Cruces hispanoamericanos: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54 (2001): 95-113.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Ed. María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Colección Biblioteca chilena, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.

_____. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 1997.

_____. *Historia personal del Boom*. Santiago: Alfaguara, 1999.

Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

_____. “las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas de la genética textual”. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Coord. Fernando Colla. CRLA-Archivos (2005): 127-138.

Magnarelli, Sharon. “El lugar sin límites: límites, centros y discurso”. *El lugar sin límites*. Ed. María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Colección Biblioteca chilena, Ediciones Universidad Alberto Hurtado (2019): 221-255.

Moreno, Fernando. “La inversión como norma. A propósito de El lugar sin límites.” *El lugar sin límites*. Ed. María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Colección Biblioteca chilena, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019: 189-217.

Materiales de Archivo

NB 22, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 23, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 24, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 25, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 31, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 32, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

Díez-Canedo, Joaquín. Carta a José Donoso. 11 de febrero de 1966. *José Donoso Papers*, University of Iowa.

_____. Carta a José Donoso. 27 junio de 1966. *José Donoso Papers*, University of Iowa.

DONOSO & ANTÚNEZ. A PROPÓSITO DE ALGUNOS PARATEXTOS ICÓNICOS¹

DONOSO & ANTÚNEZ. REGARDING SOME ICONIC PARATEXTS

Juan D. Cid Hidalgo
Universidad de Concepción
juancidh@gmail.com

RESUMEN

En las siguientes páginas abordaremos el trabajo colaborativo entre José Donoso y Nemesio Antúnez hacia finales de la década del 50, vale decir, en el período inicial de su reconocimiento y consolidación disciplinaria. A partir de los paratextos icónicos –grabados incorporados en el flujo textual de *Dos cuentos* (1956) como la imagen/obra de la portada de *Coronación* (1957)– reconoceremos el interés por llevar sus disciplinas a una tensión que naturalmente decanta en la constitución de una obra en que la imagentexto (Mitchell 2009) busca imponer un nuevo régimen de lectura y agenciamiento del libro sin privilegios de la palabra escrita por sobre la imagen. La aparente autonomía de los dos registros (letra e imagen), a la luz de nuestra propuesta de lectura, más bien proyecta un ideario curatorial común que refuerza la propuesta estética de ambos creadores, donde la soledad, el poder, la mascarada, la locura, la ruina, el dolor, el exilio, la clase, etc. dejan una marca indeleble.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Nemesio Antúnez, Paratexto Icónico, Literatura Y Artes Visuales, Iconotexto.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación “Aproximación interartística a la literatura latinoamericana de los últimos 50 años”, FONDECYT Regular 1240675 cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

ABSTRACT

In the following pages, we will address the collaborative work between José Donoso and Nemesio Antúnez toward the end of the 50s, specifically during the initial period of their recognition and disciplinary consolidation. From the iconic paratexts – engravings incorporated into the textual flow of *Dos cuentos* (1956), such as the image/work on the cover of *Coronación* (1957) – we will recognize the interest in bringing their disciplines to a tension that naturally leads to the constitution of a work in which the imagetext (Mitchell, 2009) seeks to impose a new regime of reading and assemblage of the book, without privileging the written word over the image. The apparent autonomy of the two registers (letter and image), in the light of our reading proposal, rather projects a common curatorial ideology that reinforces the aesthetic proposal of both creators, where solitude, power, masquerade, madness, ruin, pain, exile, class, etc. leave an indelible mark.

KEY WORDS: *José Donoso, Nemesio Antúnez, Iconic Paratext, Literature And Visual Arts, Iconotext.*

A MODO DE EXCUSA Y JUSTIFICACIÓN

Intimacy
 was poured with grapefruit juice at breakfast;
 seeing two double features in a row.
 Such alliteration of our hearts
 impossible again
 (... remember
 that cook's crow we heard
 one morning in New York)

José Donoso, "Farewell",
 (To Nemesio and Inez, who have left)
 November 11, 1950. Princeton

No cabe duda que José Donoso (1924-1996) y Nemesio Antúnez (1918-1993) fueron unos de los más importantes artistas chilenos del siglo XX en sus respectivas disciplinas. Sentencia que no sólo se sostiene en la enorme influencia que ambos tuvieron en su quehacer renovador y la profunda huella que han dejado en la cultura chilena, sino también en el germen inoculado en las generaciones nuevas que aprehendieron de ellos rigor, trabajo, disciplina, conciencia política y un profundo conocimiento artístico que los instalaron como voces y figuras que seguir. Fundamental para el nacimiento de la nueva narrativa chilena (Olivárez 1997) fueron los talleres literarios de José Donoso por donde pasaron, entre otros, Alberto Fuguet, Gonzalo Contreras, Carlos Franz, Sonia Montecino, Jaime Collyer, Roberto Brodsky y Marco Antonio de la Parra. Del mismo modo la creación del Taller 99 de grabado es todo un hito en la gestión de arte de Nemesio Antúnez, espacio creativo por el cual pasaron artistas visuales que revitalizaron las escena

plástica nacional de la segunda mitad del siglo XX. Creadores como Eduardo Vilches, Pedro Millar, Santos Chávez, Dinora Doudtchitzky, Jaime Cruz, Roser Bru, Lea Kleiner y Mario Toral, entre muchos otros, han sido determinantes en el desarrollo de las artes visuales y en la búsqueda y consolidación de nuevos lenguajes a través de la impresión.

Nuestro interés por ambas figuras no pasa exclusivamente por la amistad que los unió durante décadas, ni por el elogio mutuo que se prodigaron, sino también por su trabajo conjunto en proyectos editoriales como los que recordaremos en las siguientes páginas.

PEPE Y NEMO EN NEW YORK

Los permanentes viajes de ida y vuelta a Chile, el exilio, New York, las multitudes, la cordillera, los rastros del poder, su interés por la tribu, las parejas de amantes, la soledad, la burguesía, la nación, la política, los tránsitos y desplazamientos, el cine, la radio, la música, la academia, el taller, el arte unieron a estas dos magníficas figuras de la cultura chilena y latinoamericana. El régimen escópico de ambas producciones artísticas se circunscribe a una especie de impresión epocal frente a los sucesos tanto colectivos como particulares. Ante estos, ambos sienten una exigencia ética ineludible que se incorpora en sus obras como en sus prácticas no disciplinarias o “civiles”.

La inquietud de Antúnez por las masas, las multitudes estáticas (City Dwellers) y la soledad de su entorno, contrasta con los personajes solitarios y enajenados o las historias mínimas que representa Donoso, que sin embargo tienen un claro interés por representar un colectivo (la clase, la(s) nación(es), la experiencia del exilio y los traumas sociales producidos por el poder omnímodo) que representa una minoría o un grupo de borde que, al menos en la actualización particular de la obra plástica o literaria, se ubica en el centro del interés y de la exhibición que permite una mirada política (Ranciere 2011).

Las colaboraciones entre Donoso y Antúnez comienzan a pergeñarse durante su encuentro en New York, durante la década del 50, mientras el escritor estudiaba literatura inglesa en Princeton y el estudiante de arquitectura y pintor se fascinaba con la técnica del grabado impartida por el maestro Stanley William Hayter (1901-1988) en el Atelier 17. A primera vista, si observamos las obras de ambos por aquellos tiempos, podremos reconocer una cierta afinidad temática, pero también procedimental y narrativa. Antúnez se encuentra produciendo óleos de multitudes, rondas, volantines, cordilleras, formas orgánicas, bicicletas (1988: 48)², es decir, temáticamente estaba trabajando aún con estímulos realidad vernáculos; al tiempo que Donoso estaba trabajando el relato que supere al criollismo con insipientes acercamientos al relato irrealista (Fuentes 2004). Ello a partir de

² Para obtener una descripción general de las preocupaciones plásticas de Antúnez en el tiempo vertiginoso de su formación y consolidación, recomendamos “Calendario de temas, lugares y fechas” en *Carta aérea* (1988).

textos como “Dinamarquero”, “El charleston”, “Santelices” y “Ana María”, relatos en que evidencia su preocupación por las clases medias y bajas, en oposición a los cuentos —de la misma época— en que exhibe personajes de clases altas y acomodadas como “Paseo”, “Veraneo”, “China” y “El hombrecito”.

El trabajo en el plano limitado del grabado y de los límites materiales del género cuento denotan una capacidad de síntesis, creatividad y expresión frente al apremio de la frontera y del límite que irá evolucionando con el tiempo en la monumentalidad del trabajo de ambos: los murales, por ejemplo, en el caso de Antúnez y de la novela en Donoso. “Sol, Mar, Sal” (1957) mural de 10 x 7 metros en el Liceo de Hombres de Topopilla (Chile), “Carbón, Mar, Lluvia” (1958) mural de 9 x 6 metros en el Liceo Público de Coronel (Chile), “Sol” (1961) mural de 8 x 10 metros en el Teatro Nilo de Santiago (Chile), “Corazón de los Andes” (1966) mural de 2 x 4 metros en el Edificio de Naciones Unidas de Nueva York (USA), “Mosaico blanco y negro” (1973) de 12 x 6 metros en Edificio UNCTAD III de Santiago (Chile), entre otros. En tanto, José Donoso, a partir de *Coronación* (1957), comenzó a incursionar en la novela de largo aliento y espesor: *Este domingo* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978), *El jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986), entre otras.

El encanto por las artes visuales en la obra de José Donoso puede evidenciarse, no sólo en el cuidado y precisión en el acto de escoger el paratexto más adecuado para revestir sus ficciones³, sino también en un interés temático evidente, por ejemplo, en *La desesperanza* en el momento en que se análoga la ciudad con el cuadro *La isla de los muertos* (1886) de Arnold Böcklin, o la figura de Marco Ruiz Gallardo el curador *in progress* de la obra de Felipe Larco en *Naturaleza muerta con cachimba*, las descripciones de las nubes en claroscuro en *El Mocho*, o en la figura del imbunche en *El obsceno pájaro de la noche* que se nos representa verbalmente en la línea de los monstruos de Francis

³ Buena parte de sus primeras ediciones, como las nuevas republicadas por Alfaguara, mantienen una fuerte vinculación con el mundo del arte, elecciones que dejan en evidencia la mirada curatorial de conjunto y la consciencia del escritor del mutuo entendimiento y articulación entre artes hermanas. Sin ir más lejos, en *Este domingo* (1966), su segunda novela, la portada conoca una obra de Egon Schiele llamada *Mujer arrodillada semidesnuda* (1917. Lápiz y ténpera sobre papel, 28 x 45 cm.), en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), no se acredita la portada, sin embargo, ese saco roto y arrugado en fondo negro tienen una enorme fuerza plástica, en *Tres novelitas burguesas* (1973) la imagen de cubierta —al igual que la primera edición de Seix Barral para *Coronación* (1968)— es de Nuria Pompeia, en *El jardín de al lado* (1981) se utiliza una obra del surrealista René Magritte llamada *Los amantes* (1928. Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73 cm.), en *La desesperanza* (1986), la portada reproduce una obra de Arnold Böcklin llamada *La isla de los muertos* (1886, detalle. Óleo sobre tela, 80 x 150 cm) y en *El Mocho* (novela póstuma, 1997) se utiliza una obra de Lucien Lévy-Dhurmer llamada *La borrasca* (1896).

Bacon. A ello no podemos dejar de recordar su prolífero trabajo en artículos y crónicas periodísticas dedicadas a pintores, exposiciones y problemas de orden estético.

ACERCA DE LOS PARATEXTOS... ICÓNICOS

La portada impresa sobre papel o cartón es un hecho reciente que parece remontarse a principios del siglo XIX. En la edad clásica, los libros se presentaban con una encuadernación de cuero mudo, la indicación sumaria del título y a veces el nombre del autor aparecía en el lomo (Gerard Genette).

Para comenzar este recorrido conviene señalar una idea basal de enorme importancia y que dice relación con que las imágenes convocadas en un entorno narrativo son elementos periféricos, piezas y trazos auxiliares que acompañan e influyen, en múltiples y heterogéneos niveles al manuscrito que escoltan. Gerard Genette en la introducción a *Umbrales* (2001)⁴ será categórico al declarar que toda obra literaria (y por extensión artística) se encuentra rodeada de elementos de distinta naturaleza que contribuyen a su constitución.

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y prolonga precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en un sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos de nuestro tiempo) de un libro (Genette, 2001 : 7).

⁴ El destacado teórico y académico francés Gérard Genette (1930-2018), conocido por sus aportes a la narratología a partir fundamentalmente de la operacionalización del concepto intertextualidad, transtextualidad, metalepsis, architextualidad, entre otros, define “umbrales” o “paratextos”, como elementos que circulan alrededor, acompañan y determinan coordenadas específicas del texto u obra principal, sin embargo, que no forma parte del texto u obra en sí misma. Bajo esta premisa entiende como umbrales todas aquellos elementos periféricos al texto u obra que contribuyen a su constitución. De ahí que estudie los prólogos, epígrafes, títulos, prefacios y postfacios. Estos espacios de ingreso o acceso al mundo narrado son de suma importancia para lograr una adecuada recepción e interpretación de la obra, ya que actúan como mediadores entre autor, la obra y el lector.

La propuesta de Genette es capital, tanto como la desestimación tradicional de esta materia en los estudios literarios. La exégesis de los paratextos, entonces, va más allá del reconocimiento de esa “coquetterie” (Genette, 1987: 218) autoral o de aquella arrogancia ilustrada exhibida en la conformación del texto –ahora entendido en términos más amplios y complejos– sino más bien nos lleva a entenderlos como “periferia indispensable” (Alvarado 2010), elementos por los cuales un texto se hace libro: “Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel á ses lectures, et plus généralement au public” (Genette, 1987: 7).

Estos umbrales producen una singular convergencia de efectos en el lector quien prepara su ánimo para emprender la empresa de ingreso a un universo multisensorial en que resuenan las imágenes, la tipografía, la utilización de la hoja en blanco, los epígrafes, los títulos, paletas de colores, etc. Desde la perspectiva de nuestro interés las resonancias icónicas o plásticas sumadas al tratamiento explícito de la fábula no puede sino exigir una lectura que tenga presente ambos elementos (letra e imagen), es decir, una lectura iconotextual.

En “Portada y anexos”, tercer segmento del capítulo uno “El peritexto editorial”, nuestro autor subraya la importancia de la toma de decisiones respecto de la elección de materiales, del “montaje”, de la enunciación de los créditos, el diseño, etc. en la planificación y producción de obra. Con ello otorga un rol preponderante a la labor que podemos denominar curatorial del autor/es asociada a la manufactura del libro: “Una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libros” (Genette, 2001: 26). Por lo tanto, poner atención a elementos anteriores al texto, anteriores a la ficción y al despliegue de la fábula, viene a ponderar el carácter de objeto artístico material de la novela o de otras manifestaciones creativas vehiculadas con el objeto libro. De algún modo, esa categoría tan cara al mundo de las artes visuales –el libro de artista, asociado a materializaciones iconotextuales en abismo– se amplía desde el momento en que ponemos atención en esa serie de indicios de naturaleza no puramente textual que asedian las posibilidades significativas de la letra de molde. La novela, entonces, se erige como un espacio en que progresivamente se incorporan elementos paratextuales a tener en cuenta para su tratamiento, actividad que pone en entredicho la discusión acerca de los asedios críticos puramente disciplinarios. Maite Alvarado en *Paratexto* (2010) apunta que “Todo libro, cualquiera sea su materia, su género, el público potencial, cuenta con un conjunto de herramientas que rodean al texto y que permiten a los destinatarios realizar conjeturas acerca de lo que encontrarán una vez que decidan internarse en sus páginas” (Contraportada). Del mismo modo Roger Chartier en “Du Livre au lire”, parte del volumen *Pratiques de a lectura* (1997) reconoce que estos elementos aledaños curatoriales en el texto intencionan una lectura correcta, la única diferencia que tenemos con el destacado

crítico de la historia del libro es que aquella decisión dependa en exclusiva del editor⁵, ya que los autores contemporáneos tienen tanta conciencia de la construcción de su obra que mantienen el riguroso control de su producción, a pesar de las exigencias de editores, diseñadores o agentes literarios.

NEMESIO ANTÚNEZ: DIÁLOGO CON LA TRIBU

Curiosa afinidad la que acerca al pintor y al escritor, en la medida que ambos utilizan el concepto tribu para argumentar sus proyectos de registro memorial. El destacado narrador desde un género profundamente testimonial como lo es *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) y el grabador desde su programa radial “Arte desde New York”.

Durante su estada diplomática en USA, hacia finales de los años 60, Nemesio Antúnez, a esa altura ya un importante e influyente artista visual y difusor de las artes, mantuvo en el aire el programa radial “Arte desde Nueva York” (NWYW – Radio New York Worldwide). El artista devenido en conductor, cada domingo y por treinta minutos informaba y comentaba la actividad cultural vinculada con artistas y creadores Latinoamericanos, además de realizar entrevistas a hombres y mujeres de la cultura que se encontraban de paso por *the melting pot*. Su seducción por la radio aparecería luego de la lectura de Marshall McLuhan y su “La radio: el tambor de la tribu” (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964), en que el pensador canadiense determina la radio como un medio caliente que tiene la capacidad de convocar al colectivo, por lo tanto, superar el individualismo. La radio, entonces, se convirtió en el tambor de la tribu, caja de resonancia que posibilitaba que aquellos artistas latinoamericanos exhibieran su quehacer, su tradición, su memoria, su historia, su arte⁶.

⁵ “On peut en effet définir comme relevant de la mise en texte les consignes, explicites ou du implicites, qu’un auteur inscrit dans son œuvre afin d’en produire la lecture correcte, i.e. celle qui sera conforme à son intention... Mais ces premières instructions sont croisées par d’autres, portées par les formes typographiques elles-mêmes: la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration. Ces procédures de mise en livre ne relèvent plus de l’écriture mais de l’imprimerie, sont décidées non par l’auteur mais par le libraire-éditeur, et peuvent suggérer des lectures différentes d’un même texte” (Chartier, 1997: 283-284). “Se puede definir como relevantes de la puesta en texto las consignas, explícitas o implícitas, que un autor inscribe en su obra a fin de producir una lectura correcta de ella, conforme a su intención... Pero esas primeras instrucciones están cruzadas por otras, encarnadas en las propias formas tipográficas: la disposición del texto, su tipografía, su ilustración. Estos procedimientos de puesta en libro no dependen de la escritura sino de la impresión, no son decididos por el autor sino por el librero-editor, y pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto” (traducción propia).

⁶ “Y fue al escuchar, por enésima vez, este sonido cuando pensé en Marshall McLuhan y su idea de la radio como “el tambor de la tribu”. En su teoría la radio es un medio caliente que provoca

En el contexto de la contracultura norteamericana, un programa como el de Antúnez rostrificaba las inquietudes artísticas de los creadores latinoamericanos en un momento de marasmo cultural activo, de un giro epistémico, alternativo a la cultura dominante y sus valores, a sus disciplinas, a sus tradicionales prácticas políticas, económicas y sociales⁷. Amalia Cross, investigadora del Centro de Estudios de Arte (Fundación Cultural CedA), en “El tambor de la tribu – Sobre el programa de radio ‘Arte desde Nueva York’ de Nemesio Antúnez, 1967-1968” (Boletín 11 de 2022), describe la iniciativa radial de Antúnez como una especie de continuación de la vida diplomática del artista chileno ya que la rica red o círculo de amistades con quienes se reunía a charlar sobre la actividad artística latinoamericana y los mecanismos de su mayor y efectiva difusión se trasladan ahora al locutorio de la WNYW: “Un par de años después, esas conversaciones pasaron a tener lugar en la radio, respondiendo a la necesidad de difundir el arte latinoamericano en Nueva York, amplificar sus hitos y dar a conocer a los artistas ante millones de radioescuchas hispanoparlantes” (Cross, 2022: 8)⁸.

lo contrario al individualismo, es decir, que tiene la capacidad de convocar a una colectividad. En esta experiencia, según McLuhan, “las profundidades subliminales de la radio están cargadas de los ecos retumbantes de los cuernos tribales y de los antiguos tambores”. Y en ella sobrevive “la antigua experiencia de la red de vínculos de profunda implicación tribal” que hace que una tribu, en este caso una amplia comunidad de latinoamericanos, se reconozca como tal y se comunique por medio del sonido y la voz” (Antúnez en Cross, 2022: 13-14).

⁷ En el Archivo de la Fundación Nemesio Antúnez (Santiago, Chile), se conservan 53 capítulos que salieron al aire entre febrero de 1967 y junio de 1968. Los archivos de audio digital se encuentran albergados y disponibles en la web del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, ubicado físicamente en la comuna de Cerrillos de Santiago. Dichos archivos formaron parte de la exposición *Arte desde Nueva York: Al aire con Nemesio Antúnez*. La URL disponible para el acceso directo a los podcast es la siguiente <https://centronacionaldearte.cultura.gob.cl/noticias/arte-desde-nueva-york-al-aire-con-nemesio-antunez-2/>

⁸ Por las ondas radiales de “Arte en Nueva York” pasaron múltiples entrevistados, desde el cineasta argentino Leopoldo Torres Nilsson, pasando por el coreógrafo alemán Ernst Uthoff, el artista visual chileno Santos Chávez, el compositor argentino Alberto Ginastera, el peruano Celso Garrido Lecca y el chileno Juan Orrego Salas, el historiador chileno/español Leopoldo Castedo, el pintor y coleccionista peruano Manuel Checa Solari, la periodista estadounidense Rita Guibert, el pintor peruano Fernando Szyszlo y los poetas chilenos Armando Uribe Arce y Nicanor Parra, entre otros. Por cierto, no estuvo ausente la difusión de la actividades culturales del momento, desde comentarios a la “Annual Exhibition 1966: contemporary sculpture and prints” del Whitney Museum of American Art a un concierto de Claudio Arrau, el comentario de las obras “Marat-Sade” (teatro) de Peter Weiss y “Blow-up” de Michelangelo Antonioni, reseña a las exposiciones de Fernando Botero y Roberto Matta, a la presentación de un concierto de Claudio Arrau, la exposición “El Rostro de Chile” en el edificio de la Pepsi Cola Company, la descripción y análisis del pintor norteamericano Edward Hopper (1882-1967) como artista enviado por USA a la Bienal de San

El programa número 12 de la serie estuvo dedicado a una entrevista a José Donoso, amigo, animador y colaborador cercano con quien mantendría una actividad conjunta que se materializó en la utilización de algunas de sus obras plásticas como el más importante paratexto icónico de cualquier libro impreso: su portada. Sin embargo, el trabajo como ilustrador de Antúnez no sólo se reduce a la colaboración amical con José Donoso, fundamentalmente en *Dos cuentos* (1956) y *Coronación* (1957), sino también en la portada del libro *Balada de Reading* (1949) de Oscar Wilde (10 dibujos, Editorial Neire, Santiago), *La cueca larga* (1950) de Nicanor Parra (Editorial Universitaria, Santiago), *Canción de amor para tu sueño de paz* (1955) de Práxedes Urrutia (Editora Austral, Santiago), la portada de *La vereda del viento* (1957) de Gilberto Llanos (Ediciones Guardia Vieja, Santiago), *El Aullido* (1958) de Allen Ginsberg (dibujos Editorial Universitaria, Santiago), *Poesía Chilena Actual* (1981) de varios autores (dibujos, Ediciones Ganimedes, Santiago), *Poemas* (1984) de Humberto Díaz Casanueva (20 dibujos, Editorial Universitaria, Santiago), *Tango* (1987) de Mauricio Redolés (dibujos, Editorial Eléctrica Chilena), entre muchos otros proyectos colaborativos.

JOSÉ DONOSO: LA PALABRA PICTÓRICA

El 26 de junio de 1960, en páginas de la extinta revista *Ercilla*, José Donoso publica “Antúnez busca a Chile por dentro”, escrito que Cecilia García Huidobro clasifica dentro de “Retratos de una generación” en el volumen *José Donoso. El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas* (2004). En este texto el destacado narrador explicita su aprecio por la figura del artista visual, por la figura del compañero y del amigo, a través de un juicio reversible. Vale decir, que lo dicho es compartido vital y existencialmente por el sujeto de enunciación como por el sujeto del enunciado: “Su versión de Chile es una versión personal, lírica y emotiva, en la cual el objeto mismo representado se halla deformado por el contenido emocional, hasta aproximarlo a lo abstracto” (Donoso, 2004: 51). Este carácter reflejo de la descripción periodística emparenta más aún los lazos amicales entre las dos grandes figuras de la cultura chilena. En el programa “Arte en Nueva York” aludido arriba, ambos artistas dialogan en un tono muy ameno y cercano apelando inclusive al canónico tópico de la falsa modestia. Antúnez, a propósito de *Coronación* y su publicación en Estados Unidos, le dice a Donoso: “...esa novela, no sé si tú recuerdas que yo tuve el privilegio de hacer la portada”, a lo que el escritor responde contundentemente

Pablo de 1967, comentario de la retrospectiva de Jackson Pollock en el Museum of Modern Art y el comentario del catálogo de la exposición “The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960’s” en el Guggenheim, entre otras.

“como en muchas otras cosas mías has hecho la portada”, a lo que el conductor retruca: “ha sido un honor colaborar contigo en ese sentido” (1’56” al 2’07”)⁹.

En el retrato verbal que confecciona el escritor sobre su amigo Nemo, reconocemos también el delineamiento de una especie de autoretrato ya que los juicios respecto de la labor artística de Antúnez dan cuenta de su propio oficio de pintar con palabras. Hacia el final del artículo, Donoso cita una declaración de Antúnez referente a su trabajo, palabras que del todo justas podrían entenderse perfectamente como propias, como una declaración de su propuesta plástica/verbal: “Las formas que muchos ven como manchas azules o caligrafías negras, tienen para mí un correlativo en el mundo real, porque yo parto siempre de una emoción sentida ante lo real, piedras, bosques, playas o pájaro. Por mucho que las deforme, nunca dejan de ser para mí lo que causaron mi emoción” (Donoso, 2004: 51).

Esto es lo que emparenta la obra de Donoso y Antúnez. La reflexión sobre la identidad, la máscara, el disfraz, la apariencia, el orden impuesto y el desorden por venir, la tensión entre razón y locura, entre imaginación y realidad, todas ellas materializaciones ficcionales que se sostienen en la consolidación de un sistema narrativo de imágenes de intensidad inusitada que pulatinamente lo va alejando de ese realismo a seca –cercano al criollismo en sus primeros años– para llevarlo a otros lugares: al surrealismo (Vidal 1972), a la destrucción del referente (Cornejo Polar 1975), inclusive hasta el antirrealismo (Swanson 1988). Hugo Achugar dirá con justa razón que “José Donoso ha narrado las miserias éticas y sociales del hombre y de la mujer, ha narrado también sus patéticas fantasías y, aunque menos, su fugaz esplendor” (Achugar, 1995: 1562). Esta dimensión utópica degradada (Schoennenbeck 2020) se distribuye a partir de una preocupación plástica escópica en que el narrador convive, convoca y construye mundos con gran raigambre visual y con grados variables de intensidad icónica, ello a medida que el contacto con el mundo de las artes es más cercano.

En la revisión de la crítica también es posible notar un reconocimiento variable del influjo de lo plástico en la monumental obra de José Donoso, el que tradicionalmente es supeditado a una categoría analítica que no se detiene in extenso en las tramas iconotextuales. Sin embargo, existen algunos hitos que vale la pena mencionar, como el trabajo de Berta López Morales (1994) quien se detiene a reflexionar sobre el influjo de la imagen de portada de *El jardín de al lado* (1981) en que se utiliza la obra *Los amantes* de René

⁹ La relación de ambos se fue alimentando en el tiempo a partir de cartas, e inclusive poemas que hoy, gracias a la plataforma de la fundación Antúnez, podemos leer y revisar en línea. “Farewell”, por ejemplo, es un poema escrito por Donoso el 11 de noviembre de 1950 al tiempo que Antúnez deja New York con su primera esposa Inés Figueroa Tagle (1924-2019), en él manifiesta la pesadumbre de la partida y el melancólico recuerdo de vivencias compartidas. Se encuentra disponible para leer y descargar en: <https://fundacionnemesioantunez.org/archivo/carta-de-jose-donoso-a-nemesio-antunez-11-de-noviembre-de-1950/>

Magritte como paratexto equívoco, en el sentido que genera un horizonte de expectativas que desaparece en el acto de lectura. La seducción por la imagen plástica, entonces, toma un giro inesperado a pesar del incremento icónico mayor que percibimos en sus alusiones al paisaje, la composición, los colores, retratos y pintores, etc. Pilar García (2012), en tanto, percibe el despliegue de la naturaleza muerta en *Casa de campo* (1978), modalidad de paisaje petrificado al que llega luego de una interesante reflexión respecto de la articulación entre naturaleza–arte/artificio–paisaje donde el componente icónico o plástico es asumido como herramienta constructiva de la ficción. Sebastián Schoennenbeck (2015, 2020), por su parte, ingresa en el centro mismo de la preocupación plástica exhibida en la obra narrativa de José Donoso a partir de sus ensayos sobre el paisaje y una materialización bien definida como el jardín. De manera que la observación minuciosa de la obra del narrador deja en evidencia la conciencia disciplinaria del escritor respecto de las posibilidades expresivas de las artes visuales capaces de alinearse procedimentalmente con la literatura, con los paisajes, con los retratos que las palabras ponen ante los ojos. Andrés Ferrada (2022) en su reflexión sobre el paisaje en la obra de José Donoso inclusive llega más lejos al constatar lo que denomina paisaje acústico, dimensión o sustrato que también puebla la escritura cronística de nuestro autor y que se concibe desde la visualidad.

IMAGENTEXTO EN EL TALLER. DOS ACERCAMIENTOS INCOMPLETOS

Recién llegado de su experiencia de formación en New York, Nemesio Antúnez crea un atelier de grabado en su casa de Guardia Vieja N°99, lugar que se constituiría en una especie de laboratorio artístico donde se desarrollaría, no sólo la investigación y aplicación de técnicas y recursos del insipiente arte del grabado en Chile, sino también un lugar bullente de creatividad, energía y fascinación por una actividad que se impondría en las décadas siguientes como una escena imprescindible en el desarrollo de la cultura chilena.

A continuación nos detendremos en dos proyectos iconotextuales emprendidos por Donoso y Antúnez: *Dos cuentos* (1956), volumen que reúne los relatos “El hombrecito” y “Ana María” junto a 3 grabados a buril del artista quien creara, expresamente para este proyecto, las Ediciones Guardia Vieja; y, *Coronación* (1957), primera novela de Donoso al cuidado de la editorial chilena Nascimento y en cuya ilustración de portada encontramos un grabado sin nombre de Antúnez¹⁰.

Aunque el dibujo y la escritura pertenecen al mundo gráfico, ambas esferas han sido compartimentadas probablemente en un ejercicio pedagógico de comprensión de uno y otro sistema mimético. William John Thomas Mitchell, en su *Teoría de la imagen* (2009),

¹⁰ La primera edición internacional de esta afamada novela fue publicada por Seix Barral en 1968, la portada en esta ocasión fue compuesta a partir de una obra de la dibujante y humorista gráfica catalana Nuria Pompeia.

circunscribe la reflexión en esta zona vital de comunión entre artes hermanas al análisis de lo que denomina “el problema imagen/texto”. Perspectiva epistemológica que no rehúye la polémica cuando subraya que “esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí”, es decir, considera que “todos los medios son mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes ‘puramente’ visuales o verbales” (12). Todas las artes son artes compuestas, todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.

El medio de la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) “literales” y las (imágenes) “figurativas” de las que depende. La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la “imagentexto” encarnada (89).

En este contexto, el pequeño volumen de 45 páginas sin numerar, edición de 500 ejemplares, confeccionado por ambos artistas en la prensa del Taller 99 durante diciembre de 1956, se erige como un proyecto iconotextual, que no será el primero ni el último en colaboración, que canaliza una propuesta plástica literaria, por lo tanto, artística, común a los dos creadores. En el colofón del volumen leemos “La edición consta de 500 ejemplares numerados del 1 al 500 con tres grabados a buril de Nemesio Antúnez. Estos has sido impresos a mano por Antúnez y Donoso en la prensa del Taller 99 con la colaboración de miembros de este taller” (Donoso, 1956: s/n).

Una breve mirada material al objeto libro nos proporciona información adicional respecto de la concepción del volumen y de la proyección visual sobre los textos que componen el objeto. La sobrecubierta al corte reproduce una estampa de motivo vulgar y cotidiano, como lo es una escena de trabajo de construcción que rápidamente asociamos al mundo narrativo exhibido en “El hombrecito”, esa clase de sujetos de servicio. En una habitación, al centro con un leve desplazamiento a la izquierda vemos una escalera de tijera en que al pie se ubica un balde con argolla, frente a ella en el suelo un martillo y una serie de clavos desperdigados en el suelo contrastan con una especie de ovillo de alambre de púas desde el cual se distribuye un hilo que se despliega circularmente en el plano, mientras en el fondo una ventana apenas sobre el piso pareciera observar la situación desde el costado derecho (ver figura 1).

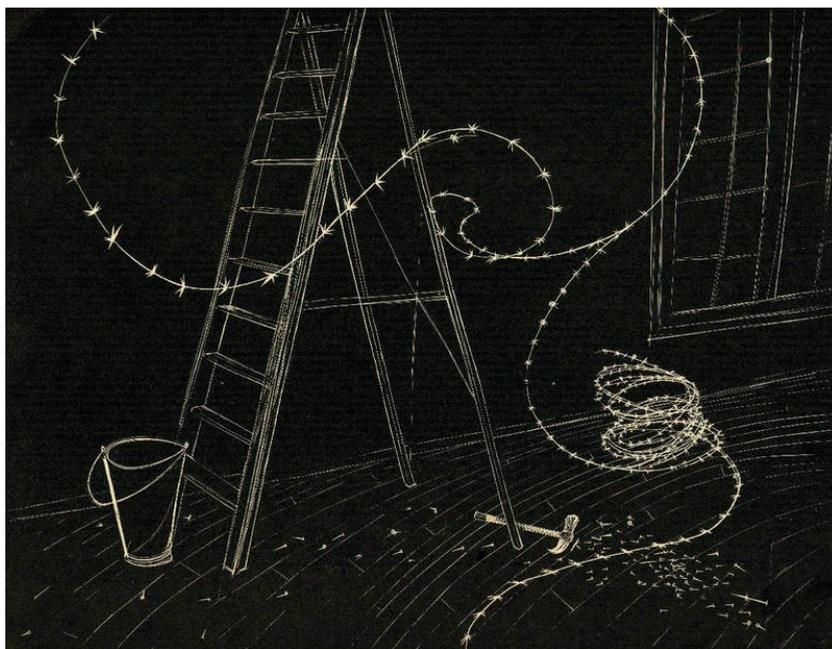


Figura 1. Antúnez, Nemesio, 1918-1993 [Portada de libro José Donoso] [estampa]: Nemesio Antúnez. Archivo de Láminas y Estampas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/649/w3-article-620518.html>. Accedido en 23/11/2023.

Esta imagen fechada en 1941, por la Biblioteca Nacional Digital, es un paratexto fundamental para la comprensión del volumen que se tiene en las manos. En primera instancia, el horizonte de expectativas del lector se quiebra, ya que se encuentra con un libro de relatos no infantiles –a pesar del nombre de los relatos “El hombrecito” y “Ana María” que podrían confundir en una instancia anterior a la lectura– cuya presentación no convencional debido a que la imagen no se encuentra dentro de la portada, sino que la imagen es la portada¹¹. Una perturbación mayor provocada por este umbral primario, el

¹¹ Gerard Genett es contundente en el aprecio de aspectos anteriores al texto como determinantes de una experiencia de lectura y de la puesta en valor de lo literario que como hemos dicho antes se ha transformado desde el momento en que se interviene con imágenes, las “imágenes pese a todo”, parafraseando a Didi Huberman nos ayudan a complementar, a sostener y a documentar aquello problemático. En *Umbrales* sentencia: “Una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libros. A principios de siglo las portadas amarillas eran sinónimo de libros franceses licenciosos; recuerdo el aire escandalizado con el que un pastor protestante interpelaba, en un ferrocarril, a una de mis amigas; ‘Señora, ¿usted no sabe que Dios la ve mientras lee ese libro

cual busca producir un efecto de garantía de calidad del manuscrito (Genette, 2001: 25 y ss) de manera que el volumen pareciera cobrar otro estatus. La reproducción sin aire, sin blanco que lo recorte y enmarque, abraza el texto de manera que ese hilo de púas pareciera traspasar su materialidad icónica para amarrar, para cercar, para otorgar unidad a la obra más allá de la evidente materialidad del cartón y papel platinado impreso que no consigna autoría. Ya en el interior del texto, el hilo de alambre de púas inscrito, impreso y estampado a buril –o mediante una incisión– cobra sentido en el relato “Ana María”, donde su aparición enfatiza el carácter demarcador y de separación, no sólo simbólica, del espacio de la menor de edad y el anciano trabajador, sino también del convencionalismo peligrosamente puesto en tensión en las páginas que exhiben la relación de una pequeña y un viejo que pierde su matrimonio por la inmersión de la figura de la niña en su vida conyugal. Los lazos con el interior, entonces, se comienzan naturalmente a extender.

En esta misma línea los grabados dispuestos en las páginas interiores no declaran título, por lo tanto, atendiendo a su ubicación en el volumen entendemos que ilustran a los personajes aludidos en los títulos. Generamos lazos directos entre relato y grabado, aun cuando no comparten el mismo plano: texto e imagen se exhiben en soledad, decisión curatorial, contrariamente a lo pudiéramos creer, exacerba el carácter unitario del volumen, el cual cobra cuerpo y densidad al respirar y fluir frente a los espacios en blanco que enmarcan tanto el texto como los grabados. En estos últimos la ubicación en la página derecha centrados y levemente desplazado hacia arriba y la página izquierda vacía asume una intencionalidad plástica que deja expuesto el grabado con toda su fuerza expresiva, a lo que Paul Eluard, ahora en relación con la poesía de vanguardia, denomina “márgenes de silencio”.

“El hombrecito” y “Ana María” son cuentos que retoman el tema del conflicto entre infancia y mundo adulto. El primero se encuentra marcado por una dedicatoria, paratexto relevante porque traspasa los límites de la ficción y cifra la misma desde el momento en que el autor tiene en mente un/a lector/a ideal. En el caso que nos ocupa, la dedicatoria señala “Para Inés Figueroa”, quien en el momento de la publicación era la primera esposa de Antúnez con quien compartiera en su estadía en New York. La necesidad de conseguir un hombre para los mandados y el trabajo de mantención de una familia acomodada, resume *grosso modo* la línea de desarrollo de la fábula más bien vulgar, común y ordinaria.

Juan Vizcarra, el hombrecito ideal hasta que la bebida lo hizo desaparecer, paulatinamente asume un rol de referente para los niños que se sentían desplazados por sus padres quienes mantenían preocupaciones que no los incluían: “Yo ya no existía para ellos.

amarillo!’. Esta significación maldita, indecente, es la razón por la cual Aubrey Beardsley tituló a su revista *The Yellow Book*”. Más sutilmente, y más específicamente, la traducción francesa del *Doctor Fausto* de Thomas Mann (Albin Michel, 1962) llevaba no hace mucho en la portada un papel ligeramente sellado con una partitura musical” (Genette, 2001: 26).

La “China” roncaba hecha un ovillo desmesurado frente a la chimenea. Sin que nadie lo notara, reuní mis papeles y subí a mi cuarto en puntillas” (Donoso, 1991: 236). El grabado correspondiente (ver figura 2) enfatiza esa soledad y desconexión existencial que los niños de casa experimentan durante su desarrollo y su preparación para salir al exterior y así valerse por sí mismos. La ventana, lietmotiv de la proyección al futuro y de la salida del espacio hospitalario, imprime una suerte de angustia de quien se encuentra “sufriendo” el cobijo y el calor familiar. En niño aparece velado por una cortina que lo momifica en el pequeño y marginal lugar que se le asigna en el grabado al costado izquierdo apenas asomándose al mundo exterior.

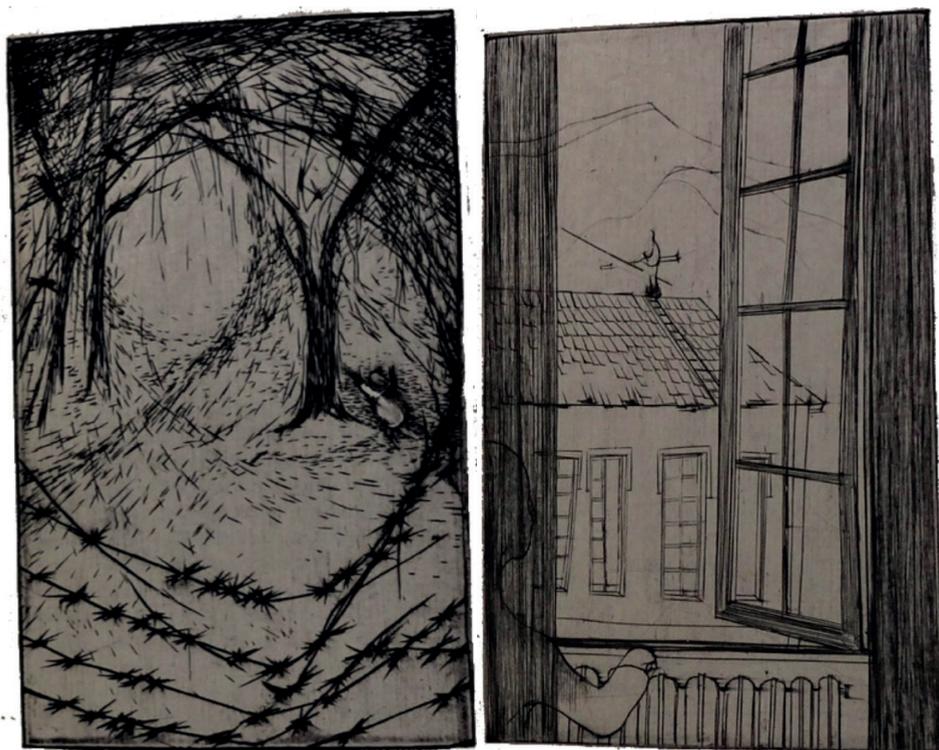


Figura 2. Antúnez, Nemesio, 1918-1993. Grabados a buril, el primero incorporado en el relato “Ana María” y el segundo en “El hombrecito”. En *Dos cuentos* (Santiago: Ediciones Guardia Vieja, 1956), texto sin numerar, 500 ejemplares. Sin existencias, disponible en <https://www.iberlibro.com/primer-edicion-firmada/Dos-Cuentos-Donoso-Jose-Ediciones-Guardia/30965650800/bd>. Accedido en 27/11/2023.

El exterior inmediato, referido en las ventanas, los techos y la veleta de puntos cardinales es la antesala del espacio enorme e insondable del más allá del vecindario, referenciado en las montañas monolíticas del fondo de la composición, ese mundo exterior al que inexorablemente deberá enfrentar el infante teniendo herramientas o no. El niño que apenas se asoma se sostiene fuertemente con su mano en el marco de la ventana como buscando no caer al precipicio exterior. Su presencia marginal en el plano de la obra lo hace aparecer como fuera de escala: la hoja de la ventana abierta hacia el exterior es delgada, enorme e inmersiva, semejante a las que se ven cerradas en las casas del frente en cuyo techo se observa una escalera que lleva a la veleta en una clara alusión al trabajo de los hombrecitos en la mantención de las casas de familias acomodadas o aristocráticas. La necesidad de tener un buen hombrecito para estas faenas exacerba la condición de inutilidad de los miembros del clan, no sólo en el plano conyugal y parental, sino también en el plano de la acción cotidiana, por ello, creemos, que la figura de Vizcarra impacta tan fuertemente en los infantes que se sienten seducidos por su impronta.

Los hermanos, entonces, frente a esa desafección parental ven en Juan Vizcarra la posibilidad de creer en las capacidades del mundo adulto para entregarles herramientas de vida. El narrador personaje, en las últimas líneas del relato, ya de adulto, comprende la influencia del hombrecito en su vida:

A veces pienso que lo buscaré. No puedo olvidar la cancioncilla maliciosa que silbaba al entrar a casa en la mañana, ni la destreza con que esos dedos colorados y romos hicieron brotar en la vida ante mis maravillados ojos de niño. Pienso buscarlo..., no sé para qué. Pero los años pasan. Ahora sólo muy de tarde en tarde llego a preguntarme: “¿Qué será de Juan Vizcarra?” (Donoso, 1991: 246).

La inadecuación física y existencial de los infantes se magnifica gráfica y sutilmente en la composición del grabado que acompaña al relato. La mirada de conjunto que desarrolla la narración verbal se acota en la imagen impresa en el papel, de tal manera que la composición en su totalidad contraviene el relato de formación de que hemos sido testigos.

En “Ana María” el grabado correspondiente (ver figura 2) dista enormemente del grabado de “El hombrecito”, este último registra el paisaje en términos miméticos, realista, cuya realidad es identificable de inmediato. Sin embargo, la imagen que acompaña a “Ana María” es más abstracta, enrevesada y sombría, en ella podemos identificar con mucho esfuerzo el componente humano, representado en el juego de la niña que observamos enpequeñecido en el centro derecho del plano.

Compuesto a manera de tríptico, la primera parte del relato corresponde al encuentro del viejo y Ana María, la segunda da cuenta –al igual que en “El hombrecito”– de esa desconexión absoluta entre mundo adulto e infantil, y, en la tercera se retoma la historia de Ana María y el viejo quienes deciden desaparecer.

La atmosfera de confusión, pesadumbre y soledad en que aparece la niña, sorprende al adulto: ““Qué raro que dejen a una niña tan chica sola en un jardín tan grande” pensó

el viejo...” (Donoso, 1991: 183). Este desconcierto llega a tal nivel que al poco andar se transforma en una obsesión. La niña de tres años, aquella que en ocasiones divisaba de “lejos, casi desnuda, siempre sola, flotando en esa isla de luz vegetal” (Donoso, 1991: 186), sacude la estabilidad del matrimonio, fundamentalmente porque la esposa del viejo comienza a percibir a esa mujer como rival. El jardín, el abandono y desamparo, la ingenuidad de la niña, el cerco alambrado, la distancia física y temporal se agudizan al retomar la observación del grabado en que la pequeña Ana María pareciera estar encerrada en un jardín profusamente delimitado por los alambres de púas que en su composición circular genera una especie de foco o lente a su alrededor, sobre unos árboles donde aparece un cuerpo diminuto.

El relato da cuenta de la escena a partir de una écfrasis¹² o descripción vívida del grabado: “La niña era, en realidad pequeñísima, llegaría apenas a los tres años, y era como una molécula que flotara un instante, desapareciendo luego, entre los troncos de los castaños y los nogales, allá en el fondo de la perspectiva azul vertida por el follaje” (Donoso, 1991: 183). El espacio parental profundamente degradado desde el que huye Ana María ofrece un repulsivo retrato de suciedad, abandono, descuido y desprecio por la pequeña, ya que sus padres se encuentran absortos en sus deseos más básicos: comer e intimar. La niña, entonces, representa un obstáculo para sus padres, por lo tanto, la huida de la pequeña al jardín, a la calle, al mundo no es más que una forma implícitamente consensuada de mutua liberación del rol social asignado a unos y otros.

La trasgresión del rol familiar anticipa la posibilidad de una transgresión mayor por la cual transita el relato, sin embargo, el aprecio del viejo albañil por la niña se desplaza a otro plano, a un plano existencial donde Ana María se transforma en la última posibilidad de aferrarse a la vida, de tener algo por qué vivir: “Pero mañana, cuando su mujer ya no existiera, iría a despedirse de la niñita. Después nada importaba. Quizá lo mejor fuera irse a algún sitio desierto, a un cerro, por ejemplo, y esperar la noche para morir. Estaba seguro de que con sólo encorvarse en el suelo y desearlo, la muerte vendría” (Donoso, 1991: 198-199). La muerte y la desaparición, el tránsito más allá del jardín sombrío y lúgubre separado por una alambrada ondulante y espesa, como la referida en el grabado, es superada en el momento en que Ana María lo guía más allá, al otro lado de la vida.

¹² Claus Clüver en *Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts* (1997) define este recurso literario como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (Clüver, 1997: 26). James Heffernan, en tanto, la define en concreto como “una representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1993: 3). Peter Wagner (1996), Luz Aurora Pimentel 2012 y W.J.T. Mitchell (1994) la entenderán como la descripción vívida de una obra de artes visuales.

Y tomando al viejo de la mano lo hizo caminar fuera de la sombra del sauce, al calor brutal del mediodía de verano. Lo iba guiando, llevándose lo, y le decía:

– Mamos..., mamos...

El viejo la siguió” (Donoso, 1991: 201).

En tanto, en *Coronación* (1957) su portada evidencia una condición fantasmagórica de la fachada de una casona burguesa en franco deterioro (ver figura 3). La tipografía del título de la obra como de su autor siguen el patrón irregular y ondulante semejante a un afiche de película de terror de los años 40. Genette, en el texto citado, afirmará lo siguiente sobre la tipografía: “Estas consideraciones pueden parecer fútiles o marginales, pero hay casos en los que la realización gráfica es inseparable del propósito literario” (Genette, 2001: 34). Ese ambiente de pesadumbre, hastío y encierro, como buen umbral icónico, permea o antepone sus condiciones para enfrentar el acto de lectura de un texto que transita por esos derroteros con intensidades fluctuantes.

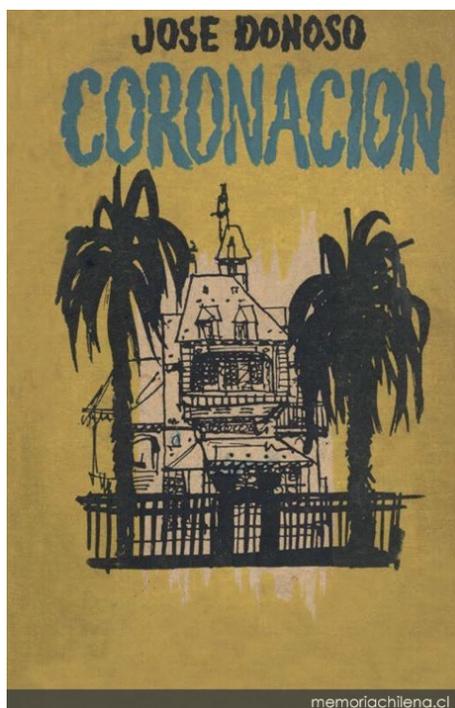


Figura 3. Antúnez, Nemesio, 1918-1993. Portada de *Coronación*: novela, 1957 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-73147.html> . Accedido en 23/11/2023.

La llamativa imagen de la casona entre dos palmeras va delinorado anticipatoriamente un clima y una densidad que invita a ingresar, a transitar, a fisgonear en su interior para descubrir un secreto. El espacio decadente ya instalado en el horizonte de expectativas del lector avisado, ve confirmada en las primeras líneas la llamada y la invitación de ingreso al texto: “Rosario mantuvo la puerta de par en par mientras el muchacho apoyaba la bicicleta en los peldaños” (Donoso, 1995: 13). Esta enorme casa entre tinieblas se erige como punto de ingreso a un espacio extremadamente normado, claustrofóbico y ruinoso. La paleta de colores de la portada, también aportan en la conformación de un clima que enfatiza precisamente esta condición de ruina, condición de espacio vital venido a menos que contrasta con el título del texto (coronación: acción y efecto de coronar), actividad o acción propia de los espacios aristocráticos, reales y de abolengo realizada en el contexto de festividades en castillos, catedrales o semejantes. El dominio de la sombra en el paisaje carga aún más de sin sentido las acciones de los personajes quienes se encuentran en permanente tensión con un pasado movedizo, con un tiempo lleno de grises que imposibilita, como le señala Carlos Gros a su amigo Andrés, construirse una vida propia no mediatizada por su mediocre existencia. El doctor, como siempre sincero apunta: “No te puedo prestar mi vida para que te fabriques una ficción de vida...” (Donoso, 1995: 95)¹³.

La coronación de Elisa Grey de Ábalos se concibe y se produce en un espacio de intimidad protegida (Bachelard, 2000: 27), la casa se percibe como un lugar fantasmagórico donde “todo era miserable, disfrazado de riqueza por las sombras y el miedo” (Donoso, 1995: 223)¹⁴. Ya en la primera parte de la novela denominada “El regalo”, advertimos no solamente juicios de valor respecto del espacio hospitalario que no es tal para Andrés, Elisa y Estela, sino también una écfrasis que enlaza directamente el paratexto icónico anterior a la actualización del mundo narrado:

¹³ El momento en que se produce esta acción es cuando Andrés, de visita en casa del doctor, le pregunta sobre el estado de salud de la nonagenaria, a lo que responde sin intermediaciones ni eufemismos: “Misiá Elisa morirá este año casi sin duda. Ninguna realidad, y nada más que unos recuerdos muy pobres, la suplantarán. Tu vida no tendrá centro. Yo soy tu único amigo, pero te lo aseguro, mi querido Andrés, que a pesar del gran cariño que te tengo, verte en mi casa más de una o quizás dos veces por semana llegaría a ser un estorbo para mí y para la Adriana. No te puedo prestar mi vida para que te fabriques una ficción de vida...” (Donoso, 1995: 95).

¹⁴ Bachelard agrega y subraya que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Veremos, ... cómo la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir «muros» con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas” (Bachelard, 2000: 28).

Era verdad que tanto la casa como sus habitantes estaban viejos y rodeados de olvido, pero quizás gracias a ese vaso de vino o a la generosa hora del sol sobre la fachada, a don Andrés le fue fácil desechar pensamientos melancólicos. La casa donde misía Elisa Grey de Ábalos vivía con sus dos ancianas criadas, Lourdes y Rosario, era un chalet adornado con balcones, perillas y escalinatas, en medio de un vasto jardín húmedo con **dos palmeras, una a cada lado de la entrada. Además de los dos pisos, arriba había otro piso oculto por mansardas conifitadas con un sinfín de torrecitas almenadas y recortes de madera.** La casa tenía un defecto: estaba orientada con tan poco acierto que la fachada recibía luz escasas horas porque el sol aparecía detrás de ella en la mañana, y en la tarde la sombra del cerro vecino caía temprano” (Donoso, 1995: 16) (*el énfasis es nuestro*).

La incorporación de las palmeras en la imagen de portada es al menos sugestiva. Por un lado, pueden ser entendidas como signo de distinción, de clase y estatus social pero, por otro, también entendemos que su incorporación marca una especie de esnobismo propio/impropio de la clase aristocrática chilena que representan tipológicamente los personajes del volumen. La imagen/obra de Antúnez pone en escena desde el relato plástico la singularidad de la ficción asociada a las palmeras que podrían incluso entenderse como un estereotipo vinculado con el deber ser/tener de la clase aristocrática.

El fondo amarillo de la imagen –casi fluorescente– es inquietante, fundamentalmente porque copa la extensión de la portada y recorta la imagen y sus componentes de manera que percibimos tres capas o tres profundidades: la del color amarillo en un primer y extenso plano, la reja negra en el plano medio y, en el fondo la casa sombría que además aparece contrastando con una especie de mancha o decoloración del amarillo. En esta sentido coincidimos con Bachelard cuando subraya: “Estar al abrigo bajo un color, ¿no es acaso llevar al colmo, hasta la imprudencia, la tranquilidad de habitar? La sombra es también una habitación” (Bachelard, 2000: 125).

Las dos palmeras y la reja domiciliaria comparten el plano medio y aportan dramatismo al ser interpretadas como la puerta de acceso a la casa, a ese universo íntimo, convencional y sumamente normado donde nos encontraremos con personajes *sui generis* que transitan en un tiempo fracturado, en un presente ruinoso en que las sombras de pasado asedian el presente y lo hacen ver más adusto aún. En la tercera parte de la novela, “La coronación”, leemos: “Desde la calle en sombras, a través de los árboles del jardín, Mario y René observaban las ventanas iluminadas de la casa. En los visillos de una ventana del segundo piso vieron dibujarse extrañas figuras danzando y haciéndose reverencias” (Donoso, 1995: 259). Lo fantasmagórico exhibido gráficamente en el paratexto de entrada a la novela se vincula, se enlaza y se articula permanentemente en el juego de luz y sombra que recorre la fábula y en el delineamiento o trazo inconcluso de los personajes siempre en fuga.

En “La coronación”, tercera parte de la novela, podemos notar como las sombras, la falta de luminosidad, se inscribe fundamentalmente en la casona de Misia Elisita y en zonas aledañas al influjo familiar. En una breve descripción de la casa del doctor Gross podemos notar el contraste entre uno y otro espacio: “El vestíbulo de su casa, como de costumbre, estaba iluminado. Pero la luz no era cruel como en casa de Andrés, porque aquí los objetos eran completados por la claridad, y bajo ella adquirirían significación al dejarse reconocer” (Donoso, 1995: 205).

Al igual que el paratexto en que se imprime el frontis de la casona, los ventanales, la buhardilla, el techo y una especie de cúpula sobre el punto más alto de la casa apuntando al cielo, se construyen con trazos en línea rectas grabadas a partir de achurado, es decir, buscando precisamente ese efecto de falta de límite franco, de un estado de deterioro que manifiesta el presente de una familia aristocrática en decadencia y degradación. La novela, entonces, proyectada en la casa intenta reivindicar el prestigio o abolengo de una familia aparentemente adinerada, sin embargo, el texto insiste en la conformación de un espacio fantasmagórico, de tránsito, de grises y, por lo tanto, de incertidumbres. En “El regalo”, primera parte de la novela, reconocemos que el imperio de la locura es lo que proyecta la configuración de un espacio espectral.

– Arteriosclerosis cerebral, dicen los médicos; le dio muy temprano. Y aunque ahora es más una persona maniática que loca, se irá poniendo cada vez peor... y todo lo que durante años ha mantenido guardado por miedo o inseguridad o vergüenza, al debilitarse la esclusa de su conciencia irrumpe en su vida, llenándola de presencias fantasmales” (Donoso, 1995: 29-30).

En esta condiciones, entonces, es perfectamente posible que el deterioro y la generalizado, aludido desde el umbral icónico de la novela de Donoso, sea atribuido al estado de insania que transforma la casa en ruinas en un hospital psiquiátrico o, dicho eufemísticamente, en una casa de reposo.

El estado de misia Elisita empeoró con los años. Ya no gritaba, es cierto. En cambio escupía insultos silbantes, acusaciones monstruosas a todos, aun a las sombras que se deslizaban por las paredes de su alcoba, de la cual ya no salía a la vuelta del decenio, viéndose obligada a guardar cama casi permanentemente” (Donoso, 1995: 31).

La casa, entendida como espacio hospitalario, acogedor, sostendor de certezas y refugio existencial se resignifica a partir del delineamiento inestable de quienes circulan por ella. Más bien se erige como un lugar donde esconderse, evadirse de la realidad, aquella alterada por el imperio de la locura de Elisa, pero también de la percepción de mundo que tiene Andrés, quien polemiza con su clase desde el momento en que sus únicas preocupaciones se reducen a coleccionar bastones y leer la enciclopedia francesa.

La casa de los Ábalos protege a Andrés, lo resguarda de los reproches respecto de los convencionalismos sociales asociados a un hombre de 50 años, que debiera estar casado, tener familia, trabajo y una vida productiva resuelta. La improproductividad de Elisa, como la de Andrés, son las que los transforman en fantasmas, en harapos, en sujetos ruinosos que circulan por una casa fortificada por palmeras y una reja de modo que la distancia y el encierro provocan la autoexclusión del medio social. La abuela y el nieto, entonces, buscan mantener distancia de la contaminación exterior, contaminación que se encuentra asociada a la clase menesterosa, a los representantes del margen que los rodean, a quienes temen pero por quienes también sienten seducción.

“ESPERO QUE NUESTRAS SANGRES SIGAN SIENDO DESIGUALES”¹⁵

Como hemos podido notar el trabajo compartido entre José Donoso y Nemesio Antúnez requiere una atención mayor, fundamentalmente porque comparten un ideario curatorial posible de rastrear en su abundante producción. Desde la trinchera disciplinaria, pero también de la interartística, nos han testamentado una bella y contundente obra que, parafraseando a Borges, las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, observaremos y leeremos con fervor y con una misteriosa lealtad.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. “Donoso, José”. *Diccionario enciclopédico de la letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monteávila Editores, 1995: 1556-1563.
- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Andaur Labbé, Patricia y Véliz García, Paula. *Taller 99. Memoria colectiva del grabado en Chile*. Santiago: Ediciones UC / Fundación Actual, 2018.
- Antúnez, Nemesio. *Carta Aerea*. Santiago: Editorial Los Ándes, 1988.
- . *Ilustrado por Antúnez*. Santiago: Fundación Nemesio Antúnez, 2019. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/645/w3-article-624734.html>. Accedido en 26/8/2023.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Chartier, Roger, Éditions Payot/Rivages. “Du livre au lire”. *Sociologie de la communication*, volumen 1 n°1. (1997): 271-290.

¹⁵ “I hope our bloods remain lop-sided”, antepenúltimo verso de “Farewell”, poema dedicado a Nemesio Antúnez, al dejar New York en 1950.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_004357302_1997_mon_1_1_3842

- Chesack, Laura. *José Donoso. Escritura y subversión del significado*. Madrid: Verbum, 1997.
- Clüver, Claus. “Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts”. U. B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling (edit) *Interart poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997: 19-34.
- Cornejo Polar, Antonio. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Cross, Amalia. *Boletín 11: El tambor de la tribu. Sobre el programa de radio “Arte desde Nueva York” de Nemesio Antúnez, 1967-1968*. Santiago: Fundación CEdA, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Donoso, José. *Dos cuentos*. Santiago: Guardia Vieja, 1956.
- . *Coronación*. Santiago: Nascimento, 1957.
- . *Coronación*. Santiago: Alfaguara, 1995.
- . *Cuentos*. Santiago: Seix Barral, 1991.
- Ferrada, Andrés. *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*. Santiago: Universitaria, 2022.
- Fuentes, Carlos. “José Donoso. Maestro de un irrealismo prodigioso”. *José Donoso: El Escribidor intruso*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2004.
- García, Pilar. “Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo*”. *Artelogie* 3 (2012). URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/7276>
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Genette, Gerard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Gobierno de Chile. *Nemesio Antúnez 100 años. Cuaderno Pedagógico*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018.
- Heffernan, J. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago, 1993.
- Hernández Fernandez, Rafael. “Degradación y decancia sociales en latinoamérica. La mirada de José Donoso”. *Tebeto* 5, 2 (1992): 457-470.
- López Morales, Berta. “La portada de *El jardín de al lado*. El umbral de una seducción”. *Acta Literaria* (1994): 69-67.
- Miller, Loyd Arthur. *La técnica del punto de vista en José Donoso*. Arizona: The University of Arizona, 1980.
- Mitchell, W. J. T. “Ekphrasis and the other”. *Picture theory*. Chicago, EE.UU: University of Chicago Press, 1994: 151-182.
- Olivárez, Carlos. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.

- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012: 307-350.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín. Couve. Wacquez. Donoso*. Santiago: Orjikh Ediciones, 2020.
- . *José Donosos: paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh Ediciones, 2015.
- Swanson, Philip. *José Donoso, the “boom” and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns, 1988.
- Taller 99*. Santiago: Cal ediciones, 1982. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124546.html> . Accedido en 26/8/2023.
- Vial Lecaros, Ximena. *Cuando conocí a Nemesio... Biografía oral sobre la vida de Nemesio Antúnez*. Santiago: Ediciones Taller 99, 2019.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Ediciones Aubí, 1972.
- Wagner, Peter. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín/ New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Wagner, Peter. *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. Great Britain: The Alden Press, 1995.

MADRE, HIJO Y PSICOSIS EN *CORONACIÓN*¹

MOTHER, SON AND PSYCHOSIS IN CORONACIÓN

Sebastián Reyes Gil
Universidad de Santiago de Chile
sebastian.reyes.g@usach.cl

RESUMEN

La primera novela de José Donoso, *Coronación* (1957), es sarcástica, cómica y espeluznante a la vez, en su despliegue del violento enfrentamiento entre las pulsiones del deseo y el orden social. Este ensayo se refiere no tanto al crimen explícito en la novela, el robo, sino a otro más perturbador, y que está presente a lo largo de toda la obra: la transgresión de volverse loco/a. Mediante una analogía con la película *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, reflexiono sobre algunas implicancias políticas y éticas de *Coronación* como una novela sobre la indeterminación de la identidad y el fracaso del ego masculino.

PALABRAS CLAVE: Donoso, Madre, Psicosis, Siniestro.

ABSTRACT

José Donoso's first novel, *Coronación* (1957), is sarcastic, comical, and horrifying at the same time, in its display of the violent confrontation between the drives of desire and law and order. This essay refers not so much to the explicit crime in the novel, the robbery, but to another more disturbing aspect that is present throughout the entire work: the transgression of going crazy. Using an analogy with Alfred Hitchcock's film *Psycho* (1960), I reflect on some of the political and ethical implications of *Coronación* as a novel about the indeterminacy of identity and the failure of the male ego.

KEY WORDS: *Donoso, Mother, Psychosis, Sinister.*

¹ Una primera versión de este artículo fue publicado en *Provisoria-Mente*, Beatriz Viterbo 2003. Todas las traducciones de textos originales en inglés son mías.

“I am Norma Bates!”
Psycho, Alfred Hitchcock.

La primera novela de José Donoso, *Coronación* (1957), contiene ya algunas de las principales motivaciones que van a expandirse a lo largo de toda su obra; la omnipresencia de lo maternal como figuración de lo siniestro y terrorífico, pero también de lo cómico y grotesco. El ego de los personajes masculinos se encuentra muchas veces amenazado por una fantasía de lo femenino devorador. En el caso de *Coronación*, este conflicto se aprecia en la relación entre Andrés Ábalos y la nonagenaria Misiá Elisita, su abuela. La acción de la novela se desarrolla en una casa santiaguina burguesa de los años cincuenta, donde la señora convive con dos ancianas sirvientas, Lourdes y Rosario. Misiá Elisita es visitada una vez a la semana por su nieto Andresito. Él ha crecido en esa casa, después de quedar huérfano de padre y madre desde que tenía un año, y por eso su abuela ha sido prácticamente su madre. Ahora, Andrés es un solterón en su cincuentena y se encuentra poderosamente ligado a su abuela: “la anciana representaba el lazo más absurdo y precario con la realidad emocional de la existencia” de Andrés, dice el narrador (*Coronación* 10). Esta ligazón con la abuela se presenta en la novela como una entre madre e hijo, representando Misiá Elisita la figura materna para Andrés. Aunque la crítica no ha observado en Misiá Elisita la imagen de la madre², asumo aquí que Misiá Elisita, central en la narración, se configura como sujeto femenino y materno. Una expresión crucial de esta figura maternal es su voz, como lengua del deseo y sus interdicciones, como manifestación del inconsciente en la casa y los peligros que la locura –le han diagnosticado demencia senil– significan para el orden familiar y social. La voz y las palabras de Misiá Elisita, obscenas, inapropiadas, e incluso aterradoras para su entorno, circulan por la casa, y son también un montaje paranoico de su nieto Andrés.

En la película *Psycho* (1960), de A. Hitchcock, Norman Bates habla con la voz de su madre Norma, o bien, Norma habla a través de Norman. Madre e hijo en *Psycho* habitan una siniestra mansión olvidada debido a la construcción de una carretera que pasa por otra parte, dejando prácticamente abandonada la casa y el motel adyacente que sirve a Norman para subsistir³. Escuchamos la voz de la madre, Norma, pero nunca la vemos. Descubrimos luego, que Norma ha sido asesinada por su hijo muchos años atrás en un ataque de celos. El cadáver de Norma es mantenido disecado por su hijo Norman, aunque la anciana madre sigue viva en la mente de su hijo. Norma se apodera de Norman

² Friedman afirma que las “relaciones entre padres e hijos difícilmente juegan un rol en esta obra” (29). En este ensayo me interesa el análisis de los personajes en una novela familiar, donde Misiá Elisita ocupa la *posición* de la madre.

³ La relación entre procesos de modernización (carretera) y espacios sociales arruinados por donde *no pasa* la modernidad está particularmente presente en la novela de Donoso *El Lugar Sin Límites* (1966), y es también un elemento importante en *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

y, según la interpretación del psiquiatra al final de la película, celosa ahora ella, mata a las mujeres que Norman desea. Andrés Ábalos también ha vivido durante su infancia en una casa que ha ido quedando en el olvido, donde hacia el final de la historia se muda definitivamente. Norman y Andrés tienen rasgos paranoicos y síntomas psicóticos, dado que ambos hijos permanecen poseídos por sus madres, atrapados en ellas.

El arquetipo de lo materno como cárcel aparece en el conflicto de *Psycho* porque Norman no puede liberarse de la madre y la casa que la representa. La serie de representaciones que novela y película despliegan sobre lo femenino en la cultura, siguiendo las ideas de Erich Neumann, representa el temor a lo femenino. Los arquetipos de la madre terrible son, entre otros, “la tierra como lo oscuro y lo femenino (...) considerada como algo tosco, sensual, tangible, material, de este mundo, y cuerpo del demonio que es prisión y peligro” (Neumann 169). Para Donoso, la casa y la madre son prisiones, y la escritura de la obra es carcelaria. *Coronación* es una “novela cárcel” (“Papeles,” Donoso 2003), cuestión sobre la que vuelve el autor en su novela *El obsceno pájaro de la noche*, texto, escribe en sus diarios, laberíntico, asfixiante, claustrofóbico. En *Coronación*, Misiá Elisita, la abuela-madre terrible, es un espacio carcelario, y Andrés Ábalos habita en las interminables extensiones de su abuela como madre y casa, arquetipo de lo femenino⁴. Al mismo tiempo, este cuerpo-casa tiene aperturas a lo desconocido, asociado aquí a la marginalidad social de las sirvientas⁵. En su ensayo *A Small Biography of the Obscene Bird of the Night* (1981), Donoso instruye al crítico literario, diciéndole que debe siempre

⁴ La relevancia de la casa en la obra de Donoso ha sido tratada por varios críticos. Callan, leyendo a Neumann, dice que la casa de la Rinconada en *El obsceno pájaro de la noche* está llena de madres: “las madres no son una madre, porque Peta, Inés, e Iris son todas en la casa en un momento u otro como madres de Humberto, y sin embargo las mismas personas” (Callan 140). En la crítica donosiana, Solotorevsky realiza un análisis de los diferentes espacios caseros a partir de la noción de laberinto (Solotorevsky 1983). Sin embargo, no relaciona casa con cuerpo materno, como tampoco lo hace Sarrochi, que también trata este aspecto (1992).

⁵ Recordemos que en la obra de Donoso las sirvientas juegan un rol crucial. La historia más completa de la Nana Teresa, empleada doméstica del autor, aparece en *Conjeturas de la sobre la memoria de mi tribu* (1996). Teresa es descrita ahí como una figura gravitante, muy cercana no sólo a los niños, sino que también a la madre de Donoso: “Percibí que algo más unía a la Nana Teresa con mi madre: una especie de complicidad, una intimidad especial que ambas mujeres compartían” (Donoso, *Conjeturas* 68). Desde sus primeros cuentos, como *Veraneo* (1955), en que Donoso dedica el volumen a T. Vergara, hasta sus novelas *Coronación* (1957) y *Este domingo* (1967), la figura de la nana es sobresaliente. Esta figura será explotada al máximo en *El obsceno pájaro de la noche*. El mismo Donoso dice en una edición de sus *Cuentos*, refiriéndose a su criada como figura narrativa: “Teresa Vergara es la madre de todas mis criadas, de todas mis viejas, es la Peta Ponce (...) es la presencia más misteriosa, más obsesiva de mi vida y de mi obra” (Sarrochi 20). Sarrochi destaca la figura de las sirvientas en *Coronación*, afirmando que “Teresa Vergara y todas las criadas de la casa, representan para Donoso el mundo de afuera, el mundo de los otros,

considerar como foco central de su atención la voz o las voces de una narración: “captar mi voz –tal como era– y entenderla como una metáfora que contiene partículas cargadas de energía, que bajo escrutinio podrían revelar una estructura y, por tanto, un sistema de valores” (Donoso, *A Small* 20). El autor relaciona varias anécdotas que nos conducen a su nana como lugar marginal de un otro insondable. Donoso describe a su nana Teresa de la siguiente manera: “Ella encarnaba la tierra, las riquezas de nuestro país y continente, la clase de gente que nosotros, desde una clase media protegida, nunca podríamos descifrar o hacer justicia, el misterio de una raza aparte” (20). En *Coronación* es la abuela quien principalmente encarna un rol materno, pero ya están de manera incipiente la figura de las nanas de la casa, Lourdes y Rosario, sirvientas que luego, en *El obsceno pájaro de la noche* volveremos a encontrar desplegadas con toda su fuerza.

Andrés Ábalos debe luchar contra el encierro en las mujeres, procurando alejarse especialmente de su abuela, escapar de ella, o bien silenciarla. Para observar la figura materna en *Coronación*, imaginarla como *pájaro de la noche* resulta revelador. Nuevamente *Psycho* nos ayuda aquí como comparación. En la película encontramos dos cuerpos sometidos por Norman a procesos de taxidermia: la madre y los pájaros⁶. Los pájaros embalsamados representan en la película a Norma⁷. Entre los arquetipos de la madre ella es la lechuza, y en la tradición cristiana es también el diablo. En diversas mitologías, como en la chilena, la lechuza –chuncho o raiquén entre los chilotos–, es un pájaro que funciona como oráculo y anuncia la muerte. Todas estas asociaciones se manifiestan en *El obsceno pájaro de la noche*, pero están ya en Misiá Elisita de *Coronación*; ella es un obscuro pájaro nocturno. La abuela, las viejas, las madres, en la obra de Donoso, son cuerpos de mujeres monstruosas, devoradoras, parlanchinas, “espíritus seductores cuyo poder demoníaco se expresa (...), como mujer y como cuerpo que deben ser superados para salvar el alma” (Neumann 169). Diosa de la noche, la madre tierra es “adorada y saciada en lo nocturno, subterráneo, en las cavernas, con la sangre de sus víctimas, (...) ella no es solo, como un abismo, el orificio devorador de la muerte, sino que también es salvaje e insaciable (...) asesina” (Neumann 189). La vieja, como la lechuza, es también depredadora. La voz de esta figura materna, demoníaca y demencial, se expresa en

los marginados (...). Son la ventana al mundo, a una realidad que es contada por las criadas en una mezcla de realidad-fantasia que en la mente del niño se agiganta” (Sarrochi 20).

⁶Los pájaros y su relación con lo materno están también poderosamente presente en *The Birds* (1963) de Hitchcock, donde estos representan la furia de la madre de Mitch, y atacan a sus mujeres.

⁷Siguiendo a Neumann, el demonio como figura maternal se presenta en la lechuza, pájaro que a su vez se asocia a otros símbolos, otras figuras pertinentes aquí. Decimos que alguien es “pájaro de mal agüero”, cuando esa persona predice la tragedia, y al nombrarla la invoca, la produce. Richard J. Callan, que hace una lectura jungiana de *El obsceno pájaro de la noche*, realiza las siguientes observaciones acerca del pájaro: es “el cuervo (nycticorax), (...), la materia prima del inconsciente. (...) este pájaro es asociado con el misterio, la oscuridad, tristeza y melancolía” (Callan 152).

Coronación y *Psycho* como un murmullo que crece ensordecedor, y como lengua escandalosa y sucia, que en *Coronación* hace incluso vibrar los objetos (Donoso, *Coronación* 3). Las ancianas Norma Bates y Misiá Elisita hablan una lengua obscena⁸ (de pájaros) que amenaza con acarrear a los protagonistas hacia la descomposición de sus egos. Ambas mujeres, postradas, torturan a los protagonistas con un desparpajo escatológico, impúdico y virulento. La lengua corrosiva de las madres entre vivas y muertas, de sus cuerpos en decadencia, invade todo el espacio, como en el caso de Misiá Elisita: “todo lo que durante años ha mantenido guardado, al debilitarse la esclusa de su conciencia, irrumpe en su vida llenándola de presencias fantasmales” (Donoso, *Coronación* 23). La apertura de orificios o esclusas contaminan y desvirtúan el orden. La tensión narrativa aumenta cuando la voz de la abuela se extiende por la casa como un susurro insoportable que se filtra por los recovecos de las tablas, hasta que comenzamos a dudar si la voz de la abuela existe realmente o es producto de la imaginación de Andrés, que no puede dejar de oírla, hasta que “la locura de su abuela se había clavado firme en su mente, expulsando todo otro pensamiento, toda otra sensación, impidiéndole encontrar su orden” (42). La locura, encarnada en la casa y en el cuerpo enfermo de la abuela-madre, se extiende y contagia todo mediante la voz, poseyendo al protagonista. Madre e hijo terminan por fundirse en un solo ser. En *Psycho*, Norma habita la mente de Norman, y en *Coronación*, durante toda la novela, existe la amenaza de que Andrés se transforme en su abuela, volviéndose *loca* como ella, epíteto que aquí anoto en su doble significado, es decir como *loca* psicótica, pero también como homosexual; Andrés es Elisita, tal como Norman es Norma.

Hacia el final de la novela se produce un vuelco clave: la transformación de Andrés que sufre la misma chifladura de la abuela. El protagonista prefiere que lo consideren loco, cuando le dice a su amigo médico de toda la vida:

– Tu lo que crees es que estoy loco de remate... Diciendo estas palabras Andrés sintió el placer de cortar sus últimas amarras con la realidad. Si era capaz de convencer a la gente, sobre todo a Carlos que era médico, de que él estaba loco, entonces, simplemente, lo estaba, y en ese caso ninguno de sus dolores era efectivo... (Donoso, *Coronación* 215).

Se dice de Andrés, desde la perspectiva del discurso médico, como voz indirecta de su amigo Carlos, el doctor:

⁸ Octavio Paz citando a Quevedo, dice: “ ‘La voz del ojo, que llamamos pedo, /ruiseñor de los putos’. El ano como un ojo que fuese también una boca. Todas estas imágenes están poseídas por la avidez, la rabia y la gloria de la muerte. Su complicación, su perfección y hasta su obscenidad pertenecen al género ritual y grandioso del holocausto” (Paz 34).

Andrés había llegado a un rincón de la vida del cual no era fácil salir. En caso de que saliera, enfermo o no, su vida iba a ser muy distinta de aquí en adelante, como la de un ser irresponsable al que hay que cuidar y comportarse con él como con un niño delicado (...). Este era un adiós al hombre Andrés Ábalos. De ahora en adelante podía seguir queriéndolo pero no como a un igual. Porque su propia vida de hombre, de médico y de padre tenía aún un largo camino de plenitud por seguir (217).

Carlos, como padre, científico y “hombre”, ve en el protagonista a un ser inferior, primitivo, femenino, infantil; su amigo ha caído finalmente en lo que él considera la trampa de su propio inconsciente, ligado como un psicótico a su Otro materno. En relación a la enfermedad mental y la homosexualidad, si bien esta última ha sido generalmente considerada como una perversión y no como una psicosis por el psicoanálisis, típicamente se diría que en Andrés hay una ausencia o debilidad de la función paterna⁹. La manera en que Freud describe en parte la homosexualidad encuentra su eco en los casos de Norman y Andrés. Freud dice: “El niño reprime el amor por su madre: se coloca él mismo en su lugar, se identifica con ella, y considera su propio yo como modelo a partir del cual elige los nuevos sujetos de su amor. De esta manera él se ha transformado en homosexual” (Freud 51). Para el caso del psicótico, esta identificación con la madre se daría como posesión o invasión de ella en el ego, y de manera permanente. No es relevante aquí si esta interpretación es correcta, o si los personajes son homosexuales, narcisistas, perversos o psicóticos. El psicoanálisis, más allá de sus verdades clínicas, nos proporciona elementos para una crítica política del deseo en la literatura. *Coronación* desenvuelve su argumento en torno a un crimen que radica en el desacato de la normativa social que ordena las jerarquías entre masculino y lo femenino, la clase alta y la baja, la edad mayor y la juventud. Este es el desorden que ocurre con el amor pasional repentino que siente Andrés por Estela, la nueva sirvienta, que es apenas una chiquilla. Pero si observamos la situación más de cerca, la relación incestuosa entre el deseo de la figura materna y la del hijo, sin autoridad paterna, son la base para desatar la pulsión erótica y poner en peligro la estabilidad psíquica de Andrés, y con ella, todo el orden burgués de la casa. El psicoanálisis diría que, sin la función paternal operando, el crimen es inminente. En *Psycho*, el crimen se constituye en la serie de asesinatos cometidos por Norman, y lo que explica que estos se lleven a cabo, es en parte la fallida metáfora paterna como función

⁹ Donoso por su parte, declaraba desesperado en sus diarios íntimos ser homosexual, y su vida cotidiana se encontraba al borde del colapso nervioso debido a la voz parlanchina de su esposa. Los borradores de *Coronación* (Donoso 2003) presentan extensos fragmentos en primera persona sugiriendo la identificación del autor con su protagonista Andrés, y muestran a un Donoso para quien la presencia de lo femenino se constituye como un espacio claustrofóbico donde estallan sus fantasías paranoicas.

psíquica ordenadora. En *Coronación* hay un crimen explícito; el robo de los compinches de Estela, la sirvienta de la cual Andrés está enamorado. Pero hay otro crimen que amenaza la identidad del protagonista, su honor y posición social: volverse loco(a). Lo que Estela y sus amigos van a robarle a Andrés, más importante que la platería de la casa, son sus vestigios de masculinidad, decencia y cordura. Pero esta violación de los límites de la casa, la irrupción del delito en ella, ha venido germinándose desde hace mucho en la psiquis de Andrés.

En *Coronación* hay un juego inconcluso de identificaciones entre Andrés y Misiá Elisita, tal como en *Psycho* de Hitchcock, donde “al final del film, nos encontramos con la situación donde la voz de una mujer asesinada se está comunicando a través de un cuerpo masculino poseído” (Samuels 161). En el desenlace de la novela, la abuela queda casi muerta, casi asesinada por las empleadas en la fiesta final y carnavalesca de una coronación imaginaria. La voz, en su confusa identidad, hace que ella/él, Elisita/Andrés/, despliegue un inagotable deseo al sostener la extrañeza de la otredad en el ego de Andrés. En *Psycho*, una reveladora imagen muestra el fundido o imagen difusa que se hace entre el rostro de Norman y el de Norma Bates cuando, cuchillo en mano, dispuesto a matar a la intrusa en la mansión Bates, Norma/n grita furiosa “I am Norma Bates!”. Asesinato y transformación en una “loca” coinciden en *Psycho*. Se trata de un delito múltiple, no solo por los asesinatos en serie, sino por la serie de desacatos a la autoridad (paternal, jurídica, médica). Lo que subvierte el orden sexual en ambos casos es la identidad irresuelta y el deseo en esa indefinición. Lo provocativo de *Coronación* y *Psycho* es que la relación entre el yo y el Otro en nosotros postula la persistencia de una dialéctica que se resiste a la síntesis. *Coronación* es el relato de la loca cuya figura el discurso del orden ha utilizado como chivo expiatorio para castigar el desborde y las fallas de la ley.

Las voces femeninas parecen confabularse en la escena cuando Misiá Elisita es “coronada” por las sirvientas el día de su santo. La fiesta final es el triunfo de lo dionisiaco y del caos. En las últimas páginas de la novela ocurre la transformación placentera de Andrés en su abuela, como si esto fuese la redención o reencarnación de la anciana todopoderosa. En una última mueca de victoria, Andrés Ábalos sonríe: “Él había sido siempre un loco, nada más que una sombra. *Sonrió plácido*” (*Coronación* 186, mi énfasis). La sonrisa de Andrés se parece a la sonrisa del cínico, que según Sloterdijk, es una “sonrisa torcida”, que “defiende un status quo maldito” (143). El gesto final de Ábalos es también la sonrisa de Norman Bates en la penúltima escena de *Psycho*, cuando ya está en la cárcel: leve pero resistente y desafiante al tremendo aparato de poder que opera sobre él. Detrás del gesto está Norma, que se dirige a la cámara vigilante de la celda, ojo por donde miran los espectadores. Andrés ríe levemente a nosotros, los lectores, cuando se asume loca como su abuela. Ese delicado y ominoso rictus final contiene la misma extraña atracción que habría, según Freud en su biografía de Leonardo da Vinci homosexual, en la sonrisa de la Mona Lisa, y que Walter Pater considera siniestra y tierna a la vez (2009 s.p.). Nosotros hoy somos seducidos por esta misma mueca que pone en cuestión el orden simbólico. En

ese sutil pero poderoso guiño *queer* de Andrés Ábalos se asoma la crisis del sistema de dominación que ejerce una violenta represión sobre el deseo y su ambigüedad.

Una ética del loco/a supondría hacer productiva la rareza que hay en nosotros, sin intentar llenar lo incompleto —o reducir lo excesivo—, o sin universalizar su singular extravagancia. La “psicosis” final de Andrés prefigura la multiplicación de identidades y transfiguraciones en el Mudito, personaje central de *El obsceno pájaro de la noche*, donde Donoso explota la locura y el desacato de géneros. La novela termina con una escena de reconciliación entre la Abuela Elisita y Andrés, que irónicamente sólo loco(a) podrá volver a ser un niño amado por ella. Los temores y el dolor se disipan por un momento. Andrés decide escapar no a la madre, sino a los poderes que le exigen negarla, nombrarla monstruo, diablo, la única manera que según Irigaray se nos proporciona para nombrar lo femenino. Podríamos leer el regreso de Andrés a la niñez, más que un final nostálgico, romántico, regresivo, que inmoviliza, como la apertura a identidades polimorfas. Se trataría de una transformación necesaria, que esta novela de Donoso nos presenta como un primer recorrido hacia lo que después, en *El obsceno pájaro de la noche*, el autor va a desplegar con toda su fuerza literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Callan, Richard. *Jung, Alchemy and José Donoso's Novel El obsceno pájaro de la noche*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre las memorias de mi tribu*. Santiago: Aguilar Chilena, 1996.
- . *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- . “Los Cuadernos Íntimos de José Donoso”. *Diario La Tercera de Chile* (27 de abril de 2003).
- Donoso, Jose. “A Small Biography of The Obscene Bird of Night.” *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 19, n° 3 (1999): 123.
- Freud, Sigmund. *Leonardo Da Vinci, A Memoir of His Childhood*. London: Roudledge, 2001.
- Friedmann, Mary. *The Self in the Narratives of José Donoso*. Lewiston: E. Mellen Press, 2004.
- Neumann, Erich. *The Fear of the Feminine*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1994.
- Pater, Walter. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Project Gutenberg, 2009. www.gutenberg.org (5 mayo 2024).
- Paz, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Sarrochi, Augusto. *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Santiago: La Noria, 1992.
- Samuels, Robert. “Hitchcock’s Bi-textuality: Lacan, Feminisms, and Queer Theory.” En *Alfred Hitchcock’s Psycho: A Casebook*. Ed. Robert Kolker. New York: Oxford UP, 2004: 149-162.
- Sifuentes-Jáuregui. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002.

Sloterdijk, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Solotarevsky, Myrna. *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1983.

DE UN GÉNERO A OTRO: LOS DOMINGOS DE JOSÉ DONOSO

FROM ONE GENRE TO ANOTHER: THE SUNDAYS OF JOSÉ DONOSO

Fernando Moreno

CRLA-Archivos, Université de Poitiers
CELICH, Pontificia Universidad Católica de Chile
fmorenoturner@gmail.com

RESUMEN

Casi veinticinco años después de la primera edición de su novela *Este domingo* –que data de 1966–, José Donoso, en estrecha colaboración con el narrador y dramaturgo Carlos Cerda, reescribe la historia ahí representada para proponer una versión teatral de la misma, estrenada y puesta en escena por el Teatro ICTUS en Santiago el 12 de junio de 1990. En este artículo hubiese querido comentar y analizar los principales cambios discursivos operados en este proceso, así como el alcance y los sentidos de esta particular transformación genérica, pero –por cuestiones de tiempo y espacio– me limitaré tan solo a algunas observaciones generales sobre este ejercicio de reescritura y a exponer algunos casos que me parecieron representativos.

PALABRAS CLAVE: : Donoso, *Este Domingo*, Novela, Teatro, Transgenericidad.

ABSTRACT

Almost twenty-five years after the first edition of his novel *Este domingo* –which dates back to 1966–, José Donoso, in close collaboration with the narrator and playwright Carlos Cerda, rewrites the story represented there to propose a theatrical version of it, premiered and staged by the ICTUS Theater in Santiago on June 12, 1990. In this article I would have liked to comment and analyze the main discursive changes carried out in this process, as well as the scope and meaning of this particular generic transformation, but –for reasons of time and space– I will limit myself only to some general observations about this rewriting exercise and to present some cases that seemed representative to me.

KEY WORDS: *Donoso*, *Este Domingo*, *Novel*, *Theater*, *Transgenericity*.

INTRODUCCIÓN

No es la primera ni la única ocasión en la que Donoso trabaja con uno de sus textos narrativos para transformarlo y llevarlo al escenario. Así, por ejemplo, en 1982, la compañía ICTUS había presentado la versión teatral de *Sueños de mala muerte*, una novela corta escrita por el autor poco tiempo después de haber regresado de su exilio en España, y que integrara el volumen *Cuatro para Delfina*, editado en Barcelona. Por esos años, Chile, la mayoría de los chilenos, sobrevive bajo la dictadura. En marzo de 1990, Patricio Aylwin accede a la presidencia de la República. Se supone que, a partir de entonces, los domingos del país serían diferentes. Como también tendrían que serlo los de José Donoso, objeto de estos comentarios.

Conviene recordar, primero, que *Este domingo*, contrariamente a muchas de sus demás producciones narrativas consideradas “mayores”, no ha gozado de excesivas lecturas críticas. Por lo demás, en los momentos de su aparición, hubo varios comentarios encontrados, algunos favorables (Dorfman 1966) y otros no demasiado (Silva Castro 1966, Blanco 1966), reseñas limitadas y limitativas, que veían en ella sobre todo una suerte de reelaboración de ciertos temas, ambientes y personajes de la primera novela, *Coronación* (1958), que había significado la fulgurante emergencia de José Donoso en el contexto de la narrativa chilena y de quien se esperaba una significativa y densa confirmación. Lo cierto es que la escritura de *Este domingo* es bastante más compleja y, además, se enlaza con otros textos que el autor escribió casi simultáneamente: *El lugar sin límites* (publicado en 1966) y *El obsceno pájaro de la noche* (editado en 1970, pero del cual habían aparecido fragmentos anticipatorios en 1964 y en 1967).

Algunos estudios posteriores sobre *Este domingo* comenzaron a poner en evidencia la superación del código de verosimilitud y de una escritura mimético realista en la cual se la encasilló durante bastante tiempo (Vidal 1972, Bueno Chávez 1975, Quinteros 1978, Bueno 1992, Gutiérrez 1993, Fernández 1998), enfatizando aspectos tales como la ambigüedad, la presencia de varios niveles de la experiencia de lo lúdico, la movilidad narrativa, el juego de perspectivas, la simetría estructural, por ejemplo, gracias a los que se reconoce como impracticable toda consideración unívoca de la realidad, como afirma el crítico Hugo Achúgar (1979), mientras que por su parte, Grínor Rojo, autor de dos notables trabajos, tanto sobre su versión escénica (1990) como sobre la novela propiamente tal (2011), y a los cuales remito a los interesados, afirma que, con *Este domingo*, que significa una cifra novelística del autor, Donoso complejiza la imagen que, sobre la comprensión de la realidad chilena y sobre sí misma posee la élite conservadora del país, con lo “que acaba produciendo una de las mejores (y hasta pudiera ser que la mejor) de todas sus obras” (2011, 131).

Pero antes de continuar, recordemos someramente, lo que nos cuenta la intriga de la novela y lo que podemos suponer que ella despliega de acuerdo con nuestra experiencia de lectura.

UNA METONIMIA NADA NIMIA

Desde el punto de vista formal, la novela incluye cinco bloques narrativos, tres con título y presentados en letra cursiva (*En la redoma*, *Los juegos legítimos*, *Una tarde de domingo*) y que enmarcan a otros dos bloques sin título, pero bastante más extensos (llamados Primera parte y Segunda parte). Los bloques con título están a cargo de un narrador personal. Se trata de uno de los nietos de Álvaro Vives, abogado y profesor de derecho, y de Josefina Rosas –Chepa–, bienhechora de los desposeídos, quien ya muy maduro y desde una posición temporal bastante lejana, rememora los momentos de su infancia transcurridos los fines de semana, y en particular los domingos, en casa de sus abuelos. El conjunto constituye una suerte de relato de aprendizaje en cuya situación enunciativa se despliega una elástica temporalidad. Las otras dos aparecen referidas por un narrador impersonal (pero de cuya enunciación emergen diversas perspectivas personales: monólogos, fluir de la conciencia, por ejemplo), que entrega la historia de Josefina y Álvaro y las conflictivas relaciones que éstos mantuvieron o mantienen —y en particular un domingo, ese domingo, este domingo— con Violeta (una antigua empleada doméstica de la familia que tuvo relaciones sexuales con Álvaro cuando adolescente) y con Maya, un ex presidiario al que Josefina logró acortar la pena por homicidio y sacar de la cárcel para intentar que rehiciese su vida e instalarlo en casa de aquella. Aunque el abanico temporal evocado es bastante amplio, el tiempo propiamente narrativo de estas dos partes abarca un solo día: el último domingo que los niños (es decir, el narrador de las partes con título y sus primos) pasaron en casa de la pareja principal. La focalización es diferente para ambas partes. En la primera importa el personaje de Álvaro y en la mayor parte de los casos el narrador adopta su perspectiva; en la segunda ocurre lo propio con su esposa.

El desenlace de la historia es desastroso: Maya –vitalidad, instinto y deseo–, asesina de nuevo, esta vez a Violeta; Álvaro (“la muñeca”, para los nietos) –cauteloso, hipocondríaco, impotente–, fallece poco tiempo después, víctima del cáncer que lo aquejaba. Josefina –imaginación, coerción y deseo frustrado–, muere años más tarde del incidente ocurrido ese domingo, en el intento de búsqueda de su protegido y que la dejó en estado de inmovilidad.

La alternancia y el contrapunto instaurado por las perspectivas narrativas y los diversos grados de conocimiento de los narradores producen la imagen de una realidad ambigua o ambivalente, en cuya superficie supuestamente dicotómica parecen enfrentarse violenta y tenazmente mundos, castas, sectores, generaciones opuestas, pero en la que, en el fondo, se tienden lazos, complementariedades sutiles o evidentes, se establecen paralelismos y dualidades atenuadas y/o ilusorias, porque en definitiva se trata no sólo, y por ejemplo, de representar la degradación, el deterioro del orden establecido a través del cuestionamiento del poder cognoscitivo, sino también de metaforizar la imagen de la complejidad del individuo, su carácter jánico o, incluso, de las variadas facetas de su ser social y psicológico a través de la construcción de un universo desequilibrado, fracturado,

fragmentado, hecho de dobles y dobleces, de máscaras, juegos y disfraces. Un mundo donde los valores aparecen difusos, ocultos tras silencios, incomprensiones, fantasías y alienaciones.

El título de la obra, *Este domingo* es, como la obra de Donoso y como la propia novela, la fracción de un todo al que, al mismo tiempo, representa y simboliza; es un segmento que contiene y expresa una totalidad significativa. Además de su carácter metonímico, el elemento paratextual muestra y esconde, dice y no dice, precisa y difumina, enlaza tiempos distintos, momentos distantes y diferentes. Porque el domingo, ése, este, es la suma de domingos –“en casa de mi abuela”– evocados por aquel narrador que recuerda, es cada uno de ellos, es el domingo en el que tuvo su primera experiencia sexual, son los domingos rituales en los que, con el patriarca a la cabeza, la familia se reúne para, entre otras cosas, degustar las célebres empanadas hechas por la Violeta, es el domingo de la tragedia, cuando Maya reaparece, Josefina sale en su búsqueda, aquél vuelve a cometer un crimen y el mundo de la casa de los Vives comienza a desmoronarse. En síntesis, se constituye como una expresión oximorónica, espejo de un mundo en el que se articulan incompatibilidades, paradojas y contradicciones.

La pregunta que ya es necesario plantearse ahora es entonces, ¿qué pasa con todo esto al operarse la reescritura de la novela, qué transformaciones implica el paso de un discurso genérico a otro? ¿Cuáles son los cambios significativos que se pueden verificar en esta transposición?

DE UN GÉNERO A OTRO: MUCHA TELA QUE CORTAR

Como sabemos, la obra dramática (el texto escrito) y la obra teatral (aquel texto escrito efectivamente puesto en escena y representado) se construyen y establecen de acuerdo con pautas enunciativas y de organización diferentes de las que rigen la estructura y disposición narrativas. De modo que además del conjunto de operaciones que intervienen en la reescritura de un texto que es variante de otro (como los reemplazos, adiciones, supresiones, modificaciones), aparecen en este ejercicio, además, cambios inherentes a la propia identidad textual.

La versión teatral de *Este domingo* está dividida en dos actos, cuyos ejes espaciales centrales son la casa y los exteriores de la casa de los Vives, la cárcel, y la casa de Violeta, que se van alternando, por medio de un juego de luces, a medida que avanza la intriga dramática. Los personajes son solo siete: Chepa, Álvaro Vives, Maya, Violeta, Álvaro joven, Rosita Lara y Aedo, estos dos últimos más bien secundarios. Se aprecia, entonces, una intensa condensación del mundo desplegado por la novela. Atrás quedan el universo de los nietos de los Vives, las rememoraciones que, en cuanto narrador, realiza uno de ellos desde una perspectiva temporal más actual, los distintos espacios por los que se mueven, las demás figuras evocadas, y vinculadas con la familia de Violeta o con Chepa Rozas. Esta reducción es el cambio más evidente del paso de la novela al teatro.

Otro cambio destacado, aparte el trabajo de poda y de decantación lingüística, es el que concierne la red significativa desplegada por las didascalias. La presencia de un texto didascálico (que en principio se puede suponer que reemplaza los fragmentos descriptivos de la narración) implica también una orientación estética e ideológica. Aquí se constata una atenuación mayor o incluso una desaparición de la contextualización histórica más o menos precisa, de un color local muy definido, una reducción del realismo, no sólo en el decorado sino también en la dialéctica espacio temporal. Se va a acentuar lo simbólico y en ciertos casos lo grotesco. Emerge de manera aún más vigorosa la imagen de un mundo desencarnado, violento y vehemente.

Consideremos, por ejemplo, la escena en la que Josefina anuncia a Maya que los largos y demorosos trámites judiciales que ha emprendido han dado resultado y que pronto saldrá en libertad.

En la novela, luego de la información en estilo directo, encontramos un fragmento narrativo a cargo de un hablante, quien se sitúa desde la perspectiva de Chepa y da cuenta de sus sentimientos y emociones:

— Maya, está libre.

Enfocó la vista o la miró hacia abajo. Entonces se derrumbó desde el techo hasta sus rodillas y hundió en ellas su rostro y ella se sintió incómoda con ese hombre que lloraba, que quería abrazarla y la Fanny se reiría, y quien sabe que le diría, se reiría pero no importa porque Maya está libre y está llorando y nadie le ha dado jamás lo que yo acabo de darle, y él se da cuenta y no puedo dejar de tocarlo, sí, la cabeza de cerdas negras y el cuello, y siente terriblemente dura y terriblemente fuerte la piel áspera y caliente de esas manos tan pequeñas presionando y aprisionando la suya en la falda, sí, sí, que importa la Fanny, que importa nada, acariciando la cabeza de ese hombre que llora en su falda (142).

En la obra dramática este fragmento se “traduce” por:

CHEPA:

Sí, Maya, está libre.

(Maya se acerca a Chepa y cae a sus pies de rodillas)

MAYA (Llorando)

Señora Chepita

(Chepa siente la cabeza de Maya pegada a su vientre y los estertores del hombre. De a poco va acercando sus manos a la cabeza de Maya, que toma finalmente y atrae aún más hacia sí)

Chepa

Sí, Maya. ¡Libre!

(De pronto Chepa se reprime y aleja la cabeza de Maya. Este se incorpora y sale precipitadamente mirando el papel. Chepa enfrenta súbitamente a Álvaro retomando la parte final de la escena anterior) (88-89).

Como puede apreciarse, además, e inmediatamente, el texto dramático supone la desaparición de un cúmulo de elementos reemplazados por las orientaciones escénicas y, claro está, por los gestos y ademanes que estarán a cargo de la interpretación realizada por los actores. También se aprecia, en el ejemplo citado, la elección de un juego con los niveles espaciales y temporales, que fragmentan y, al mismo tiempo, tienden puentes entre momentos, situaciones y lugares.

Por lo demás, tal como se ha adelantado y como cabía esperarse, la economía translativa se aprecia en todo aquel conjunto discursivo rememorativo que se despliega en los bloques con título en la novela, evocados hace poco, los que desaparecen del texto dramático. Sin embargo, la amplitud temporal de la historia de Álvaro evocada en la novela se transpone con la presencia casi simultánea de dos personajes dramáticos, “Álvaro” propiamente tal y “Álvaro joven”.

Muchas son, entonces, las transformaciones que experimenta el texto de la novela. Hay algunas que se relacionan con sucesos, anécdotas o informaciones. Se trata de ajustes, precisiones, adaptaciones en relación con la economía del texto dramático, con el contenido ahí desplegado y la intensidad que se pretende entregar a las relaciones interpersonales y a la situación y actitud de los personajes. Así, por ejemplo, en la novela, Maya ha sido condenado a veintiún años y un día y en la cárcel lleva cumplidos “nueve años cuatro meses y veintidós días con quince horas y treinta y tres minutos” (123), mientras que en la obra teatral su condena es de treinta años, ha pasado veinte años encerrado, y le faltan nueve años, once meses y catorce días para recuperar su libertad (38, 83). También sufre una variación el desenlace de la historia. La novela termina con la búsqueda desesperada de Maya por parte de Chepa, perdida en los barrios marginales. El nieto narrador informará, en la parte final de su relato, que Maya había asesinado a la Violeta, esperó que llegara la hija de esta y “cuando llegó le mostró lo que había hecho y le rogó que llamara a la policía para que lo volvieran a meter a la Penitenciaría” (208). En la versión teatral Maya, después de haber cometido el crimen, regresa una vez más a casa de los Vives (126), se confiesa con Álvaro y, según este informa, le pide un favor: “Vino a buscarme para que lo llevara de vuelta a la cárcel. Entró con gran dignidad. Elegante como un caballero” (134).

Como ya se ha señalado y puesto en evidencia, las variaciones son múltiples y de distinta tonalidad. Enumerarlas detalladamente o dar cuenta de todas ellas sería una labor de largo aliento que escapa al modesto objetivo de estas páginas. De modo que, en lo que sigue, destacaré tan sólo un ejemplo más.

Se trata de la escena narrativa durante la cual Josefina-Chepa sospecha la relación que, años ha, pudo existir entre su marido, Álvaro, y Violeta, la criada. Y decide averiguarlo sin más, una situación que el texto narrativo plasma de la siguiente manera:

Lo mejor era preguntárselo directamente.

—¿Tuviste alguna vez amores con Álvaro?

La cara de Violeta se descompuso. Se la cubrió con las manos y apoyó los codos sobre la baranda de bronce de la cama. Que llore, que llore, esta mujer que de pronto ha dejado de ser extraña y que no me interesa. Qué vergüenza, señora, qué vergüenza, sí, es cierto, pero una es así, como embrujada digo yo, qué le va a hacer, y don Alvarito tan solo el pobre en la casa de Agustinas, sí, don Alvarito [...] un tiempo. Mucho tiempo [...] bueno, mujer, bueno, no te agites, mira que te va a dar infarto y no vale la pena. Pero la Chepa se levanta y se pone los guantes. No vale la pena porque hace tanto tiempo. La Violeta ha planteado una posible competencia: irrespetuoso, claro, algo que no debe suceder con una sirvienta, pero que también libera de tantas cosas... acaricia la mano de Violeta.

—Me voy

—Está enojada.

No debes darte cuenta.

—Ay, mujer, cómo se te ocurre (183-184).

En este caso, la transformación genérica no significa, como en otros, una readecuación y un resumen del fragmento narrativo. Aquí, como se ve a continuación, ocurren sustituciones y transformaciones no sólo discursivas sino además en el actuar de los personajes directamente implicados, destacándose en particular la colérica reacción de Josefina:

Chepa

¡Date vuelta mujer. Te quiero hacer una pregunta (*Violeta no se mueve. Lloro*). Te pido que me mires de frente, Violeta ¡Date vuelta! (*Violeta gira lentamente, ocultando su cara, llorando, la vista clavada en el suelo*) ¿Te metiste alguna vez en la cama con mi marido, con Álvaro? ¡Contéstame, Violeta! ¿Te acostaste con Álvaro?

VIOLETA (*Se acerca a Chepa llorando.*) ¡Qué vergüenza, señora Chepita...!

CHEPA

No eres una cochina. ¡Eres una inmunda! ¡Y todo el mundo lo sabía! ¡Todo el mundo lo sabía! ¡Por eso misiá Elena te regaló esta casa! ¡En qué mundo he estado viviendo yo, Dios mío! En qué mundo he estado viviendo.

(CHEPA se abalanza sobre VIOLETA y la golpea con sus martas hasta quedar extenuada. Finalmente lanza un grito de dolor y se deja caer en una silla. VIOLETA recoge las martas que CHEPA tiró al suelo. Se escuchan unos golpes en la puerta. Ambas se incorporan.) (124-125).

Estos cambios de orientación anuncian otros en la parte conclusiva de ambos discursos. Así, por ejemplo, en la obra dramática desaparece por completo la eventualidad de una invasión de la casa de los abuelos por niños miserables y marginales, como si el mundo de Maya se apoderara del espacio de los pudientes; la desventura de los días finales de Josefina y Álvaro parece atenuada y transformada. ¿Qué pueden significar estas alteraciones? Creo que solo puedo responder oblicuamente.

LAS VARIAS ACCIONES DE LAS VARIACIONES: EL DOMINGO Y SUS REITERACIONES

El texto de la obra dramática implica una nueva disposición del conjunto de los personajes, lo que equivale a una selección rigurosa y una neta disminución del número de los mismos. Como lo adelantara, una veintena de ellos aparecían en la novela; siete son los de la pieza teatral. Desaparecen también muchas anécdotas y sucesos. ¿Qué queda entonces? Permanece lo nuclear, lo que constituye la fuerza de lo inalterable: se trata de un núcleo intangible, un espacio que revela y releva, y en donde aparecen, en cierto modo, exacerbados, conflictos básicos, pasiones y pulsiones.

Se puede representar textualmente lo anterior, volviendo a aquel momento cuando el personaje de Álvaro recuerda uno de esos domingos, durante las vacaciones de verano. Castigado por el padre a causa de sus malas calificaciones escolares, debe permanecer en la casa familiar casi enclaustrado, preparando sus exámenes, un encierro que va a traducirse finalmente por una liberación de los instintos y deseos:

[...] este domingo, este olor a domingo, a domingo en la mañana pero no muy temprano, cuando las sirvientas están atareadas en la casa pero en otras partes de la casa, una limpiando el salón con un trapo amarrado en la cabeza, otra atendiendo a mi madre, otra vistiendo a mi hermano menor, otra regando las plantas de la galería, otra canturreando en la cocina al destapar el horno para ver cómo están las empanadas, y entonces, en ese momento, este olor a domingo en la mañana

pero no muy temprano se pone a circular lentamente por la casa desde el fondo del patio de la cocina, galerías y corredores, escurriéndose por los intersticios debajo de las puertas para entrar a las habitaciones cerradas donde aún no terminamos de despertar —se cuele por debajo de mi puerta hasta mi dormitorio caldeado por la mañana de verano, cerradas las persianas, corridas las cortinas, la sábana casi tapándome la cabeza y el olor a masa apenas dorándose vence a los demás olores calientes de mi cuarto y llega a mi nariz y desde allí manda comunicaciones hasta el fondo de mi sueño tibio de cosas apenas húmedas sudadas y pegajosas en sábanas que son como extensiones de mi piel donde trozos míos despiertan [...] (59).

En la versión dramática, esta escena se representa por medio del siguiente monólogo y consecuentes didascalias:

Ese domingo, ese olor a domingo, a domingo en la mañana cuando las empleadas están haciendo la casa de Agustinas, una limpiando el salón con un trapo amarrado en la cabeza, otra atendiendo a mi madre, otra vistiendo a mi hermano menor, otra regando las plantas de la galería, y la Violeta canturreando en la cocina al abrir el horno para ver cómo están sus empanadas. Y entonces, en ese momento, este olor a domingo en la mañana se pone a circular lentamente por la casa desde el fondo del patio de la cocina, por las galerías y corredores, escurriéndose por los intersticios debajo de las puertas para entrar a las habitaciones cerradas donde aún no termino de despertar.

(Se agita levemente el cuerpo de Álvaro joven bajo la sábana, pero sin revelarse.)

... se cuele por debajo de la puerta hasta mi dormitorio caldeado por la mañana del verano, el olor a masa apenas dorándose vence a los demás olores calientes de mi cuarto y llega a mi nariz. Cosas apenas húmedas, sudadas y pegajosas, en las sábanas que son como extensiones de mi piel de necesidades húmedas allá abajo bajo la sábana que también soy yo [...] (54-55).

Aquí los cambios son mínimos, como sucede también en otras ocasiones. Así, los elementos inalterados —domingos, empanadas, olores— surgen como piedras angulares del universo del autor, dejan en evidencia sus preocupaciones constantes, de las cuales las diversas concreciones no son, o no serían, más que variantes y variaciones de las preocupaciones, actitudes u obsesiones fundamentales que mueven a los personajes.

Pero, otra pregunta sigue pendiente: ¿por qué precisamente es *Este domingo* el objeto de esta reescritura? En cierto sentido el propio Donoso proporciona una doble respuesta en el texto “Óptica y avatares”, incluido en el Programa distribuido en la representación y reproducido en la versión impresa, donde indica que sin duda “muchos dirán que la novela quedó despojada de su poesía, de su magia, su ambientación, su singularidad interior dejando sólo el trazo grueso del nudo en que los cuatro personajes se enredan”. Y añade

“Me gusta que una obra tenga una pluralidad de lecturas e interpretaciones y siga siendo la misma. Esta versión [...] es una interpretación, una de tantas ópticas posibles para mirar mi novela-madre, *Este domingo* [...],” (1990, 8-9). Entendemos, entonces, que esta novela es un texto nuclear, un relato fundador, y que su reescritura permite evidenciar y dejar al desnudo los motivos y las relaciones característicos y primordiales de un universo, los gérmenes de una poética y que con ella se formula y se postula un volver a los inicios y un recomenzar desde bases conocidas pero que pueden modificarse y transmutarse.

Una “novela madre” no sólo porque una de las anécdotas se vincula de modo directo con esa figura central del relato, “una fantasía sobre el asunto de mi mamá con Maya” dice en una carta, sino además porque los avatares de su arduo proceso de escritura –sus orígenes remontan a una escena pensada para un cuento en 1954– la vinculan con una novela, llamada *Los guantes blancos*, que después fue pensada como obra de teatro, para luego volver a ser imaginada narrativamente y convertirse finalmente en *Este domingo*, la que, como el autor anota en uno de sus cuadernos “Es importante porque contiene gran parte de mis temas: Nana / Clase alta y lumpen. / El miedo y el deseo de vivir. / Ser de clase baja inicia en la vida de la clase alta” –Cuaderno 32, Cuernavaca, 18 de junio, 1965–, de acuerdo con la edición de sus *Diarios tempranos* (Cecilia García Huidobro, 269). A todo lo cual pueden ser añadidos los sentidos desplegados por la imagen de la casa, fundamental en la obra de Donoso, claro está.

Por otra parte, se podría añadir que el domingo es recurrente en ciertas narraciones de Donoso, y que ese día es determinante en el desarrollo o conclusión de la intriga de varias de sus obras. Baste recordar lo que sucede en sus cuentos tempranos como “China” (1954) o “Una señora” (de *Veraneo y otros cuentos*, 1955) así como también en dos de aquellos relatos que forman parte del libro *Cuatro para Delfina* (1984), “Jolie Madame” y, en particular, “Sueños de mala muerte”. Se destaca ese indicio temporal además en dos de las *Tres Novelitas burguesas* (1973) –“Átomo verde número cinco”, “Gaspard de la nuit”–, sin olvidar que es el eje primordial de su novela *El lugar sin límites* (1966).

De la misma manera como un gran número de sus personajes y narradores son entes que se adentran en los laberintos de un pasado, tratando de mantener viva una memoria o la ilusión de un ayer, la nostalgia de lo que pudo haber sido, que se debaten explorando su entorno e interrogándose a sí mismos, o bien que se han fijado objetivos imaginarios que parecen colmar una existencia de enmascaramientos continuos; de igual manera, el conjunto de la obra de Donoso y sus reescrituras son la representación de la denodada labor de un escritor que, como tantas veces se ha advertido, intenta formular, traducir, los aspectos esenciales del pensar y el sentir de una conciencia ante los espejismos del mundo; aparecen como una constante indagación y persecución de aquellos mecanismos discursivos que permitan lograr una mejor o más adecuada aproximación de la existencia problemática, de la problemática de la existencia.

Y si cada lector puede hacer revivir, reactualizar, reinventar cada texto durante la operación de la lectura, también el gestor, ahora situado en una perspectiva que implica una

múltiple apertura hacia lo colectivo (a través de un trabajo sostenido con el co-autor y con posterioridad con el elenco de actores y con el director teatral) y hacia otras aventuras de la recepción, también el gestor, decía, puede contribuir hacia esa multiplicidad configurativa por medio de este ejercicio de transgenericidad. Ejercicio de libertad recuperada, esta nueva existencia aparece como búsqueda y creación de sentidos, reformulaciones de una conciencia que, fluctuante y actuante, va moldeándose y cobrando nuevas formas gracias a estas variaciones, en un trabajo de inmersión y de reconocimiento, que es, además, y simultáneamente, acción y conocimiento. De ahí emerge, creo, la atracción, alcance y envergadura de esta particular rescritura, de los domingos de José Donoso.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- Bueno Chávez, Raúl. “Este domingo: la autenticidad del relato novelesco”, en Cornejo Polar, Antonio [comp.]. *Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1975: 59-72.
- Bueno, Mónica L. “Disfraces y enmascaramiento social en *Este domingo* de José Donoso”. *Alpha* 8 (1992): 43-52.
- Donoso, José. *Coronación* [1956]. Santiago: Zig-Zag, 1957.
- . *Este domingo*. Santiago: Zig-Zag, 1966.
- . *Cuatro para Delfina*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *El lugar sin límites* [1966]. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- . *Sueños de mala muerte* [1982]. Santiago: Universitaria, 1985.
- . *Diarios tempranos. Donoso in progress 1950 – 1965*. Edición de Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones UDP, 2016.
- Donoso, José y Carlos Cerda. *Este domingo (Versión teatral de la novela homónima de José Donoso)*. Santiago: Andrés Bello, 1990.
- Dorfman, Ariel y Guillermo Blanco. “José Donoso bajo dos lentes. Pro... y Contra”. *Ercilla* 1646 (21 diciembre 1966): 37.
- Fernández, Margarita. “El mundo de José Donoso en *Este domingo*”. *Thesaurus* LIII 3 (1998): 616-628.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, 1983.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova de Ediciones, 1978.

Rojo, Grínor. “Este domingo, este de hoy”, en Donoso, José y Carlos Cerda. *Este domingo (Versión teatral de la novela homónima de José Donoso)*. Santiago: Andrés Bello, 1990: 137-156.

_____. “Este domingo”. En: Rojo, Grínor. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Sangría, 2011: 125-160.

Silva Castro, Raúl. “La Novela de José Donoso”. *El Mercurio* (11 de diciembre 1966): 5.

Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Ediciones Aubí, 1972.

EXILIO Y DESEO: IDENTIDAD SEXUAL Y NACIONAL EN LAS
NOVELAS “ESPAÑOLAS” DE JOSÉ DONOSO

*EXILE AND DESIRE: SEXUAL AND NATIONAL IDENTITY IN THE
“SPANISH” NOVELS OF JOSÉ DONOSO*

Philip Swanson
University of Sheffield
p.swanson@sheffield.ac.uk

RESUMEN

Como es sabido, José Donoso escribió la mayoría de sus novelas más conocidas en el extranjero, sobre todo en España. Es más, muchas de sus novelas enfocan la cuestión extranjera o la experiencia de un chileno en el extranjero. ¿Por qué este enfoque reiterado en lo extranjero? En parte es la nostalgia del exiliado, aunque eso no explica por qué recrea la experiencia del exiliado voluntario de forma tan problemática. En parte es la devolución de la mirada eurocéntrica, pero eso no explica la obsesiva valoración de la cultura europea (y estadounidense) que acompaña la crítica de aspectos de estas culturas. Más específicamente “lo extranjero” en Donoso casi siempre se asocia con temas de género y sexualidad, sugiriendo, que, en el fondo, la exploración de lo extranjero es la expresión inconsciente de la ansiedad sexual masculina. Pero de interés especial es el enfoque en Barcelona y Cataluña, asociados por Donoso en su *Historia personal del “boom”*, con la “creación” de la nueva novela latinoamericana. Se verá cómo las novelas de Donoso iluminan las ansiedades del autor con respeto a la narrativa latinoamericana (sobre todo después del boom), y una especie de exilio de sí mismo en términos de una reprimida identidad sexual.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Exilio, España, Barcelona, Nueva Novela, Boom, Post-Boom, Identidad Sexual.

ABSTRACT

José Donoso wrote most of his best-known novels abroad, especially in Spain. What is more, many of his novels focus on the idea of foreignness or the experience of a Chilean abroad. Why this repeated focus on the foreign? In part, it is the nostalgia of exile, although this does not explain why he recreates the experience of the voluntary exile in such a problematic way. It is also the return of the Eurocentric gaze, but this does not explain the obsessive valorization of European (and American) culture that accompanies the criticism of aspects of those cultures. More specifically, the “foreign” in Donoso is almost always associated with issues of gender and sexuality, suggesting that, deep down, the exploration of the foreign is the unconscious expression of male sexual anxiety. Of special interest is the focus on Barcelona and Catalonia, associated by Donoso in his *Historia personal del “boom”* (*The Boom in Spanish American Literature: A Personal History*) with the “creation” of the Latin American New Novel. It will be seen how Donoso’s work illuminates the author’s anxieties regarding Latin American narrative (especially after the Boom), and a kind of exile from oneself in terms of a repressed sexual identity.

KEY WORDS: *José Donoso, Exile, Spain, Barcelona, New Novel, Boom, Post-Boom, Sexual Identity.*

José Donoso pasó gran parte de los años de 1967 a 1981 exiliado en España. Publicó cinco obras de ficción en este período (y una sexta inacabada descubierta más recientemente). Sólo una, la gran *El obscuro pájaro de la noche* (1970), está ambientada en Chile, mientras que su otra novela importante de la época, *Casa de campo* (1978), goza de un entorno un tanto figurativo, pero, no obstante, alegórico a su Chile natal. Las otras cuatro están todas ambientadas en España. Estas narrativas españolas parecen mostrar un compromiso cada vez mayor con el tema del exilio. *Tres novelitas burguesas* (1973) no tiene protagonistas latinoamericanos, aunque su contexto catalán puede insinuar cuestiones de alienación y marginación. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) no trata de chilenos, aunque la experiencia personal del exilio tal vez sea explorada de manera subliminal en la historia de la hija de un diplomático nicaragüense que vive en el Madrid de los años veinte. No es hasta *El jardín de al lado* en 1981 que se aborda directamente y con cierta contextualización política real el tema del exilio chileno en España. El exilio parece en gran medida un asunto personal en Donoso, a la vez síntoma y causa de ansiedad. Sólo gradualmente el exilio voluntario comienza a adquirir una resonancia política concreta. Habiendo publicado una alegoría política sobre el golpe de Pinochet en *Casa de campo*, Donoso aborda la cuestión de la culpabilidad del exiliado en *El jardín de al lado*, y luego regresa a Chile el mismo año, en 1981, para publicar su primer trabajo abiertamente sobre la vida bajo el régimen de Pinochet, en forma de *La desesperanza* en 1986. Sin embargo, incluso en este punto, persisten dudas sobre la frontera borrosa entre lo personal y lo político. Las novelas de 1981 y 1986 tienen fuertes connotaciones autobiográficas y se centran en el artista distanciado que llega a un acuerdo con el mundo que lo rodea. De alguna manera, es el artista, el individuo y particularmente el varón

quien está en el centro de las narrativas de Donoso, y están exiliados de sí mismos tanto como de su tierra natal.

El año de la primera de las narrativas españolas es también el año del derrocamiento de Salvador Allende y de la democracia chilena. Sin embargo, las tres novelas cortas de Donoso sobre la burguesía barcelonesa prácticamente no tienen ningún referente latinoamericano. El propio Donoso había estado en España, por elección propia, durante algún tiempo, insatisfecho con su patria y entusiasmado con las oportunidades de Europa. Su *Historia personal del “boom”* parece trazar este viaje desde América Latina a Europa, desde la marginalidad cultural hasta el éxito establecido. Pero igualmente mantiene una distancia irónica, casi burlona, disfrutando de una sensación de periferia mientras anhela y celebra el acceso al centro. Donoso señala un dualismo en España que en realidad refleja el suyo: “en España ha existido una curiosa actitud dolorida y ambivalente con relación al boom: admiración y repudio, competencia y hospitalidad” (15). Esta ambivalencia se anticipa en dos narrativas anteriores. El vestido español del travesti Manuela, quien, en *El lugar sin límites* (1966), desea convertirse en una mujer “real”, vincula a España con las nociones de feminidad e integridad de identidad. El viril acento castellano del Dr. Azula que lleva cabo, en *El obsceno pájaro*, una operación en el cerebro del protagonista para eliminar su memoria implica un vínculo con la masculinidad y la pérdida de identidad. “España”, entonces, representa tanto origen como pérdida, destino y alienación, plenitud y carencia. Por lo tanto, no sorprende que el exilio se convierta, en la obra de Donoso, no simplemente en un espacio de separación cultural y política, sino en un espacio en el que se desarrollan (si es que nunca se resuelven) profundas ansiedades de autoridad, masculinidad y control.

El exilio, como tal, no es una cuestión abierta en *Tres novelitas burguesas*, pero el carácter español del texto y la ausencia de elementos americanos¹ insinúan tanto una negación cultural como una ansiedad por la identidad originaria. Los relatos están ambientados en lo que es en gran medida un contexto catalán, aunque apenas se alude a la relación o tensión entre la identidad catalana y española. Lo que debería ser central está, de hecho, marcadamente ausente. Y esto en un texto que trata mucho de los procesos de significación. Todos los títulos de las tres novelas refuerzan esta impresión de significación diferida. Cada uno se refiere a una fuente “artística” que siempre proviene de otro lugar, desplazando la ubicación de identidad deseada o suprimida. “Chatanooga Choochoo” es una canción de una big band norteamericana. “Gaspard de la nuit” es una pieza para

¹ Sebastián Schoennenbeck enfatiza la idea donosiana de la *novela de ausencia*. Nota concretamente que “se trata más bien de una novela construida con un lenguaje nativo que se está desvaneciendo en la memoria de quien padece una lejanía, un lenguaje que es poesía en el breve momento de su desaparición” (37). Quizá esto se puede observar particularmente en las novelas subsiguientes, de 1980 y 1981.

piano del francés Maurice Ravel, compositor destacado también por obras como *Bolero* y *Alborada del gracioso* que, tal vez, como la obra de Georges Bizet, *Carmen*, generan una noción afrancesada de españolidad desplazada y posteriormente falsamente internalizada en la cultura española. Además, *Gaspard de la nuit* es en sí mismo un préstamo de otro francés, Aloysius Bertrand, cuyo poema en prosa del mismo título es a su vez un préstamo del escritor alemán E.T.A. Hoffman². Finalmente, “Átomo verde número cinco”, si bien es el nombre de una pintura de un personaje de Donoso, evoca una tradición abstracta europea y en realidad enfatiza la no referencialidad y la falta de arraigo cultural al ofrecer como título o fuente una obra de arte completamente abstracta. Esto nos acerca a una ansiedad donosiana clave: el papel del autor o narrador, particularmente cuando se lo representa como un hombre. En cierto sentido, lo que representa el “exilio” es la aterradora ruina del mito del poder autoral y masculino.

Anselmo en “Chatanooga Choochoo” es una triple fuente de autoridad: médico, narrador, hombre. Sin embargo, aquí los patrones de conocimiento, el control lingüístico/literario y la dominación masculina se invierten dramáticamente. La ilusión de control de Anselmo queda expuesta por primera vez como tal cuando su esposa, para su total asombro, se une a otra invitada en una fiesta para realizar una rutina de canto y baile perfectamente sincronizada de la pieza que da título a la novelita. Cualquier sensación de dominio que él pueda recuperar mediante su aparente seducción de la bella modelo Sylvia Corday también se ve completamente contrarrestada. Sylvia logra dismantelar y robar su pene, “lo que hacía gravitar mi unidad como persona” (54): el pene robado es un emblema dramático de la pérdida de autoridad como escritor y como hombre.³ De hecho, al final de la historia se desprende que Anselmo y todos los hombres son los desventurados títeres de las mujeres (el supuesto “objeto” de esta narración), que pueden desarmarlos, ensamblarlos y manipularlos a voluntad. El control artístico, sexual y social también explota en “Átomo verde número cinco”. El apartamento perfecto y la fantasía de felicidad doméstica del pintor Roberto son destruidos por la progresiva desaparición de sus posesiones materiales y la infiltración en su vida de las zonas bajas del inframundo exterior, hasta el punto de que él y su esposa quedan reducidos a un estado de primitivismo animal. El estudio de Roberto, una especie de vacío espiritual, permanece vacío en todo momento y nunca se le ve pintando. Su persistente autoidentificación con Gauguin sugiere no sólo una falta

² Para una explicación más completa de la relación entre los préstamos, véase, por ejemplo, Morell.

³ Esta pérdida fálica de poder sexual y creativo en el macho es una especie de complejo de castración freudiano, que anticipa la mujer fatal de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* que se escapa de la mirada objetivadora y la cosificación narrativa erótica masculinas, y la usurpación del papel de narrador/autor por una mujer supuestamente supina en *El jardín de al lado*.

de originalidad, sino también el estatus no originario de la producción artística como imagen de una identidad humana cohesiva. Incluso la propia narración se abre como un eco consciente, aunque travieso, de la novela *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, sugiriendo nuevamente el carácter ilusorio de la originalidad, la creatividad y, por extensión, la identidad unitaria. Sin embargo, la última de las tres novelas parece restaurar cierta sensación de orden. Aquí, un joven inadaptado, Mauricio, mediante el proceso de silbar la endiabladamente difícil pieza musical de Ravel, encuentra armonía y satisfacción tanto para él como para su angustiada madre al efectuar un fantástico intercambio de identidades con un joven mendigo agradecido. En cierto sentido, y en paralelo a la forma narrativa recientemente relajada y accesible después de la desgarradora tortuosidad de *El obscuro pájaro*⁴, “Gaspard de la nuit” lleva esta colección a un sentido de cierre y resolución limpio y ordenado. Pero, ¿la fantasía de control es algo más que una fantasía? El mismo nombre de Mauricio lo convierte en un eco de Ravel, lo que cuestiona la unidad originaria. Y sus silbidos están asociados con lo que en realidad es una fantasía de poder muy desagradable. Los intentos del niño de dominar la música en los jardines de Vallvidrera implican un siniestro intento de hipnotizar a una joven y, en un eco macabro de Bertrand, una fantasía de estrangulamiento mediante el ahorcamiento de un hombre. Ambas fantasías terminan en fracaso, y nuevamente ambos episodios están impulsados por un modelo artístico más que por una creatividad originaria, correspondiendo a los movimientos “Ondine” y “Le Gibet” de la obra de Ravel. Sin embargo, lo más sorprendente de todo es la inesperada transformación de Sylvia Corday, de cómicamente seductora *mujer fatal* a una madre amorosa y llorosa. Este cambio implica un artificial triunfo narrativo masculino sobre un personaje femenino rebelde y subversivo. El hombre, de forma implícita, logra una sensación de dominio creativo y liberación personal, mientras que la mujer es parcialmente contenida y re-domesticada.

Las tensiones que sólo se insinuaron en *Tres novelitas burguesas* están en el corazón mismo de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Aunque, en cierto modo, es un texto por excelencia del post-boom de los años 1980⁵, esta novela está fuera de tiempo y fuera de lugar: Madrid en los años 1920. Como sugiere nuevamente el título, es otra historia de ausencia y desplazamiento. El personaje principal es una viuda que se retira de la sociedad y finalmente desaparece. Pero también es una exiliada, aunque sea desplazada como nicaragüense y no chilena. Entonces, como tema político, el exilio está enormemente ausente y presente, lo que sugiere un dilema no resuelto que abarca lo personal versus lo colectivo. La secuencia inicial insinúa una relación parasitaria entre España y

⁴ Para más sobre este cambio formal en Donoso, véase Swanson, *José Donoso*.

⁵ Para una descripción más amplia de la transición en Donoso y otros del boom al post-boom, véase Swanson, *José Donoso, Landmarks, The New Novel y Latin American Fiction*. Para una descripción más completa del post-boom, véase, por ejemplo, Shaw.

América, la dependencia cultural del subcontinente latinoamericano, la supervivencia de los valores del Viejo Mundo a pesar de la independencia y la corrupción histórica.⁶ Sin embargo, después de esta insólita apertura, el tema se desvanece en gran medida como una preocupación directa. ¿Por qué esta negación? Bien, Blanca:

se había convertido ya en una europea cabal, sustituyendo esos ingenuos afectos por otros y olvidando tanto las sabrosas entonaciones de su vernáculo como las licencias femeninas corrientes en el continente joven, para envolverse en el suntuoso manto de los prejuicios, rituales y dicción de su flamante rango [...] – en el fondo todo había sido tan fácil como descartar un huipil en favor de una túnica de Paul Poiret (11).

Blanca se ha convertido, pues, en una buena europea. Ha asumido su lugar en un discurso cultural que se ve a sí mismo como una norma cultural natural. Por lo tanto, todas las demás manifestaciones culturales pueden ahora descartarse como insignificantes, exóticas o primitivas. Blanca es absorbida por la “civilización” que automáticamente se considera un fenómeno europeo.

La novela, sin embargo, es una especie de lucha entre el narrador implícito y la protagonista, y si Blanca queda subsumida en una identidad europea, en última instancia afirma su condición de americana. En un nivel de lectura, Blanca al principio representa una auténtica identidad latinoamericana que está penetrada y pervertida por la influencia europea. Esta distorsión del yo se pone de manifiesto en las innumerables referencias a ropa, accesorios de vestir y fragancias de diseñadores europeos con los que Blanca disfraza eficazmente su “verdadero” yo. Blanca se convierte en un “continente vacío” (15) en el que se inscribirá una narrativa europea. Sin embargo, Blanca no es una mera víctima. Ella también representa una amenaza. Ella es peligrosamente seductora, una *mujer fatal* que puede traer la muerte (literalmente) a los hombres que se acuestan con ella y hacer delirar de pasión a las mujeres. Esta sexualidad peligrosa se identifica con lo “otro” latinoamericano. Su sexualidad se vincula repetidamente como motivo a las niñeras negras del Caribe, con sus cartas del tarot y su aura de brujería. Se hace referencia al cuerpo de Blanca mediante terminología tropical. Tiene “lindos brazos de criolla” y su zona vaginal es “selva”, “vegetación” y de un “vellón casi no animal” (14, 101). Esto puede exotizar,

⁶ Schoennenbeck observa, en términos más generalizados, que “José Donoso disloca al sujeto nacional, conectándolo dialógicamente con la cultura europea”, y que “en este sentido, el sujeto nacional se define por su experiencia de tránsito cultural, desarraigo y extravío entre el Viejo y Nuevo Mundo” (149-50). Algo que es especialmente interesante en Schoennenbeck es que no se olvida de la dimensión nacional, viendo el proyecto de Donoso como “una reinención de lo chileno que logra su particularidad por medio de la experiencia del viaje y de la distancia cosmopolita” (153).

marginar o hacer “otra” a la marquesa. Pero también marca su diferencia y, por lo tanto, su poder: ningún exótico perfume francés puede ocultar o borrar su “ardiente aroma de criolla”: “ella, al fin y al cabo, era una bravía hembra del continente nuevo, del que no se avergonzaba pese a que eligiera cubrirlo con un barniz de civilización, barniz que estaba dispuesta a romper en cuanto le conviniera” (57, 74). La experiencia de exilio de la marquesita le permite dar voz política a una filosofía de un vigoroso anti-eurocentrismo.

Sin embargo, la distinción binaria Europa versus América no resiste mucho escrutinio como una simple oposición, y cada vez más parece una cuestión de construcción conceptual. La idea de “las licencias femeninas corrientes en el continente joven” es, por supuesto, un cliché europeo. En la ópera, la futura suegra de Blanca registra con altivez la pura apreciación primitiva y nativa de la niña por la música, sin darse cuenta de que la verdadera fuente de su éxtasis reside en los dedos penetrantes y subrepticios de su prometido. La latinoamericanidad y el primitivismo de Blanca a menudo no son más que la fetichización de la otredad. El narrador masculino implícito mezcla el estilo documental con la ironía, junto con elementos de los géneros detectivesco y de ficción erótica. Ambos modelos implican autoridad, poder, conocimiento y una superioridad sin esfuerzo. Al describir las aventuras sexuales de Blanca, el narrador masculino implícito está adoptando un papel tradicionalmente voyeurista y fijador, e incluso las propias fantasías eróticas de Blanca podrían tomarse como la internalización femenina de las fantasías masculinas de deseo. Sin embargo, a medida que avanza la novela, Blanca se resiste cada vez más a este retrato de ella: domina a los hombres, resalta sus insuficiencias sexuales, provoca su muerte durante el acto sexual y luego comienza a retirarse por completo de la actividad sexual humana, prefiriendo una relación misteriosa y profundamente antisocial y desordenada (aunque explícitamente no sexual) con un perro, que parece liberarla y allanar el camino para su desaparición definitiva e inexplicable, es decir, su rechazo del mundo material moldeado por el fetichismo europeo y la fantasía sexual masculina. El narrador reafirma su presencia en una especie de epílogo explicativo al final, pero el cierre no se logra satisfactoriamente y los cabos sueltos no se arreglan, porque la desaparición de Blanca no se explica y el misterio del título no se resuelve por el racionalismo detectivesco o científico del narrador masculino implícito. El exilio es emblemático de este estado de irresolución. Así como Blanca es educada “tanto por las negras del trópico como por las monjas de España” (13), también lo es la voz narrativa implícitamente de la alta cultura europea pero ironizada como implícitamente latinoamericana. La experiencia debe estar siempre en algún punto intermedio. La pregunta es hasta qué punto esta intermediación permite que el rigor político quede subsumido en nociones individualistas de la sexualidad y del yo.

Esta lucha entre la política y el yo está en el centro de la novela de exilio más explícita de Donoso, *El jardín de al lado*. Fuertemente autobiográfica, trata sobre un escritor chileno Julio Méndez que vive exiliado con su esposa Gloria en el pueblo turístico de Sitges, centrándose, en particular, en un verano que pasan juntos en Madrid cuidando el

apartamento de un amigo⁷. El exilio de Julio es voluntario y en la novela se analizan las implicaciones políticas del autoexilio y la culpa del exiliado. Sin embargo, a pesar de una dimensión política implícita en las referencias a la pobreza y la imposibilidad de retorno, el exilio aquí parece ser un asunto profundamente personal e individual cuya naturaleza política no está clara o incluso es dudosa.

El sentido de Chile como espacio uterino protector se resume sinecdóquicamente en la imagen de la casa familiar en Santiago y su jardín extrañado. El recuerdo de la casa familiar se evoca a través de la observación de Julio del mundo idílico que imagina que existe en el jardín contiguo al apartamento de Madrid. Los dos jardines se (con)funden en la mente de Julio y la casa familiar adquiere una cualidad edénica, convirtiéndose en un paraíso perdido arquetípico, más que políticamente específico. La muerte inminente de su madre y la posible pérdida de la casa representan una evidente crisis de seguridad y pérdida originaria, que es la esencia del exilio aquí más que cualquier apego/desapego político.

Sin embargo, el jardín de al lado podría tomarse como un espacio de negación. El jardín simbólico en cuestión no es el real u originario, sino una fantasía desplazada y quizás deshonesto. Además, Julio no participa en las coloridas actividades del jardín de al lado, sino que es un observador estático y fundamentalmente ajeno. La implicación que tiene es sólo al nivel de la fantasía, una fantasía tremendamente inexacta y profundamente falsa. Por ejemplo, mientras Julio observa a las jóvenes parejas bailando en el jardín, los imagina, detrás de la barrera silenciadora de su ventana, como figuras de ballet de la obra de Claude Debussy, *L'après midi d'un faune*. Cuando abre la ventana, la ilusión se hace añicos por la vulgar realidad de la música demasiado familiar de la banda de baile de Glenn Miller, “que no rompe corazón alguno sino que se transforma en caricatura ridícula” (107).

El interés por la región “de al lado”, por “lo otro”, es significativo precisamente porque se basa en una autoidentificación individualista más que en una identificación real con el otro. La fascinación de Julio por su joven, hermoso y rico vecino, el carismático niño rimbaudiano Bijou y el mendigo de Tánger, revela un patrón de exotización como *otro* sin apreciar *diferencia*⁸. De hecho, el exilio de Julio es en realidad un exilio egocéntrico de la sensación de plenitud y logro representado por la seguridad del hogar paradisiaco “perdido”, y subrayado por su percibido sentido de contraste con los demás. Su problema realmente es de estancamiento, edad, ansiedad sexual y fracaso como escritor. El alejamiento de Julio de su hijo Pato está vinculado al exilio a través de la idea de la pérdida de identidad chilena del niño, pero es igualmente una cuestión de frustración ante

⁷ Para un estudio de la dimensión (auto)biográfica, véase Swanson, *José Donoso*. La esposa de Donoso, María Pilar, me confirmó que ella misma era la inspiración para Gloria, la mujer deprimida de Julio en la novela (Santiago de Chile, 1994).

⁸ Véase las observaciones de Millington sobre el “symptomatic silence” de la ficción de Donoso.

el envejecimiento, como lo demuestra la ambigua obsesión del padre con Bijou, el amigo del niño. El exilio, el distanciamiento y el envejecimiento están vinculados a la escritura a través de las nociones duales de éxito del autor y control narrativo. *El jardín de al lado* recrea en forma ficticia el febril mundo posterior al boom latinoamericano tal como se desarrolló en España, un trasfondo contextual para el fallido intento de autocanonización de Julio a través de intentar escribir un *Rayuela* chileno. Pero la verdadera lucha por el poder en la novela se da al nivel del proceso narrativo mismo. El capítulo final revela de manera sorprendente y famosa que Gloria, la esposa de Julio, es la verdadera narradora del texto. Así, se ve que el exilio de Julio de sí mismo opera en los niveles más profundos. Al final, su esposa ha usurpado por completo su posición de autoridad narrativa y, además, su narrativa es sancionada por otra mujer autorizada y una encarnación del lector autorizado, la poderosa agente literaria Núria Monclús, una caricatura irónica de otra integrante de la literata catalana, Carmen Balcells. La mujer finalmente emerge como todopoderosa y gana la batalla narrativo-sexual.

¿Pero hasta qué punto es esto un fracaso para Julio? Es interesante un comentario del propio Donoso sobre la novela:

Una lectura de la novela es que Julio se transforma en mujer, que es un tema que ya está implícito en varias otras de las novelas mías, pero nunca como en ésta. Y Julio, para ser sí mismo, tiene que sufrir esta transformación. El busca una transformación todo el tiempo, quiere ser otro: no se da cuenta de que quiere ser *otra* en el fondo (Swanson, ‘Una entrevista’ 997).

Esta incertidumbre de género o identidad sexual proporciona un vínculo con la novela perdida del autoexilio español, *Lagartija sin cola*, iniciado por Donoso a principios de la década de 1970 pero luego abandonado. El narrador es el pintor catalán Armando Muñoz-Roa. Escondido en un estado de paranoia y derrota en un apartamento de Barcelona, el pintor repasa su pasado y, en particular, una etapa que pasó en un pequeño pueblo del campo catalán o aragonés. Muñoz-Roa es obviamente un prototipo del novelista fracasado Julio Méndez y su actitud hacia el arte se hace eco de la visión de este último sobre el boom: “el informalismo español era una superchería que se había transformado en un inmundo negocio de pintores, marchantes y críticos” (14)⁹. El escenario español, y

⁹ El informalismo es un movimiento artístico del período posterior a la Segunda Guerra Mundial, asociado con Francia y otros países europeos, y a menudo entendido en paralelo con el expresionismo abstracto norteamericano. Su representante más famoso es el artista barcelonés Antoni Tàpies i Puig, a quien en ocasiones se le atribuye la invención del término “informalismo”. Caracterizada por técnicas abstractas, gestuales o expresionistas, la tendencia es en realidad bastante multifacética. Donoso utiliza el término tanto concreta como vagamente en *Lagartija sin cola*: a veces parece representar cualquier forma de arte experimental de moda de mediados del siglo XX.

más particularmente el catalán, de *Lagartija sin cola* probablemente revela también una conciencia de la importancia de España y especialmente Barcelona en la promoción y eventual fragmentación del boom latinoamericano¹⁰. El propio Donoso vivió en Calaceite y Barcelona entre 1967 y 1981. Armando también vive en Barcelona, mientras que su traslado al ficticio pueblo adoquinado de Dors, donde adquiere y restaura una casa en ruinas, es sin duda una variación de la compra por parte del propio autor chileno de una gran casa antigua de piedra en la provincia de Teruel. *El obsceno pájaro de la noche*, para algunos el momento culminante del boom, se completó en esta parte de España y estaba destinado a ganar el Premio Biblioteca Breve de la editorial barcelonesa Seix Barral antes de que el premio fuera suspendido en 1970. El papel de este premio en la proyección de la nueva narrativa hispanoamericana, junto con las diversas iniciativas promocionales de la maquinaria propagandística del editor Carlos Barral, ha quedado bien documentada¹¹. En muchos sentidos, el boom latinoamericano tuvo lugar en la España de los años sesenta, un espacio receptivo para la ficción en español indirectamente subversiva en una época en la que el franquismo había estrangulado gran parte del potencial de la narrativa local. Incluso se sospecha, en palabras de Donoso, “un complot de catalanes” para promocionar la novela latinoamericana a costa de la novela española. El jurado que concedió cinco de los diez premios a escritores latinoamericanos estuvo compuesto mayoritariamente por personas cuya primera lengua era el catalán, mientras que la minoría restante estuvo formada por dos latinoamericanos y sólo un español. La supuesta “conspiración de los catalanes” se ha interpretado de la siguiente manera:

que los catalanes intentaron disolver la novela castellana premiando una y otra vez novelas latinoamericanas escritas a veces en variantes bastante curiosas del

Es posible que Donoso tuviera en mente la proyección internacional del experimentalismo español después de la exposición de 1960, *New Spanish Painting and Sculpture*, en el Museum of Modern Art en la ciudad de Nueva York, seguida de una serie de otras exposiciones internacionales en las décadas de 1960 y 1970, que crearon la sensación de un fenómeno similar quizás al del boom latinoamericano.

¹⁰ Una parte del manuscrito de la novela localizado por la hija del autor, Pilar Donoso, era un borrador de una novela corta, que la Firestone Library de Princeton University había catalogado como una “posible cuarta novelita burguesa” (supuestamente en parte por el entorno barcelonés). Hay una referencia casual a las fiestas de Ricardo y Raimunda Roig en *Lagartija sin cola* (17-18), que se hace eco de los personajes barceloneses y el contenido de las *Tres novelitas burguesas*. Con respecto a las circunstancias del hallazgo del manuscrito aquí mencionado, Cerda y Matus proporcionan los detalles básicos.

¹¹ Véase, por ejemplo: Cohn, Santana, Sorensen, Swanson (*The New Novel*).

castellano, para eliminar definitivamente la tiranía del castellano de Valladolid y las novelas escritas en esa odiada lengua (Donoso, *Historia* 90)¹².

Sin embargo, Seix Barral fue el principal órgano en la internacionalización de la nueva novela latinoamericana. Y, por supuesto, fue la división en su seno (algunos rumoreaban que fue provocada por la ansiedad por el catalancentrismo) la que echó por tierra el famoso premio y, junto con el notorio caso Padilla en Cuba, marcó efectivamente el fin del boom¹³.

El surgimiento de un post-boom y las afirmaciones de Donoso sobre el deceso del boom¹⁴ pueden vincularse, entonces, a la relación de América Latina con España, una

¹² Los catalanes, Víctor Seix y Carlos Barral, fundaron Seix Barral en 1950 e impulsaban una serie de congresos internacionalizadores y premios relacionados con el sello. Un lugar clave en esta estrategia de internacionalización fue el Hotel Formentor de Mallorca, que se hizo famoso por ser el lugar de celebración de un coloquio internacional sobre narrativa. Mallorca, como parte de los “Països Catalans”, era vista como una especie de espacio insular no binario, ni francés ni español, liberado de un subcontinente eclipsado por la hegemonía de Castilla. Se convirtió en el lugar de debates y decisiones sobre el Premio Biblioteca Breve, y fue la promoción del ganador del premio en 1962 (Mario Vargas Llosa) lo que pondría el nuevo mercado en el mapa. Este lugar de reunión que era el Hotel Formentor fue el foco de lo que hoy se llamaría *networking*, en el que escritores, agentes, editores y otros daban conferencias, debatían, bebían, mezclaban y hacían tratos. Esta creación de redes semiformales fue un factor clave en la creación de una comunidad de “nuevos novelistas” latinoamericanos y fue un engranaje crucial en el aparato de un proyectado boom latinoamericano, apoyado por toda una serie de otros coloquios, lanzamientos, revistas culturales, reuniones y fiestas menos formales. Y muchos de los grandes escritores del Boom vivirían en Barcelona y alrededores o pasarían por Barcelona. María Pilar Donoso veía el restaurante catalán La font dels Ocellets (donde se reunían los Donoso, los García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Franqui) como un crisol del Boom latinoamericano, mientras que el propio Donoso remonta el cierre del Boom a una fiesta celebrada en Barcelona en casa de Luis Goytisolo la nochevieja de 1970-71. Para detalles y más referencias, véase, por ejemplo, el estudio excelente de Sorensen.

¹³ Véase Dravasa, Santana, Sorensen, Swanson (*Landmarks, The New Novel, Latin American Fiction*).

¹⁴ Donoso llega a rechazar el tipo de nueva narrativa que “intenta destruir la novela clásica pero forja otra novela clásica” (Martínez 53) y afirma el “agotamiento de los experimentalismos novelísticos” (Gómez Palmeiro 1976). “¿No ha llegado,” pregunta, “el momento de ruptura para la novela latinoamericana contemporánea [...], para renacer de las cenizas de tantas y tantas novelas totalizadoras, agobiantes de significado, ahogantes de experimentos, que se imprimen todos los días [...]?” (Donoso, “Dos mundos” 1). Mientras tanto, Promis Ojeda, describió *El obsceno pájaro de la noche*, de 1970, (que sin duda hubiera ganado el Premio Biblioteca Breve si no fuera por su cancelación) como “el broche que cierra una etapa, después de la cual sólo cabe cambiar de rumbo” (31).

dimensión sociopolítica dentro de la llamada período de *apertura* en el tardofranquismo, y una relacionada ansiedad compleja con respecto a la estética de la novedad. Esto quizás nos ayude a comprender más completamente la larga sección central de *Lagartija sin cola*, que se ocupa de la retirada del apóstata *informalista* al interior del noreste de España, donde opta por restaurar una destartada propiedad del siglo XVIII en el casco antiguo del pueblo de Dors y se convierte en un defensor de la tradición española frente a una ola imparable de modernización impulsada por las presiones del turismo y el mercado de masas (en un intento paradójico de “buscar algo nuevo” [40]). Ortega presenta la novela como “una fábula tan irónica como melancólica de la pérdida de España bajo las hordas del turismo” (7). Sin embargo, nota que “esa historia es paralela a la de un artista que renuncia el arte, decepcionado por su comercialización” (8). Este paralelismo debería alertarnos sobre las conexiones (no necesariamente consistentes, hay que decirlo) entre las dos hebras del cuento. La creación de Armando de un Dors de la mente es indicativa de una mentalidad fundamentalmente artística y, por extensión, literaria –por ejemplo, lo primero que hacen Armando y su pareja Luisa al llegar es sentarse y leer (en un caso, una novela latinoamericana reciente) (45). Y abundan las referencias literarias en la expresión de la aprehensión del pintor por la ciudad. Su proyecto clave, “la fascinante tarea de reconstruir una casa, de recrear algo vivo partiendo de una ruina” (115), es similar al acto de creatividad literaria y al impulso de innovar a través de viejos modelos. Más importante aún, el deseo expresado de regresar a la tradición para encontrar algo nuevo es un eco obvio de la estrategia post-boom de Donoso. La observación del narrador, con respecto a las trampas para turistas, de que “en el fondo, esos chalets y estos snacks eran sólo una extensión a nivel más bajo de las galerías de arte y de los pintores fabricantes de cuadros informalistas y la prostitución que todo eso significaba” (20) es seguramente una versión de la propia sensación de extrañamiento del autor respecto a la ya agotada y sobremanipulada bolsa de trucos técnicos en la que la nueva novela del boom corrió el riesgo de convertirse a principios de los años setenta. Además, la re-imaginación que hace Donoso de una ciudad aragonesa como un Dors catalanizado nos recuerda la dimensión catalana en la fabricación de la idea de un boom. Armando es percibido como un “forastero” (85), y es inequívoco acerca de su pertenencia a “al fin y al cabo una élite” (20). ¿Es su versión de Dors una creación de una mentalidad barcelonesa? Admite, desde su piso de Barcelona, que “he sido, y lo fui hasta Dors, un ente urbano, intelectual, de pavimento y café y periódicos y cine y librería” (13), y, peor aún, que su descripción de la ciudad “era una pintura que bien podía haber hecho sin jamás salir de este piso” (14).

Por supuesto, el discurso sobre los catalanes y España es en realidad un conjunto de reflexiones codificadas sobre la propia experiencia de Donoso como latinoamericano y sobre su patria en general. Sus memorias, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, tratan sobre una ansiedad de pertenencia no del todo diferente a la que representa Armando Muñoz-Roa. Ricardo Gutiérrez Mouat, en un perspicaz estudio, revela la tensión entre ciudad cosmopolita y tradición rural que recorre las memorias. El propio Donoso se refiere

a las dos facetas de su familia como “por un lado, el cosmopolitismo imaginativo [...]; por otro, [...](la) adhesión a esta tierra primitiva” (*Conjeturas* 162). Gutiérrez Mouat identifica esta ambivalencia como el núcleo de la búsqueda de Donoso de identidad autoral, y señala, también, que estas dos corrientes en realidad forman la base de toda la relación de la literatura latinoamericana con la modernidad, dividida como está entre una atracción por el regionalismo y la experimentación (104-5). El viaje al pasado, via Dors, en *Lagartija sin cola* (“como si fuéramos a entrar, o retroceder, a otra época completamente distinta” [42]) es también un viaje a la tradición cultural latinoamericana y una expresión de la problemática relación del subcontinente con la modernidad después de la independencia, siendo el propio boom latinoamericano una manifestación de esa ansiosa aceptación de lo nuevo que inevitablemente se agotaría.

También hay un lado más personal en este intento desenfocado de reconciliar lo urbano con lo rural, el presente con el pasado, o sea la dualidad de la identidad. En 2003, cartas publicadas a partir de los documentos personales de Donoso en la Universidad de Iowa parecieron revelar una vida secreta (si no sorprendente) de anhelo homosexual. En las páginas incompletas y abandonadas de *Lagartija sin cola*, el deseo homosexual del narrador (quien es un claro eco del mismo Donoso) se hace extraordinariamente explícito. El deseo freudiano de Armando de penetrar en el interior del castillo prohibido está a menudo ligado a su convicción de que el joven Bartolo y el visitante italiano Bruno no sólo han accedido al castillo, sino que han accedido carnalmente. También recuerda un encuentro sorprendentemente homoerótico en el que él y Bartolo se quitan la parte superior para cortar leña en el calor de la tarde. Este último corta los troncos con su sierra eléctrica mientras Armando agarra los troncos, él y su joven ayudante sentadas a horcajadas sobre el caballete: “sentí al ver su bello perfil a través del humo y del aserrín que volaba, que era un ser poderoso que se proponía para que yo me uniera a él de algún modo, si me atrevía a llevar hasta sus últimas consecuencias el diálogo entablado por los leños que yo le ofrecía y le volvía a ofrecer, y que él volvía y volvía a cortar con su irresistible sierra hirviente” (213). Es revelador que esta emoción intensificada se transforma en un deseo de matar, y Armando se ve obligado a huir del pueblo tras la misteriosa muerte de Bartolo dentro de los muros del castillo. Este episodio nunca se explica adecuadamente, del mismo modo que el texto en sí nunca se completa. Con toda probabilidad, nunca podría terminarse, así como la lujuria representada nunca podría nombrarse ni satisfacerse. *Lagartija sin cola* se trata, en última instancia, del deseo y su represión. Ocupa el espacio no binario entre los dos. En este sentido, resume un momento clave en la propia vida de Donoso y en la historia de las letras latinoamericanas en general.

Entonces, el exilio, si bien mantiene una importante dimensión política, es en realidad en gran medida otro elemento de la exploración de la identidad personal en las narrativas españolas de Donoso. Él mismo pregunta en 1982, “¿No habremos llegado, de pronto, a un callejón sin salida de la novela útil, la novela exploradora y fundadora, y sea tiempo, quizá, para la novela de la persona?” (“Dos mundos” 1). Y su novela clave

del exilio, *El jardín de al lado*, parece evitar específicamente la noción de la ficción políticamente impulsada. Como dice Julio Méndez (¿o es José Donoso?): “al fin y al cabo uno no escribe con el propósito de decir algo, sino para saber qué quiere decir y para qué y para quiénes”; “la gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido siempre la novela del corazón” (159, 168).

BIBLIOGRAFIA

- Cerda, Sebastián. “Hija de Donoso presenta la novela inédita de su padre” *El Mercurio Online*. 5 de noviembre 2007. 10 agosto 2009.
<http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp>.
- Cohn, Deborah N. *The Latin American Literary Boom and US Nationalism during the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press: 2012.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- . “Dos mundos americanos”. *El Mercurio (Artes y Letras)*. 14 noviembre 1982: 1-2.
- . *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *Lagartija sin cola*. Santiago: Alfaguara, 2007.
- . *Tres novelitas burguesas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Dravasa, Mayder. *The Boom in Barcelona*. New York: Peter Lang, 2005.
- Gómez Palmeiro, Rosendo. “José Donoso, el retorno de la novela psicológica”. *Nueva Estafeta* 43-44 (1982): 75-7.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Autobiografía y novela familiar: *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de José Donoso” *Hispanamérica* 30 (2001): 99-105.
- Martínez, Z. Nelly. “José Donoso” *Hispanamérica* 21 (1978): 53-74
- Matus, Alvaro. “José Donoso: El combate contra el fantasma del fracaso”. *El Mercurio*. 2007. 12 octubre 2009. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id+878605.
- Millington, M.I. “Out of Chile: Writing in Exile/Exile in Writing – José Donoso’s *El jardín de al lado*”. *Culture, Theory and Critique* 34.1 (1991): 64-77.
- Morell, Hortensia R. *José Donoso y el surrealismo: Tres novelitas burguesas*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Ortega, Julio. “Los papeles de José Donoso”. *Clarín (Cultura y Nación)*. 2003. 12 octubre 2009. <http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/030821donoso.htm>.
- Promis Ojeda, José. “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”. *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Ed. Antonio Cornejo Polar. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985: 13-42.

- Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- Schoennenbeck, Sebastián. *José Donoso: Paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh Editores, 2015.
- Shaw, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Albany: State University of New York Press, 1998.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Swanson, Philip. *José Donoso: The 'Boom' and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns 1998.
- . *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. London, New York: Routledge, 1990.
- . *Latin American Fiction*. Oxford: Blackwell, 2005.
- . *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- . “Una entrevista con José Donoso”. *Revista Iberoamericana*. L (1987): 995-98.

DETRÁS DEL TUPIDO VELO: EL SIMULACRO EN *CASA DE CAMPO* DE
JOSÉ DONOSO

*BEHIND THE THICK VEIL: SIMULACRUM IN CASA DE CAMPO BY JOSÉ
DONOSO*

Valeria Trujillo Pernsteiner
Pontificia Universidad Católica de Chile
valeria.trujillo@uc.cl

RESUMEN

El artículo aborda la noción de simulacro en la novela *Casa de campo* de José Donoso, a través del concepto de hiperrealidad planteado por Baudrillard. Para ello, examina el paseo paradisiaco de los adultos, el juego La Marquesa Salió A Las Cinco, la figura del *trompe l'oeil* y las intromisiones del narrador. Se constata, así, el vacío que se oculta tras el tupido velo, pero se cuestiona el alcance de la simulación ante el trauma, el poder y el arte: la novela se revela, por tanto, no como representación de una realidad histórica ni como simulacro subsumido al signo, sino como alegoría arquetípica de la estructura política y social que conforma al sujeto.

PALABRAS CLAVE: *Casa De Campo*, José Donoso, Simulacro, Hiperrealidad, Trompe L'oeil.

ABSTRACT

The article addresses the notion of simulacrum in the novel *Casa de campo* by José Donoso, through Baudrillard's concept of hyperreality. To do so, it examines the adult's paradisiacal outing, the game The Marquise Went Out At Five, the figure of *trompe l'oeil* and the narrator's interferences. The void hidden behind the thick veil is confirmed, but the extent of simulation in the face of trauma, power and art is questioned: the novel, therefore, unfolds not as a representation of historical reality nor as simulacrum subsumed into sign, but as an archetypal allegory of the political and social structure that shapes the subject.

KEY WORDS: *Casa De Campo*, José Donoso, Simulacrum, Hyperreality, Trompe L'oeil.

La expresión “correr un tupido velo” es una de las imágenes que con mayor fuerza se ha enraizado en la literatura de José Donoso. Como mito originario en la conseja de *El obsceno pájaro de la noche*, como frase representativa de los Ventura en *Casa de campo*, su carga ideológica y peso político saltan a la vista de inmediato; la metáfora del poder que manipula las apariencias a su antojo permite esbozar una aguda crítica a la jerarquía social imperante. Dicho velo, sin embargo, es irreductible a una simple figura retórica. En la imagen del “tupido velo” se condensa no una respuesta, sino una interrogante: si el poder manipula las apariencias, ¿son esencias lo que se esconde detrás? Para determinar quién decide la verdad y la mentira, primero es necesario determinar dónde acaba una y empieza la otra. La problemática que nos plantea el velo, por tanto, interpela el tejido mismo de la realidad, que en Donoso parece estar inseparablemente entrelazado con el de la ficción.

En *Casa de campo*, en particular, esta tensión alcanza su punto álgido, a través de una serie de prácticas textuales que difuminan los límites entre representación y simulacro. Tradicionalmente, la novela ha sido leída como una alegoría del golpe de Estado y la dictadura en Chile, re-presentación de un evento histórico por medio de los juegos de la ficción. Por supuesto, en esta alegoría radican los cimientos del texto, basados en torno al régimen dictatorial y la sociedad chilena. No obstante, hay ciertos elementos que rompen con este carácter representacional y dan un paso más allá: un paraíso nacido de rumores, que distorsiona la temporalidad; un juego infantil en que las máscaras difuminan los rostros; un fresco *trompe l’oeil* cuyos personajes saltan del cuadro; y un narrador que insiste en el carácter absolutamente ficcional de su relato, al tiempo que consolida su propia existencia. Todas estas piezas indican en una misma dirección, hacia la disolución de la división entre imagen y realidad, es decir, entre el velo y lo que esconde.

En este sentido, resulta relevante constatar que el mismo año en que la novela fue publicada, 1978, se publicó a su vez el ensayo del filósofo francés Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, en el que es posible identificar una estructura de sentimiento¹ común a *Casa de campo*. La experiencia no ya de una realidad unívoca, sino de realidades simuladas, abre las puertas a una forma distinta de concebir el lenguaje, al replantear la naturaleza de la imagen: su poder dialéctico como “mediación visible e inteligible de lo Real” (13) se ve reemplazado, según afirma Baudrillard, por “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (5). El simulacro se apodera de la representación para borrar toda diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo existente y lo imaginario, entre realidad y ficción; “no más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto” (6).

¹ Sobre la noción de estructura de sentimiento, ver Raymond Williams, “Estructuras del sentir” en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Bajo este paradigma surge la hiperrealidad, a partir de la liquidación de los referentes para su posterior resurrección artificial en los sistemas de signos. Se trata, por tanto, “de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (7). El lenguaje de lo hiperreal es, de cierta forma, un lenguaje antropófago, ya que devora sus propios referentes, incorporándolos a un hiperespacio donde todo es reducido a su signo: este es “el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo” (13). Se evidencia así la similitud entre el lenguaje de lo hiperreal con el lenguaje de *Casa de campo*, cuyo narrador expresa “el desmedido apetito de no ser solo [su] texto, sino más, mucho más que [su] texto: ser todos los textos posibles”, una vez quitado “el freno de no confundir lo literario con lo real” (Donoso J. 565). La simulación, tanto en el ensayo de Baudrillard como en la novela de Donoso, no destruye la realidad, sino que la engulle y la integra a su miniaturización genética, a través de modelos que pueden ser reproducidos indefinidamente.

De ello derivan las cuatro fases sucesivas que Baudrillard adjudica a la imagen, entre ellas, la representación, ya que mientras esta “intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro” (13-4). En la primera fase la imagen “es un reflejo de una realidad profunda”; en la segunda, “enmascara y desnaturaliza una realidad profunda” (14). La lectura alegórica de *Casa de campo* pertenece a este último orden: a través de la historia de los Ventura, se enmascara y desnaturaliza la realidad profunda de la dictadura militar en su condición de evento histórico. He ahí que Carlos Cerda la identifique como una novela parabólica, en la cual hay una “irrealización de lo real”, pero una irrealización que se entiende como “recurso para abordar la realidad, y por eso el movimiento distanciador está seguido de un movimiento de aproximación que lleva al reencuentro del mundo ficticio con el mundo real” (28).

Estas primeras fases, sin embargo, todavía son signos que disimulan algo; remiten a una “teología de la verdad y del secreto (de la cual forma parte aún la ideología)” (Baudrillard 14). El paso a la simulación se da en la transición a signos que disimulan que no hay nada. La tercera fase, en concordancia, “enmascara la ausencia de realidad profunda” (14). En ella es posible ubicar el *trompe l'oeil*, trampa que nos invita a acercarnos y descorder el velo, al igual que en el relato clásico de Zeuxis y Parrasios². Pero, ¿qué ocurre cuando descubrimos que el velo no esconde nada? ¿Cuando aplicamos un poco de presión y los lomos de la biblioteca “salta[n] como tapas, revelando que adentro

² “En un certamen de pintura [Zeuxis de Heraclea] compitió con Parrasios de Efeso; presentó unas uvas tan bien pintadas, tan veraces, que los pájaros revoloteaban en torno al cuadro como si quisieran picotearlas. Parrasios, a su vez, expuso una cortina pintada de modo tan eficaz que Zeuxis pidió que se retirara la tela para ver directamente el cuadro. Sin embargo el cuadro era la cortina pintada” (Lozano 7-8).

no ha[y] ni una página, ni una letra impresa” (Donoso J. 37)? Los personajes del fresco comienzan, entonces, a desprenderse de las paredes, y se alcanza la última fase: la imagen “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (Baudrillard 14). A modo de hipótesis, por tanto, es posible plantear que *Casa de campo* se aparta de la noción de representación para adentrarse en terreno de la simulación, una vez manifestado el vacío detrás del tupido velo.

Una de las expresiones más evidentes del simulacro es el paseo de los adultos, motivado por el rumor de un edén escondido. Este no tarda en revelarse como una trampa elaborada por Arabella, Wenceslao y Adriano para librarse de los grandes; no obstante, su procedencia nunca se esclarece, ya que “todos los habitantes de la casa, incluso Adriano Gomara, ignoraba[n] el origen preciso de la idea de la excursión” (34). El espejismo paradisiaco que encuentran los adultos pareciera haber brotado de las mismas palabras que lo describen, como si “la expresión de su deseo de esa existencia” (26) fuera suficiente para materializar el paraje a partir del vacío: Wenceslao afirma que los grandes “se vieron forzados a actuar como si todo fuera una «realidad», esa palabra tan unívoca y prestigiosa para ellos, pasando sin darse cuenta al mundo virtual que su certidumbre basada en nada inventó, a habitar el otro lado del espejo que crearon” (151). El espacio generado a partir de estos rumores se configura, así, como el epítome de la hiperrealidad, imagen que encuentra su referente en sí misma. No es de extrañar, por consiguiente, que ante la pregunta “¿Pero existe...?”, Wenceslao se limite a responder “no sé”, “con las cejas enmarcadas por un temor otra vez infantil” (152).

Como consecuencia de esta hiperrealidad, la excursión provoca una distorsión temporal en la novela. La contradicción entre un día de paseo para los grandes y un año de ausencia para los niños es irresoluble, porque no hay una verdad que oponer a la mentira en el orden de la simulación: distintos lenguajes dan forma a distintos modelos, que a su vez permiten la coexistencia de dos tiempos distintos. Es por esta razón que el Mayordomo se enfurece al escuchar las palabras “mes”, “semana” y “día”, propias de un lenguaje que se resiste al poder de los adultos; para instaurar su simulacro como el dominante, todo signo que la contrarie debe ser silenciado inmediatamente. “¿No has acabado de comprender, pedazo de alcornoque, que aquí no pasa, no ha pasado ni pasará el tiempo, porque así lo ordenaron nuestro señores? [...] ¡Día y noche, terminaré con vosotros! ¡Quien se refiera a vuestra cíclica autoridad, aún por circunloquios, cometerá delito y será castigado! [...] [L]a historia no se reanudará hasta el regreso de los amos” (379-80). Solo los vencedores determinan qué tiene cabida en la simulación de la historia y a qué narrativa deben atenerse los oprimidos. La batalla del Mayordomo es una batalla por naturalizar el simulacro de los adultos bajo la pretensión de una realidad unívoca y, en esta batalla, las palabras son armas.

La reacción de los Ventura a la vuelta de su excursión es, asimismo, resultado de la hiperrealidad en que se manejan, corriendo velos sobre toda réplica al discurso oficial: cualquier incongruencia entre su versión de los hechos y la de sus hijos es desestimada

como parte del juego La Marquesa Salió A Las Cinco. Este juego funciona como una “máscara que encubr[e] la mascarada” (172), ya que, al igual que Disneylandia en los postulados de Baudrillard, se trata de “un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real [...] [el cual] se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo «real»” (27). Cuando Casilda, al ser acusada de distorsionar el paso del tiempo, vocifera a los adultos “¡Eso es lo que les sucedió a ustedes en el paseo!”, el reflejo de su propio simulacro es contenido por Lidia rápidamente: “¿Qué no ves que no es más que una escena de ese estúpido juego que juegan [...]? Por desgracia, Casilda se ha convencido que toda esa historia es verdad” (Donoso J. 292). Si “lo real y lo imaginario perecen de la misma muerte” (Baudrillard 27), para mantener la ilusión de realidad es necesario, también, mantener la ilusión de la ficción.

Ahora bien, acaso el carácter de este juego reaccionario o subversivo ha sido ampliamente debatido por la crítica. En este sentido, es evidente que una lectura inicial aduce su afiliación al orden de los adultos, al entregarles una herramienta de control sobre los niños. Sin embargo, cabe destacar que La Marquesa Salió A Las Cinco pertenece, al igual que el *trompe l'oeil*, a la tercera fase de la imagen: enmascara la ausencia de una realidad profunda... pero solo hasta cierto punto. Al tomarse conciencia de la ilusión, la noción de realidad se desvanece y el juego se revela como simulacro: “todo depende de la eficacia de tu disfraz, de lo convincente de tu actuación, de tu capacidad para reinventar la historia, tú eres responsable de tu propia importancia o tu falta de importancia” (Donoso J. 264-5). Esta fugaz autonomía permite a los niños librarse del orden imperante y crear su propia simulación, ajena a las imposiciones de los grandes. Como señala Sebastián Schoennebeck, la “invención lúdica desestabiliza el estatuto ontológico de aquello externo al mundo de los personajes marquesales y en ese gesto podemos apreciar un juego que no se sitúa, tal como lo afirma la crítica, al servicio de la represión” (“El sujeto...” 143-4). Ya sea que los niños se percaten de ello o no, el potencial subversivo del juego está presente en “esa otra realidad que debían hacer más real que todo lo demás” (Donoso J. 261).

En este mismo paradigma se ubica, como se ha señalado, el *trompe l'oeil*. Aunque en primera instancia se constituye como una trampa que oculta la ausencia de realidad, la imposibilidad de aprehenderla revela su verdadera naturaleza, perteneciente al orden de la simulación: “Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad” (Baudrillard 30). La seducción que el *trompe l'oeil* ejerce sobre el espectador lo lleva a enfrentarse con el vacío que se esconde tras el velo; la ausencia tras la máscara expone así “el secreto inverso (¿perverso?) de la no existencia en el fondo de la realidad, secreto de la siempre posible reversibilidad del espacio «real» en lo profundo, incluido el espacio político” (29). Al abrir un agujero negro en el centro de la realidad, esta transgresión evidencia la ilusión que se halla en la base de la jerarquía y autoridad políticas. De ahí que el *trompe l'oeil* se encuentre recluido

en el *studiolo* del príncipe, ya que este secreto debe mantenerse oculto en el centro del poder, lejos de las masas.

En *Casa de campo*, el fresco *trompe l'oeil* está reservado al salón de baile, donde personajes aristocráticos y galgos pueblan las paredes. Juan Pérez, dedicado a pintar una y otra vez a estos últimos, “domándolos para mantenerlos atentos a las cabecillas, no se les ocurriera saltar más allá de sus dimensiones” (Donoso J. 372), se percató precisamente de este secreto: el poder de los Ventura se sustenta sobre el vacío, vacío oculto detrás del velo que sus señores tan diestramente manejan. Realidad e imagen se confunden, así, en un gran simulacro, un gran *trompe l'oeil* regido por las reglas de los adultos: “Afuera, un sol muy alto, bruñido como por orden de los Ventura, detallaba la superficie azul del cielo como si se tratara de una prolongación del fresco” (372). Esta revelación alimenta sus propias ansias de poder, ansias que lo llevan a desafiar la jerarquía existente, concebida ahora como un mero efecto de perspectiva. Ya no se trata de “atrapar a los niños dentro de esa realidad que él estaba inventando, sino a los Ventura mismos cuando regresaran. Tarea por cierto más difícil. Pero como al fin y al cabo son las leyes las que crean la realidad, y no a la inversa, y quien tiene el poder crea las leyes, era solo cuestión de conservarlo” (380-1).

La simulación política contenida en el *trompe l'oeil* ya había sido esbozada en el encuentro de Juvenal con los sirvientes en el salón del baile. Cuando este ingresa en la estancia, se ve intimidado por “los falsos galgos adjetivos a los personajes pintados en los vanos de las falsas puertas, [los cuales] parecían tener eficacia suficiente para desprendarlos de la simulación bidimensional del *trompe l'oeil* y hacerlos ingresar en el espacio real” (182). Este fresco lleva la simulación al extremo, porque su ilusión no se esfuma ante el tacto, sino que persiste al aparentar “el calor y la textura de la carne” (183): ahí donde no debería haber nada, la imagen misma se vuelve realidad. Al advertir Juvenal que los personajes desprendidos de los muros son sirvientes disfrazados, les ordena alejarse, pero sus palabras solo provocan risotadas, ya que, inmersos en la simulación, la jerarquía se invierte y la ilusoria autoridad de los Ventura se desvanece. En consecuencia, los sirvientes liberados ostentan su nuevo poder en una exhibición de carácter sexual, pero la violación no llega a concretarse por intervención del Mayordomo, quien ruega al joven que “corra[n] el tupido velo sobre la vergüenza de los acontecimientos recientes” (188), restaurando el simulacro de los Ventura. La falla a la que alude, no obstante, es una falla a la forma, al lenguaje, “más grave que cualquier otra falla” (188): el tuteo de los sirvientes, subversión a través del signo.

Una vez restaurado el orden y separados los sirvientes de los personajes bidimensionales, se reestablece “de una vez por todas la diferencia entre el espacio real y el espacio del arte”; pero Juvenal queda con la duda, “¿en qué momento [...] descartaron sus disfraces señoriales para volver a vestir sus libreas?” (189). Lacayos y personajes del fresco se funden, así, en una sola imagen, un solo simulacro, que condensa en su interior la potencia del contrapoder de los sirvientes: pueden adoptar la estética aristocrática,

usurpar la autoridad y transgredir el orden, pero solo en el salón de baile, convertidos en ilusiones del *trompe l'oeil*. Este es el secreto que Juan Pérez busca extender a todo el territorio de Marulanda y, de esta forma, imponerse sobre los Ventura. Desde su posición como “sirviente de sirvientes, el poder que [le] confiere el hecho de ser cloaca se transforma en elemento autónomo, de polivalencia destructora que va mucho más allá de individualidades e ideologías” (376). Al ser el máximo exponente de este contrapoder, su posición en lo más bajo de la jerarquía le garantiza que, si logra invertirla a través de la simulación, se encontrará en la cima.

El *trompe l'oeil*, por tanto, se constituye como una figura fundamental para comprender el alcance de la simulación en *Casa de campo*, al igual que La Marquesa Salió A Las Cinco. El propio texto los vincula: cuando Wenceslao se comunica con Melania a través del idioma marquesal propio de este juego, se señala que su retórica “lo identific[a] con la proposición bidimensional del *trompe l'oeil*” (502). Este enrevesado lenguaje, parodia del lenguaje de los adultos, es un ejemplo más del vacío que se esconde tras el velo de los Ventura. Llevado a la hipérbole en la imitación de los niños, se revela insustancial, reflejando así la simulación que el poder naturaliza como realidad unívoca; en el contexto del juego, en cambio, esta retórica paródica se distancia de cualquier pretensión autoritaria y despliega de forma transparente su hiperrealidad. De forma similar, un elemento más se suma a este engranaje: se trata del narrador, cuyo discurso parodia el realismo decimonónico de la misma forma que los niños parodian a los adultos.

La narración desempeña un papel particular a lo largo de toda la novela, razón por la que ha sido extensamente estudiada. Las continuas intromisiones del narrador en el texto, tironeando “a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia”, se deben, según sus propias palabras, al “modesto fin de proponer al público que acepte lo que escrib[e] como un artificio” (61); desde un principio aclara que su proyecto “debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad” (61-2)³. De esta forma, el narrador se aparta de la tradición realista, al distanciarse de la homologación y, por lo mismo, de la mimesis: bajo esta perspectiva, *Casa de campo* debe concebirse como puro artificio, pura apariencia, ficción en su forma más absoluta. Pero, ¿cómo interpretar, entonces, las similitudes de estilo que la novela comparte con el realismo?

Es aquí donde surge el carácter paródico de la narración. En palabras de Schoenbeck, “por un lado, [el narrador] denuncia explícitamente la ilusión de realidad, pero, por el otro, engaña al lector al adoptar modismos propios de un narrador tradicional. Si el relator traza tal zigzag, es justamente para yuxtaponer el discurso paródico y el discurso

³ Las cursivas pertenecen al texto original.

parodiado” (“Narración y sujeto...” 52). Este juego refleja que el realismo, pese a sus pretensiones de homologación a la realidad, es también artificio, apariencia, ficción, al igual que *Casa de campo*; la única diferencia entre ambos es que el narrador de esta última decide romper la ilusión y desvelar que detrás de la apariencia no hay esencia alguna, solo vacío. Así, de la misma forma que la parodia de los niños pone en perspectiva el “sano realismo” que gobierna las vidas de los Ventura (Donoso J. 299), el discurso del narrador cuestiona la tradición del realismo decimonónico; el simulacro se asoma en ambas parodias.

La hiperrealidad, sin embargo, no alcanza a concretarse del todo en esta primera lectura, porque la constatación de una ficción no homóloga a la realidad implica, evidentemente, la existencia de dicha realidad y su diferenciación de lo imaginario. La interrogante se torna, entonces, ¿en qué consiste esta diferencia? Al igual que en el caso del *trompe l’oeil* y del juego infantil, una inspección más atenta permite descubrir que la realidad presupuesta por el narrador no es más que una ilusión, ya que se sostiene sobre su propia existencia. El énfasis en el carácter artificial de su relato obedece, por consiguiente, a sus pretensiones de superioridad ontológica, como señala Pedro Meléndez-Páez: “El autor, al declararse creador absoluto del mundo narrativo, deliberadamente establece que el mundo al que él pertenece es el que constituye la realidad, el verdadero nivel ontológico” (41). De esta forma, narrador y autor se volverían una sola voz, voz de lo real en un mundo imaginario: la voz de José Donoso.

Esta realidad, por supuesto, no tarda en desvanecerse bajo análisis, ya que este autor-narrador “es sencillamente una fabricación” (46); no se trata del autor empírico José Donoso, sino de su voz ficcionalizada como narrador. La entrevista que mantiene con Silvestre Ventura, alzándolo a su nivel ontológico para después des-narrarlo sin mayores reparos, es evidencia de ello. La diferencia entre los personajes de *Casa de campo* y el narrador, por tanto, entre lo que se ha declarado ficción y realidad, no existe. “Tal como los personajes del fresco *trompe l’oeil* “se salen” del cuadro y entran al mundo de sus creadores, el autor-narrador lucha por salirse de la ficción y ubicarse en el mundo real, el mundo de los lectores” (40). El consiguiente desequilibrio ontológico no afecta solo a los niveles de existencia en el texto, sino también a nuestro propio estatuto ontológico, ya que, “obviamente, el cuestionamiento del mundo ficticio de *Casa de campo* involucra una invitación al cuestionamiento de la realidad del propio lector” (39-40). La simulación, de esta forma, acaba por sobreponerse a la idea de una realidad unívoca, instaurando la hiperrealidad de forma definitiva.

La novela, entonces, puede concebirse como un gran *trompe l’oeil*: trampa que “juega a ser una apariencia” (Baudrillard 14) y atrae así la mirada del lector para revelar la ausencia detrás del velo, descubriendo el vacío ontológico sobre el que se tejen tanto realidad como ficción. No es casual que sean los personajes del *trompe l’oeil* los últimos en pie al cerrarse el telón. La lectura de los diarios de Donoso, así como el trabajo que su hija Pilar hizo sobre ellos en *Correr el tupido velo*, complementan esta visión, al evidenciar la “seria disfunción respecto a la realidad” (Donoso P. 21) que caracterizaba al autor; la idea

de que “*probablemente la vida de la ficción y la de la realidad tengan la misma raíz y se entremezclen*”⁴ (233) permea la totalidad de su obra. En este sentido, resulta interesante vincular la fuerza de la simulación en el texto con “la segunda novela autoficcional” que plantea Grínor Rojo, complementaria a la novela alegórica, entendiendo al autor como “un creador que se investiga a sí mismo en el laboratorio de sus creaciones” (131): ¿quién es José Donoso, si no la máscara ficcionalizada que aparece en sus escritos?

Así, se evidencia el alcance de la hiperrealidad en el texto. Desde un inicio, el narrador nos anuncia que este no es un libro de esencias, y paulatinamente se revela la noción misma de esencia como una ilusión. La simulación pareciera cernirse sobre cada una de las páginas, obliterando los referentes para establecer la apariencia, la imagen y el signo como absolutos; el lema “la apariencia es lo único que no engaña” (Donoso J. 18) se torna ley. Pero hay una ruptura, una escena que desafía a este lenguaje antropófago y no se permite ser devorada por él: la tortura de Arabella, momento en el que, por primera vez, el narrador se tropieza con algo que no puede nombrar. Su intento de poner en palabras la experiencia del horror fracasa antes de siquiera comenzar:

Pero no. Es preferible no dar el texto que prometí en el párrafo anterior: la experiencia del dolor, cuando es de gran intensidad y significación, no puede ser reemplazada por la fantasía, que por su naturaleza misma es sugerente, y, por eso, aproximativa e irrespetuosa. [...] La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean sólo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños (Donoso J. 397-8).

Aquí, la elipsis nos revela una corporalidad y un dolor que no es posible desprender de su profundidad y subsumir al signo. Se trata de una herida que se resiste a la simulación, ya que “no puede ser reemplazada” por la apariencia, en vista de que no hay una imagen que logre “reproducir [los] horrores” de la tortura.

El paradigma de la hiperrealidad se derrumba, entonces, ante la revelación de que el vacío no es simplemente el punto de partida para la proliferación de signos antropófagos; al contrario, el vacío está inscrito en el lenguaje mismo, como aquello que no puede ser simbolizado. En este caso en particular, la omisión en la narración remite al trauma, no ya como simple “ausencia o vacío”, sino como “la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada”, según plantea Elizabeth Jelin (28). El narrador puede imitar el discurso de los Ventura y correr un velo sobre la tortura, puede incluso adjudicarla a meros rumores infantiles, intentando volver a la senda de la simulación; pero la marca del vacío sigue ahí, un espacio en blanco en medio de la

⁴ Las cursivas pertenecen al texto original.

novela, un hueco en el simulacro. El trauma deja huellas, agujeros en el velo, grietas en la máscara. “La tarea es entonces la de revelar, sacar a la luz lo encubierto, «atravesar el muro que nos separa de esas huellas»” (30). De ello resulta no un simulacro, sino una subjetividad, ya que esta última “emerge y se manifiesta con especial fuerza en las grietas [...] en la inquietud por algo que empuja a trabajar interpretativamente para encontrarle el sentido y las palabras que lo expresen” (35).

Esta concepción de la subjetividad no intenta, tampoco, retornar a la idea de una realidad unívoca, porque no hay una esencia que representar, sino la presencia de una ausencia ante la que responder. En efecto, el sujeto emerge como respuesta al límite del lenguaje, en vez de constituirse como un producto del signo, simulación y nada más. Este punto es también el que defiende Mladen Dolar al analizar la figura del *trompe l’oeil*, retomando la anécdota de Zeuxis y Parrasios: “El modo específicamente humano de engaño es el señuelo; el engaño radica en el hecho de que a la mirada se la ha tentado para que atravesase el velo de la apariencia... en un momento hegeliano por antonomasia, ya que no existe nada tras el telón salvo el sujeto mismo que ha sido tentado hasta allí” (94). El vacío detrás del velo es precisamente lo que permite la subjetividad: la entrada al mundo de las apariencias, de los signos, implica siempre una falta, a partir de la cual se constituye el sujeto. Leonidas Morales advierte esta problemática ya en *Coronación*, con la muerte de Misiá Elisa, y la extrapola a toda la obra de Donoso al subrayar en ella “la ausencia del sujeto como identidad soberana, delimitada y centrada, o también, el espacio desalojado por los mitos que se derrumban y esfuman” (96).

La respuesta a esta falta es el deseo. Dicho deseo, sin embargo, no es autónomo, sino que siempre está sujeto al lenguaje, la cultura y, por lo mismo, al poder. Es por esta razón que el plan de Juan Pérez fracasa. Su deseo de dominación sobre los Ventura nace de la falta inscrita en el mismo nombre que lo designa, el cual carece de toda individualidad: “Todos los años hay un Juan Pérez. Pero todos los años es un Juan Pérez diferente. Es un nombre muy común” (Donoso J. 55-6). La máscara que se forma alrededor de este agujero es la de cloaca, como es designado por el Mayordomo; y ella nunca le permitirá desafiar el orden imperante, porque está inevitablemente sujeta al poder de los Ventura y al sistema que lo perpetúa. Como indica Morales, el sirviente requiere de la contrafigura del patrón, ya que “aquel existe porque éste existe, y al revés” (98). No se puede hablar de contrapoder sin el poder como su reverso. La inversión de la jerarquía política solo puede darse en el salón de baile y de forma truncada, como la excepción que confirma la regla; el goce de sumergirse en el vacío debe ser interrumpido por la llegada del “orden de la casa”, representado por el Mayordomo (Donoso J. 187). Al fin y al cabo, como cree Juvenal, es probable que toda la escena no haya sido más que un plan orquestado por este último.

Los Ventura, por su parte, están condenados al mismo destino que Juan Pérez. La simulación en que viven se derrumba al enfrentarse a los extranjeros, quienes no dudan al momento de señalar la ridiculez del paraíso hiperreal o la ceguera de Celeste: “El subjetivismo con que ustedes acostumbran a juzgar todo lo que pertenece a la familia nada

tiene que ver con la realidad vista desde afuera y con otra perspectiva” (515), afirma la extranjera, dueña de la objetividad que antes presumían ellos. El poder absoluto de los adultos se esfuma, así, ante la aparición de su propia falta, razón de su odio y de su servilismo, ya que “estaban deseando, con el mismo desespero con que Juan Pérez deseaba ser Ventura, ser estos hombres rudos, coloradotes” (485). Frente a los extranjeros, exhiben “la misma torpe voracidad que [Juan Pérez] sentía frente a los Ventura, emoción que era, específicamente, aquella que lo enyugaba a su odiada condición de sirviente” (484). Esta incapacidad de reconocer el peso del poder lleva tanto a los adultos como a Juan Pérez a padecer el mismo final ante la invasión de vilanos, a diferencia del Mayordomo y Malvina, quienes aceptan la jerarquía imperante y se aseguran un puesto junto a los extranjeros al abandonar Marulanda. El poder se impone sobre la simulación.

Por último, cabe destacar que el arte, en la novela, no se encuentra solo en el *trompe l'oeil*, en el teatro marquesal de los niños o en las posesiones de los Ventura, siempre ligadas al orden de la simulación —*L'Embarquement pour Cythère*, cuadro que encarna el paraíso hiperreal a través de los ojos muertos de Celeste, es ejemplo de ello—, sino que, además, se encuentra entre los nativos en el arte del canto. En este contexto, el arte funciona de una forma radicalmente distinta al simulacro. Cuando Francisco de Asís, en medio de la tortura que le es infligida por Juan Pérez, responde a las súplicas de los niños y de los nativos con la canción “Plaisir d’amour”, su canto se torna la “manifestación de algo que los sirvientes eran incapaces de comprender pero que, al oírla, les pareció más violento, más subversivo que nada que jamás oírían, la primera señal de una resistencia inquebrantable que tal vez —pensaron durante un segundo en que se sintieron vacilar— ni ellos, ni los grandes, ni nadie iba a poder vencer” (353). Este arte revela algo que excede al lenguaje, un vacío que, no obstante, se manifiesta a partir de las palabras y de los versos “los placeres de amor duran solo un instante; las penas de amor duran toda la vida...” (353)⁵. A través de su voz, Francisco de Asís —tributo a Víctor Jara— logra desvelar una resistencia a la simulación, agujero en el velo, herida en la que el vacío se desborda.

En conclusión, *Casa de campo* coquetea con la hiperrealidad y juega a ser un simulacro, pero, por más que se incline hacia la indiferenciación entre realidad y ficción, su fuerza está en revelar algo que va más allá de una simple realidad simulada. La hiperrealidad en el texto se ve desafiada por las huellas del trauma, que no desaparecen bajo el tupido velo; el poder, que determina y moldea las máscaras; y el potencial subversivo del arte, cuando en él se revela, aunque sea en un destello, una herida que el simulacro no puede cubrir. Se constata, de esta forma, el vacío detrás del velo, pero no en el sentido de ausencia de realidad que el velo cubre y oculta, sino de una ausencia que está presente

⁵ “Plaisirs d’amour / ne durent que’un instant; / chagrins d’amour / durent toute la vie...” en el texto original.

en el mismo velo y emerge en sus límites; en términos lacanianos, dicho vacío recibe el nombre de lo Real. Así, surge una tercera lectura, que va más allá de la representación de la realidad histórica de la dictadura y supera la idea de mero simulacro subsumido al signo: la novela se configura como una alegoría, pero no de una realidad histórica, sino una alegoría política y social que expone las relaciones de poder y las estructuras de opresión bajo las que se conforma el sujeto, “alegoría arquetípica” (Morales 99). Dicho sujeto, como afirma Schoennebeck, expone “lo que ya sabemos: que la realidad es un invento dispuesto por el lenguaje y sus formas ya fragmentadas” (68).

Ahora bien, este enfrentamiento entre dos formas de concebir el lenguaje remite a una pregunta central respecto a la acción política, fundamental en un contexto postdictatorial. La proliferación de signos bajo el orden de la simulación implica que “todo destello político ha desaparecido, solamente queda la ficción de un universo político” (Baudrillard 51), lo que inmediatamente neutraliza toda opción significativa, al imposibilitar la defensa de una verdad. Nelly Richard identifica esta problemática en el periodo de transición, cuya medidas repercuten hasta el día de hoy, en el “pluralismo político-institucional que asume la diversidad como no-contradicción” (28); como indica en su análisis del modelo consensual, “ese valor de lo extremo antes convocado por la pasión rebelde de defender verdades insustituibles (absolutas) pasó a formar parte del régimen de plana substitutividad de los signos con el que, en nombre del relativismo valorativo, la sociedad de mercado desenfatisa las voluntades y las pasiones de cambio” (33). La similitud entre la hiperrealidad y “la simulación hablantina de una normalidad supuestamente recobrada” (34) remite inmediatamente al “correr un tupido velo” de los Ventura, al invisibilizar el dolor; sin embargo, este es “irreductible a la ley cambiaria del mercado” (40) y a la simulación, por lo que no desaparecerá. Los agujeros en el velo persisten.

Casa de campo, por tanto, anticipa una cuestión que hoy en día sigue vigente, al capturar esta disyuntiva entre simulacro y trauma. En un tiempo “de escalas de valores oscilantes que ya no admiten tomas de partido entre opciones éticamente confrontables entre sí [...] [y] de conversiones oportunistas en el que las biografías y las identidades mutan según el mismo ritmo veloz de permutación de los servicios y las mercancías” (35), la pregunta es ¿cómo lidiar con el vacío, cómo trabajar en torno a las grietas en la máscara? Esta es la tarea de la literatura actual, devolver la afectividad a un lenguaje que ha se dejado seducir por la simulación. El primer paso para comenzar a sanar es, por tanto, enfrentarse a los agujeros en el velo y sumergirse en el dolor.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
 Cerda, Carlos. *Donoso sin límites*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
 Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2007.
 Donoso, José. *Casa de Campo*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Lozano, Jorge. “Trampa ante los ojos”. *El trompe-l’oeil*. Jean Baudrillard y Omar Calabrese. Madrid: Casimiro libros, 2014: 7-15.
- Meléndez-Paéz, Pedro. “En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*”. *Revista Chilena de Literatura* 36 (2016): 39-47.
- Morales, Leonidas. “Patrones y sirvientes”. *De muertos y sobrevivientes: Narración chilena moderna*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008: 93-99.
- Richard, Nelly. “Prólogo” y “Huellas de la violencia, retórica del consenso y dislocaciones subjetivas”. *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*. Buenos Aires: CLACSO, 2021: 9-41.
- Rojo, Grínor. “*Casa de campo*: la novela de José Donoso sobre la dictadura y sobre el escritor escribiendo una novela sobre la dictadura”. *Taller de letras* 73 (2023): 123-132.
- Schoennenbeck, Sebastián. “El sujeto en tres novelas de José Donoso”. Tesis doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2006.
- . “Narración y sujeto en *Casa de campo* de José Donoso”. *Revista De Humanidades* 13 (2010): 45-68.

LA ISLA SITIADA: ESPECTRALIDAD Y BRUJERÍA EN LA
DESESPERANZA DE JOSÉ DONOSO

*THE BESIEGED ISLAND: SPECTRALITY AND WITCHCRAFT IN LA
DESESPERANZA BY JOSÉ DONOSO*

Paulo Andreas Lorca
Cornell University
pd159@cornell.edu

RESUMEN

El siguiente trabajo reevalúa *La desesperanza* (1986) de José Donoso en atención a ciertas lecturas críticas sostenidas en procesos aparentemente irreconciliables, como son la ficción y la historia, el realismo y la fantasmagoría. A partir de las figuras del espectro y el brujo, atendiendo a diversos planteamientos teóricos de cada uno, como los de Jacques Derrida, Giorgio Agamben y Gilles Deleuze, se plantea una lectura de la novela que examina las operaciones narrativas que unen ambas figuras. En dicha unión, que se articula como una pregunta sobre la espectralidad, dichos polos o procesos sin reconciliación son revelados, en cambio, como realidades inseparables acerca de lo que la novela—y el autor—plantea tanto como su contemporaneidad como de su poética.

PALABRAS CLAVE: Chiloé, Fantasma, Espectralidad, Brujería, Donoso.

ABSTRACT

The following work reevaluates José Donoso's *La desesperanza* (1986) in light of certain critical readings that have seen in it apparently irreconcilable processes, such as those of fiction and history, realism and phantasmagoria. Drawing on the figures of the specter and the sorcerer, and considering various theoretical approaches to each, such as those of Jacques Derrida, Giorgio Agamben, and Gilles Deleuze, this work proposes a reading of the novel that examines the narrative operations that unite both figures. I propose that in this union, which is articulated as a question about spectrality, these poles or unreconciled processes are revealed instead as inseparable realities, both from what the novel—and the author—pose as their contemporaneity and from their poetics.

KEY WORDS: *Chiloé, Ghost, Spectrality, Witchcraft/Sorcery, Donoso.*

INTRODUCCIÓN: TRADICIÓN DE LA ISLA

Salvada la distancia, no es caprichoso hablar de *La desesperanza* (1986) como un texto que se ubica dentro de las grandes narrativas peripatéticas del siglo XX, a contraluz, incluso, de *Ulysses* de James Joyce –novela ostensiblemente diurna– en la que uno de sus personajes, Stephen Dedalus, espota una sentencia que bien podría haber sido el hipotexto¹ de la novela noctámbula de José Donoso: “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake” (27). Un antecedente posible de este dictum, igualmente pertinente a este caso donosiano, es Karl Marx en *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1897), quien escribiera “The tradition of all the dead generations weighs like a nightmare on the brain of the living” (15). Así, la historia y tradición son uno y el mismo enclave psíquico que acecha el andar de los vivos. En efecto, *La desesperanza* enuncia el retorno de Mañungo Vera—su protagonista, un cantante de protesta de origen chilote, autoexiliado en París—al Chile de 1985 a la manera de un paseo desde el ocaso en el Barrio Bellavista, en donde se vela el cuerpo de Matilde Urrutia (viuda de Pablo Neruda), por una “noche urbana mutilada por el toque de queda” (LD 119), y de ahí hasta el camposanto a la mañana siguiente, en donde terminan las exequias. En ese enclave temporo-espacial –Santiago “en pleno estado de sitio” (LD 70) durante casi veinte horas– no dejan de penar los fantasmas de la tradición y de la historia.

A casi cuatro décadas de su publicación, y atendiendo a lo que el propio autor llamara la centralidad de lo político en *La desesperanza*, parece necesario reordenar las coordenadas de lectura de una novela que, bajo lo que provisionalmente podemos llamar el embrujo del lenguaje, se sitúa a la deriva de esa pesadilla fantasmática de la historia. En la interrogación de esas coordenadas, que se encuentran, como se verá, tanto dentro como fuera del artificio, es posible, quizás, llegar a una manera de comprender el significado de la provocadora afirmación que hizo Mary Lusky Friedman a propósito, esto es, que el manejo donosiano de la imagería y una narrativa compleja movería a sus lectores mucho después de que Augusto Pinochet estuviera en su tumba (“The Artistry of *La desesperanza* 24). Vale decir, si el mensaje de la novela es un mensaje que sobrevive a todos sus muertos, ¿cómo hemos de entender la singularidad de su carácter intempestivo en relación tanto a su forma como a su tópico?

Es posible que la singularidad de una novela como *La desesperanza* dentro del itinerario donosiano nos haya sido dada por la sentencia con que el propio autor la presentó en 1986, a saber: como una novela que “no tiene nada que ver con las otras novelas mías,” cuyo título trataba sobre “una desesperanza actual que siente hoy un chileno.” (Swanson 997, el énfasis es mío). A ello hemos de asociar la acogida que la crítica ha hecho de lo que Mauricio Wacquez llamase las “etapas” de la obra de José Donoso, y en virtud de

¹ De hecho, Donoso había utilizado dicha cita como epígrafe de *El jardín de al lado* (1981).

cuya segmentación *La desesperanza* aparece como el emblema tanto de una ruptura con la “Segunda Etapa” manierista de Donoso —situada por Wacquez entre 1962-1980, los años del autoexilio durante los cuales se escriben obras como *Tres novelitas burguesas* o *La Marquesita de Loria*— cuanto del lento retorno al lenguaje y al mundo chilenos de ese *hoy* en el que coincidían la vuelta biográfica y ficticia del autor (Wacquez 142–143). A contrapunto, ambas lecturas se presentan como premisas igualmente plausibles aunque inconsistentes, es decir, como la aporía del retorno —en el presente de 1985-86— a un tiempo perdido. Por un lado, está el regreso a un país que no puede ser el mismo, y por otro, la vuelta a una poética que no podía sino transformar la realidad en metáfora².

Dicha aporía, cabe apuntar, ha suscitado otros problemas metodológicos en cuanto ha dado paso a diversas lecturas críticas ancladas en una serie de dicotomías, las cuales encuentran aparente solución, a la postre, en la predisposición por uno u otro polo³. Ya al cierre de lectura de Wacquez, por ejemplo, lo ‘mítico’ (representado el *corpus myticum* chilote) se contrapone a un “falso realismo” (144) que es simplemente subsumido en esa primera modalidad: “la utilización simbólica de un ámbito cultural cerrado puede permitir que lo que es mera realidad se transforme una vez más ... en una cadena que nos ate para siempre a la poesía” (145). La trama coyuntural, entonces, puesta al servicio de una urdimbre que la sobrevive; el “ámbito cultural cerrado,” que Friedman apunta como el “second setting” de la novela compuesto por el “folklore” chilote (15), transforma la ‘realidad’ (relegada) en poesía. ¿De qué se trata esta postergación? Cualquiera sea el motivo de estas lecturas al despolitizar una novela en la que el elemento político, según el propio Donoso, “es central y es explícito...y es inescapable” (Swanson 997), parece necesario atender a esa ‘otra centralidad’ que *Chiloé* ostenta en la novela para así poder elucidar la manera en que en esta conjuga también una pregunta por la temporalidad que la crítica ha movido a segundo plano. Esto es: ¿En qué consiste ese *hoy* que señalaba el autor? O, en otras palabras, ¿cuál es la naturaleza de la contemporaneidad de *La desesperanza*, tanto para sus lectores inmediatos como para los postrimeros? Y sobre todo: ¿Cómo entender

² Una casa, por ejemplo, dice el autor en el documental *Pepe Donoso*, “se transforma en fantasía... en metáfora... [que] no es un retrato fidedigno de esto, sino un material opaco y con vida propia.”

³ Por ejemplo, Román Soto ha visto la necesidad de “una lectura bizca” (389) que atendiese, por un lado, a la superficie del relato, a su contingencia o “las noticias de la prensa” de la época, que hace de *La desesperanza* una novela “dramáticamente realista” (390); y por otro, a su trasfondo ficticio, meramente insinuado, por medios de sus referencias diferidas a los fantasmas—máscaras, perras, brujería, esperpentos—que hacen de la novela “una versión más” de su “estética del exceso” (390, 397). Asimismo, manteniendo la dicotomía de la ficción y la historia, Mary Lusky Friedman se ha inclinado por una lectura displicente ante la topicalidad del texto, tratándola como un elemento provisional en comparación con las técnicas verbales y estructurales de la novela (13), privilegiando así ficción sobre historia.

“los fantasmas acechantes de la escritura de José Donoso” (Wacquez 144), es decir, sus brujas y espectros, particularmente con relación a la cuestión política —de desapariciones, asesinatos, centros de tortura y toques de queda— de la obra? En lo que atañe a este “universo fantasmal” (Soto 390) de *La desesperanza*, baste decir por ahora que la respuesta ha de buscarse no simplemente en un gesto tributario de los trabajos anteriores de Donoso, sino justamente en la potencialidad que adquieren en el seno de la coyuntura. Antes de confrontar estas preguntas, es necesario distinguir el campo semántico que Chiloé, como geografía imaginada, suscita en la narración, así como su sitio en la cadena poética que nos sugiere la lectura de Mauricio Wacquez.

Chiloé es una figura fugitiva en el relato de *La desesperanza*. En sus primeras páginas, la novela articula la acometida del signo como un punto de desencuentro entre una imagen nostálgica y un presente inasible en el cual el destino es una referencia desorientada y fuera de lugar:

El chofer iba a parar frente a un mendigo cortado de la cintura para abajo, un cucheпо con el calañés torcido sobre un ojo, que desde encima de su patín pedía limosna. Mañungo indicó, un poco más allá, la figura sin duda más efectiva de una púber de minifalda que sorbía la anilina venenosamente lila de un chupete de helado: en Chiloé los chupetes color lila eran de falsa canela, creyó recordar de su infancia, y asomando su cabeza por la ventanilla le gritó: —¿Por dónde se va a la casa de Pab...? (LD 10).

Sin duda, el lector versado identifica la continuidad del universo esperpéntico donosiano en la figura del mendigo “chuchepo,” quien más tarde es identificado como Don César, cobrando un papel secundario, suerte de informante nocturno en el trayecto de Judit Torres hacia la concreción de su venganza privada contra el torturador de sus compañeras, quien le diera además a ella el perdón que aún resiente. Ante lo que nos concierne, sin embargo, en este pasaje se configura una dialéctica entre Chiloé como espacio mnemónico de la nostalgia y un presente que sólo se vislumbra como pregunta (interrumpida) por la dirección, literal y figurada, de un rumbo suspendido en la ciudad de Santiago. Se sugiere además aquí una advertencia; la imagen infantil ha de tomarse como tal, es decir, suscrita al artificio de un saborizante —“falsa canela”— que cuestiona el carácter fidedigno del recuerdo. A lo largo de la novela, la repetición de ese artificio falseador opera sobre una imagen de la chilenidad, ora en los ponchos y cortinas de sábanillas convertidos en “moda folk-chilota en atavío único y exportable” (LD 18), signos vacíos de post-hipismo y estética de la canción de protesta, ora en su máxima expresión reduccionista, el “país juguete” en el Parque O’Higgins, *Chile en miniatura*, en el que Chiloé aparece “escondido e insignificante” (326). Donoso problematiza esa capitalización cultural al ponerla en directo contacto con el proceso de construcción de una autenticidad artística. Así, mediante Fausta Manquileo —escritora costumbrista, consagrada en lecturas escolares (LD 158-163) y presunta candidata al Premio Nacional “en cuanto cambiaran

las condiciones políticas del país” (42)— nos enteramos de que Mañungo es, en parte, culpable de cierta banalización, toda vez que fue él, “Cuando llegó del sur [quien] puso de moda al Caleuche y a la Pincoya y al Imbunche, de los que todos hablábamos, y la ropa chilota” (85). No obstante, la Isla devenida en producto no es otra cosa que el resultado de su status como desiderátum, como vía a la inmortalidad por el arte, una posteridad a la que nadie en la novela —con la excepción de Pablo Neruda— parece siquiera dar fe o atreverse, dado el estado de un Chile en el que, en palabras de Judit, “No vivimos. Sobrevivimos” (*LD* 127). No arbitrariamente se le da a Neruda, en diversos puntos, los apelativos de “brujo” e “inventor de geografías” (Isla Negra, Temuco, Valparaíso, etc.), entre las cuales no se cuenta Chiloé, dejándola —como su Fundación y legado material en disputa— a los aspirantes, como Fausta, que al improvisar un relato sobre el Caleuche y Chiloé, conjetura la posibilidad de narrar “todo esto, repetido y oído tantas veces, pero que nadie sabía contar como se debe hacer” (329), o el propio Mañungo, que sueña con cantar sobre Caleuche y “la equivalencia chilota entre brujo y artista” (128). A partir de este punto, la Isla se abre a la tradición.

La figura de Chiloé como tradición, en su acepción canónica, incluyendo los mecanismos de su configuración dentro de un corpus más antiguo, adquiere un sentido que, lejos de ubicar a *La desesperanza* “entre proyectos antagónicos e imposibles [i.e.,] ficción e historia,” como afirma Román Soto (390), la sitúa justamente en el espacio de las letras chilenas en la que dichos proyectos son, de hecho, inseparables. Como recientemente Alejandro Fielbaum ha apuntado, Chiloé, desde el cierre de *La Araucana* en el que Ercilla, soldado y poeta, signa y fecha (febrero, 1558, a las dos de la tarde) la entrada de la isla a las letras y a la historia, sucede “como si la historia de la isla, incluso en sus datos que parecieran ser más positivos, no pudiera dejar de convivir con ciertos modos de la ficción, propios de una naturaleza en la que quizá no es tan segura la posibilidad del dominio humano.” (90-91). Aquel derrotero, para Fielbaum, incluye notables proyectos como los de Charles Darwin, Mariano Latorre, Francisco Coloane y más recientemente Álvaro Bisama con *El brujo*. Vale añadir a éstos aquella novela laureada por el propio Neruda, *Gente en la isla* (1938) de Rubén Azócar —a la cual regresaremos— y, por supuesto, *La desesperanza*. No es este el lugar para tratar la manera en que Donoso, en los dos periodos sostenidos de gestación de la obra —el año de diciembre 1980 a diciembre 1981 y enero-agosto de 1985 (Friedman)—, se trasladó a la isla en un estudio cuasi-etnográfico que incluyó lecturas sobre el proceso a los brujos de la Recta Provincia en 1880 (Donoso “Fragmentos” 386), una silenciosa visita a una machi (Trujillo 266) e incluso la detención en Castro del autor (Trujillo 232–236). Todo esto se encuentra bien documentado.⁴

⁴ Mary Lusky Friedman ha escrito dos estudios que tocan el proceso genésico de *La desesperanza*: “The Artistry of *La desesperanza* by José Donoso” y “The Genesis of *La desesperanza* by José Donoso.” Recientemente, Cecilia García-Huidobro ha publicado un comentario sobre las

Para efectos de este trabajo, el rasgo más particular lo constituye el remanente de ese episodio y la manera en que se manifiesta efectivamente en la novela. Pues en su forma primigenia, titulada anteriormente “El regreso,” sabemos que Chiloé figuraba como su propia “parte” (“Fragmentos” 383, 386), que en las páginas-ficha se describe como “fantástica, feérica” (399), proyecto que para 1985 queda “casi eliminando, en flashbacks... el artista, el brujo, el barco de arte” (400). El lector de *La desesperanza* no puede sino notar que aquella fragmentación de la parte no escrita –imagen especular de la geografía del archipiélago, esa “la fracturación de las islas” que en la mente de Mañungo aparecen como el resultado de “antiguas catástrofes no muy diferentes a ésta” (LD 212), es decir, al temblor metafórico y real de su noche noctámbula en toque de queda– queda diseminada en la narración al modo de un espectro. De modo tal que ya no es tanto ese lugar, que en palabras de Donoso, en fichas anteriores, estaba “poblado de fantasmas y residuos de mitos” (Notebook 53:9), sino que la isla en sí, en el intento fallido de narrarla, la que se transforma en un fantasma, y acecha el proyecto escritural: “Tengo, de pronto, terror a Chiloé,” escribe Donoso en 1985 (“Fragmentos” 400).

En suma, esta arremetida, o riada, de la isla, como su entrada traumática –de puño en las armas y las letras– en la historia y la literatura, hace eco en el fantasma de Chiloé, tematizado en la novela como la promesa de un giro estético, una oportunidad artística, no sólo en Mañungo que se debate entre lo explícitamente político de sus canciones y el deseo de cantar sobre las tradiciones chilotas, sino también en Fausta, como hemos dicho, quien ve en esa promesa la renovación de su “pasaje a bordo del buque del arte” (328). Surgen, entonces, dos modalidades inteligibles, la del espectro (Chiloé) y la de su fantasmagoría (Caleuche, brujos, imbunches), en cuya articulación es posible comprender la manera en que Donoso codifica una apelación directa al universo fantasmagórico real generado por el régimen cívico-militar, incluso en una jornada incompleta de 1985, a la vez que mantiene suspendida la pregunta sobre la relevancia de novelar realidades “fantásticas y feéricas” en un estado excepcionalmente horroroso.

ESPECTROS

Hoy, resultaría deshonesto abordar la espectralidad como idioma crítico sin detenernos en una de sus iteraciones más influyentes. En la pluma de Jacques Derrida, primero con la conferencia “Wither Marxism?” en la Universidad de California en Riverside, luego expandida en el libro seminal *Specters of Marx* (1993), el espectro hace su entrada a la

«páginas-ficha» que el autor utilizó durante la escritura de esta novela en “La factura de *La desesperanza*, de José Donoso. Una novela elaborada a través de «Páginas-Ficha».” Por otra parte, el relato de la visita del autor a Chiloé durante la escritura de la novela puede leerse en “José Donoso en Chiloé y la escritura de *La desesperanza*” de Carlos Trujillo.

manera de una alteridad radical y alternativa a las dicotomías clásicas del pensamiento occidental (idea y materia, la Otridad de Levinas, presencia y no-presencia, etc.). Lo hace, además, desde un plano eminentemente político, como punto de encuentro entre la ontología y la ética, en lo que el neologismo derriadiano designa como *hantologie*, aludiendo tanto a la ontología clásica como a *hanter*, *hantise*, *hanté(e)*, referentes al asedio fantasmal que encuentran a su vez solidaridad semántica con el verbo *to haunt* en inglés, y su acepción fantasmal de “haunted” (*Espectros de Marx* 24). Al incluir lo ausente y lo no presente, la *fantología* es “más amplia y más potente” que la ontología, permitiendo un entendimiento del espectro tanto como virtualización –del pasado y del futuro– como devenir-carne en su apariencia (144). Desde la figura del espectro del rey Hamlet y la puesta en escena de un tiempo desquiciado (“time is out of joint”), se plantea una “lógica del asedio” como reacción ante la clausura de la historia, planteada anteriormente por Francis Fukuyama, que Derrida ve como una celebración del fin de la utopía comunista (Berlín, 1989) y la aceptación global de las democracias liberales. “Después del fin de la historia”, afirma Derrida, “el espíritu viene como (*re*) *aparecido*, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (24). La clausura, entonces, es asediada por un acontecer espectral, que expone un clamor de justicia por la deuda de una historicidad incumplida (ora utopía interrumpida de la revolución, ora justicia para las víctimas) y contiene una promesa emancipatoria aplazada hacia y desde el futuro, la pura “eventualidad” del “evento mesiánico”, su apertura como horizonte imposible, y no como nueva historia ni como nuevo proyecto (89).

Haciendo frente al diagnóstico derridiano, *La desesperanza*, incluso en el marco de la obstinada contemporaneidad aducida por su autor, se lee como un reservorio de prospecciones que prefiguran no sólo los afectos y melancolías de los derrotados políticos media década antes del acontecimiento epocal que inspira tanto a Fukuyama como a Derrida, sino también aquella lógica del asedio con que el filósofo de *Gramatología* explica su *fantología*. A partir de ese eje argumental que es la muerte física de Matilde, que “señalaba como pocas el fin del mundo” (*LD* 26), se articula una relación entre muerte, política y arte. Así el relato, focalizado en Mañungo, llega a declarar explícitamente: “Hasta aquí llegaba la historia” (69), es decir, en la muerte simbólica de lo que él mismo representa para la juventud: el compromiso político de sus canciones, el pasado revolucionario de la izquierda, en suma, “esa mítica Edad de Oro que para la juventud de la izquierda fue la Unidad Popular” (71). Es un epitafio, además, que llega luego de uno de sus persistentes episodios de tinnitus, en el que Mañungo cree oír, entremezclado con el rugido de las olas (de Isla Negra, de Chiloé), “un gemido que salía desde el interior del fétetro y saltaba como una alimaña desde ese reducto de la muerte para prenderse con garra de fierro a su garganta, destrozándose para que no volviera a cantar, porque no se podía cantar después de la muerte de Matilde” (68). Esta reclamación del espectro, temprano en la trama, es leída (¿mal?) por Mañungo como una proscripción o censura, puesto que la muerte de Matilde adquiere los matices de esa clausura histórica que, en el

caso del Chile de Pinochet, se cierne como una derrota política y cultural en la que “la desesperanza, por desgracia, no tiene música” (16).

Con atención a aquella parálisis creativa podemos ofrecer una reflexión en vistas a lo que el historiador Enzo Traverso ha apuntado en *Left-Wing Melancholia* sobre el totalitarismo soviético y los espectros que generó: “Not only was the prognostic memory of socialism paralyzed, but the mourning itself of the defeat was censured. The victims of violence and genocide occupy the stage of public memory, while the revolutionary experiences haunt our representations of the twentieth century as “larval” specters.” (19). La memoria, como objeto falso de la melancolía⁵, configura el duelo como universo cerrado, incapacitando a sus dolientes, tanto más que la *polis* “estrangulada por el nuevo estado de sitio” de 1985 (*LD* 11) no da lugar siquiera a la revisión colectiva de dicha memoria, en un estado autoritario que aún no ha visto su fin en las urnas. Es preciso sumar a esto las palabras del propio autor, al menos en el entendimiento de la cuestión política del país y la revisión de su propio corpus en comparación a la centralidad tópica de *La desesperanza*, cuando afirma que, si bien en la superficie del texto el referente no era inmediatamente reconocible como político en novelas como *Coronación* o *El obsceno pájaro de la noche*, “En el fondo eran novelas políticas esas...¿Por qué no decirlo? Yo creo, pues, que puede ser cierto, a un nivel: es decir, que la solución en todo caso se encuentra en la *polis* y no en el individuo” (Swanson 997). De ahí, entonces, que los fantasmas penen y sus presagios se desfiguren en el aislamiento neurótico del individuo. Se trata, en definitiva, de una pregunta que percibe no sólo la novela, sino que la propuesta derridiana de la espectralidad en sí, a saber: ¿Con qué autoridad está investido el intelectual (o el artista, dado el caso) para poder hablar por y a los espectros y establecer el alcance de esa justicia irreconciliada?

La voz de ultratumba desfigurada de Matilde acaece como advertencia, o como apunta Traverso, a la manera de un *espectro larval*. En efecto, dicha especie satisface una articulación diferente a la derridiana, propuesta por el filósofo Giorgio Agamben. En el ensayo “De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros”, Agamben definía el espectro como algo hecho no de signos, sino de firmas, “aquellos signos, cifras o monogramas que el tiempo inscribe en las cosas” (57). El espectro acarrea como firma una fecha de caducidad, habla en lenguas muertas, en susurros y murmullos. La firma viene a ser un tercer elemento que ha de ser añadido a la lógica dual de la significación lingüística, para que así el lenguaje pase al habla, o de lo semiótico a lo semántico. En la medida en que las firmas hacen las veces de materia prima de un espectro, éste es “a la vez lábil y exigente, mudo y cómplice, resentido y distante” (57). De ahí que algo

⁵ Lejos de ser una categoría improductiva, la melancolía de izquierda, que Traverso distingue como *melancolía crítica*, sino el “efecto transformativo” ante la utopía perdida (20), en un proceso aparece como la premisa necesaria de resistencia, duelo y rehabilitación del ideal.

le debemos al espectro: “el muerto es tal vez el objeto de amor más exigente, respecto al cual siempre estamos desarmados y en falta, distraídos y en fuga” (58). Al igual que Derrida, Agamben articula la espectralidad como una fuga de la dialéctica clásica. Sin embargo, Agamben advierte que somos siempre los vivos los que fuerzan la permanencia de los muertos; por ello cabe una distinción entre dos tipos de espectralidad: por un lado, una elusiva y discreta, espectros de vida póstuma que comienzan “cuando todo ha terminado” (59), y, por otro, una espectralidad que llama “larval” o “larvada”, “que nace de no aceptar la propia condición, de removerla para fingir a toda costa que se tiene un peso y una carne” (59). El espectro larvado busca obstinadamente a esas perniciosas consciencias que los crean, para habitarlas como íncubos y súcubos y manipularlas con hilos de mentira (59). ¿A quién habla el espectro? Para Agamben, no a nosotros, y hacerlo hablar o pretender que se habla por éste, suerte de fetichismo, es propio de una violencia que lo torna larval. Por tanto y en concreto, aquello en lo que coinciden Agamben y Derrida, además de situar al espectro en tercer elemento irresoluto, es en la vía de una filosofía de lo inoperativo: en Derrida como el imposible mesiánico, eternamente diferido; en Agamben como la atención al reclamo de amor, reverencia y olvido del espectro (58). Y aún así, no es difícil distinguir una clara divergencia. Mientras para Derrida la apertura a los fantasmas es una condición de la justicia, como él mismo insiste, “más allá del derecho y de la norma” (17), para Agamben es la clausura y la aceptación lo que trae paz a los muertos. Pero ¿cómo ha de verse una justicia fuera de la norma sino como una ley espectral similar a la de aquella ley suspendida del Estado de Sitio? ¿Y, en cambio, cómo concebir una clausura de la historia que no esté subsumida a la exigencia de olvido y fijación de la memoria del liberalismo? No podemos aquí abarcar la complejidad de la praxis de estas dos propuestas de espectralidad. Sin embargo, basta decir que dicha aporía se nos presenta justamente como una clave de lectura, toda vez que, como catéxis lúdica y a la vez profunda, distintos avatares de esa interrogante sobrevuelan el mundo asediado de *La desesperanza*.

A través de la novela, y siempre teniendo en cuenta el catalizador de las exequias de Matilde, se actualiza el campo político a modo de un foro en el que se improvisan las maneras de hacer hablar y acallar a los fantasmas individuales y colectivos. Es la voz testamentaria Matilde, de hecho, la que articulada privadamente genera especulación pública. Como ya ha analizado Meléndez-Paez, las figuras paradigmáticas del mundo político se dan cita a causa de la divulgación de esa voluntad póstuma; por una parte, a través de la “misa de difunto” que Matilde confiesa a Ada Luz como su último deseo y, echando sombra, los planes de la viuda para que aquello que en dos ocasiones se nombra como “el detritus nerudiano” se transforme en la Fundación Neruda, “otro pilar más para la inmortalidad del poeta” (*LD* 46). Así, concluye el crítico, al divulgarle Ada Luz a su marido Lisboa –ferviente militante comunista– esa primera voluntad de la muerta, el rito funerario católico “adquiere un matiz netamente político” (Meléndez-Paez 68). Es el Partido y no la Iglesia, dictamina Lisboa, la que puede hablar por los muertos (*LD* 36).

Bajo el lente de lo discutido acerca de los espectros, podemos agregar que el carácter ritual se torna indefectiblemente en algo abyecto y *larval* durante el *spannung* del texto narrativo, es decir, el cortejo fúnebre en el cementerio y la muerte de Lopito –personaje arquetípico de la derrota abyecta y el resentimiento del llamado *insilio*. La determinación de Lisboa de asir la oportunidad política resulta en el arrebato del ataúd a manos de los “muchachos de camiseta roja,” quienes, entre el clamor de las consignas que conjuran el nombre de Allende y los versos de La Internacional, son descritos como quienes detentan la situación: “Matilde les pertenecía, Neruda les pertenecía aunque nunca hubieran leído ni una línea suya, esta ocasión, sobre todo, les pertenecía porque ellos salvarían al país, ya que El pueblo unido jamás será vencido, y ellos y Pablo y Matilde eran el pueblo, o por lo menos así lo parecía en el momento de gloria cuando el féretro iba pasando ante sus ojos” (LD 271). Es en el ultraje del cadáver o, más bien, la manera en que las juventudes comunistas hacen confluír el cadáver con el espectro larvado de Matilde, donde, siguiendo a Agamben, no queda amor, sino, como sospecha Judit, que es parte de ese “horror” junto a Mañungo, un “harapo que queda de la Matilde” (LD 275). Asimismo, la muerte de Lopito en las secuelas que deja la euforia del cementerio, “por una causa totalmente privada” –al tratar de defender a su hija del ridículo–, no puede sino derivar en “peligrosa trifulca política,” a ojos de Mañungo, quien se da cuenta de que “el amor y la canción y la risa” sólo son traducibles como violencia y protesta política (LD 301-302).

Pero si la respuesta partidista a la pregunta por el fantasma no genera más que adefesios y más muertos –ya no ritos, sino “trámites” (274)–, la respuesta individual no es mucho más certera. Es el caso de Judit Torres, procedente de la alta burguesía, otrora militante del MIR, que se ve en la encrucijada de ejercer una venganza privada –justicia fuera del derecho– a nombre de cinco compañeras torturadas junto a ella, quien, por su condición social, “no sufrió la totalidad del martirio” (93). Ese martirio interrumpido se encuentra a la sombra de otro, el de su excompañero y padre de su hija Luz, Ramón, “una especie de héroe popular, “que efectivamente murió en la tortura y cuyo cuerpo nunca apareció (39, 145–147). Pero incluso ese martirio parece intrascendente en ese Chile desesperanzado si consideramos que el golpe militar del 73 puso fin al ciclo de “gloriosas derrotas,” no sólo chilenas sino latinoamericanas que hicieran alguna vez martirologio de los caídos de izquierda (Traverso 38). Todo martirio es ahora obsoleto y Judit, al haberle sido negado el suyo, recurre movida por esa culpa de clase a un gesto personalísimo que no llega a la postre a actualizarse. Judit no ajusticia al torturador en el encuentro que comparten con Mañungo, ni material ni simbólicamente. En la escena de la leva, que cierra la parte de “La noche,” Judit se identifica con una perra en celos que es hostigada, pero en lugar de disparar contra los hostigadores, dispara contra la perra y pasa el resto de la noche con su cadáver entre brazos. ¿Cierre del duelo? No lo parece, puesto que, si traemos a colación aquella escena en que Judit muestra a Mañungo su mausoleo familiar, nuevamente confluyen el espectro y el cadáver, cuando ella lee su propio nombre “*Judit Torre Fox*, mil novecientos cincuenta y dos...,” en el nicho de mármol que su padre le ha

reservado. No el espectro de Judit, sino el de Ramón, cuyo nombre aparece por última vez en la novela interpolado con otros signos a los que Judit intenta aferrarse para apartarse de ese “nicho con su nombre que la esperaba desde siempre con las fauces abiertas” (284). A este punto, el dictamen que Judit daba a Mañungo según el cual se *sobrevivía* y no se vivía —“no existía la vida privada,” concluirá él luego de la muerte de Lopito— adquiere un matiz más ominoso, en cuya umbra la muerte no sólo resta, sino que resta a los demás, en cuanto en ella residen los vencidos que dan lugar a ese “duelo imposible” derridiano, en cuyo trabajo “tan sólo se puede desplazar, sin borrarlo, el efecto del trauma” (*Espectros de Marx* 105). Por ser el tiempo de los fantasmas, entonces, ese *hoy* tan inescapable, y tan político, donde no hay otra conversación ni vida posible, esa fecha (estrangulada por el toque de queda y su ley espectral; ni siquiera un día), tiempo del duelo, en tanto tiempo-otro, es anacrónico, o incapaz de coincidir consigo mismo. O así parece; mas el espectro, como hemos repasado, no es unívoco, y es necesario analizar otra más de sus facetas antes de delimitar cómo la pregunta por ese *hoy* se articula finalmente en *La desesperanza*.

Sería momento, entonces, de regresar a Chiloé, a su fantasma y su fantasmagoría, en un intento de examinar la manera en que Donoso deja plasmada en esta novela la que sea quizás la más compleja de las reiteraciones de la pregunta espectral, que oscila con toda su fuerza sobre la figura de su protagonista, Mañungo Vera, en la que brujo y espectro parecen coincidir.

BRUJERÍA Y ESPECTRALIDAD

“Pero ella es, sobre todo, la gran Metrópolis de los brujos,” nos recuerda el verso de Enrique Lihn con el que cierra su poema sobre la Isla Grande representada como Ciudad de los Césares. En Chiloé, los brujos, de honda raíz mítica, han sido siempre entendidos como detentores de un poder; material, a fuero de veneno y maleficio, mal tirado y enfermedad; y lingüístico, en tanto son ellos los poseedores de un secreto y ‘dignos’ del silencio de los otros: no ha de hablarse de ellos (*Los brujos de Chiloé*). Desde la sociología y la historia, los brujos son personas reales, y la brujería “el conjunto de ideas y percepciones presentes en una comunidad que atribuyen a una persona determinada, o grupo, la capacidad de generar males a sus semejantes, utilizando para ello poderes y conocimientos antiquísimos” (León 64). Es decir, la instrumentalización efectiva de un saber y una práctica —a la que en Chile desde Alonso de Ovalle se le ha llamado “arte”— para producir daño en el sujeto psicosomático. Es sabido que, por su vínculo con la enfermedad, los brujos chilotes son ininteligibles fuera del campo semántico y material de la muerte. Más aún, como apunta el estudio de Marco Antonio León con respecto a una creencia en Cucao, el brujo es aquél que hace hablar a los muertos, profanando sus tumbas: “por medio de su *arte* o conocimiento, los hacían levantarse y los llevaban caminando hacia un lugar apartado, donde los desnudaban y colgaban de los pies” (71). O dicho de otra manera, los brujos son productores de *larvas*, muchas de las cuales han ido formando

una singular y rica cadena de significantes sin parangón de la brujería chilota, como lo son, el *macuñ* o chaleco confeccionado con la piel de un cadáver o el *cachín*, que es a la par veneno y las ulceraciones que produce, así como el famoso *imbunche*, guardián de la cueva de los brujos y el Caleuche, nave fantasma. Dado el verdadero tesoro de aquellas fantasmagorías, resulta motivo de indagación la manera en que *La desesperanza* hace eco de la brujería chilota, que, si bien constituye un tema obstinado, casi no se narra como tal.

Ya hemos planteado que Chiloé, cual fantasma genésico de la escritura y motivo y figura reiterada, asedia, cual espectro, el texto narrativo. A tono, la innegable importancia de la isla se deja ver en las imágenes del pasado que arremeten contra Mañungo y en el hecho de ser la única geografía fuera de Santiago que Donoso decide narrar estratégicamente en la segunda parte, “La noche” (Capítulo 23). Entre ambas modalidades, el punto intercardinal es la brujería, entendida como arte, en su despliegue de luces y sombras.

En el primer caso, en el deseo fantasmático de Mañungo de hacer su segundo regreso (ya no a Chile sino a Chiloé) y concretar así un cambio en su poética, la brujería se manifiesta principalmente bajo el paradigma del Caleuche y, sobre todo, de sus connotaciones referentes a la metamorfosis:

Caleutún, transformarse. Che, gente, en la vieja lengua olvidada como los nombres de los dioses y los volcanes. Caleutún-che: posible origen de la palabra Caleuche, que significa «gente transformada o cambiada». Cuando era niño, desde las dulces costas verdes del archipiélago, Mañungo escudriñaba la cerrazón de neblina soñando con las luces del buque de arte que llamaban Caleuche, tripulado por brujos que se lo llevarían a otra parte para transformarlo en otro. Buque de arte: artista, brujo, vocablos equivalentes para los isleños que así designan a los que practican la seducción, la venganza y las transformaciones (*LD* 113).

Ca: otro. Calén: ser otro. Caleún: transformarse en otro ser o en otra cosa, sostiene un entusiasta de las etimologías como para demostrar que la magia de los isleños no es impotente para efectuar metamorfosis (*LD* 122).

Ambos pasajes, posicionados cada uno al comienzo de los dos primeros capítulos de “La noche” (15,16, respectivamente), representan una *construcción en abismo* no sólo porque en ella se encuadra el universo semántico de lo que la novela, focalizada en Mañungo, ha de entender por “artes de la hechicería” (i.e., metamorfosis, a fuero de una transgresión violenta y del quehacer artístico), sino también por la elección del discurso etimológico –centrado en el *étymos* o “l’élément véritable, authentique d’un mot” (Chantraine 381)– que establece un simulacro de origen ubicado exclusivamente en el

lenguaje, aplicado aquí a esa “vieja lengua olvidada”⁶. Los pasajes a la vez remiten al proceso que empieza para Mañungo en la primera parte crepuscular, en la que se afirma tajantemente: “Había llegado el momento para Mañungo Vera de transformarse en otro. No utilizando las viejas artes de la hechicería ... sino por medio de un cambio voluntario de las circunstancias que habían llegado a hacer engañosos sus propios contornos” (*LD* 13-14); de tal manera que las coordenadas de dicha transformación no quedan del todo claras y se configuran, más bien, en un *hacer al andar* en el que la brujería misma deviene bien en un proceso tiránico (en contraste con una transformación voluntaria, y así, más cercana al sentido original de la brujería chilota) o en esa potencialidad de un giro estético que permitirá al artista abordar, una vez más, el buque del arte “con los demás brujos, Pablo y Matilde como pasajeros principales entre tantos ilustres mascarones” (*LD* 116).

De un momento a este punto, lo que todavía no se ha materializado, sino simplemente virtualizado, sin apariencia de carne, ha sido nada más que un sueño benigno como los brujos que desde la distancia capitalina imagina Fausta que puede narrar. Por esto es que Mañungo confiesa a Judit cuando aún la noche no ha llegado a su punto álgido: “Sueño constantemente con barcos embrujados, sirenas, enanos voladores, niños con los orificios del cuerpo cosidos, sobre todo con esa extraña equivalencia chilota entre ser brujo y ser artista, de la que quisiera cantar” (*LD* 128). Se trata de una lectura literal del mito, en virtud de la cual la brujería simplemente deviene en poética.⁷ Es, en definitiva, el desiderátum utópico que Donoso efectivamente difiere, puesto que Mañungo no regresará —como sí lo

⁶ Donoso no nombra como tal esta lengua, pero sin duda se trata del mapudungun de los Huilliche de Chiloé, también llamada lengua *villiche*. Aunque los alcances de esa omisión lingüística exceden el foco de este trabajo, cabe mencionar que en el acto homologado de subsumir el sustrato indígena de las artes mágicas a un genérico “saber chilote,” puede ser leído como participante de la *folklorización* como *continuum* colonial de la demonización de las religiones indígenas (Romero Flores). Aquello se ve reforzado al considerar las lecturas que ha hecho Nick Morgan sobre la representación de lo racial en relación con lo estético en *La desesperanza*. Con respecto a las descripciones que Donoso hace de la “bruja” chilota, Petronila Quenchi, como una señora “gorda y corta,” de “tez amarilla,” “ojos chinos” y “abultado rostro asiático,” Morgan concluye que: “ésta es una perspectiva eurocéntrica, sobre una raza y cultura radicalmente diferentes, que ve a la gente local no como los habitantes originales de Chile, con sus propias características raciales particulares, sino como colonizadores asiáticos o incluso polinesios. En otras palabras, hay que explicar su apariencia física con otras razas, suficientemente exóticas” (96).

⁷ Este punto ya lo ha tratado sucintamente Jacques Jaset (181), aunque desde una lectura meramente emblemática del Caleuche, en el cual el crítico ve una metáfora que engloba todos los aspectos de lo insular, la metamorfosis, la brujería, etc. Es una lectura que, a mi juicio, reduce la poética de la brujería a la metáfora, ignorando, por ejemplo, su eje sintagmático o metonímico, y sobre todo histórico. Para Jaset, el Caleuche sólo tiene un origen “folklórico,” y en su calidad de emblema meramente formal es una meta-imagen de la novela.

hacia en sus planes originales para la novela— a su isla natal. La acarrea nada más consigo, mediada por el tiempo y la distancia y los fantasmas.

Ahora bien, la veta tiránica de la brujería se torna siniestra al encontrar raigambre en el sujeto psicósomático, toda vez que los ecos de Chiloé son somatizados en el tinnitus del protagonista, “anunciando desde el océano que se avecinaban cambios” (190), a través del cual parece “oír la voz de la vieja... llamándolo a la isla” (68), o se oye como “huracán capaz de tragarse al buque de arte” (23) hasta alcanzar incluso una ideación suicida, como la de los “fantasmas auditivos” de Schumann en París (18). Parte de esa somatización es el sintagma “la voz de la vieja” (15, 16, 18, 20, 68, 139, 180, 185, 190), a modo de una iteración isotópica del embrujo o encantamiento —en el sentido amplio que Umberto Eco le da al concepto de Greimas, es decir, como “constancia de un trayecto de sentido” (144)— que se actualiza en el ya mencionado Capítulo 23, en el que la narración se sitúa geográficamente en la Isla Grande. Se trata de una viñeta organizada en dos momentos: la llegada de Petronila Quenchi una “temida artista,” es decir bruja, en una lancha al caserío de Cucao, e inmediatamente, la conversación que allí tiene con Ulda Ramírez, antigua iniciadora de Mañungo en las artes musicales y amatorias. Petronila le confiesa a Ulda que al cruzar el lago ha compartido lancha con un joven, a quien la bruja identifica como el *doppelgänger* o *doble siniestro freudiano* del cantante a quien Doña Petronila apercibe con la pregunta: “¿Eres Mañungo Vera?”, a lo que responde negativamente el doble (*LD* 185). Al relatar el avistamiento, la bruja busca incitar el deseo de Ulda, y ofrece “llamar” al Mañungo “en carne y hueso” mediante un hechizo. El narrador advierte en todo caso: “mintió doña Petronila, que como artista tenía el don de transformar sus mentiras en verdad, y de joven, murmuraban, anduvo embarcada en el Caleuche” (187). Y luego agrega:

decidió hacer esa misma noche su embrujo más potente para que el tal Mañungo volviera del norte a ver a la pobre Ulda... Canelo. Piures. Miel de ulmo. Pelo de pudú. Caca de choroy. Y ña del pie de su hijo mayor, que le cortaría esta noche durante su sueño, cuando sin saberlo el muchacho estuviera duro con visiones de las mujeres desnudas que frenéticas bailaban en el Caleuche (187-188).

El regreso —título inicial, recordemos, de la novela— queda signado en una visión que constituye una anticipación simulada, mero simulacro del regreso a la isla que no acontece, un futuro como ausencia o fantasma. Y la representación de la brujería chilota donosiana queda supeditada con minimalismo a la cadena metonímica de unos cuantos signos, como la alternancia entre bruja y artista, topónimos chilotes de Cucao y Curaco de Vélez y los ingredientes del embrujo.

Ya que Mañungo sólo asiste imaginariamente a esa embarcación, la posesión no es concluyente, y las imágenes de Chiloé son en sí objeto de mutaciones semánticas *a la marcha* de la narración. En estado de sitio avanza la noche, y entonces la pregunta surge: “¿Era simplemente la desdichada historia contemporánea, y en ella, inseparable, el capítulo de su propia historia, lo que había llegado a ensombrecer para Mañungo la

imagen gentilicia del Caleuche de arboladura de oro, transformándolo en otro?” Y la respuesta es incisiva: “en estos tiempos que corren el Caleuche sólo lleva a sus pasajeros al exterminio” (LD 122-123). Ad portas de la violencia de estado que causa la muerte de Lopito hacia el final del relato, todo adquiere una “infinita transparencia,” y vuelven a confluír en ese “tiempo transparente,” a la manera de un “anillo de vocablos que definían su identidad,” la “tinnitus de Schumann seduciéndolo al suicidio,” “las rompientes del Pacífico,” el Caleuche y la visión de Doña Petronila, de quien escucha una declaración –“Tú eres Mañungo Vera”– en lugar del modo interrogativo del episodio onírico de Cuaao (303-304). “Su identidad quedaba asegurada con esa pregunta,” alega la narración, si bien la frase está claramente en el indicativo –el espectro, recordemos, siempre declara el estado de las cosas en un tiempo fuera de quicio. Debido a que nadie lo reconoce en la comisaría, Mañungo conjetura que ya ha de estar transformado “debido al Caleuche” (304). A todas luces, no se trata sin embargo de la transformación estética que esperaba, la cual le permitiría abordar el idealizado buque de arte. La lectura literal del texto ya no basta, sino que es necesario acudir a un arraigo en lo real.

Con respecto a las secuelas autodestructivas del embrujo del protagonista, dos acotaciones resultan esclarecedoras. Primero, con motivo de exposición de una filosofía del devenir –como la diferencia con uno mismo–, Deleuze y Guattari han sometido a consideración la figura del brujo exactamente con respecto al suicidio: “Si el escritor es un brujo es porque escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etc.... Muchos suicidios de escritores se explican por estas participaciones *contra natura*, estas bodas *contra natura*. El escritor es un brujo, puesto que vive el animal como la única población ante la cual es responsable por derecho” (*Mil mesetas* 224). Permútese paradigmáticamente *animal* por espectro o fantasma y la estructura de apertura –al otro muerto, por quien se acarrea una responsabilidad, a saber, de justicia– se desenvuelve claramente como una potencialidad de no ser, es decir, de auto aniquilación en la aceptación irrevocable y total del espectro. Con relación al Caleuche, esto se ve explícitamente confirmado en otras lecturas del mito, como en la noticia otorgada por León en su estudio de Chiloé y la cultura de la muerte, según la cual allí “aún se cree que quienes escapan de las garras de sus tripulantes (brujos o ánimas), pierden la razón, quedando *encaleuchados*” (70, énfasis en el original). Reveladoras son las menciones de una garra –en cuanto es una garra metálica lo que asfixia literalmente a Mañungo ante el asedio de su tinnitus– y, ante todo, de las ánimas, o fantasmas. Pues la manera en que el fantasma desmembrado de Chiloé, de sus fiordos y tempestades y fantasmagorías, trata de hacerse presente –de hacerse presencia, en el sentido derridiano– es justamente a través de la somatización, es decir, de la encarnación en Mañungo.

Hemos de preguntarnos en qué consistiría entonces ese “anillo de vocablos” que expresa la manera en que la brujería acontece en la novela. Si bien el sintagma se actualiza en el Capítulo 23, no podría afirmarse sin peligro de reducir la novela, que se trata de

una síntesis. Antes bien, la cadena narrativa de *La desesperanza*, incluso en su estructura clásica en tres actos, disemina dicha efigie, la desperdiga, a través de una de aquellas modalidades que es quizás uno de los modos más distintivos de la magia maléfica: el contagio. Es a James George Frazer a quien le debemos la exposición de los principios de la magia simpatética, llamada así al establecer “que las cosas se actúan recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta,” es decir, ellas poseen “una simpatía oculta” (35). La magia admite dos ramas, según Frazer: “magia homeopática,” regida por la ley de semejanza según la cual “lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas,” y la “magia contaminante o de contagio,” regida por la ley de contacto en virtud de la cual “las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico” (34-35). Más allá de la validez de la ideología heredera del atavismo positivista que subyace al trabajo de Frazer, es innegable que la acogida de estos principios ha tenido una resonancia en los estudios de la magia, antropológicos (desde Marcel Mauss) sí, pero asimismo lingüísticos y literarios. Basta mencionar a Roman Jakobson, que en su estudio sobre la afasia y la estructura bipolar del lenguaje que este trastorno revela, acoge a la magia, entre otras diversas manifestaciones como el cine y el psicoanálisis, como otro proceso simbólico en el que se “manifiesta la competencia entre el modelo metafórico y metonímico” (141), o lo que es lo mismo la semejanza y el contagio o contigüidad de las leyes de Frazer, que Jakobson cita a modo de ejemplo. Al hablar de tradición literaria, fue Stephane Mallarmé quien en un ensayo de 1893, a fuero de una novela de J.K. Huysmans, declaraba que el verso era un encantamiento y el poeta un brujo, por evocar con vaguedad el objeto mudo, utilizando vocablos alusivos, reduciendo todo a una suerte de silencio. Jorge Luis Borges, en “El arte narrativo y la magia,” concluía, Frazer mediante, que ante la causalidad natural del universo, la “única posible honradez” de la novela era la causalidad mágica, “donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado” (91).

Dado los casos anteriores, es notable que José Donoso, ante ese fantasma de la tradición chilena que es Chiloé, eligiese los principios compositivos de la magia, antes que su representación fantástica y feérica, especialmente frente el presentismo de la realidad dictatorial, y que lo hiciese, principalmente, a través de esa modalidad contaminante y sinuosa de la metonimia, sólo acaso recurriendo a metáforas, como el Caleuche. El llamado a la tradición chilota —que nadie ha sabido narrar, nos dice el relato focalizado en Fausta— es una simple resonancia biográfica en Mañungo: en la historia con la que se explica a Mañungo la muerte de su madre, un maremoto y un incendio son la causa. Pero de dicha catástrofe sólo quedan “una pestaña de palafitos de bordemar” y “un almacén, el de don Basilio: el fuego lo perdonó, se cuchicheaba, porque don Basilio, agente de brujos, le había regalado su hermosa hija al Caleuche” (LD 115). Un recuerdo que pareciera evocar la saga generacional de los Andrade en *Gente en la isla* de Rubén Azócar, en la que un prestamista y yerbatero es también reputado brujo, de quien se cree tiene relación con el Caleuche. Es justamente el último de los Andrade quien amenaza con una partida sin

retorno –“me iré lejos, a bordo de una barca –había expresado–; y que me lleve el diablo” (*GI* 299)– que se cumple en la escena final del último capítulo de la novela, titulado “El buque de arte,” que cierra justamente con un incendio y el clamor de los isleños que creen reconocer en la barca de escape “*El Caleuche, el Caleuche*” (418). No obstante la intencionalidad de dicho intertexto, el hecho es que con *La desesperanza*, Donoso se instala en la tradición como mago de las letras o, más bien, como brujo, particularizando ese sistema universal de crear símbolos contaminantes y homeopáticos en la tradición más siniestra de su propio país.

Lo que es más, a través de esa diseminación y de ese contagio, la dialéctica de la presencia y la no presencia, del fantasma y de su encarnación, se mantiene siempre en suspenso, sin completarse en una respuesta a la pregunta espectral, manteniendo su ambivalencia ontológica, o más bien, *fantológica*. Así, hacia el final del relato, dicha ambivalencia queda de manifiesto, a través de la focalización en Fausta nuevamente. Pues lo que en un momento, al ensayar la potencialidad narrativa del *corpus myticum* chilote, ante su propia necesidad de “renovar su pasaje a bordo del buque de arte,” son “brujos benignos,” en el acto son sobreesidos por (328-329) “un brujo maligno” que ha cambiado “tan dolorosamente” el rostro de Mañungo. De cierta manera, la veta tiránica y ominosamente ambigua de la brujería chilota original queda restituida en el rostro de un artista que ha decidido quedarse, si bien su segundo regreso no es más que una virtualidad asediante, en el silencio de un rostro afectado. El retorno, entonces, no ha sido más que fantasmal: la declaración de la bruja es una con la del espectro, que profetiza, predice y declara el estado de las cosas, en un enunciado aparentemente descriptivo, que en realidad crea la condición de incumplimiento de una deuda, de la justicia, de la historia, de la tradición.

CONCLUSIÓN: LA ISLA SITIADA

Sin mencionar *La desesperanza*, aunque sí refiriéndose expresamente a la leyenda del Caleuche, el historiador Alfredo Jocelyn-Holt ha hecho un diagnóstico agudo que nos concierne. Plantea Jocelyn-Holt que al hablar de narrativas como la del Caleuche no hablamos de libertad, puesto que ésta es posible “robándoles el falso poder, su capacidad de encantamiento, a los espectros y fantasmas. Vale decir, la libertad es posible, desengañándose, pero sin que ello ... impida volver a ilusionarse” (68). Todo consiste, entonces, en saber interpretar el desengaño, ese falso poder, para destilar así la ilusión o la esperanza. La brujería transformadora, una vez aprehendida por Mañungo, se manifiesta cómo una imposibilidad de seccionar la realidad del mito, la ficción de la historia, el arte de su tradición, a la vez que identifica perfectamente el engaño, la fantasía feérica del individuo ensimismado que no entrega verdadera libertad. A la postre, podríamos plantear que la brujería, asumiendo su faz siniestra, vuelve a resurgir como aquello que nunca dejó de ser, una forma de *necropolítica*, ese poder de dar muerte que ostentan tanto brujos como estados, sobre todo en un Santiago que es tanto el buque a la deriva como la

isla sitiada. Con *La desesperanza* entonces, Donoso grava la cita impostergable entre la ficción y la historia que ya se prefiguraba en sus otras novelas, como él mismo reflexionó en retrospectiva. Es por esto que no se trata de una inversión de la anterior Casa donosiana, ejemplo de su poética, a través de la cual un edificio material devenía en metáfora; aquí, el devenir queda suspendido, como la pregunta espectral sin retorno concluido, o si se quiere, como una *haunted house*, que no admite en español otra traducción que casa embrujada. En eso consiste la contemporaneidad de lo político, ese insistente *hoy* donosiano de la desesperanza. Es quizás eso lo que hace de *La desesperanza* la novela más propiamente contemporánea del autor, si recordamos que lo contemporáneo es, a decir de Agamben, una relación con el tiempo “que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo,” en un acto de división e interpolación de los tiempos, que permite “responder a las tinieblas del ahora” (“¿Qué es lo contemporáneo? 18, 29). Y aquí cabría cerrar citando una imagen que esgrime con elocuencia el crítico Sebastián Schoennenbeck al hablar de esas novelas de Donoso escritas desde el destierro: visitar donosianamente el país de origen, como afirma el crítico, es “visitar el país como un fantasma para recorrerlo y representarlo con un lenguaje más cercano al silencio de los muertos” (42). Quizás, en la pesadilla de la historia, o en la novela de la presencia que es *La desesperanza*, el despertar no puede sino seguir esos pasos afantasmados.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros”. *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- . “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia,” *Discusión*. Emecé Editores, 1970, pp. 81–91.
- Chantraine, Pierre. «ἔτεός». *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*. 2. Klincksiek, 1977.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrénia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Pre-Textos, 2002.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 2003.
- Donoso, José. *La desesperanza*. Seix Barral, 1986.
- . “Fragmentos de “páginas-fichas” de la novela *La Desesperanza*,” *Anales de Literatura Chilena*, Año 23, diciembre 2022, no. 38, pp. 381–409
- Donoso, José y Swanson, Philip. “Una entrevista con José Donoso,” *Revista Iberoamericana*, vol. 53, no. 4, octubre-diciembre, 1987, pp. 995–998.
- Eco, Umberto. *Lector In Fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Editorial Lumen, 1993.

- Fielbaum, Alejandro. “La ficción sin auto. El brujo y la literatura en Chiloé,” *Mapocho. Revista de Humanidades*, no. 88, segundo semestre, 2020, pp. 82–107.
- Friedman, Mary Lusky. “The Artistry of *La desesperanza* by José Donoso.” *Hispania*, vol. 78, no. 1, 1995, pp. 13–24. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/345187>. Accedido 20 abril 2024.
- . “The Genesis of *La desesperanza*,” *Studies in 20th Century Literature*, vol. 23, no. 2, pp. 255–174. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1466> Accedido 3 de mayo 2024
- García-Huidobro, Cecilia. “La factura de *La desesperanza*, de José Donoso: Una novela elaborada a través de «páginas-fichas»,” *Anales de Literatura Chilena*, Año 23, diciembre 2022, no. 38, pp. 377–380
- Gómez, Juan David. “José Donoso, Telling The Tale and Reclaiming the Social Responsibility of the Artist,” *Lingüística y Literatura*, no. 58, julio-diciembre, 2010, pp. 51–66.
- Frazer, James George. *La rama dorada: Magia y religión*. Traducido por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Jakobson, Roman. *Fundamentos del lenguaje*. Traducido por Carlos Piera. Editorial Ayuso, 1980.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *Historia General de Chile. Tomo II: Los Césares Perdidos*. Editorial Sudamericana, 2004.
- Joset, Jacques. “El Caleuche: emblema mítico de *La desesperanza*,” *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*. Vervuert, 1995. pp. 175–186
- Joyce, James. *Ulysses. Based on the 1939 Odyssey Press Edition*. Editado por Sam Slote. Alma Classics, 2012.
- Lihn, Enrique. *Poetas, voladores de luces*. Overol, 2017.
- Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Traducido por C. P. Dutt, International Publishers, 1963.
- Meléndez-Páez, Pedro. “El Desgaste Del Exilio En ‘La Desesperanza’, de José Donoso.” *Chasqui*, vol. 23, no. 2, 1994, pp. 66–73. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/29741132>. Accessed 7 May 2024.
- Morgan, Nick. “Política e identidad cultural en *La desesperanza* de José Donoso.” *Revista de Estudios Sociales*, no. 13, octubre, 2002, pp. 90–99.
- Schoennenbeck, Sebastián. “El destierro: Internacionalización y ausencia de la novela en José Donoso. *Hispanamérica*, año 39, no. 117, diciembre 2010, pp. 35–42
- Soto, Ramón. “Sobre poética y referencialidad en *La desesperanza* de José Donoso,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, invierno 1995, vol. 19, no. 2, pp. 389–399.
- Traverso, Enzo. *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. Columbia University Press, 2016.
- Trujillo, Carlos. “José Donoso en Chiloé y la escritura de *La desesperanza*,” *Anales de Literatura Chilena*, año 15, diciembre 2014, no. 22, pp. 225–242

Wacquez, Mauricio. "Etapas en la obra de José Donoso," *Hallazgos y desarraigos: Ensayos escogidos*. Editado por Paz Balmaceda. Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. pp. 133–145.

NOTAS

NERUDA: *CREPUSCULARIO* EN SU AÑO 100

Hernán Loyola
Università di Sàssari, Italia
loyolah@gmail.com

para Selena Millares, con admiración

1

Emocionante e inolvidable fue para Pablo Neruda, como es fácil imaginar, aquel día de la primavera chilena de 1923 en que el impresor le entregó, no sin problemas, los ejemplares de su primer libro: *Crepusculario*, un pequeño volumen de 180 páginas sin numerar. Su insólito formato cuadrado y reducido (13 x 13 cm) fue idea de Juan Gandulfo, amigo y dirigente de la Federación de Estudiantes (universitarios) de Chile, quien además ilustró la portada. Al interior, Juan Francisco González (hijo) y Barack firmaron las ilustraciones. Publicado bajo el sello Ediciones Claridad, título de la revista de la Federación (otra idea de Gandulfo), el libro fue en realidad una edición de autor pues Pablo tuvo que afrontar personalmente los gastos:

Para pagar la impresión tuve dificultades y victorias cada día. Mis escasos muebles se vendieron. A la casa de empeños se fue rápidamente el reloj que solemnemente me había regalado mi padre, reloj al que él le había hecho pintar dos banderitas cruzadas. Al reloj siguió mi traje negro de poeta. El impresor era inexorable y al final, lista totalmente la edición y pegadas las tapas, me dijo con aire siniestro: “No. No se llevará ni un solo ejemplar sin antes pagármelo todo.” El crítico Alone aportó generosamente los últimos pesos, que fueron tragados por las fauces de mi impresor, y salí a la calle con mis libros al hombro, con los zapatos rotos y loco de alegría (*Confieso que he vivido / Memorias*).

Desde la imprenta, Pablo y su amiga Luz Olguín –que lo había acompañado– corrieron al Hospital Salvador donde convalecía Albertina Azócar. Ella recibió de manos de su amante el primer ejemplar de *Crepusculario*. Con apasionada dedicatoria, por supuesto.

2

El libro reunió poemas escritos entre mayo de 1920 (aún en Temuco) y mayo de 1923. De los más antiguos hay primeras versiones (todas ellas fechadas 1920) en *Los Cuadernos de Nefthalí Reyes 1918-1920* (Neruda, *Obras completas*, ed. Loyola, tomo IV, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001), y son: “Pantheos” (mayo), “Sensación de olor” (octubre), “Campesina” (noviembre), “Maestranzas de noche” (noviembre), “El nuevo soneto a Helena” (noviembre), “Grita” (noviembre), “Viejo ciego, llorabas” (noviembre) e “Inicial” (probablemente, noviembre o diciembre).

De los poco más de 160 poemas recogidos por Neruda en los tres cuadernos (que su hermana Laurita había salvado de la furia y de la hoguera del padre común José del Carmen Reyes), sólo los aquí mencionados pasaron a *Crepusculario*. Uno de los tres cuadernos salvados era el muy cuidado manuscrito de *Helios*, original del libro de poemas que viajó con Pablo en el tren nocturno desde Temuco (marzo 1921), destinado a fundar en la capital la identidad literaria del adolescente provinciano.

Muy pronto, sin embargo, Pablo se percató de que su *Helios* era ya en buena parte un proyecto obsoleto. Y desistió de publicarlo. Pero el espíritu que gobernaba aquella escritura seguía válido a sus ojos. Porque seguía fresco el exaltante y decisivo impacto de la nocturna iniciación erótica sobre la montaña de paja, episodio de la trilla de los Hernández vivido por el muchacho en el reciente verano del sur, cerca de Puerto Saavedra, y vivamente evocado por Neruda en “El amor junto al trigo” (*Confieso que he vivido / Memorias*, edición de Darío Osés: Santiago: Seix Barral, 2017: 39-41). Estimulado por el recuerdo de aquella experiencia escribió Neruda la solar y entusiasta “Sinfonía de la trilla”, uno de los primeros poemas de *Crepusculario* escritos en Santiago.

3

Ninguna alusión hay en ese poema a la experiencia erótica del granero, la que sin embargo está en la raíz de la solar vivacidad del texto. Del misterio de aquella noche provienen la nueva fuerza, la nueva lucidez con que el poeta emprendió –como Don Quijote– su primera salida al Día, vale decir a la Realidad del Mundo para dar inicio a su misión ‘profética’. Pues la iniciación sexual en sí misma no era aún verbalizable –para el austero poeta de 1921– sino como iniciación ‘profética’, como rito confirmador que el movimiento central de la ‘sinfonía’ celebra con vehemencia panteísta:

Que la tierra florezca en mis acciones
 como en el jugo de oro de las viñas,
 que perfume el dolor de mis canciones
 como un fruto olvidado en la campiña.
 / ... /

yo quiero abrirme y entregar semillas
de pan, yo quiero ser de tierra y trigo!

Literatura como acción. El liceano de la provincia agraria descubrió en Santiago la miseria de la gran ciudad y la conexión con sus propias miserias, la económica y la sexual. El poeta de Temuco devino rápidamente un activo colaborador la revista *Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes. Una nota en prosa explícitamente titulada “Sexo” (2.7.1921) denunciaba en clave anárquica, haciendo eco al Pío Baroja del libro *Juventud, Egotría* (1917), la irracional tiranía del código social sobre la libre satisfacción del instinto sexual. Otras notas en prosa, en particular las “Glosas” de 1921, trasudaban vehemencia anárquica, militancia y crítica políticas, llamados a la rebelión. “*Por qué estos hombres que van juntos, tocándose las espaldas robustas, ... Por qué, si van juntos y tienen hambre, no hacen temblar los pavimentos de piedra de la ciudad, las gradas blancas de las iglesias, con el peso sombrío de sus pisadas hambrientas...?*”

Esas prosas de *Claridad* manifestaron la temprana aparición del compromiso político en la escritura del joven poeta. Compromiso al que –a diferencia de no pocos feroces anarquistas ultrarrevolucionarios de aquel período– Neruda restará invariablemente fiel hasta su muerte. Pero si la denuncia crítica de la conflictualidad social cabía directa y explícita en su prosa periodística, dentro de su escritura poética de 1921 requería en cambio una elaboración estilizada como la que intentó en el poema “Oración” publicado en *Claridad* 43 del 19 noviembre: “*No sólo es seda lo que escribo: / que el verso mío sea vivo / como recuerdo en tierra ajena / para alumbrar la mala suerte / de los que van hacia la muerte / como la sangre por las venas. / De los que van desde la vida / rotas las manos doloridas / en todas las zarzas ajenas / ...*”.

4

En esta primera fase de la escritura de *Crepusculario*, que abarcó el año 1921, el aristocratismo del Yo poético fue radical y absoluto. El poeta se autodiseñaba como un “*espíritu intocado*” que, protegido por la campana de cristal que le correspondía en cuanto artista, volaba por encima de los espacios del hambre y del dolor, ejerciendo desde la altura del vuelo su misión ‘profética’ de consolación y solidaridad. Autorrepresentación urbana, resultante del Yo panteísta fecundado por la Naturaleza rural a través de la energía de bosques y de *bárbaros* –asociados al sexo– en “Sinfonía de la trilla”. Sólo que en la gran ciudad la percepción crepuscular del dolor y de la miseria determinó la lenta, creciente erosión del entusiasmo solar, del optimismo cenital con que la fiesta campestre en el fundo de los Hernández marcó los poemas de la fase inicial en la composición de *Crepusculario*.

La segunda fase alcanzó su más neta definición a mediados de 1922 a través de los poemas “Barrio sin luz”, “El ciego de la pandereta” y “Los jugadores”, tríptico publicado el 24.6.1922 en *Claridad* 57. La duda y el pavor han invadido la certeza, como

lo declararon en particular estos versos: “*Se va la poesía de las cosas / o no la puede condensar mi vida?*” (“Barrio sin luz”).

Pablo vivía por entonces una sórdida experiencia urbana de universitario pobre, sólo compensada por sus encuentros de amor, regulares con Albertina, casuales con otras muchachas, y por las noches de mísera cuanto alegre y fraterna bohemia. Pero en su percepción de 1922 la ciudad ya no le parece rescatable a través de la poesía. Y Pablo mismo deja de autorrepresentarse como el “*espíritu intocado*” que sobrevuela los dolores y horrores de la urbe.

Si en 1921 las altas y encantadas quimeras del poeta aspiraban a descender como consolación “*sobre las almas de las putas / de estas ciudades del dolor*” (“Oración”), ahora quieren NO ver esa realidad: “*Ciego, ya voy pasando y ya te miro, / y de rabia y dolor—qué sé yo qué!— / algo me aprieta el corazón, / el corazón y la sien. / Por tus ojos que nunca han mirado / cambiara yo los míos que te ven!*” (“El ciego de la pandereta”). Pero sus ojos no pueden dejar de ver —mientras bebe y bromea con sus jóvenes amigos en el bar Hércules o en el Venezia— a los viejos que jugando a cartas en otra mesa buscan disolver sus derrotas: “*Juegan, juegan. / Agachados, arrugados, decrépitos. / ... / Juegan, juegan. / Los miro entre la vaga bruma del gas y el humo. / Y mirando a estos hombres sé que la vida es triste.*”. El famoso “Farewell”, publicado como “Canción de adiós” en *Claridad* 66 del 26.8.1922, fue también escrito durante este período de desmoronamiento del ánimo poético del joven Neruda.

5

La total sensación de fracaso o derrota dominó la tercera y última fase de la escritura de *Crepusculario*. Los poemas escritos al cierre de 1922 y durante los primeros meses de 1923 denunciaron en efecto un ánimo ferozmente opuesto al optimismo idealizador de los poemas de 1921. Algunos de ellos eran: “El castillo maldito”, “Hoy, que es el cumpleaños de mi hermana”, “Tengo miedo”, “Playa del Sur”, “El estribillo del turco” y algunos de la serie “Los crepúsculos de Maruri”. En estos poemas el mundo, antes sentido como rescatable a través del canto poético, ha devenido acumulación de ruinas, espacio del dolor y del derrumbe. El arrogante jovenzuelo del poema “Oración”, ya lejano, ahora confiesa temor, impotencia y frustración: “*La tarde es gris y la tristeza del cielo / se abre como una boca de muerto. / ... / Tengo miedo. Y me siento tan cansado y pequeño / que reflejo la tarde sin meditar en ella. / ... / Se muere el universo de una calma agonía / sin la fiesta del sol y el crepúsculo verde. / ... / Y la muerte del mundo cae sobre mi vida.*” (“Tengo miedo”).

Todo ha cambiado. Incluso el océano del verano en Puerto Saavedra (Bajo Imperial), habitualmente asociado por Pablo al patio de las amapolas, al sol y a la energía estimulante del oleaje costero, de pronto devino a sus ojos una playa siniestra y gris: “*La dentellada del mar muerde / la abierta pulpa de la costa / donde se estrella el agua verde / contra*

la tierra silenciosa. / ... / Para qué decir la canción / si el corazón es tan pequeño? / Pequeño frente al horizonte / y frente al mar enloquecido. / Si Dios gimiera en esta playa / nadie oiría sus gemidos!” (“Playa del Sur”). La actualizada tentativa de autorretrato, resultante del quiebre de la confianza en sí mismo y en su quehacer, encontró su síntesis en esta precisa imagen: “*Mi vida es un gran castillo sin ventanas y sin puertas, / y para que tú no llegues por esta senda, / la tuerzo*” (“El castillo maldito”).

Los textos del *Álbum Terusa* (en *Obras completas*, IV) documentan que durante el verano (febrero) de 1923 entró en franca crisis lo que con Karen Horney (*Our Inner Conflicts*, 1945) podríamos llamar la *imagen idealizada* del poeta, vale decir, la base psicológica sobre la cual habían funcionado en los años recientes su vida y su escritura. Imagen contradictoria donde el aristocratismo y la arrogancia sustituyeron al orgullo genuino, buscando compensar los arraigados sentimientos de exclusión y debilidad claramente legibles en *Los Cuadernos de Neftalí Reyes*. Ahora bien, hasta ese verano sureño de 1923 Neruda había logrado mantener la contradicción en equilibrio precario, afirmando —en los poemas— una identidad privilegiada y superior, el «*espíritu intocado*» de “Oración”.

6

A mi entender, el texto que con mayor fuerza y evidencia confirmó la crisis del Yo poético en 1923 fue “El estribillo del turco”, publicado en *Claridad* 90 del 2 de junio (escrito en mayo). Se trata sin embargo de un poema bastante extenso y finamente elaborado con lenguaje calmo y sereno: una letanía de afirmaciones optimistas y consejos constructivos, en apariencia un cuidadoso y analítico elenco ejemplar de los fundamentos de la poética del “espíritu intocado” de 1921, pero que en verdad resultó ser la inesperada y notable preparación de un final golpe de efecto. Un poema de factura nada común en un aprendiz de poeta con sólo 18 años. Una pequeña obra maestra de amarga ironía, trabajada con sorprendente habilidad retórica.

El poema asumió la forma de una *persuasio*. El Yo poético en primera persona se dirige a un destinatario al que llama *hermano*, *hermano mío*, para aleccionarlo e incitarlo a un comportamiento ética y activamente positivo, generoso, creador, solidario con los demás seres humanos y con la Vida en sus diversas manifestaciones, cuya hermosura y valores merecen tal esfuerzo.

Me parecen notables el tono sereno de la persuasión, la variedad y riqueza de elementos, la cuidadosa y sobria elegancia del trabajo persuasivo, que comienza:

Flor el pantano, vertiente la roca,
tu alma embellece lo que toca.

La carne pasa, tu vida queda,
toda en mi verso de sangre o de seda.

Hay que ser dulce sobre todas las cosas:
 más que un chacal vale una mariposa.

Así comenzó la *persuasio* dirigida a un interlocutor implícito que, como queda claro al cierre del texto, era un otro Yo del mismo emisor. El posesivo *mi* del verso 4 –*mi verso* en lugar de *tu verso*– pudo ser un descuido, una distracción. En cambio *tu alma* del verso 2 fue un primer indicio de la intención del Yo enunciador, que en diversos lugares de *Crepusculario* tendió a usar la fórmula *mi alma* en clave autorreferencial para aislar, creo, su identidad como poeta hasta entonces: “*yo te doy mi alma entera*” (“Amigo”), “*Y hasta de mi alma caen hojas*” (“Mariposa de otoño”), “*Mi alma es un carrousel vacío en el crepúsculo*” (“Mi alma”), “*A veces hasta mi alma me parece lejana*” y “*Piensa que tengo el alma toda llena de risas*” (“Hoy, que es el cumpleaños de mi hermana”), “*Y crece en mi alma un odio...*” (“El pueblo”).

En el siguiente pasaje “El estribillo del turco” esgrimió con irónica seriedad la figura del gusano (de seda) como otra opción para la identidad del poeta: “*Eres gusano que labra y opera: / para ti crecen las verdes moreras. / ... / Gusano que labras, de pronto eres viejo / ... / Y guarda la tierra tus vírgenes actas, / hermano gusano, tus sedas intactas. / ... / Que se te vaya la vida, hermano, / no en lo divino sino en lo humano*”. Y en el pasaje sucesivo la ironía se concentra en el verbo *dar*: “*Dulce hay que ser y darse a todos, / para vivir no hay otro modo / de ser dulces. Darse a las gentes / como a la tierra las vertientes. / Y no temer. Y no pensar. / Dar / para volver a dar. / Que quien se da no se termina / porque hay en él pulpa divina. / Como se dan sin terminarse, hermano mío, / al mar las aguas de los ríos!*”.

He citado con deliberada abundancia las variantes en la modulación de la *persuasio*, para evidenciar la calidad y la determinación del trabajo preparatorio que permitió al aprendiz de poeta cerrar eficazmente la letanía con una feroz y sorpresiva negación de los valores enunciados: “– *Mentira, mentira, mentira!*”.

Cabe leer “El estribillo del turco” como la despedida del autor al Yo dominante entre las vacilaciones de *Crepusculario*. Porque en correspondencia y afinidad con la escritura de este poema Neruda está trabajando o ensayando una nueva figura de identidad, con características opuestas a las del *espíritu intocado*: la del agresivo *hondero entusiasta*. Pero ésa es otra historia.

Mi lectura del texto me parece confirmada por su título, “El estribillo del turco”. Nadie le ha prestado atención ni ha intentado descifrarlo. A mi entender, se trata de un título pensado con humor popular chileno. Porque en los barrios populares de Santiago y de provincias, existía entonces –y entiendo que perduran vestigios hasta hoy– la costumbre de llamar genéricamente *turco* al hombre adulto de ascendencia variadamente árabe o mediorienta (palestinos, libaneses, sirios... o turcos, daba lo mismo), dedicado al comercio mayor o menor. Su *estribillo* sería entonces el discurso de persuasión del comerciante (el ‘turco’), discurso insistente y repetitivo, animadamente hábil, desprejuiciado o

engañoso, destinado a convencer al candidato a comprador o cliente sobre las bondades de su mercadería. Justo como hace el sujeto enunciador de nuestro poema, hasta el sorprendente desenlace.

7

Hay en “El estribillo del turco” una dimensión estilística que comparte con otros poemas del libro en modo casual, no sistemático. Me refiero al tratamiento lúdico del lenguaje poético, a juegos verbales con las rimas, aliteraciones, paronomasias, resonancias varias, repeticiones, asociaciones y contrastes con efecto cómico o fónico, tentativas casuales que conectan al adolescente Neruda con las vanguardias (ultraísmo, creacionismo) y con la tradición española (Quevedo) y francesa.

En el “Estríbillo del turco” leemos: “*Vive en el alba y el crepúsculo, / adora el tigre y el corpúsculo, / comprende la polea y el músculo!*”. En “Oración”: “*y desnudando la raigambre / de las mujeres que lucharon / y cayeron / y pecaron / y murieron / bajo los látigos del hambre*”. En “Mariposa de otoño”: “*Me decían: – No tienes nada / No estás enfermo. Te parece. // Era la hora de las espigas. / El sol, ahora, / convalece. // Todo se va en la vida, amigos. / Se va o perece.*”. Y particularmente en “Morena, la Besadora”, ejercicio lúdico de comienzo a fin: “*Cabellera rubia, suelta, / corriendo como un estero, / cabellera. / ... / Besadora dulce y rubia, / me iré, / te irás, Besadora. / ... / Bésame por eso ahora, / bésame, Besadora, / ahora y en la hora / de nuestra muerte. / Amén.*”. Como resulta del análisis que he propuesto, y en mayor grado aún, también “El estribillo del turco” fue un poema-juego desde el título hasta la rotunda negación del verso final. Pero con efecto harto más serio y trascendente sobre la trayectoria de la poesía de Neruda.

8

Al cierre de *Crepusculario* Pablo dispuso dos textos de muy diversa índole respecto a los demás del libro. Uno fue “Peleas y Melisanda”, versión libre, esencial y reducida del libreto escrito por Maurice Maeterlinck para el drama lírico *Péleas et Mélisande* que, con música de Claude Debussy, fue representado en el Opéra-Comique de París el 30 abril 1902. Inspirado por el texto de Maeterlinck (5 actos y 12 cuadros), Neruda produjo un poema de sólo 123 versos distribuidos en seis secciones con forma dramática, vale decir, como una mínima pieza teatral con sólo dos personajes, los enamorados Peleas y Melisanda. No sólo desaparecieron los demás personajes del libreto sino también el curso de la trama, «para centrarse en el núcleo temático de la relación atormentada entre los dos amantes» (Selena Millares, *Neruda: el fuego y la fragua*, 2008, p. 84, dentro de un apartado rico en detalles sobre el poema y sobre las “filiaciones nerudianas con el maestro belga”).

Crepusculario concluye con “Final”. Pero se trata de un poema cuyo lenguaje, tono y temple líricos corresponden a un nuevo Neruda, al *Hondero entusiasta* que está

naciendo a mediados de 1923. La vehemencia de “Final” lo sitúa con claridad en ese estilo y lo separa netamente de los poemas del libro que cierra y que deja atrás para siempre. Inútil buscar en *Crepusculario* algún poema de elocuencia afín, ni siquiera el titulado “Amigo”, para citar uno que parece cercano por el uso del término *amigo* en clave apostrofica, de interpelación. A su vez, este “Final” de *Crepusculario* servirá también, de modo involuntario, como lápida para el *Hondero* que devendrá inesperadamente difunto a comienzos de 1924, y sustituido por el Enamorado de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Este sí que se afirmará y desarrollará como el nuevo Neruda que culminará triunfalmente con *Residencia en la tierra*.

Sàssari, noviembre 2023.

EL LABERINTO DE GABRIELA. NOTA SOBRE *MISTRAL. UNA VIDA*, DE ELIZABETH HORAN

Carlos Oliva
Pontificia Universidad Católica de Chile
croliva@uc.cl

Hace casi diez años me topé con Elizabeth Horan en los pasillos de la Universidad Católica. ¿La razón? El festival “Chile mira a sus poetas”, organizado por el plantel. Alguien me había contado que la académica de la Universidad Estatal de Arizona trabajaba hace lustros en la biografía de Gabriela Mistral. Conversamos algo de eso. Luego, en un bar junto al Cine Arte Alameda de Santiago, volvimos a intercambiar palabras en medio de un grupo de poetas. Tres años después le escribí a su *email* para verificar una escena de un ensayo sobre T.S. Eliot de la profesora Juana Subercaseaux (traductora de la obra póstuma de Mistral, *Almácigo*) que apareció en mi libro *Palabra recobrada* (2018). De la biografía de la poeta aún no se sabía. Parecía un mito. No yerro en decir que no fui el único en creer que ese proyecto no vería la luz. Pero me equivoqué. Su primer tomo acaba de aparecer -hace unos meses- por la editorial Lumen, en una clara traducción de Jaime Collyer.

Se trata de una biografía altamente esperada que ha cumplido con no pocas expectativas. Un libro de casi 400 páginas que repasa con erudición, detalle y análisis de distintos documentos (cartas, manuscritos, poemas, discursos, etc.) la vida del primer escritor premiado con el Nobel de Literatura en Latinoamérica: Gabriela Mistral, *nom de plume* de Lucila Godoy Alcayaga.

Según Horan, este es un proyecto que utiliza la metodología angloamericana, la cual releva (cito) “la importancia de la documentación, la centralidad de las identidades fluctuantes raciales y de género” (20) y, más importante aún, se trata de una biografía cuyos sucesos han sido avalados “por dos o más fuentes comprobables, siempre registrando y evaluando la procedencia de estas y basándome en los datos y solo en ellos para aproximar la fecha y el lugar de los hechos narrados” (20), sostiene la autora.

El tomo aborda los 33 primeros años de Mistral, desde su nacimiento en 1889 en Montegrande hasta su estadía en Santiago, poco antes de viajar a México a instancias del político José Vasconcelos. Cada capítulo aborda un lugar específico donde vivió la poeta, “citando lo que escribió, ya sea cuando vivió allí o lo que luego recordó sobre ese lugar” (25), explica la académica.

Estamos ante un libro abultado, traducido de forma elegante, aunque con varios motes y erratas ortográficas. Es, no obstante, un volumen enriquecido con una bibliografía utilísima y un índice onomástico al que solo le faltó incorporar conceptos específicos o palabras claves para un libro de tamaño envergadura.

Una de las revelaciones radica en descubrir que Lucila Godoy está lejos de ser la campesina de pies rajados cuya condición suelen destacar los intelectuales de nuestro país. Así nos lo hicieron creer en el colegio, así lo testifican las hagiografías locales y han querido ver varias feministas o académicas expertas en género y performance, quienes, incluso, han proletarizado a esta figura central de la historia literaria chilena sin ir más allá de esta idealización de clase. Pienso, sin duda, en Carla Ulloa, cuando sostiene que esta “mujer pobre, campesina, sin estudios”, era “hija de la clase obrera y trabajadora que no tuvo educación formal”¹; en Soledad Falabella, quien sostiene que Mistral “era una mujer proletaria”²; en Carla Cabello Hutt, académica y feminista que hace de la poeta una “lesbiana ruda” y una “figura *queer*”³. Así, el mito construido en torno a Mistral ha querido imaginarla como una mujer marginal cuyo éxito dependió exclusivamente de sus capacidades naturales. Pero no fue así.

Lucila Godoy fue pobre, es cierto, y esa pobreza le insufló determinación y coraje para colaborar con distintos medios periodísticos, dirigir tres liceos y codearse con influyentes intelectuales de la época (Alone, Eduardo Barrios, Magallanes Moure, Pedro Prado, Amado Nervo, Alberto Nin Frías, etc.). Horan rescata detalles importantes de la biografía de la futura consulesa. Unas líneas de Marianne González Le Saux citadas allí los explican bien: “Si bien, a primera vista, el ascenso social de Mistral parece bastante espectacular, es menester observar que su situación social, a pesar de ser precaria, no era marginal”. Su padre fue un ex seminarista y maestro de escuela de La Unión (actual Pisco Elqui), y todavía durante sus estudios, Jerónimo Godoy publicó un poema (“A La Serena”) en el diario radical *El Coquimbo*, “desbordante de elementos botánicos” (53), un tópico que sin duda entusiasmaría a Mistral en el futuro). Petronila Alcayaga, por su parte, madre de la escritora, poseía la copropiedad de una casa. Así, considerando todo esto, más el dato de que todas las mujeres dentro de la familia inmediata de Mistral sabían leer y escribir en una época en que tan solo una de cada diez chilenas lo hacía, “sugieren

¹ *Gabriela Mistral en su paso por México: la poeta, gestora cultural, intelectual y maestra.* Carla Ulloa en entrevista con la Radio Universidad de Chile: <https://radio.uchile.cl/2022/10/30/gabriela-mistral-en-su-paso-por-mexico-la-poeta-gestora-cultural-intelectual-y-maestra/>

² *Los múltiples nacimientos de Gabriela Mistral de la mano del movimiento feminista.* Soledad Falabella, entrevista en: <https://uchile.cl/noticias/174193/7-de-abril-los-multiples-nacimientos-de-gabriela-mistral->

³ *A un lado, Pablo Neruda. La juventud chilena tiene una nueva poeta favorita*, en *The New York Times*: <https://www.nytimes.com/es/2023/02/05/espanol/gabriela-mistral-chile.html>

que Gabriela Mistral nació entre las filas de la clase media rural, en la que, ‘a pesar de su situación económica difícil, existía un cierto capital cultural heredado [...] Por parte de su madre, se encontraba ligado a familias de propiedades rurales en el Valle del Elqui, que habían sido importantes, pero [estaban] muy venidas a menos y en una situación lindante con la pobreza’ ” (55).

Otro dato: la rápida expansión de las escuelas rurales determinó en gran medida que las hijas de Petronila Alcayaga (Lucila tuvo una hermana mayor, hija de otro padre) se convirtieran en ayudantes de profesoras y, posteriormente, ellas mismas en maestras, sin necesidad de pasar por una institución de estudios superiores (el sistema no lo requería): “De los tres a los nueve años, la base de operaciones de Lucila estuvo en el aula, el patio y el dormitorio adyacente a la escuela en Montegrande” (58).

Es interesante constatar cómo el desarrollo de su vida profesional como maestra e intelectual reitera las dinámicas forjadas en su infancia. Dos de estas merecen atención. La primera dice relación con los poderes masculinos (¿sustitutos del padre andariego que desapareció en la adolescencia de la escritora?), mecenas que la auxiliarían durante gran parte de su vida. Pese a vivir en medio de la pobreza, el capital cultural del que habla Horan, y al que yo agregaría también el capital social, siguiendo a Bordieu⁴, permitió la asistencia de distintos personajes desde su infancia a su madurez. Entre las amistades de su familia se contaba al visitador de las escuelas rurales del Elqui, Bernardo Araya: “Cuando la niña Lucila ingresó al ámbito de la enseñanza, Araya la ayudó a conseguir el empleo”, dice la biógrafa. Los políticos radicales la auxiliarían no poco también: Bernardo Ossandón, educador y editor de *El Coquimbo* (donde aparecieron varios artículos de Mistral), Pedro Aguirre Cerda, el futuro presidente de Chile a quien fue dedicado *Desolación*, y Maximiliano Salas Marchán (maestro del anterior).

La segunda de estas dinámicas se ancla en un hecho que la traumatizaría, un suceso que se reescribiría en cada lugar en donde vivió. Se trata de su expulsión del colegio tras ser acusada de un robo de útiles escolares. Lucila tenía fama de muchacha extraña, tímida y excéntrica, epítetos que se verían exacerbados con este confuso altercado:

“‘Puede que la niña sea inocente’, declaró la maestra [Adelaida Olivares], ‘pero deberá igual ser excluida de la escuela. Y no se moleste en matricularla en otro sitio’, le dijo [a la madre], agregando que ‘no tiene dotes intelectuales de ningún género’. Estos detalles registrados en la ‘autobiografía’ que la poeta dictó en 1952 son consistentes en todas las versiones de la historia” (*corchetes míos*) (70).

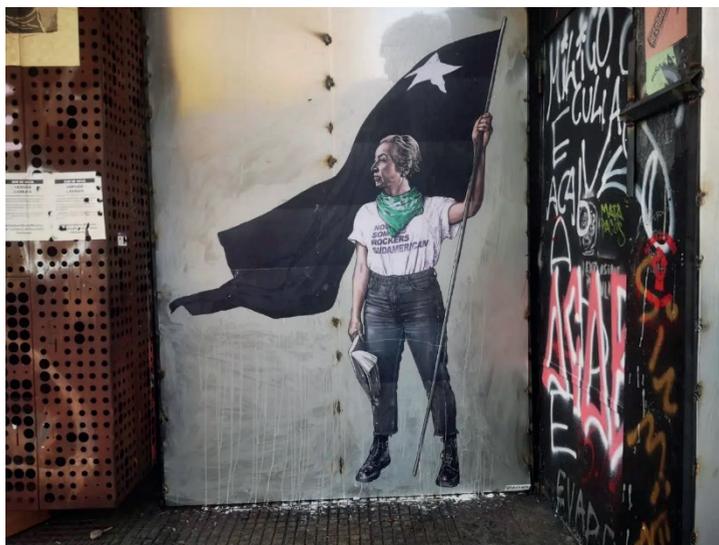
⁴ Cito: “El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Pierre Bordieu, en *Poder, derecho y clases sociales*, 148).

Así, su traumática iniciación en la escuela de Vicuña “inaugura un patrón recurrente en sus testimonios y relatos, donde la relación entre la comunidad escolar y ella se define por persecuciones seguidas de amenazas de violencia que terminan o en su expulsión o en su rescate por parte de una autoridad superior que la traslada a otro sitio (escolar o consular), donde el ciclo se restaura”. En efecto, esta paranoia la acompañaría en los distintos lugares que pisó como maestra y que Horan documenta no mal, por ejemplo, en Punta Arenas, en Temuco y Santiago. En cada una de estas ciudades Mistral se agenció enemigos y quiso escapar presionando a sus “padrinos” por un lugar más hospitalario y *ad hoc* a sus necesidades.

Horan extrapola una tesis plausible: que este hecho potenciaría una vocación poética en la rebelión de Lucila de convertirse en ama de casa, como sugirió su acusadora (“Enséñele a hacer las labores del hogar porque no servirá para nada más”, 60). Imposible soslayar aquí la similitud entre las vidas de Mistral y Sor Juana Inés de la Cruz, la poeta novohispana del valle de México, quien, al igual que la chilena, debió vérselas con una sociedad opresora de las minorías y en donde las escritoras eran más bien un fenómeno extraordinario en el devenir cultural de sus países. A ambas, además, se les cuestionó sostenidamente los distintos aspectos de su persona, partiendo por su condición de mujer y su femineidad. Ambas, también, debieron renunciar a distintas opciones de vida -las que se esperaban de una mujer, por cierto- para granjearse un espacio en la elite política y cultural de sus entornos. Las dos se replegaron, y en ese “movimiento instintivo hacia adentro ya están prefiguradas la celda del convento y la soledad entre los libros” (114), dice Octavio Paz para referirse a la monja, con palabras que sirven para describir el derrotero de Mistral y en donde *celda* bien podría ser *liceo* o *consulado*.

“Quien se esfuerza por adquirir cultura”, dice Bordieu, “trabaja sobre sí mismo, ‘se está formando’. Esto implica un coste personal que se ‘paga con la propia persona’. Lo cual quiere decir, ante todo, que uno invierte tiempo, pero invierte también una forma de afán (*libido*) socialmente constituido, el afán de saber (*libido sciendi*), con todas las privaciones, renunciaciones y sacrificios que pueda comportar” (139). La magistral “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, de Sor Juana, es prueba palpable de esa renuncia. Y aquí, nuevamente, las figuras de ambas poetisas vuelven a vincularse. “Leemos en esta carta ciertas tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” (190) -explica Josefina Ludmer-, donde la monja enfatiza permanentemente su lugar de subalterna y, desde ahí, elabora una respuesta, su posición. Algo similar realiza Mistral a lo largo de sus cartas hacia los intelectuales o padrinos antes citados: se rebaja, se minimiza (¿falsa modestia?) para, desde su lugar de inferioridad, disparar: “Mi cuerpo de walkiria india ¡cómo engaña a la gente! Está lleno de achaques y aparece como el prototipo de la salud, y en el alma, cuya firmeza va gritando, está más lisiada que los paralíticos de los portales”, o bien: “Usted no me conoce Alone; y no me conoce porque usted está en Renán y yo... en el centro de África” (Horan 232).

Uno de los aspectos menos convincentes de esta biografía resulta el tratamiento por parte de la autora del lesbianismo de Mistral. Se habla de una personalidad *queer*, de un género fluido o de una ambigüedad que cambia en distintos momentos. Horan cita a José Esteban Muñoz y a Jack Halberstam y da una pátina teórica en la introducción que luego olvida; el concepto *queer* resurge hacia la mitad del volumen, pero no hay un examen cabal de lo que implica esta identificación en una escritora de principios de siglo XX. Al igual que ciertas intelectuales feministas, Horan intenta encajar en un molde teórico contemporáneo a un personaje de cien años atrás y recoge, para fortalecer su exposición, uno de los murales del artista Fab Ciraolo en el centro de Santiago, pintado durante el estallido social de 2019. Allí se ve a la poeta enarbolando una bandera chilena negra, con el pañuelo verde de las feministas, con un libro abierto en la mano derecha y usando bototos punk.



Créditos: Fab Ciraolo

Resulta erróneo el uso del concepto *queer* en la personalidad de la poeta, puesto que el peligro de este encuadre radica en los efectos políticos que el concepto desata. Es imposible separar lo *queer* de una postura deliberada. Ser *queer*, sostuvo la agrupación estadounidense Lesbian Avengers, implica “no el derecho a la privacidad, sino que a la libertad de ser público” Mottier 110, traducción mía). Aún más, “culturalmente, la teoría *queer* envuelve un énfasis en la ‘rebelión permanente’ y la subversión de los significados sociales dominantes y las identidades (...) La teoría *queer* apunta a transformar radicalmente el orden social no solo mediante la desestabilización de lo que se da por sentado respecto de las normas heterosexuales, sino que también de los entendimientos

rígidos y biologizados de las identidades gays y lésbicas tanto como el género” (Mottier 111, traducción mía). Me tomo la molestia de citar lo anterior para afirmar que Gabriela Mistral estaba muy lejos de aquello, estaba lejos de tener una agenda lésbica, lejos de ser una revoltosa que batalla contra el mundo, sobre todo si consideramos su pertinaz insistencia por afianzarse en los círculos de poder. ¿Cómo declarar la guerra a una élite que le ha abierto las puertas y allanado el camino para sus propias ambiciones? Su afanoso “enclosetamiento” es palmario en sus cartas (ver *Doris, vida mía*), incluso después de haber ganado el Nobel, su miedo a que su sexualidad fuera descubierta todavía por su círculo cercano es rotundo y se deja ver en su “asediada” vida cotidiana de la que dan cuenta sus cartas a Doris Dana.

Pareciera ser que cuando de Mistral se trata no hubiera medias tintas. Pasamos de un extremo a otro del péndulo valorativo: los comisarios de Pinochet higienizaron su figura al punto de encumbrarla como la madre de Chile. Horan da cuenta del libro *Cartas de amor de Gabriela Mistral* de 1978, editado por el abogado derechista Sergio Fernández Larraín, donde se ensalza e idealiza a una escritora “casta, profundamente conservadora y respetuosa del matrimonio” y donde nada se dice de su deseo por otras mujeres. Y en 1981, en plena dictadura chilena, su rostro apareció -y siguió apareciendo en las siguientes décadas- en el billete de 5.000 pesos junto a una alegoría “al amor maternal”⁵. Similar a la derecha, la izquierda haría lo propio al incrustarle proclamas que la poeta nunca ondeó: el feminismo, las demandas del estadiillo social, etc.



Créditos: Banco Central de Chile

Al referirse a la homosexualidad de dos artistas del Renacimiento, Camille Paglia sostiene que esta “era parte de su furiosa búsqueda por la autonomía de la imaginación, en contra de todo y de todos: padres, profesores, amigos, rivales, sociedad, naturaleza,

⁵ Ver <https://amosantiago.cl/la-historia-de-los-billetes-chilenos-y-sus-personajes-historicos/>

religión, Dios” (157). No sería errado creer que la verdadera batalla de Mistral fue una que impulsó aquí, en el campo de la imaginación, tal como sus adláteres italianos lo hicieron en un espacio aún más conservador y jerárquico que el suyo, en un contexto que, pese a lo que podrían afirmar los teóricos del género, facilitó no pocos de los logros de estos artistas, lo cual no quita méritos a sus habilidades como creadores. Se hace necesario ahondar sin duda en este aspecto en el caso de Mistral. Por supuesto, esto no quiere decir que se la deba reducir a una época determinada, sino partir por ella para tratar de entender sus manías, sus pulsiones, sus afanes, su vocación y sus luchas y, en definitiva, su obra escritural. Su complejidad es parte de su riqueza y entenderla es también entender los avatares de nuestra patria. Elizabeth Horan se acerca, no poco, en esta biografía certera, divertidísima y amena.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordieu, Pierre, *Poder, derecho y clases Sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2001.
- Cabello, Carla. *A un lado, Pablo Neruda. La juventud chilena tiene una nueva poeta favorita*, en *The New York Times*: <https://www.nytimes.com/es/2023/02/05/espanol/gabriela-mistral-chile.html>
- Cabrera, Paulina: “La historia de los billetes chilenos y sus personajes históricos”: <https://amosantiago.cl/la-historia-de-los-billetes-chilenos-y-sus-personajes-historicos/>
- Falabella, Soledad. *Los múltiples nacimientos de Gabriela Mistral de la mano del movimiento feminista*. Soledad Falabella, entrevista en: <https://uchile.cl/noticias/174193/7-de-abril-los-multiples-nacimientos-de-gabriela-mistral->
- Horan, Elizabeth, *Mistral. Una vida*. Santiago: Lumen, 2023.
- Labrín, Estefanía. *Los múltiples nacimientos de Gabriela Mistral de la mano del movimiento feminista*, en: <https://uchile.cl/noticias/174193/7-de-abril-los-multiples-nacimientos-de-gabriela-mistral->
- Lankes, Ana. *A un lado, Pablo Neruda. La juventud chilena tiene una nueva poeta favorita*, *The New York Times*: <https://www.nytimes.com/es/2023/02/05/espanol/gabriela-mistral-chile.html>
- Ludmer, Josefina, “Tretas del débil”. En su *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2021.
- Mistral, Gabriela, *Doris, vida mía. Cartas*. Colonia del Sacramento: Lumen, 2023.
- Mottier, Véronique. *Sexuality: A Very Short Introduction*. Gosport: Oxford University Press, 2008.
- Paglia, Camille, *Sexual personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Binghamton: Yale University Press, 1990.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Porras, Diana. *Gabriela Mistral en su paso por México: la poeta, gestora cultural, intelectual y maestra*, en: <https://radio.uchile.cl/2022/10/30/gabriela-mistral-en-su-paso-por-mexico-la-poeta-gestora-cultural-intelectual-y-maestra/>

MORALEJAS DEL BOLAÑISMO SALVAJE

Rodrigo Bobadilla
Pontificia Universidad Católica de Chile
rabobadilla@uc.cl

“Ahora que si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin subvertir, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar, por el momento aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas (y cualquier postura de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones), el panorama general se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo”.

Roberto Bolaño, “La nueva poesía latinoamericana”.

LA PREHISTORIA INFRA

La obstinación con que B., en numerosos párrafos y entrevistas, apela a un auténtico glosario marcial a la hora de describir el oficio: el escritor es un verdadero samurai que, como ordenan los principios del *bushido*, unifica en un solo movimiento el arte del combate y de la vida, un samurai inmutable que sale a la batalla “sabiendo de antemano que va a ser derrotado”; el escritor es un guerrero, un guerrero solitario al que acosan unas voces “sin cuerpo ni alma” y que, también conocedor de su inevitable derrota, sale resuelto a la lucha “sin dar ni pedir cuartel”; el poeta es un héroe, un temerario, un mártir,

un soldado que en todo momento está dispuesto a dar una pelea encarnizada —¿ante quién? ¿ante qué?— y caer como un valiente.

Figuras en las que resuenan, casi a un siglo de distancia, el *nous savons donner notre vie tout entière tous les jours* —“nosotros sabemos dar nuestra vida entera todos los días”— con que se cerraba la más impetuosa de las iluminaciones rimbaudianas. Una consigna que, demás está decirlo, va mucho más allá de los sobresaltos rabiosos del poeta adolescente para inscribirse, leída en toda su radicalidad y extirpados todos los patetismos juveniles, en una continuidad que involucra a toda la poesía escrita en Occidente desde el Romanticismo hasta nuestros días. La literatura como un ejercicio peligroso, amenazante, riesgoso; la escritura como método de insurgencia ante un determinado orden social, como oasis de gratuidad en medio de los desiertos del valor y el capital; la creación artística como garantía de una marginalidad angustiosa que hace valer su disidencia ante las estructuras de la sociedad burguesa y las prácticas que la definen. Son los saldos que trae consigo la declaración —para decirlo en palabras de Camus— de “la poesía en rebeldía”: el repertorio incluye las estampas de la desesperación y el noctambulismo románticos, el dandismo baudelaireano, la exasperación biográfica de Rimbaud y de Leautrèamont, el esteticismo simbolista y la revuelta vociferada por la Vanguardia en cada una de sus formas.

Fuentes a las que B., por lo demás, no dejó nunca de reconocer como referentes desde sus primeras estocadas. El propósito de rehabilitar, a mediados de los años 70, una concepción romántica de la literatura que pretendiera rearticular el catálogo de creencias del vanguardismo —la unión de arte y vida, la coherencia de un programa ético y estético, la disolución de las especificidades y de las autonomías, el ultraje de la Institución Artística y sus alrededores¹— tenía claro, al menos, su pertenencia a una determinada genealogía: en ella se encuentran todas las modulaciones que enmarcan, desde el Romanticismo alemán del siglo XVIII hasta los manifiestos de la vanguardia histórica, desde el delirio nervaliano hasta las jugarretas de Breton, el desarrollo de la modernidad poética en las letras occidentales. De ese horizonte referencial se extrae una figura idealizada del poeta, un código que define y determina su quehacer. Pero no se trata tan sólo de postular una poética o de vindicar ciertos modos de escritura por sobre otros; se trata de encontrar, más allá de las disputas estéticas, más allá incluso de la construcción de una “obra” poética, una forma de vida que obedezca al ímpetu rebelde identificado cabalmente con la poesía, una renovada versión de la “vida artística”, un vitalismo poético original y nuevo.

En ese intento se afana la poesía temprana de B.. Habiendo experimentado en cuerpo propio el fracaso del programa utópico en Chile, arriba a México y decide encarnar la vanguardia, *reencarnarla*; funda, junto al joven poeta mexicano Mario Santiago

¹ Pretensiones que, bajo nominaciones diversas, pueden encontrarse en textos tan canónicos en torno a la definición del movimiento vanguardista como *Teoría de la vanguardia* (1987) de Peter Bürger o *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz.

Papasquiario, el Infrarrealismo. Están, por decirlo de algún modo, a dos pasos de la leyenda: el movimiento infrarrealista se concibe a sí mismo como la corrección definitiva de los planes vanguardistas, el “segundo cartucho” disparado por la poesía latinoamericana contra las fachadas del aparato oficial y la banalidad burguesa. Cultivan sin vergüenza un romanticismo arrebatado, llevan el pelo largo, dictan las pautas de lo que debería ser la “nueva poesía” continental, arremeten contra los falsos ídolos de las generaciones más próximas. Construyen, por sobre todo, una suerte de cofradía enigmática de poetas jóvenes, verdadera “secta” dispuesta a dejarlo todo en pos de los ideales promulgados por el *infra* y por la revolución:

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? (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

Así se inicia el manifiesto redactado por B. en 1976, síntesis del fervor sectario al que nos referimos y auténtico texto sagrado del infrarrealismo. Su título ya es una declaración de principios: *Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista*. La idea es hacer viable una vez más, para el panorama latinoamericano de los 70, la fuerza subversiva del “Déjenlo todo” promulgado por Breton en la década del 20. El *dictum* le servirá a B. para inaugurar una constelación de aforismos enfáticos, delirantes, inconexos; todos ellos, sin embargo, tienden a enfatizar una noción del arte y de la poesía que se equipara a la aventura, al riesgo absoluto, a la acción revolucionaria. La “realidad cotidiana sangrienta” a la que toda una generación se ha visto enfrentada no permite, como en el caso de los surrealistas europeos, una invitación a la experimentación formal o al automatismo psíquico. Todo lo contrario: la escritura de los infrarrealistas debía ser absolutamente conciente, descarnadamente lúcida, origen de una “visión alucinante del hombre” que nace de la inmersión en las “trabas humanas” y no de su evasión:

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

Porque si la única verdad aceptada es que “nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución”, la labor del poeta —“árbol rojo caído que anuncia el principio del

bosque”— debe consistir en allanar el camino para el levantamiento revolucionario y, todavía más, en propiciarlo. Tal es el extremismo de B., digno de la proclama más furibunda de cualquier vanguardista histórico. Lo acompañan, en ello, el ejemplo de las “mil vanguardias descuartizadas” en toda Latinoamérica: los “estridentistas” mexicanos, por cierto, a los que B. investigó entre 1975 y 1976, dejando prueba de ello en entrevistas y ensayos; pero también los “horaceristas” peruanos, camada de poetas a los que el manifiesto invoca como antecedentes y legítimos compañeros de ruta. HORA CERO emplazaba a los poetas del continente a ser ellos las puntas de lanza de la revolución, creadores de una “poesía integral” que exigía, como condición de posibilidad, la consecución de un estado revolucionario; de allí que, para los infrarrealistas, sean ellos los predecesores más explícitos de la vociferación subversiva que el *Manifiesto* pretende articular:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

Crisis de la poesía y crisis del hombre: son los polos que B. reformula una y otra vez para dar cuerpo a la estética de la vida y a la ética de la revolución que quiere anunciar. De nada sirve escribir si la escritura, en última instancia, no conduce a la acción, a la transformación del mundo; se invita a los poetas, entonces, a que “quemem sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables”. Las suyas son las figuras ineludibles a las que acude cualquier vitalismo poético, desde los surrealistas a los *beatniks*: la incitación aventurera y libertaria, la exhortación a lanzarse a los caminos y a descubrir sensaciones nuevas, la urgencia por “subvertir la cotidianidad”. Rimbaud debe volver al hogar —“¡Rimbaud, vuelve a casa!”—, pero ese hogar ya no es Charleville sino la extensión completa del continente americano, escenario de las “guerras floridas” en las que toda una generación se juega la liberación del hombre.

Y en medio del énfasis, entre la exaltación hiperbólica y el frenesí revolucionario, sobreviene el atisbo de la duda, la profecía del propio fracaso:

—Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando (Bolaño, ‘Déjenlo todo...’).

El soñador adquiere distancia y toma conciencia, por un segundo al menos, de que el ideal perseguido y su realización histórica no son consustanciales, de que la frontera que separa el sueño de la pesadilla es demasiado delgada. La utopía entraña, desde su fundación, las marcas de su derrota: una certeza que podrá suscitar los gritos de un despertar violento, la inmensa melancolía de lo irrealizado, pero que en ningún caso conseguirá

debilitar el ímpetu del soñador ni neutralizar su fuerza. Porque él, ante todo, obedece a un código, a una pauta moral, a una ética. Porque él es un samurai, un guerrero: su victoria está asegurada en la medida en que él esté dispuesto a entregarlo todo en la batalla, a luchar con valor aunque el combate esté perdido de antemano.

Nadie hablaría hoy del sobresalto infrarrealista si B., una vez tornado el sueño en pesadilla, no hubiera levantado el enorme “epitafio narrativo” que lleva el nombre de *Los detectives salvajes*. El luchador cambia sus armas y emprende la segunda arremetida. Las materias de su imaginario, sin embargo, ya están afianzadas: la poesía vivida como destino, el romanticismo arrebatado de un puñado de almas jóvenes, la intermitencia de un sueño escurridizo que debe ser *rastreado*, la realidad de la violencia y de la infamia, el peso irremediable del fracaso. La escritura de B. congrega los fantasmas de la experiencia vivida, lleva la mímica irreverente y encantada de su pasado infrarrealista al espacio de la ficción. La literatura, según dice alguna de sus páginas, no tiene la responsabilidad de “servir de recordatorio de nada”, no es un simple ejercicio de memoria o de narcisismo nostálgico; pero sí puede ser, acaso, el “último canto del cisne negro” que el *Manifiesto* describía en una de sus entradas finales, el modo en que “héroe revelador de héroes” se las arregla para seguir en pie y continuar su lucha.

LA FÁBULA DE LOS “DETECTIVES HELADOS”

El Alfa y el Omega de *Los detectives salvajes*, en lo que se refiere a su estructura narrativa, es el relato que el joven poeta Juan García Madero escribe en su diario de vida acerca de su ingreso a las filas de realismo visceral y la posterior aventura que emprende, junto a Ulises Lima y Arturo Belano, en busca de los orígenes del movimiento. Primera estrategia de B.: incluso Madero, por quien conocemos la existencia del grupo y de quien proviene el único testimonio directo de su quehacer, ignora en gran medida de qué se trata el programa al que Lima y Belano lo han invitado: “No sé muy bien en qué consiste el real visceralismo” (Bolaño, 1998: 13), comienza escribiendo en la segunda entrada de su diario. La declaración temprana de dicho desconocimiento abre un constante que, mantenida hasta el final de la novela, sólo consigue otorgarle a la camada de real visceralistas un aura enigmática y misteriosa, una ambigüedad sugerente, una vocación espectral que amenaza cualquier identificación definitoria o cualquier aclaración.

¿Qué son, en verdad, los real visceralistas? ¿Cuál es el sentido de las existencias de Ulises Lima y de Arturo Belano? ¿Qué buscan? ¿Qué los moviliza? Preguntas a las que el texto, en defensa de una opacidad buscada a voluntad, nunca despejará del todo. Se nos entregan, por supuesto, respuestas parciales: Belano y Lima son la reconstrucción ficticia de la juventud de Mario Santiago y de B., la conversión de sus escarceos infrarrealistas en el ámbito de la invención novelesca; pero también son, en el orden impuesto por lo narrado, los descendientes lejanos de un movimiento desaparecido, los sucesores de una ruina vanguardista de la década del 20. Las voces que repletan el *corpus* de la novela

—presididas por el testimonio que Amadeo Salvatierra, entre botellas de mezcal y de tequila, entrega a Lima y a Belano— nos explican que existió, en los años del fervor estridentista, una poeta que decidió enfilarse hacia un camino propio y fundar un movimiento disidente. Se trata de Cesárea Tinajero, madre del realismo visceral y símbolo perdido que sirve a un mismo tiempo como horizonte de las correrías de los personajes del libro hasta 1976 y como origen de su deriva vital desde ese año hasta 1996.

Tinajero es algo más que una de las encarnaciones de la vanguardia histórica. La voz fragmentada de Salvatierra, además de enhebrar la dispersión coral de la segunda parte de la novela con el contenido del diario de García Madero, traza una efigie de la poetiza que escapa a la mera condición de vanguardista, que la sitúa por sobre sus compañeros de generación y le atribuye el papel de mito fundacional. De nuevo no se trata de opciones estéticas o estilísticas, sino de elecciones vitales: Tinajero es el *non plus ultra* de la Vanguardia porque abandonó el estridentismo para apostar por un modo de vida, porque desechó las polémicas letradas para perderse en el desierto de Sonora, porque pulsó la cuerda del riego y de la aventura como ninguno de sus contemporáneos supo hacerlo. Hasta que las anotaciones del diario de García Madero no se reinician en la tercera parte, hasta que no se nos refiere el encuentro efectivo de los jóvenes real visceralistas con su madre simbólica y el desenlace trágico que supone ese encuentro, lo único que sabemos de Tinajero es que prefirió la anonimidad del desierto a las estridencias de la vanguardia urbana, que escribió (¿dibujó?) algún poema demasiado misterioso y hermético publicado en un número perdido de la revista *Caborca*, que se borró del mapa para no ser obligada “a peregrinar por los subterráneos más siniestros del D. F.” (Bolaño, 1998: 354).

La que fuera la redactora de los discursos políticos del general Diego Carvajal —nótese cómo B. modula, en ese sólo detalle, la vecindad de un proyecto ético y uno estético, la hermandad entre vanguardia literaria y compromiso político, la cercanía de la letra y la revolución—, la que fuera la favorita de Maples Arce y de los otros patriarcas estridentistas, apuesta un buen día por la deriva vital y edifica un movimiento poético del que parece ser, hasta los años 70, la única adherente. De allí la seducción irradiada por Tinajero, su atractivo: ella es una suerte de vanguardia dentro de la Vanguardia, una marginal dentro del margen, un límite trazado en un territorio que ya se supone limítrofe. El futurismo arrebatado que los poemas estridentistas ponían en práctica durante la década del 20, su deseo de encontrar imágenes capaces de dar cuenta de la nueva realidad y su urgencia por armonizar literatura y revolución, no dejó nunca de ser un simple simulacro teórico y abstracto; la Estridentópolis que el sueño de Maples Arce y de Carvajal concebía como auténtica ciudadela del vanguardismo revolucionario existe sólo en la letra y nunca en la acción. Esas frustraciones son las que redime, al menos en parte, el viaje emprendido por Cesárea Tinajero, su odisea en las planicies desérticas de Sonora.

Si las palabras de la Revolución, proferidas por el general Carvajal, llevaban antes la marca de Cesárea Tinajero², después de su alejamiento del grupo estridentista la misma viabilidad del proyecto vanguardista y revolucionario entra en crisis en boca de la poetiza. Así lo relata Salvatierra:

...y luego volví a ver a Cesárea caminando a mi lado, tan decidida como ella era, tan resuelta, tan valiente, y le dije: Cesárea, piénsatelo bien, no actúes a tontas y a locas, mide tus pasos, le dije, y ella se rio y me dijo: Amadeo, yo sé lo que hago, y después nos pusimos a hablar de política, que era un tema que a Cesárea le gustaba aunque cada vez menos, como si la política y ella hubieran enloquecido juntas, tenía ideas raras al respecto, decía, por ejemplo, que la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII, un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie, ¿verdad? (...) Y esa fue la última vez que la vi con vida. Serenísima. Y ahí se acabo todo (Bolaño, 1998: 461-62).

“Se acabó todo” quiere decir que el programa sostenido por cualquier vanguardia declara su fracaso irremediable, su derrota postrera, y que sólo resta la defensa de un vitalismo coherente y mantenido en sordina. Contra ese diagnóstico se rebela, en un principio, la cofradía de jóvenes mexicanos del 70: ellos buscan a Tinajero porque perciben en ella la única posibilidad de reanudar la esperanza vanguardista sin el peligro de incurrir en los mismos errores del pasado, la única manera de desfondar el eterno retorno del fracaso revolucionario y el círculo vicioso de la derrota. La escena cultural de Latinoamérica a mediados del 70 exige a todo izquierdismo —como lo había exigido, también, en el 20, pero en un campo político acaso más complejo y riesgoso— una reformulación del rol del escritor y una redefinición del “compromiso”. El *sine qua non* de cualquier aventura revolucionaria original enseña que primero ha de bosquejarse, para el artista, una nueva versión de esa actitud vital a la que no puede renunciar y de la que depende la profundidad de su distanciamiento subversivo ante el aparato oficial. Es esa aventura la que consolidan Lima y Belano en la última noche de 1975 y los primeros días de 1976.

Del diario de García Madero nos informamos sobre los meses que anteceden a la búsqueda de la poetiza/madre³ —marcados por un vitalismo juvenil y desinhibido, por los vaivenes de la pandilla viscerreralista, por su desprecio a los “achichincles de Paz” y a los

² Para un análisis más detallado de esto consultar el ensayo “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, escrito por Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto (*Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008: 163-189).

³ El valor simbólico de Tinajero como “madre”, leído incluso a la luz de la teoría freudiana y de las ideas de Bloom en torno a instalación poetas jóvenes en el canon de sus precursores, se encuentra desarrollado en un ensayo de Grínor Rojo: “Sobre *Los detectives salvajes*” (*Territorios en fuga*. Santiago: FRASIS Editores, 2003: 65-75).

“poetas campesinos”—, del encuentro final con Cesárea y del desenlace fatal que dicho encuentro trae consigo: muerte de la madre y errancia de los hijos. Los años anteriores a 1975, mantenidos en gran medida como misterio, son aclarados por el testimonio prestado por Auxilio Lacouture, mujer uruguaya convertida en leyenda al resistir en el baño de la UNAM, durante los disturbios de 1968, cuando los militares tomaron la universidad; ella conoce la prehistoria de Lima y, sobre todo, la de Belano: lo conoció “cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año 1970, cuando (ella) era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía ni beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende” (Bolaño, 1998: 194). La voz de Amadeo Salvatierra, fechada en 1976, antecede al encuentro con Tinajero y contribuye a bosquejar una imagen de la poeta, a precisar los motivos de la búsqueda emprendida por Lima y Belano; Salvatierra es, a la vez que un punto de inflexión, un centro unificador de las narraciones que se desmiembran en la segunda parte de la novela. Y el grueso de esas voces: un coro de confesiones que, en mayor o menor medida, rozan a Lima y a Belano, un mosaico de narraciones que reconstruye el periplo iniciado en 1976, con la muerte de Cesárea.

Ese periplo es, sin más, el itinerario de su derrota. La Tinajera que encuentran es una lavandera de pueblo, gorda y grotesca, viuda de un torero menor de algún poblado de Sonora. La desmitificación es una burla, ciertamente, una parodia, pero también una estrategia narrativa: el perfil de esa mujer que encuentran y su muerte inaudita le sirven a B. para fundar la degradación de sus protagonistas, para iniciar la odisea también degradada de Lima y Belano. El fracaso del 20 se replica metódicamente en el 70, sin apelaciones. El realvisceralismo entra en la clandestinidad, es olvidado por todos, tachado de las antologías, sus líderes se pierden en las tierras de Francia, de Israel, de Nicaragua, de Barcelona y de África. Se hacen escurrizos, *intermitentes*: condición de posibilidad de los destinos en una novela en la que nada se haya asido del todo, en la que la fuga es la ley suprema, en la que sólo se registran huellas, vestigios y rastros.

Ulises Lima, en la precariedad material absoluta, yerra por París y por Tel-Aviv, regresa a México, se extravía en Nicaragua al acompañar a un grupo de escritores e intelectuales latinoamericanos que pretenden definir su adherencia ideológica y su compromiso con la Revolución —ironías sangrientas de B., bromas tristes de B.—, se borra por completo después de conversar en el Parque Hundido con Octavio Paz, archienemigo de su juventud y símbolo de la instalación del poeta en el aparato oficial. Arturo Belano, por su parte, también vaga por Europa, trabaja como vigilante nocturno en un camping en Barcelona, construye una incierta obra narrativa en España, se esfuma definitivamente para adentrarse en tierras africanas —guiño rimbaudiano evidente— y verse envuelto en los trastornos internos de la vida civil de Liberia. Quedan sus marcas: lo que los testigos lograron rescatar de esas existencias precipitadas, de esas vidas que oscilan obstinadamente entre una vida sexual desenfundada y un trotskismo anárquico, entre la poesía y la revuelta imposible.

¿Pero hasta qué punto caen esos personajes? ¿Cuál es la magnitud de su derrota? Las décadas del 80 y del 90 encuadran el reconocimiento de que las viejas esperanzas de juventud eran al fin y al cabo irrealizables, de que la utopía sólo traía consigo el espanto y la ruina de la generación de jóvenes latinoamericanos que bogó por ella. Belano narra a Felipe Müller, antes de su retiro africano, el destino de dos escritores que apostaron todo por la revolución y que fueron aplastados por dicha apuesta; se impone, según dice, “una pesadilla caliente” (Bolaño, 1998: 500) que trunca los destinos y determina, si no la auto-traición del revolucionario, su persecución y su muerte. El engaño de una “quimera de mierda”, escribe B. en alguna página, es el que cobró las vidas de un Roque Dalton o de un Reinaldo Arenas. Ni la abolición de las convenciones burguesas ni el reino de la poesía y la libertad: la costra, más bien, de una violencia ejercida por los Estados latinoamericanos, la sombra del mal absoluto, la domesticación de la poesía en los circuitos de la comodidad oficial y el mercado.

La compensación de los antiguos revolucionarios, entonces, se juega por entero en el tipo de respuesta que pueden articular ante el nuevo orden de cosas. La indiferencia de Lima frente al cinismo y el patetismo de la comitiva nicaragüense son bastante elocuentes a ese respecto. También la persistencia de Belano por hacer primar, en el ejercicio de las letras, la validez de un código honorífico, la nobleza de una ética insobornable: al verse envuelto en una intriga que mancha su nombre y agravia su obra, no dudará un segundo en retar a duelo al crítico Iñaki Echavarne y en arriesgar la vida para defender su escritura. La oposición exacta de esas actitudes está dictada por la constelación de voces que llegan al lector desde la Feria del Libro de Madrid en julio de 1994; son testimonios “acerca del honor de los poetas” que redundan en la noción de una literatura que se concibe a sí misma como “culpable”, una literatura rendida que ha aprendido a acallar su potencial subversivo y ha olvidado la sangre regada por los que sí decidieron sacrificarse. De Julio Martínez Morales escuchamos:

Morir puede parecer una buena respuesta, diría Blanchot. $31 \times 31 = 962$ buenas razones. Ayer sacrificamos a un joven escritor sudamericano en el altar de los sacrificios de nuestra villa. Mientras su sangre goteaba por el bajorrelieve de nuestras ambiciones pensé en mis libros y en el olvido, y eso, por fin, tenía sentido. Un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones. Dendriformes. Así, paradójicamente, deambulamos. (...) ¡En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura! (...) Quisimos, en un pliegue perdido del pasado, ser leones y sólo somos gatos capados. Gatos capados casados con gatas degolladas... (Bolaño, 1998: 486-87).

Los “detectives helados” que recorrieron el continente en busca de la encarnación de su sueño despiertan gritando cuando sólo la pesadilla es lo que queda de ese sueño. Les queda la incorruptibilidad de sus ideales, la renuencia a la prostitución, la obstinación

del “honor de los poetas”. Visto a contraluz, asoma de inmediato la trayectoria biográfica del propio B., su paulatino alejamiento de la poesía en verso y su adopción de la prosa narrativa, la acidez con que no dejó de atormentar —estando instalado en medio de la “industria”— a los escribientes que se conformaban con el acomodo y la impostura.

La fábula es simple: un grupo de jóvenes puros cree en algo, se lanza a los caminos y descubre finalmente la futilidad de su creencia. Uno de ellos, un sobreviviente, enhebra en una escritura el epitafio nostálgico de esa pandilla extinta y la invitación a una nueva arremetida. Porque, ¿a quién hablan las voces de *Los detectives salvajes*? ¿Ante quién comparecen sino ante generaciones posteriores que, pese a la derrota inminente, deberán lanzarse otra vez en el espiral de una quimera? Mitificación del pasado, desmitificación, salto al futuro: son las tres estaciones del recorrido de B., de su odisea. Como el samurai, que articula defensa y ataque en su postura; el samurai, que en un solo movimiento contrae y proyecta. Moraleja irrestricta del bolañismo salvaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto. “‘Déjenlo todo, nuevamente’. Primer Manifiesto Infrarrealista (1976)”. *Archivo Bolaño*, 7 de agosto de 2007, <https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>. Accedido 18 de mayo de 2024.
- . “La nueva poesía latinoamericana”. *Anarquivoo*, 1 de noviembre de 2017, <https://anarquivoo.blogspot.com/2017/11/la-nueva-poesia-latinoamericana-roberto.html>. Accedido el 18 de mayo de 2024.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

EN TORNO AL LIBRO DE FELIPE TORO FRANCO, *ATLAS. UN MAPA
LITERARIO DEL DEPORTE (1888-1940)*

Stefanie Massmann
Universidad Andrés Bello
smassmann@unab.cl

Atlas. Un mapa literario del deporte (1888-1940) (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2023) es un fascinante ensayo que construye la relación entre deporte, modernidad y producción literaria haciendo gala de curiosidad, sutileza y capacidad especulativa. El ensayo hace un recorrido por algunas figuras de la literatura hispanoamericana, comenzando con Rubén Darío, quien aparece leído desde textos “menores”, en ocasiones poco conocidos: pequeños artículos periodísticos, crónicas, ensayos. El segundo capítulo analiza la curiosa *nouvelle Artemis* –del argentino Enrique Larreta–, ambientada en la antigua Grecia, en la que el atleta olímpico Dryas logra salir vencedor al ser capaz de resistirse a la seducción de una mujer. Toro lee aquí el modo en que, desde Latinoamérica, un autor modernista se apropia de la tradición desde un relato en donde las distancias de la geografía se trasladan a la de los cuerpos. Horacio Quiroga es leído desde sus cuentos, pero también ensayos, crónicas y textos escritos para la prensa, mientras que en el último capítulo se rescata el único poema de Gabriela Mistral con tema deportivo, “Campeón finlandés”. La forma de abordar la relación entre literatura es variada: por supuesto, el libro construye un novedoso corpus de textos sobre el deporte, pero este funciona también como una alegoría de las hazañas del arte o de la escritura; y, finalmente, se trenza de formas directas o anecdóticas con la vida de los autores.

Quisiera destacar tres características de este ensayo: primero, la manera en que hace dialogar la literatura no solo con discursos no literarios, sino con otros artefactos culturales, con la experiencia y con el mundo material. Felipe Toro une cosas que nadie más uniría, y arranca, de este modo, a los canónicos Rubén Darío, Horacio Quiroga o Gabriela Mistral de los lugares desde donde usualmente los leemos, es decir, desde una genealogía literaria. Este ensayo muestra una forma refrescante de mirar a estas consabidas figuras de la literatura hispanoamericana. Para ello despliega habilidades casi detectivescas, pues en *Atlas* aparecen, entre otros, el argumento de una película que ahora está perdida y que se reconstruye a partir de un aviso publicitario, crónicas que habían sido pasadas por alto, cartas privadas, registros fotográficos o recortes de prensa que constituyen un material rico y variado.

Con *Atlas* entramos a Rubén Darío a través de su crónica “Cerebro y carne” (un título ya de por sí provocador en su reemplazo de los términos “cuerpo y mente”). Allí celebra la gimnasia y el ejercicio físico, que Toro vincula hábilmente con su trabajo periodístico, con su concepción de la escritura y con su afán por estar en consonancia con la vida moderna de alcances globales. El deporte es, en efecto, una imagen que permite comprender algunas de las características de la escritura modernista: la búsqueda de la perfección, el elevado nivel de tecnicismo, el desafío de llevar al cuerpo –o la lengua– hasta el límite de sus capacidades. Al igual que el deporte, la escritura modernista se contornea cual acróbata circense para sorprender a sus lectores, y lo hace con no poco sentido del espectáculo y de la puesta en escena. El deporte y su lenguaje nos incorpora, a punta de extranjerismos, a una cultura global en la que Darío busca insertarse desde lo hispanoamericano: “ha visto –dice Toro a propósito del uso que hace Darío de términos deportivos en inglés o alemán– en el deporte una estructura de mediación entre el español y otras lenguas” (32). La insistencia de Darío en utilizar la palabra *sport* en vez de deporte, que nos puede parecer hoy siútica cuando menos, está mirada desde la conciencia de Darío con respecto al lenguaje y su involucramiento en las polémicas del momento, en la que él se decanta por lo “moderno”. La palabra deporte, dice, es de los puristas. Efectivamente, el término deporte solo fue reincorporado a la lengua española y con su actual significado (antes quería decir, pasatiempo, diversión) a finales de los años 20 del siglo XX, mientras que el siglo XIX prefirió *sport*¹. A principios del siglo pasado se debatió en España con entusiasmo respecto a la conveniencia de uno u otro término, y Darío busca participar, sin duda, de tales discusiones.

Esto nos lleva al segundo atributo que quiero destacar de este trabajo, la de proporcionar lecturas novedosas. Felipe Toro es un lector fino y atrevido, como cuando hace un cruce entre el famoso “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga y los tempranos apuntes sobre ciclismo del mismo autor. La afición juvenil de Quiroga por el ciclismo no queda en una curiosidad biográfica, sino que adquiere otras dimensiones. Cito primero el delicioso fragmento ciclístico, publicado en la *Revista del Salto* en 1899:

Si extraña ese prodigio [de la velocidad] en las enormes maquinarias de movilidad, llenas de calderas, émbolos, bielas, bombas, transmisiones, –heroica musculatura pulida y engrasada–, no sorprende, sin embargo.

La nota de asombro corresponde a un pequeño y curioso aparatito de mecánica, sencillo hasta el esquema, prodigioso hasta la exageración, cuyo largo no pasa de 1

¹ J. Olivera-Betrán y X. Torredadella-Flix. “Del *sport* al deporte. Una discusión etimológica, semántica y conceptual en la lengua castellana”. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte* 15.57 (2015): 61-91.

m y 40 cms., cuyo ancho no es mayor de 0.40 cms. Y por medio del cual se obtienen velocidades que solo son superadas por las mejores locomotoras: la bicicleta.

Reducir en un organismo de esas dimensiones los grandes impulsos de la biela, de la hélice, de la pala; encerrar entre dos ruedas dentadas y una cadena el misterio de los grandes movimientos; hacer saltar bajo un golpe de cuádriceps, que quedan en un segundo a veinte metros detrás, es a nuestro modo de ver, la más vigorosa conquista de nuestro siglo.

...

La bicicleta es la máquina de la actualidad y el porvenir. Vendrán las grandes perfecciones en los modernos medios de locomoción [...] todo lo que se quiera y es digno de nuestro adelanto y entusiasmo; pero condensar en casi un juguete los medios de gran movimiento, de gran sport, de gran diversión, y de gran ejercicio es el postrer esfuerzo de este siglo, tal vez impotente para producir otro semejante (61-2, énfasis míos, en Toro 128-29).

Quien lea o escuche a Quiroga hablar sobre la bicicleta con este entusiasmo, casi en éxtasis, como si la viera por vez primera, no la va a mirar nunca más como lo hacía antes. En estas anotaciones de 1899, nos dice Toro, hay una prefiguración de su decálogo para el cuentista, de 1927.

Si para el Quiroga del “Decálogo, “El cuento es una novela depurada de ripios” (87),” el Quiroga ciclista “aparece sobre todo deslumbrado por las dimensiones minúsculas de este “aparato de mecánica”: la bicicleta sería la condensación de los prodigios de la técnica moderna a un solo “organismo”. Es el “misterio de los grandes movimientos” (y aquí escuchamos la grandilocuencia sublime del poeta romántico dándole la bienvenida a una poética mecanicista); misterio conquistado, domesticado incluso, llevado a su mínima expresión. Pero nótese que, a pesar del espíritu celebratorio, “reducir”, “encerrar”, “ruedas dentadas” y “cadenas” se nos asocian también a tortura y Prometeo (robador del fuego sagrado de la electricidad), a poderes desatados “de progreso y destrucción” por la conquista del genio, que deben ser conjurados en la sencillez de la forma. La bicicleta, si recurrimos al lenguaje del “Decálogo”, sería una locomotora depurada de ripios (de excesos o latencias que resultan dignos de ser encadenados): un aparatito que es descrito como puro poder de síntesis. Cuento y bicicleta serían, por igual, operaciones de un miniaturista atrapado en una encrucijada de kilowatts (ambos medios regidos por la misma retórica de la condensación) (130).

Ya lo decía, un lector brillante.

Finalmente, quisiera apuntar que *Atlas* vuelve de forma novedosa a temas tradicionales de la crítica literaria latinoamericana, como la vieja pregunta por la identidad. El texto se pregunta cómo los autores se insertan en el cosmopolitismo desde lo latinoamericano, ya sea a través de la libertad con la que Darío tuerce el lenguaje, abriendo al español a otras lenguas, o como Enrique Larreta, quien en su novela breve ambientada en la Grecia antigua y de tema Olímpico-, disputa “desde Latinoamérica, el patrimonio de Olimpia a los Juegos de Coubertin [el creador de los Juegos Olímpicos modernos]”.

Termino esta presentación con Mistral. Uno podría preguntarse qué hace Mistral en un mundo predominantemente masculino, el de los comienzos de la mayoría de los deportes y de los Juegos Olímpicos. Larreta nos recuerda que, en la antigua Grecia, las mujeres tenían prohibida no solo la participación, sino incluso la observación de los juegos, pues les estaba vetada la entrada al recinto “bajo la pena de ser precipitadas de lo alto de una roca” (Toro 94). Su inclusión en este libro es, entonces, una transgresión que ofrece una mirada algo más escéptica frente al entusiasmo deportista de nuestros escritores modernistas. La lectura que se hace del poema de Mistral “Campeón finlandés” nos muestra a una Mistral vinculada con la contingencia –escribe este poema en respuesta a la invasión de la Unión Soviética a Finlandia en 1940–, una Mistral vinculada a los medios y consciente del poder de la propaganda. Una, en fin, que sabotea, a través de la cita bíblica, el “culto moderno del deporte” (178). Los deportes modernos y los espectáculos a escala global como las Olimpiadas proporcionan instancias y estándares en las que los países del mundo pueden medirse en una suerte de arena común. Nada más moderno, tanto en su afán por medir el rendimiento de los cuerpos de forma objetiva como en su ambición cosmopolita.

DE CICATRICES, PRONTUARIOS Y NO-FICCIÓN

Pavel Oyarzún Díaz
Universidad de Magallanes
pavel36@yahoo.com

“En estas dos instantáneas, puede resumirse la vida de un hombre”, dice Rodolfo Walsh, en un pasaje inicial de su novela-reportaje *Operación Masacre*, de 1957. Sin embargo, yo no creo en ello. Quiero decir que no creo que la vida de nadie pudiera reunirse en un par de instantáneas. Ni en diez. Ni en cien. El propio Walsh tampoco lo juraría. Presumo que son meras licencias que a menudo nos tomamos escritores y escritoras para dar con un atajo, por el cual llegar a una sentencia que contribuya al relato. Nada mejor que una línea definitoria, aun cuando no fuera la estricta verdad. La meta de un novelista no es la verdad, sino la verosimilitud: dos categorías, no equivalentes. Una novela no es filosofía, ni es historia. El propósito perentorio de una obra literaria –y en ocasiones, el único propósito–, es brindar potencia al texto. Insuflarle energía, movimiento. Porque es vida humana, o vida a secas, la que debe estar plasmada en su poética. En consecuencia, siempre me ha parecido una verdadera audacia el intentar contener, en una novela, la existencia de alguien, de quien sea, aun cuando no esté marcada por un hecho extraordinario. Que se tratara de una de esas vidas mínimas, perdida en el curso de días sin objeto, de las que hablaba González Vera. Vidas de conventillo. De sótanos. Vidas anónimas, diluidas en los andurriales suburbanos. Pues bien, aun en aquellos casos, como lo demostró el propio González Vera, o Juan Rulfo, la existencia de cualquiera está hecha de un enjambre de acciones, de pequeñas conmociones, del azar, de la inefable intuición, en fin, aquel nudo de circunstancias en que se verifica, por un tiempo indeterminado, toda existencia humana.

Si acaso resulta una audacia intentar retratar la vida de alguien, por simple y llana que parezca, esto se convierte en temeridad directa cuando la finalidad del autor es contener la vida –episodios cruciales– de quien vivió y sufrió un acontecimiento desmesurado, que desbordó su existencia. Y que aún le desborda, después de casi cincuenta órbitas.

Creo que no solo quien, debido a una minucia, como pudiera ser que la bala del fusilero se encasquillara, o el viento la desviara un par de milímetros, o que lo dieran por muerto, por un error de ángulo, puede ser considerado un sobreviviente. Creo que todo quien –usted, por ejemplo– haya sido arrancado del hogar, de su trabajo, de la sala de clases, a la hora marcada en el reloj de los verdugos, para enseguida ser llevado hasta un camión militar, alzado a él, con los ojos vendados y el caño de un fusil punzando sus

costillas, su cabeza, bajo insultos, bajo risotadas y amenazas –sí, usted, por ejemplo–, es y debe ser considerado un sobreviviente. Tal cual. Sin más pormenores; porque, suponemos, que no hemos venido al mundo para ser arrestados. No fuimos advertidos del secuestro. No fuimos preparados para aquello, sino para vivir una vida normal, como cualquier hijo o hija de vecino. Una vida civil, de estudio, de trabajo. De costumbres y hábitos. De un andar confiados por la calle. De no temer que vengan por uno, por usted, en mitad de la noche. Sin embargo, de pronto, está metido en esa pesadilla. Usted está allí, en el centro del delirio, en el vórtice. Y todo gira a gran velocidad. Y todo eso es real. El lugar, el tiempo, los golpes, son verídicos. Todo es verídico. Puede sumar más todavía: un par de horas después, aún con estupor en el cuerpo, usted es arrojado de la camada y luego llevado a un patio, o a un gimnasio, o un corredor a oscuras y sin saber cómo y de dónde, viniesen por usted, de nuevo, separándolo del resto, de su propia sombra, y le llevaran, otra vez, con los ojos vendados, hasta un lugar del que solo podría decir que existe una escalera, que se escuchan pasos, murmullos rasantes, portazos. Y sabe que no está solo. Presiente que, desde algún lugar, muy pronto, alguien le asestará un puntazo, le darán con algo; entonces, usted es y debe ser considerado, dos veces, un sobreviviente. Tres veces. O multiplíquelo por diez, a pesar de saber que no hay forma de cuantificar, con exactitud, el dolor y el pánico. Porque, a fin de cuentas, suponemos, no hemos venido al mundo para ser torturados, para recibir miles voltios en el pecho, en la boca, en los genitales, ni para *el teléfono* que nos deja sordos, sin equilibrio.

Entonces, y en atención a lo dicho aquí, Guillermo Mimica, autor de la novela *Alvarado* (Ediciones Universidad de Magallanes, 2021), que hoy presentamos, se metió en un buen lío. En un gran lío. Se involucró en otra vida. En otra guerra. Y se metió a fondo. El personaje –Alvarado– y su historia, le tomó el corazón. Ocupó su tiempo, su campo visual. Este es un camino sin retorno, mientras perdure la escritura, y más allá todavía, ¿por qué no? Todo es probable. Lo cierto es que ahora está comprometido, hasta el insomnio, con el destino del relato. Con el destino de su protagonista que está allí, de cuerpo presente, en la ambivalencia de lo veraz y lo literario. Comprometido con la secuencia de los hechos, a veces sobrepuesta. O en un *racconto*. Se trata de un pacto tácito, y no obstante duro, como un decreto de confinamiento. Esta religión queda expuesta, tras cada página. Aquí hay un autor imbricado en el tejido de esta trama, en este fragmento de realidad. Se arriesga en ella. Se involucra, deduzco, hasta sentirse parte de este decurso. Esta condición es, precisamente, una de las virtudes de la novela: tras el relato, o en su base de sustentación, existe un escritor implicado, un coprotagonista. Esto –créanme desocupados lectores, lectoras– puede hasta palpase. Está presente en la bonhomía de ciertos diálogos, con la lluvia como música incidental. O en los silencios, de quienes, al filo de un pasaje, charlan o ríen. Esta apuesta al todo o nada que se respira en la lectura es la que lleva a Guillermo Mimica a asumir el dolor ajeno, escribir desde otra memoria, desde otro tiempo: un tiempo en la mazmorra –bien podríamos agregar–, en el acantilado del miedo, en la quemadura, en la ceguera.

A pesar de su sino carcelario, *Alvarado* comienza con la lluvia de Chiloé. Aquel cielo que parece venirse abajo. Hasta el repicar de ese diluvio llega un narrador, en busca del personaje: Luis Alvarado Saravia. En otros términos, en busca de la causa. Es un primer viaje. Vendrán otros. Pero, en definitiva, toda la novela es un cruce de traslaciones. De épocas. Trechos de una línea temporal, algunos de ellos sobrepuestos. Entre esos, el tiempo del túnel. De los bandos militares. De los interrogatorios. Aquel tiempo, de civiles y *gentilhombres* que, de la noche a la mañana, aparecieron en uniformes de combate, como vestidos para una fiesta macabra. En la novela, se asoman y diluyen estos rostros, fantasmales, dibujados o prefigurados, en una bravata que estremece la noche. Horas, días y meses, tras aquel 11 de septiembre del 73, aquella frontera –pesadillesca– que partió en dos su vida.

Ahora, entre nos, y en paréntesis, confieso que al leer los párrafos del tiempo del túnel trataba de imaginarme aquellos rostros, de fiscales y jueces, de los consejos de guerra. Imaginar esas máscaras, de militarotes de voz metálica, de gesto adusto, exagerando la nota, montando una opereta, repartiendo condenas de muerte, o perpetuas, como quien reparte golosinas, desde la tarima de su prepotencia. Entonces, me preguntaba: ¿Cuánto creían ellos, parapetados en sus modales de milicos fieros, que duraría el poder de la Junta Militar? ¿Un siglo? ¿De verdad que pensaron que tanto? ¿O más? ¿Acaso, las centurias que perduró la *Paz Romana*? ¿O el milenio que prometió el Tercer Reich? ¿Cuánto creyeron, de verdad, que duraría?

Cerrado el paréntesis, regreso a la novela. Más bien, regreso a algunas de las sensaciones –o debiera decir, turbaciones– que me dejó su lectura. La verdad, cuando leemos, lo hacemos en compañía de otros libros. En este caso, leí *Alvarado* en buena y cruenta compañía; valga el oxímoron. Hablé de *Operación Masacre*. Hice esta relación, por el tono de aquel primer asombro o incredulidad de las víctimas, en contraste con el desparpajo de sus verdugos. También hice el cruce con *Si esto es un hombre*, de Primo Levi. De igual modo con *La Noche*, de Elie Wiesel, por cierto, mencionada por el autor en su novela *Alvarado*. Pues bien, las obras recién citadas –y esta novela– hacen que uno –siempre un desprevenido lector– supere la imagen de la página, los bordes del relato, y quede pensando en infiernos de ese tipo. Porque amén del tormento relatado, lo monstruoso es que existió esta maquinaria del mal, diseñada y construida, minuciosamente, para reducir, resquebrajar y destruir la condición humana. Porque eso, y no otra cosa, fue Auschwitz. Toda una maquinaria. Una organización. Aquello es, ya apagado el rumor de las víctimas y dispada la humareda fúnebre sobre el campo de exterminio, lo que nos horroriza hoy día; aquella estructura, con sus treinta y más barracones, su laboratorio, sus celdas, sus salas de trabajo, en fin, todo ese sistema erigido, para aniquilar. Tal fue Dachau. O Treblinka. O un Gulag, cerca de Magadán, o de Ekaterimburgo. Más allá de épocas, cifras y proporciones, es un mismo principio funesto el que sostuvo la Escuela de Mecánica de la Armada, Provincia de Buenos Aires. Y también Pisagua. Y Londres 38. Y los regimientos de Punta Arenas. Isla Dawson. Maquinarias del mal, que no surgieron

de un día para otro. Desde luego que no. Se fueron construyendo en secreto –y no tan en secreto, quizás– con tiempo, con paciencia de verdugo. Allí, junto a la vida civil, ingenua, desprevenida, fueron ajustando sus piezas, poniéndose a punto, para echar a funcionar. Es esto, a mi juicio, lo más espeluznante. Me refiero a esa esmero paciente, oculto, puesto en el diseño y funcionamiento de la máquina del mal, los engranajes del horror.

Esto último, pudiera ser un trasfondo de esta novela. Habrá otros, sin duda. Puede que tantos, como lectores y lectoras tenga.

Aunque *Alvarado* fue escrita sobre un testimonio y sobre fuentes verificadas, ante todo es una novela. Digo esto porque, como sabemos, una novela no solo es un argumento, o varios, sino que también es su formato, su andamiaje.

Con respecto a lo formal, al igual que con el cariz dramático de su historia, establecí relaciones; conecté con otras lecturas, algunas de ellas muy remotas. Recordé, por ejemplo, *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Más bien recordé la impresión que me provocara presenciar la rebelión de un personaje, en la propia cara de su autor. Y del desprevenido lector. Pues, leyendo *Alvarado*, sin dar detalles, obtuve una sensación similar; vale decir, de personajes autónomos, movidos por voluntad propia, o inmersos en un juego de espejos, al borde de la alucinación. Creo que este es otro acierto de Guillermo Mimica: Brinda un oxígeno lúdico, de humor, de contratiempos necesarios, de respiro, en fin, de un sentido humano que se extiende, junto con su personaje, más allá del muro de los recuerdos. Recordé a Onetti; a Brausen, que asoma, desaparece, y regresa, con mayor autonomía, orillando el astillero, o doblando una esquina cualquiera, en Santa María.

Por otra parte, *Alvarado* puede inscribirse, tranquilamente, en la no-ficción. En la novela reportaje. Es decir, *Alvarado* está en zona de nadie. La obra se establece, o mejor, transita por esta hibridez, donde un borde del testimonio –documento al pie de la letra, declaración jurada– topa con la creación literaria. No obstante, la permanencia en el área intermedia de la no-ficción no resulta incómoda ni impostada. Pareciera que desde un inicio fue pensada para instalarse, en la frontera. Sea como fuere, esta obra tiene licencia para eso; porque no es la transcripción de un testimonio. No es una crónica. O un reportaje, cien por cien. El autor no persigue decir la verdad, como finalidad artística, sino verosimilitud, objetivo ulterior de toda novela. O casi. Que los hechos narrados se proyecten, sin interferencias de incredulidad, en la pantalla del lector. Los hechos son veraces, lo sabemos; pero no basta una secuencia de ellos para obtener literatura de no-ficción. Para lograr este rango, todo debe resultar verosímil, incluido lo imaginario, las conjeturas, las presunciones. Los silencios. Y en *Alvarado*, esto se cumple. Otra medalla al mérito –literaria, desde luego–, para el autor.

Subrayamos, además, otras bondades del texto. Digamos que bondades prácticas: Se trata de una novela de lectura fluida. Envoyante. Cuesta muy poco, o nada, sumarse al ritmo de esta narración. Hacerse partícipe de los hechos, aun de los más cruentos, como así también, de un respirar aliviado, cotidiano, según venga la mano.

¿Qué pedimos a una novela, al momento de entrar en ella? Que sea creíble. Que su lectura sea una aventura vívida. Que entregue algo de humanidad. Que sea honesta. Que no tenga trucos flagrantes, artificios, como diría Carver. Que, en ella, su autor, haya puesto el corazón. Nada más. Nada menos. Pues bien, en esta novela, hallarán aquello.

DOCUMENTOS

PRESENTACIÓN DEL MONÓLOGO *LA MICRO*, DE ISIDORA AGUIRRE. UNA MICRO QUE SIN QUERER SE NOS PASÓ

Sergio Aliaga
Pontificia Universidad Católica de Chile
sealiaga@uc.cl

Con la más o menos reciente publicación del *Teatro completo* de Isidora Aguirre, edición de la Universidad de Santiago, misma institución que desde el 2016 viene haciéndose cargo del archivo de la escritora, se ha devuelto al público lector a una autora conocida sobre todo por *La pérgola de las flores*, pero especialmente olvidada en su rol de comediógrafa. Más allá de su afamada *Pérgola*, Isidora Aguirre escribió, en especial a inicios de su carrera en las tablas, un conjunto de comedias que, según pasan las décadas, le emparentan con las urgencias de su tiempo y el nuestro. Comedias como *Pacto de medianoche*, *Carolina*, *Dos más dos son cinco*, *Don Anacleto Avaro*, *En aquellos locos años veinte*, *La dama del canasto*, *Amor a la africana* y *¡Tía Irene, yo te amaba!* no han contado con la misma atención que una *Pérgola*, ni tampoco la mirada atenta que la crítica ha dedicado en los últimos años a dramas político-sociales tales como *Población esperanza*, *Los papeleros*, *Los que van quedando en el camino*, etcétera. Amerita, entonces, una revisión del trabajo de Isidora Aguirre, más bien un acomodo de sus primeras piezas teatrales, con el fin de encumbrar un proyecto que destaca por su complejidad en cuanto al tratamiento y manejo de géneros disimiles dentro del amplio abanico de los recursos teatrales.

Para comprender mejor este contexto, resulta fundamental realizar una contextualización. En 1952, Isidora Aguirre realiza su primer esfuerzo teatral, *Entre dos trenes*. Este proyecto, concebido originalmente como guion durante su estancia en Francia como estudiante del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, fue presentado como lectura dramatizada por los estudiantes de la academia de teatro dirigida por Hugo Miller. La trama se centra en María, decidida a abordar un tren en busca de un evento extraordinario, quien se ve sorprendida por un hombre aparentemente perturbado en la estación, lo que transforma por completo su percepción de la realidad. Este trabajo, que marca el debut de Isidora Aguirre en las aulas teatrales (hasta ese momento reconocida

por sus relatos infantiles como *Ocho cuentos* y la novela *Wai-kii*¹), amalgama elementos de suspenso y cine, sentando las bases que la autora exploraría en mayor profundidad en sus proyectos futuros. “Me emocionaron las cálidas felicitaciones de Hugo [Miller] y Rómulo [Herrera], dicen que soy el resultado más positivo de la Academia, esto por haber escrito mi primera obra de teatro” (citada en Jeftanovic 99), anota en su diario, fechado el 18 de julio de 1951, la aún incipiente y no tan definida dramaturga.

En 1954, dos años después, se llevó a cabo el estreno de *Pacto de medianoche* en el Teatro Talía de la calle San Diego, con dirección y actuación a cargo de Raúl Montenegro. Esta obra, primera en estrenarse en una sala de teatro de tono, aunque todavía aficionado, más profesional², relata el tormento de Ana María, una mujer que, tras sufrir un amor desafortunado, contempla el suicidio bajo la apariencia de un largo viaje. Durante esa misma noche, recibe la inesperada visita de un pintor que, mediante un pacto, la persuade para continuar su camino. Al igual que en *Entre dos trenes*, la obra despliega una trama con múltiples giros, fusionando elementos de fantasía, suspenso y poesía, esta última materializada en extensos monólogos impregnados de experiencias y reflexiones filosóficas. Aunque la producción teatral fue principalmente amateur, para Isidora Aguirre representó una proeza en la que desempeñó diversos roles: no solo fungió como una especie de guía desde las bambalinas, susurrando los diálogos a Montenegro, sino que también asumió responsabilidades como diseñadora y encargada del vestuario. Además, se encargó de proveer alimento a todo su reducido elenco (Jeftanovic 102-103).

¹ En 1938, la colección *Ocho cuentos*, dirigida a un público infantil, vio la luz bajo el sello de la editorial Zigzag. Coincidentemente, en ese mismo año, la editorial publicó *Cuentos para Marisol* de Marta Brunet, también dirigidos a lectores jóvenes. Por otro lado, *Wai-Kii*, que resultó finalista en el concurso convocado por la editorial Rapa Nui, fue publicada por esa casa editorial en 1948, contando con las ilustraciones de Hedi Krasa. A pesar de su existencia, ambas obras han sido pasadas por alto por parte de la crítica literaria en el amplio repertorio narrativo de Isidora Aguirre, autora de novelas como *Doy por vivido todo lo soñado* (1987), *Carta a Roque Dalton* (1990), *Santiago de diciembre a diciembre* (1998) y la póstuma *Guerreros del sur* (2011).

² Tanto *Entre dos trenes* como *Pacto de medianoche* se consideran obras de naturaleza aficionada, ya que su autora las concibió en contextos no profesionales. La primera surgió como una lectura dramatizada durante las clases de actuación en la academia de teatro de Hugo Miller, mientras que la segunda tomó forma en el marco del segundo festival de teatro aficionado organizado por la academia teatral del Ministerio de Educación chileno. En palabras de María de la Luz Hurtado, los inicios creativos de Aguirre están impregnados de una trayectoria personal donde “casada y con hijos, y tras escribir e ilustrar cuentos para niños, estudiar cine y ver mucho teatro en París, traducir a Stanislavski y escribir escenas con ese método para la academia de Hugo Miller” (5), evolucionaron hacia una rica diversidad de conocimientos que, rápidamente, darían forma a la aclamada *Carolina* en 1955.

Y en 1955, año estelar para la autora, dará estreno a su primera pieza con características profesionales, *Carolina*, comedia en un acto, dirigida por Eugenio Guzmán. Montada en el marco del primer festival de teatro aficionado, organizado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Carolina contó con un elenco compuesto por Alicia Quiroga, Mario Lorca y Ramón Sabat. Aguirre recordaría más tarde: “La mayoría de los nuevos autores aspirábamos a ser estrenados por los teatros universitarios, para contar con directores experimentados que nos ayudaran a trabajar nuestros textos” (citada en Piña 445). *Carolina*, siguiendo la línea abierta por las dos obras anteriores, explora la crisis en relaciones familiares corroídas por la rutina, la frustración y deseos no resueltos. La protagonista, Carolina, enfrenta la fragilidad de su matrimonio y se ve perturbada por la posibilidad de que todo se desmorone por un descuido en casa o la intervención de un inesperado pretendiente. Este episodio lleva a Aguirre a conectar con Eugenio Guzmán, un director que, a medida que la carrera de la dramaturga despega, la acompañará en montajes fundamentales para su poética, como *Las pascualas*, *La pérgola de las flores*, *Los papeleros* y *Los que van quedando en el camino*, entre otros³. *Carolina* actúa así como un punto de inflexión en el perfeccionamiento escénico de la autora, convirtiéndola finalmente en la experimentada dramaturga que más bien pronto germinará.

De igual manera, en 1956, Isidora Aguirre escribió dos monólogos destinados a un único actor, ambos enmarcados en el género cómico. En primer lugar, “Las sardinas o la supresión de Amanda”, publicado en el *Teatro completo* (previamente en el número 65 de la revista *Apuntes*) y estrenado por primera vez con Alejandro Flores como protagonista; y posteriormente, “La micro”, una pieza que hoy presento, también publicada en el número 65 de *Apuntes*, correspondiente a la edición de 1967. Mientras que “Las sardinas” cuenta la historia de un hombre intentando envenenar a su esposa con una lata de sardinas, un crimen que, a pesar de su premisa oscura, desemboca en un resultado cómico y casi esquizofrénico, “La micro” es un monólogo de apenas 6 páginas donde “una joven dama santiaguina, elegante y atractiva, segura de sí misma y cargada de paquetes” denuncia el robo de su cartera durante un viaje en micro. Con desdén, acusa a cada

³ En ocasiones, resulta injusto contemplar cómo Eugenio Guzmán, a pesar de dirigir obras hoy consideradas legendarias en la historia del teatro chileno, como *La pérgola de las flores* en su función original y en montajes de diversos formatos, *La jaula en el árbol* de Luis Alberto Heiremans, *Parejas de trapo* de Egon Wolff, así como destacadas interpretaciones de obras clásicas y vanguardistas como *Mucho ruido y pocas nueces*, *La ópera de tres centavos*, entre otras, no recibe el reconocimiento y la relevancia que merece en la configuración de la modernidad teatral del siglo XX en Chile. Su colaboración con Isidora Aguirre, en particular, resultó emblemática: “¡No he conocido mejor director de teatro que Eugenio Guzmán!”, destacaba la dramaturga. “Le debo la asesoría en la mayor parte de mis obras. Quizá sea el único buen conocedor del género comedia, ya que en Chile se tiende más a la farsa, no a la comedia fina. Sin su asesoría, *La pérgola de las flores* no tendría el éxito que tiene, ya que desconocía yo el género musical” (Jeftanovic 117).

pasajero, demostrando de manera pérfida pero también cómica sus miedos, prejuicios y odios, aparentemente fundamentados en su posición económica más o menos elevada.

Creo vislumbrar en personajes como esta joven dama un destello de lo que conoceremos popularmente a partir del estreno de *La pérgola de las flores* el 7 de abril de 1960, encarnada por primera vez, y en ocasiones posteriores, por la actriz Silvia Piñeiro, galardonada con el Premio Nacional de Arte en 1988, bajo el nombre de Laura Larraín, viuda de Valenzuela. Así también, personajes más jóvenes como Clara en *La pérgola* o Amelia en *La dama del canasto*. Señoras, señoritas, mujeres de la alta sociedad, todas estas figuras demuestran de manera notable cómo Isidora Aguirre maneja múltiples registros. Su escritura es capaz de emular, mediante una escucha atenta, el lenguaje de personajes provenientes de diversos estratos sociales, ya sean los papeleros de Alto Hospicio o el coro de mujeres que dejan su huella en numerosas comedias. Resulta inevitable pensar en este monólogo como un precursor de futuras obras, el inicio de una carrera que, a principios de los años sesenta, dará forma a creaciones hoy consideradas clásicos del teatro chileno: nómbrese *Los papeleros*, *Los que van quedando en el camino*, por supuesto, *La pérgola de las flores*. En este sentido, no es extraño considerar que, entre las más de 40 obras de teatro escritas por Aguirre a lo largo del siglo pasado y el reciente, una o varias pudieran haberse extraviado. ¿No es curioso? Quizás este monólogo sea precisamente eso, una micro que sin querer se nos pasó.

OBRAS CITADAS

- Hurtado, María de la Luz. “Comedias de Isidora Aguirre, transgresiones lúdicas: una joven mujer en (auto)exploración”. *Teatro completo*. Santiago: USACH, 2021, pp. 5-9.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile, 1941 – 1990*. Santiago: Taurus, 2014.

*LA MICRO (ESTAMPA SANTIAGUINA)*¹

Isidora Aguirre

Monólogo para una actriz

(No requiere decorado. Solo un piso simple que servirá de asiento en una micro imaginaria.

Ella, joven dama santiaguina, elegante y atractiva, segura de sí, cargada de paquetes, se detiene en el paradero imaginario de microbuses en el centro de Santiago. Deberá crear la gente, utilería y decoración a base de mímica).

Ella: (DESPUÉS DE ESPERAR IMPACIENTE, CORRE). ¡Pare! ¡Pare! Chofer, no sea malo... (A ALGUIEN) No va a abrir el muy imbécil. ¡Ay! No me empuje. Si todos quieren subir, oiga... ¡Abrió! (SUBIENDO) No sea roto. ¿No le enseñó su madre un poquito de educación? ¡Oooy! ¡Yo no he dicho nada de su madre... Uf... Menos mal, me subieron... Ay, perdóneme linda, ¿la pisé muy fuerte? Me empujaron... bah... ¿no le estoy pidiendo disculpas? Más no puedo hacer... (A OTRA PERSONA) En fin, lo único que importa es que estamos arriba. Qué humillante esta locomoción, ¿no'... (SONRISA) Así es, ¿no?... atroz... A ver... oooy, parece que me falta un paquete. (PALPANDO LOS PAQUETES) Los calzones de goma de Ernestito, la fruta, los tomates... Uuy... ¡Me aplastaron los tomates! ¡Y pensar que pagué como mil pesos el kilo...! El género gris... ¿y esto? ¡Bah! ¿Qué será esto? Parece que me sobra un paquete. (A ALGUIEN QUE LA OBSERVA) Qué forma tan rara, ¿no? (INDICA EL PAQUETE) No me puedo acordar qué más compré. (MOLESTA AL CHOFER) Sí, chofer... si le voy a pagar.

¿Qué no ve cómo vengo? ¿Con qué mano quiere que... abra la cartera...? La cartera... (A ALGUIEN A SU DERECHA) Dígame, por favor, ¿la tengo colgada a este

¹ Concebido originalmente en 1956 para ser interpretado por una actriz, este monólogo vio la luz en el número 65 de la revista *Apuntes* de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, correspondiente a su edición de 1967. Este mismo ejemplar presenta otro monólogo titulado "Las sardinas o la supresión de Amanda", destinado en esta ocasión a un actor masculino y publicado en el *Teatro completo* de Isidora Aguirre en 2021.

lado? (A OTRO A LA IZQUIERDA) ¿Y a este lado? ¿No? No le creo. (HISTÉRICA)... ¡Pare, chofer, pare! ¿Qué no ve que me robaron la cartera? ¿Qué sinvergüenzas! Tiene que haber sido en la subida. Sí, había uno con cara de perro bulldog que me estaba metiendo los codos... ¡Ahí está! (A ALGUIEN BAJANDO LA VOZ) Sí, mire, me tinca que fue ese... ese negro chico que está sentado al lado del chofer... Ese fue. (PAUSA. OYE) Sí, oiga, de usted estoy hablando... ¿Cómo que es una grosería...? ¡Pare chofer...! (AL DEL LADO) Yo me bajo y vamos a la comisaria... Ah... no se atreve, ¿eh? Bah, ¿qué me importa a mí que sea abogado? Ahora hasta los profesionales salen en los diarios por robos... (AL DEL LADO) Sí, y los jovencitos de buena familia son los peores. Claro; dónde él se baje, me bajo yo y lo denuncio. (PAUSA) Mi cartera... qué atroz... y todas las cosas que andaba trayendo... Ah, ¡no! No me voy a quedar tan tranquila... ¡Hi, el retrato! (A UNA SEÑORA) El retrato del pobre tío Arturo; el único que queda en la familia; me lo dio mi mamá para que lo mandara a ampliar... qué va a decir mi mamá.

Pero lo que más siento es la cartera... era piel de culebra... La compré en Mendoza, aquí no hay. Y ya quién sabe hasta cuando no voy a poder ir a Mendoza. Hasta este otro mes a lo mejor... ¿Cómo?... Claro que llevaba plata también... pero es lo de menos. ¡Para lo que sirve la plata hoy día! Mire, estos calzones de goma, son la ruina... porque no duran lo que es nada... No me diga, señora... si en mi barrio es mucho peor. Claro, hay que andar persiguiendo al lechero, y poniéndose de rodillas para que le venga un litro. Yo creo que acaparan la leche para subirla... (QUITÁNDOSE ALGO DE ENCIMA).

¡Oiga! ¿Por qué no lee el diario en su casa? Los ojos me hacen bastante falta, le diré. Preferiría conservarlos... (SE ILUMINA SU CARA Y LLAMA INCLINÁNDOSE) ¡Mónica!... ¡Mónica! ¡Pst! ¡Quiubo linda! Qué bueno que te encuentre. Tenía algo urgente que decir; pero no me puedo acordar qué. ¡Córrete niña! No seas tonta, empuja. ¡Hi! Oiga, no soy pared, fijese.. Ah ¿sí? ¿Y no se puede afirmar en el señor del frente? (A MÓNICA) Qué atroz ¿no? Oye, ¿cómo está Roberto?... Qué bueno. ¿Y tu mamá?... Qué bueno. ¿Y la Rosita? Ooooy (LO DICE ENTERNECIDA) Qué amoor, esa Rosita, es de comérsela. ¿Y Robertito?... ¡No te puedo creer! ¿Lo operaron? ¡Te juro que no tenía idea!... Ay, pero te diré que ese doctor es estupendo, niña, y tan humano: no pasa nunca la cuenta... ¿Ah? Claro, niña; al pobre don Hugo lo operaron también... Fue atroz... del cerebro. Ahora sacan el cerebro y lo opera afuera... ¿Ah? Sí, tienes razón; de veras que eso es el corazón... Pero esto es horrible también, no te creas. ¡Dicen que le hicieron un hoyo así! (A SU VECINO FURIOSA) ¡Oiga! ¡Saque esa mano de ahí!... No, señor. No es idea mía. Haga el favor de sacar esa mano... Si le sobra, córtesela... Niña, como te estaba diciendo, fue atroz, perdió una cantidad de sangre, una verdadera carnicería, ¡se veía el cerebro palpitando en carne viva! Sí, fijate. Es increíble lo que pueden hacer ahora en cirugía ¿no? Lo que es el progreso... ¿Ah? ¿Don Hugo? Se murió, el pobre. Pero te

diré que fue casualidad, porque la mayoría resisten regio esa operación. Menos mal que tu Robertito tenía hernia, no más; esa operación la hacen en dos patadas...

¡Ay! ¡El rouge de Arica! Mónica, si no te había contado que en la apertura me robaron la cartera; ¡fíjate!... Sí, y es un suplicio chino... me voy acordando de a poco todo lo que andaba trayendo... Sí, niña, me voy acordando de a poco todo lo que andaba trayendo... Sí, niña, ahora recién al subir a la micro... pero te diré que sé quién fue... (ECHA UNA MIRADA HACIA EL SITIO DONDE ESTABA EL SUPUESTO LADRÓN) ¡No te creo! ¡Se bajó! ¡Qué roto! Ah, ¡no! ¡Yo no aguanto! Qué sinvergüenza... ¿Te das cuenta?... (SONRIENDO A UNA SEÑORA CON UNA MUECA) No gracias señora, prefiero llevarlos yo... (INDICA LOS PAQUETES) No quiero perder más cosas... ¡Ay! Si no la estoy insultando... (A MÓNICA) La gente se pone tan susceptible con estas aperturas... (A UN CABALLERO AL OTRO LADO) ¡Ah? Oiga un millóoon. (A MÓNICA) No te puedo creer linda, me dieron asiento... (SE SIENTA CON UN SUSPIRO DE ALIVIO. SE SACA UN ZAPATO DISIMULADAMENTE). ¡Ay! ¡El encendedor de Ernesto! Esto sí que es mala suerte (A MÓNICA) Lo andaba trayendo en la cartera, niña. Nunca se lo saco. Va estar furia por lo menos una semana. Era Ronson, fijate. (AL DEL LADO) Bah, usted me es cara conocida... ¡claro! el de la apertura esta mañana... De veras. Oiga, ¿dónde vamos? (MIRA HACIA AFUERA) ¡No le puedo creer! ¡Me pasé como cinco cuadras!... ¡Pare! (SE VUELVE A SENTAR) Ah, no. Ya que estoy sentada voy a aprovechar para seguir donde mi mamá... sentarse es una lotería... (MIRANDO A MÓNICA) ¡Mónica! ¿Te vas a bajar? Espérate... tenía algo tan urgente que preguntarte... no me puedo acordar... (NERVIOSA SE ILUMINA) ¡Ah sí!... oye, la dirección de esa costurera que te hizo el abrigo... negro...

(SU VOZ INDICA QUE MÓNICA SE HA BAJADO. SACANDO LA CABEZA POR ENCIMA DE SU VECINO DE ASIENTO LE HACE SEÑAS) ¡Oye, Mónica! Te quería preguntar... no ¡ya no alcanzo! ¡Oye, saludos a Roberto!... y no dejes de llamarme... ahora nos cambiaron número... 66780... ¡Apúntalo, linda!... (SE DA CUENTA QUE TODOS LA MIRAN Y QUE ESTÁ ENCIMA DE SU VECINO DE ASIENTO. CON SONRISA ESTEREOTIPADA) Perdone... (UNOS INSTANTES, A SU VECINO) Estoy tan mala con esto de la cartera. Quién sabe qué más llevaría... estoy tratando de acordarme... (SOBRESALTO) ¡Las llaves! ¡Ernesto me va a matar!... Y el carnet... Ts, ¡por Dios! Podrían tener la decencia cuando roban una cartera de quedarse con la plata y devolver lo demás. No se les ocurre. En fin, lo mejor es no hacerse mala sangre.

(PAUSA. OBSERVA DISTRAÍDA LOS PAQUETES. INTRIGADA) ¿Qué será este paquete?... Me muero de curiosidad. (LO ABRE) Mi cartera... Oiga, ¡se da cuenta! ¿Quién me habrá envuelto mi cartera? No le puedo creer... Ah, ¡claro! Ese tipo donde compré la carterita para la niña. Me envolvió la mía y se quedó con la que compré. ¡No!

¡No aguanto! ¡Pare! Me bajo y voy a la tienda. ¡Me las va a pagar! Y yo echándole la culpa a ese negro feo... poobre... ¡qué plancha! (SE LEVANTA MIENTRAS INTENTA ABRIRSE CAMINO HACIA LA SUBIDA) ¡Pare, pues chofer! ¡Qué importa que no sea paradero!... qué le cuesta, sea dije... Cómo le iba a avisar con anticipación, ¡no ve que me acabo de dar cuenta que me robaron en la tienda! Y no paró... (CORRIÉNDOSE) ¡Señor, no me pise!... Los tomates manchan, no me los aplaste... Señora, si es tan gorda que le cuesta ponerse de lado... Ah, ¿sí? Su abuelita, mire... Espérese chofer... ¡No me ve que voy colgando! ¡Ay! Qué importa que la bajada sea por delante o por detrás. ¡Para la mugre de micro que tiene! Ay, ¡mi pollera! ¡Espérese!... (LOGRA AL FIN BAJARSE) Qué alivio. (SE ARREGLA) ¡Qué brutos! (MIRANDO PASAR MICROS EN SENTIDO CONTRARIO) Ah, no... yo no me subo a otra... (CORRE) ¡Taxi! ¡Taxi! ¡Pare! (SALE CORRIENDO MIENTRAS SE LE OYE DECIR) ¡Aunque me arruine! (DESAPARECE).

LA MICRO (ESTAMPA SANTIAGUINA)

[Versión original escaneada del número 65 de la revista *Apuntes* (1967)]

-18-

"LA MICRO" (Estampa Santiaguina)

(Monólogo para una actriz)

De: Isidora Aguirre

¡NO REQUIERE DECORADO. SOLO UN PISO SIMPLE QUE SER
VIRÁ DE ASIENTO EN UNA MICRO IMAGINARIA.

ELLA, JOVEN DAMA SANTIAGUINA, ELEGANTE Y ATRACTIVA,
SEGURA DE SI, CARGADA DE PAQUETES, SE DETIENE EN EL
PARRANDERO IMAGINARIO DE MICROBUSES EN EL CENTRO DE
SANTAGO. DEBERÁ CREAR LA GENTE, UTILERLA Y DECORA-
DO A BASE DE MIMICIA.

.....

-19-

ELLA.- (DESPUES DE ESPERAR IMPACIENTE, CORRE)
¡Pare! ¡Pare! Chofer, no sea malo... (A AL-
GUIEN) No va a abrir el muy imbécil. ¡Ay!
No me empuje, Si todos queremos subir, oiga
... ¡abrió! (SUBLENDO) No sea roto. ¿No le
enseñó su madre un poquito de educación?
¡Oooy! Yo no he dicho nada de su madre...
Uf... Menos mal, me subieron... Ay, perdón
me linda, ¿la pisé muy fuerte? Me empujaron
... bah... ¿no le estoy pidiendo disculpas?
Más no puedo hacer... (A OTRA PERSONA) En
fin, lo único que importa es que estamos ar-
riba. Qué humillante esta locomoción ¿no?
... (SONRISA) así es ¿no?... atroz... A ver
... ooy, parece que me falta un paquete.
(PALPANDO LOS PAQUETES) Los calzones de go-
ma de Ernestito, la fruta, los tomates...
Uuy... ¡Me aplastaron los tomates! ¡Y pen-
sar que pagué como mil pesos el kilo!... el
genero gris... ¿y esto? ¡Bah! ¿Qué será es-
to? Parece que me sobra un paquete. (A AL-
GUIEN QUE LA OBSERVA) Qué forma tan rara,
¿no? (INDICA EL PAQUETE) No me puedo acor-
dar que más compré. (MOLESTA AL CHOFER) Sí,
chofer... si le voy a pagar.

¿Qué no vé como vengo? ¿Con qué mano quiere
que... abra la cartera?... La cartera... (A
ALGUIEN A SU DERECHA) Dígame, por favor,
¿la tengo colgada a este lado? (A OTRO A LA
IZQUIERDA) ¿Y a este lado? ¿No? No le creo.
(HISTERICA) ... ¡Pare, chofer, pare! ¿Qué
no vé que me robaron la cartera? ¡Qué sin-
vergüenzas! Tiene que haber sido en la subi-
da. Sí, había uno con cara de perro bulldog
que me estaba metiendo los codos... ¡ahí es
tá! (A ALGUIEN BAJANDO LA VOZ) Sí, mire, me
tinca que fué ese... ese negro chico que es-
tá sentado al lado del chofer... Ese fué.
(PAUSA.. OYE...) Sí, oiga, de usted estoy

-20-

hablando... ¿Cómo que es una grosería?... ¡Pare chofer!... (AL DEL LADO) Yo me bajo y vamos a la comisaría... Ah... no se atreve ¿eh?... Bah, ¡qué me importa a mí que sea abogado! ahora ha tá los profesionales salen en los diarios por robos... (AL DEL LADO) Sí, y los jovencitos de buena familia son los pecores, Claro; donde él se baje, me bajo yo y lo denuncio. (PAUSA) Mi cartera... qué atroz... y todas las cosas que andaba trayendo... Ah ¡no! No me voy a quedar tan tranquila... ¡Hi, el retrato! (A UNA SEÑORA) El retrato del pobre tío Arturo; el único que queda en la familia; me lo dió mi mamá para que lo mandara a limpiar... qué va a decir mi mamá.

Pero lo que más siento es la cartera... era piel de culebra... La compré en Mendoza, aquí no hay. Y ya quién sabe hasta cuando no voy a poder ir a Mendoza. Hasta este otro mes a lo me jor... ¿Cómo?... Claro que llevaba plata tam-bien... pero es lo de menos. ¡Para lo que sirve la plata hoy día! Mire, estos calzones de goma, son la ruina... porque no duran lo que es nada... No me diga, señora... si en mi barrio es mu-cho peor. Claro, hay que andar persiguiendo al lechero, y poniéndose de rodillas para que le venda un litro. Yo creo que acaparan la leche para subirla... (QUIRÁNDOSE ALGO DE ENCIMA).

¡Oiga! ¿Porqué no lee el diario en su casa? Los ojos me hacen bastante falta, le diré. Preferiría conservarlos... (SE ILUMINA SU CARA Y LLAMA INCLINÁNDOSE) ¡Mónica!... ¡Mónica! ¡Pst! ¡Quiubo linda! Qué bueno que te encuentro. Tenía algo urgente que decirte; pero no me puedo acordar qué. ¡Córrete niña! No seas tonta, ampuja. ¡Hi! Oiga, no soy pared, fíjese... Ah ¿sí? Y no se puede afirmar en el señor del frente? (A MONICA) Qué atroz ¿no? Oye, ¿cómo está Roberto?... Qué bueno. ¿Y tu mamá?... Qué bueno. (A UN COOYO (LO DICE ENTERNECIDA) Qué amoor, esa Ro-

-21-

sita, es de comérsela. ¿Y Robertito?... ¡No te puedo creer! ¿Lo operaron? ¡Te juro que no tenía idea!... Ay, pero te diré que ese doctor es estupendo, niña, y tan humano; no pasa nunca la cuenta... ¿ah? Claro niña; al pobre don Hugo lo operaron también... Fué atroz... dal cerebro, ahora sacan el cerebro y lo operan afuera... ¿ah? Sí, tienes razón; de veras que es so es con el corazón... Pero esto es horrible también, no te creas. ¡Digan que le hicieron un hoyo así! (A SU VECINO FURIOSO) ¡Oiga! ¡Sa-que esa mano de ahí!... No, señor. No es idea nía. Haga el favor de sacar esa mano... Si le sotra, córtesela... Niña, como te estaba di-ciendo, fué atroz, perdidó una cantidad de san-gre, una verdadera carnicería, ¡se veía el ce-rebro palpitando en carne viva! Sí, fíjate. Es increíble lo que puedan hacer ahora en cirugía ¿no? Lo que es el progreso... ¿ah? ¿Don Hugo? Se murió, el pobre. Pero te diré que fué casu-lidad, porque la mayoría resisten regio esa o-peración. Menos mal que tu Robertito tenía her-nia, no más; esa operación la hacen en dos pa-tadas...

¡Ay! ¡El rouge de Arica! Mónica, si no te ha-bía contado que en la apretura me robaron la cartera; ¡fíjate!... Si, y es un suplicio chi-no... me voy acordando de a poco todo lo que andaba trayendo... Si, niña, ahora recién, al subir a la micro... pero te diré que sé quién fué... (ECHA UNA MIRADA HACIA EL SITIO DONDE ESTABA EL SUPUESTO LADRON) ¡No te creo; ¡Se ba-jó! ¡qué roto! Ah, ¡no! ¡Yo no aguanto; ¡Qué sinvergüenza... ¿te das cuenta?... (SONRIENDO A UNA SEÑORA CON UN MUÑOCA) No gracias señora, prefiero llevarlos yo... (INDICA LOS PAQUETES) No quiero perder más cosas... ¡Ay! Si no la es-toy insultando... (A MONICA) La gente se pone tan susceptible con estas apreturas... (A UN CABALLERO AL OTRO LADO) ¿ah? Oiga un millóoon

-22-

... (A MONICA) No te puedo creer linda, me die-ron asiento... (SE SIENTA CON UN SUSPIRO DE ALI-VIO. SE SA CA UN ZAPATO DISIMULADAMENTE) ¡ay! ¡El encendedor de Ernesto! Esto sí que es mala suer-te. (A MONICA) Lo andaba trayendo en la carte-ra, niña. Nunca se lo saco. Va a estar furia por lo menos una semana. Era Ronson, fíjate. Hoy amanecí fatal. (AL DEL LADO) Bah, usted me es clara conocida... ¡claro! el de la apretura de esta mañana... De veras, Oiga, ¿dónde vamos? (MIRA HACIA AFUERA) ¡No le puedo creer! ¡Me pa-sé como cinco cuadras!... ¡Pare! (SE VUELVE A SENTAR) Ah, no. Ya que estoy sentada, voy a apro-vechar para seguir donde mi mamá... sentarse es una lotería... (MIRANDO A MONICA) ¡Mónica! ¿te vas a bajar? Espérate... tenía algo tan urgente que preguntarte... no me puedo acordar... (NER-VIOSA SE ILUMINA) ¡ah sí!... oye, la dirección de su costurera que te hizo el abrigo... negro...

(SU VOZ INDICA QUE MONICA SE HA BAJADO. SACANDO LA CUBETA POR ENCIMA DE SU VECINO DE ASIEN TO LE HACE SEÑAL) ¡Oye, Mónica! Te quería preguntar... no no iba no alcanzo! Oye, saludos a Roberto; ... Y no dejes de llamarlo... ahora nos cambia-ron número... 66780... ¡páptalo, linda!... (SE DA CUENTA QUE TODOS LA MIRAN Y QUE EST. ENCIMA DE SU VECINO DE ASIEN TO. CON SONRISA ESTERECOTI-PADA) Perdona... (UNOS INSTANTES, A SU VECINO) Estoy tan de mala con esto de la cartera. Quién sabe qué más llevaría... estoy tratando de acer-darme... (SOBRESALTO) ¡Las llaves! ¡Ernesto me va a matar!... Y el carnet... ¡Ts, ¡por Dios! Po-drían tener la deconcia, cuando roban una carte-ra de quedarse con la plata y devolver lo de-más. No se les ocurre. En fin, lo mejor es no hacerse mala sangre.

(PAUSA. OBSERVA DISTRAIDA LOS PAQUETES. INTRIGA DA) ¿Qué será este paquete?... Me muero de cu-

-23-

riosidad. (LO ABRE) Mi cartera... Oiga, ¡se da cuenta! ¿Quién me habrá convuelto mi car-tera! No le puedo creer... Ah ¡Claro! Ese tipo donde compré la cartera para la niña. Me envióvi la mía y se quedó con la que compré. ¡No! ¡No aguanto! ¡Pare! Me bajo y voy a la tienda. ¡Me las va a pagar! Y yo e chándole la culpa a ese negro feo... ¡poo-bre... ¡qué plancha! (SE LEVANTA MIENTRAS HABL A TRAT. DE ABRIRSE CAMINO HACIA LA SU-BIDA) ¡Pare, pues chofer! ¡qué importa que no sea paradero!... que le cuesta, sea dije... Cómo le iba a avisar con anticipación, ¡no vé que me acabo de dar cuenta que me robaron en la tienda; Y no paró... (CORRIENDO SE) ¡ Señor, no me pise!... Los tomates mañ-chan, no me los aplaste... Señora, si es tan gorda que le cuesta ponerse de lado... Ah ¿sí? Su abuelita, mire... Espérese cho-fer... ¡no me vé que voy colgando! ¡ay! Qué me importa que la bajada sea por delante o por detrás. ¡Para la mugre de micro que tie-ne; ¡ay, ¡mi pollera! ¡Espérese!... ¡LOGRA AL FIN BAJARSE! Qué alivio. (SE ARRUGA) ¡Qué brutos! (MIRANDO PASAR MICROS EN SENTIDO CONTRARIO) Ah, no... yo no me subo a otra... (CORRE) ¡Taxi! Taxi; ¡Pare! (SÁLE CORRIENDO MIENTRAS SE LE OYE DECIR) ¡unque me ar-ruino; (DES.PARECE).

T E L O N

ENTREVISTAS

IMÁGENES PARCIALES DE LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA. UNA CONVERSACIÓN CON SOLEDAD BIANCHI¹

Carlos Walker
UBA - CONICET
carloswalker8@gmail.com

A medio camino entre un chiste y un guiño cómplice a la literatura chilena, dice Soledad Bianchi que se le ocurrió el juego de palabras, la voz, *neobarrocho*, para referirse a las particularidades de la escritura de Pedro Lemebel (*Lemebel* 114). Un chiste, pues la designación surge como una suerte de derivado plebeyo del neobarroco cubano, que además y de paso, reescribe y reubica el *neobarroso* de Néstor Perlongher, es decir, pasa de la elocuente amplitud del Río de la Plata al Mapocho, esa “inocente hebra de barro que cruza la capital” chilena (*De perlas* 115). Pero el chiste también funciona como resistencia a una significación acabada, pues no se trata de elevar al *neobarrocho* a las cumbres categoriales de la crítica literaria, antes bien, se busca con ello traficar una serie de sentidos posibles en aras de aproximarse a los procedimientos escriturales y al contexto social en donde se desarrollan las crónicas de Lemebel. Más aún, dicha aproximación se realiza a través de la literatura chilena –no exclusivamente capitalina, pues el trazado y la misma historia del río, anota Bianchi, fluctúan entre lo local y el país– y, por ende, se propone como una posibilidad de recorrer su tradición literaria instigados por el sesgo que abre el *neobarrocho*. En suma, se trata de una noción que es al mismo tiempo un chiste y una estrategia para releer el pasado, el presente y el futuro de la literatura chilena.

Ahora bien, ¿y si mediante ese gesto que reúne humor y perspectiva histórica intentáramos caracterizar algunos de los procedimientos que hacen a la práctica crítica de Soledad Bianchi? Quizá a un costado de esta pregunta se podría anotar otra, acaso la mejor respuesta a esa misma inquietud: ¿cómo congeniar el humor con la crítica literaria, tantas veces desdeñada o incluso ignorada, porque se la supone fría, críptica, o mortalmente seria?

El lugar del humor en la obra crítica de Bianchi es permanente y está al servicio de la modulación de las lecturas, ya sea por su insistencia en cortar, inventar o intervenir palabras para dotarlas de nuevos sentidos o, en el mismo registro, por el uso permanente

¹ Este trabajo es parte del proyecto Fondecyt de Iniciación n° 11220991, radicado en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile.

del argot chileno para connotar sentidos en conflicto, pero también por el gesto crítico que hace tambalear y pone en duda el propio discurso en vistas de pensar con esos tropezones, de reescribirlos, ya sea porque su escritura se nutre de la mezcla y superposición de sentidos, del montaje como una metodología crítica, o bien, porque desde esos lugares se despliegan los distintas formas fragmentarias que pueblan sus lecturas.

De todos modos, vale la pena aclarar que el humor no es más que una entrada posible para acercarse a la práctica crítica de Bianchi, cuyas estrategias de lectura procuran transformarse a cada paso. Tal vez el hecho de subrayar la posibilidad de encontrar vetas cómicas en la crítica literaria no sea más que una respuesta a ciertos halos solemnes que, en ocasiones, se toman la ciudad letrada. Para ello, es necesario pensar que en el reverso del chiste hay una idea sobre la literatura chilena que se intenta combatir. Una ocurrencia de Raúl Ruiz –Bianchi escribió algunas líneas fundamentales sobre Ruiz en los años noventa (*Pliegues* 33-40)– puede servir para precisar el punto: “los chilenos tenemos sobre todo miedo de la risa, y veo en este miedo el origen de los terremotos” (Ruiz 95).

Y si el humor no es más que una entrada entre otras esto se debe, principalmente, a que sus efectos críticos pueden pesquisar en otros lugares, de la mano de una vocación por resistirse a la fijeza de las lecturas, al cierre de los sentidos, a la conclusión preformateada. Sin ir más lejos, “desmitificar y relativizar” son dos banderas del quehacer literario de Bianchi (*La memoria* 11), una y otra podrían a su vez ser endilgadas a las agudezas propias del humor. Más importante aún, y más allá de ciertas evidencias cómicas, se trata, en definitiva, de ponderar la heterogeneidad de gestos críticos con los que Bianchi despliega su manera inquieta de leer la literatura².

De hecho, esta resistencia ya se hacía notar en el compendio de poetas con que conformó su primer libro, su primera antología, *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas* (1983), pues la selección partía de varias ideas contrarias a las que circulaban en ese entonces sobre la poesía chilena. Esta antología no fue, como en otros casos, la certificación de una carrera literaria precedente, fue, en cambio, una apuesta por dar espacio a nuevas voces, casi todas menores de treinta años, incluso inéditas, y por esa vía buscaba quebrar tanto con la dispersión geográfica de los autores forzada por la dictadura militar, como con el descrédito de la juventud de la que eran objeto las nuevas plumas en el país. Frente a esta coyuntura, en la que Bianchi buscaba intervenir desde su exilio en Francia, resulta decisiva la necesidad de demostrar que los autores antologados “no nacían de la nada: tenían y tienen un pasado (literario) universal y, muy especialmente, chileno” (*Entre la lluvia* 8). Vale decir, el interés por poner a circular una muestra de poesía joven

² La inquietud de la crítica literaria, esa inquietante extrañeza de los “roces lingüísticos” que conmueven las lecturas de Bianchi (*Lemebel* 114), podría, a su vez, ser pensada desde la *gaya ciencia inquieta* que a Didi Huberman (2011) le permitió extender sus reflexiones sobre el montaje como procedimiento clave de la imaginación crítica.

va de la mano de una decisión crítica estratégica: mostrar su inscripción en una tradición literaria específica entrelazada con su valor poético. En literatura el valor se mide en la reescritura, acaso en la invención, de la propia tradición, pero para dar cuenta de ello es preciso desprenderse de la fijeza que imponen los manuales de literatura. En este sentido, la anécdota que cuenta Bianchi en esta entrevista sobre su participación en la primera reunión de la *Revista Araucaria de Chile* —órgano cultural del Partido Comunista chileno en el exilio— es notable por los mismos motivos, porque enseña una perspectiva que se desarrollará a lo largo de toda su trayectoria crítica, de plena vigencia en la actualidad. Allí una joven mujer, en medio de una reunión entre miembros de un partido político de marcado régimen patriarcal, toma la palabra para prevenir a los compañeros de la tendencia a reproducir en la crítica de poesía la lógica de la propiedad privada, la que era ostentada por ciertos críticos chilenos de izquierda sobre los vates más renombrados del país. Apostar por la poesía de los jóvenes, exiliados o en Chile, también era una manera de evitar los lugares comunes de la crítica literaria, una estrategia para buscar otras zonas desde donde leer y, a la vez, para mostrar, en plena dictadura militar, un panorama tentativo del futuro de la poesía chilena, es decir, para afirmar que pese a todo había futuro.

La tarea antológica de Bianchi comienza con su trabajo como integrante del Consejo de Redacción de *Araucaria*, desde donde fue construyendo un vasto archivo de manifestaciones poéticas que le permitió, en distintas entregas, desarrollar, pensar y extender sus formas críticas. Tal vez desde allí surge una intuición central que recorre sus trabajos de los años venideros, a saber, que la antología podía ser no sólo una selección de nombres, sino también una estrategia crítica clave para llevar adelante una permanente reflexión sobre las formas de la crítica literaria. En este sentido, *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile* (1995) es un libro central para entender su trayectoria intelectual. En primer lugar, porque transforma la antología de nombres en una antología de voces, pues a partir de una enorme cantidad de entrevistas personales Bianchi superpone y reordena los dichos de los protagonistas en vistas de ofrecer una historia de la poesía chilena reciente (la crítica como montaje de fragmentos). En segundo lugar, porque entra a la historia de la poesía chilena a través de un sesgo que pone en primer plano el relato oral, las anécdotas, de sus momentos de formación (la crítica como pedazos de una conversación inconclusa). En tercer lugar, porque orienta sus búsquedas desde los grupos literarios de provincia, en contra del centralismo capitalino con el que se suele organizar el campo literario chileno (la crítica como invención de los márgenes). Por añadidura, este papel central de la forma antológica invita a reconsiderar la amistad epistolar que Bianchi sostuvo con Roberto Bolaño desde fines de los años setenta hasta bien entrados los noventa, en la medida que *La memoria: modelo para armar* funciona como un precursor clave de *Los detectives salvajes* (1998), donde también se cuenta la historia de un grupo de poetas a partir de un montaje de las voces de sus protagonistas.

Por extensión, el interés que adquiere la antología como forma crítica dialoga con la atención que Bianchi le prodiga tanto a los medios de comunicación —la televisión, la

radio y la prensa periódica son protagonistas de sus textos—, como a otras expresiones estéticas —la canción, el cine, las artes visuales—, donde también caben otras experiencias más allá de la lectura —el mall o las calles de Santiago, la práctica del zapping y del hojeo de revistas de farándula, en fin, todo eso que llama la “escenografía móvil” de la cultura chilena (*Pliegues* 15). Entonces, el ímpetu antológico dialoga con la presencia de esta multiplicidad de elementos en sus textos porque desde allí va tomando, rescatando, antologando, objetos parciales que le permiten desplegar sus pasiones críticas. Por lo mismo, quizá Soledad Bianchi sea una de las voces de la crítica literaria chilena que de manera más insistente y aguda ha vinculado su trabajo de lectura con una reflexión permanente sobre las formas de su propia escritura, ya sea porque a lo largo de sus textos ha demostrado las potencialidades críticas de la forma antológica, o bien, porque eso le ha permitido transitar sin rodeos entre el análisis de la poesía y el de narrativa, tal y como es capaz de trasladarse desde una publicidad hasta un aspecto recóndito de la literatura colonial, o incluso, porque su constante vaivén ofrece siempre una nueva ocasión para modular esa voz insidiosa, esa primera persona del singular con que puntúa sus letras.

En definitiva, estas notas subrayan una serie de filiaciones que son parte del recorrido vital de Soledad Bianchi hasta la fecha; por su parte, la entrevista que transcribo a continuación prolonga algunas de ellas y ofrece otros aspectos de ese mismo recorrido. La conversación va desde sus estudios y primeros trabajos en el Pedagógico hasta su retorno al país luego del exilio, y entrega por esa vía una serie de episodios que amplían y detallan lo dicho hasta aquí. Amplían, pues ofrece un panorama general que resulta un valioso testimonio para la historia de la crítica literaria chilena; detallan, puesto que se detiene en ciertos momentos decisivos de su formación como crítica para desde allí sopesar las particularidades de sus textos pasados y de aquellos por venir.

Finalmente, llegados a este punto creo conveniente ofrecer una breve síntesis cronológica de lo hecho por Bianchi hasta la fecha, en vistas de entregar información que complementa lo que sigue, a saber, la transcripción de una entrevista pública realizada el jueves 6 de octubre de 2023 en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile, una actividad que fue parte del ciclo “Conversaciones con la crítica literaria chilena”. Entonces, Soledad Bianchi nació en Antofagasta en 1948. Se tituló de Profesora de Castellano en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (hoy UMCE), se doctoró en Literatura por la Universidad de París. En 1975 se exilió en Francia, y entre 1978 y 1982 escribió y formó parte del Consejo de Redacción de la *Revista Araucaria de Chile*. A su regreso a Chile enseñó literatura chilena e hispanoamericana en la Universidad de Chile por más de veinte años. Publicó, entre otros, los siguientes libros *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos* (1983); *Poesía Chilena (miradas, enfoques, apuntes)* (1990); *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del 60 en Chile* (1995, 2019); *Lecturas Críticas / Lecturas Posibles (relatos y narraciones)* (2012); *Libro de lectura(s). Poesía Poetas Poéticas* (2013, 2023), *Pliegues. Chile: cultura y memoria (1990-2013)* (2014); *Lemebel* (2018).

*

Carlos Walker (CW): *Parto por un antecedente que quizá pueda servirnos para empezar a conversar del panorama universitario y cultural en el que empezaste a desarrollar tus quehaceres como crítica literaria. A partir de 1968 trabajaste como ayudante de la cátedra de Literatura Hispanoamericana y Chilena en el Pedagógico, dos preguntas muy puntuales para luego empezar a abrir la conversación hacia otros aspectos: ¿quién era el titular de esa cátedra? ¿Cómo se enseñaba la literatura?*

Soledad Bianchi (SB): La verdad, yo creo que había varios titulares. En ese momento Goic estaba en Estados Unidos (no sé, pero imagino que también tenía su nombramiento acá), pero el que aparecía, digamos, a cargo de la cátedra, me parece que era Mario Rodríguez. De todos modos, yo creo que había dos o tres profesores que deben haber tenido el mismo rango. Recuerdo, por ejemplo, que Fernando Alegría venía desde Stanford, donde enseñaba, y hacía aquí un curso de dos meses (durante los veranos de Estados Unidos), que a los alumnos les valía por un curso completo, de un año o un semestre. Incluso dirigía seminarios de grado, lo que era bastante injusto frente a los otros alumnos que seguían cursos “normales”, creo que anuales, aunque no era una pillería de los alumnos pues las autoridades lo aceptaban. A ver, no recuerdo bien, pero al parecer nosotros teníamos notas anuales y las asignaturas en cuanto a “temática” eran semestrales. Si no me equivoco, se nos guardaba la nota del primer semestre y después se promediaba con la del segundo. Cuando yo estudié no había sistema de créditos, entonces no se podía elegir con quien hacer tal o cual ramo, uno tenía que seguir la malla completa de lo que se ofrecía (los seminarios de grado eran distintos porque había una oferta más variada, y podíamos elegir el profesor y/o la materia).

Respecto a los cursos de Fernando Alegría, me imagino que ese “arreglín” se lo permitían por su prestigio. Justamente, era ese tipo de “abusos” con los que se quería terminar con la Reforma Universitaria. En la Universidad de Chile se implementó a partir de 1968, pero la primera universidad chilena que la inició fue la Católica. Con ella se acabó *el* catedrático que hacía y deshacía, según su voluntad, y los profesores se multiplicaron, es decir, empezaron a haber varios profes del mismo rango, pero no puedo afirmar si burocráticamente, antes de la Reforma, esos varios profes que, para nosotros los alumnos aparecían como los “catedráticos” tenían el mismo rango, el mismo sueldo, etc. En todo caso, en ese tiempo, las jerarquías eran muy diferentes a las actuales, que son copiadas de Estados Unidos.

Otro cambio importante que hubo con la Reforma fue que los Centros de Investigación—que tenían mucha autonomía, aunque seguramente dependían de un Departamento, en este caso, el de Castellano—tuvieron, obligadamente, que integrarse “físicamente” a ellos, quiero decir que sus investigadores tuvieron que comenzar a hacer clases porque

—al igual que hoy— todo académico tenía la obligación de realizar las tres actividades: docencia, investigación y extensión.

Parece que había tres Centros de Investigación: uno de Filología o algo así, pero no estoy segura. Yo me acuerdo con nitidez de dos —todo esto fue el año 68, un momento de muchos cambios—, estaba el Centro de investigación de Literatura Comparada, dirigido por Roque Esteban Scarpa, y el de Literatura Chilena, que lo dirigía César Bunster, un señor muy mayor a quien yo veía como un viejito chuñusco. Seguro que debe haber sido un pozo de sabiduría, pero... Parece que daba clases de Literatura General, tal vez me equivoco. Él había publicado un Silabario, que fue bastante usado: *El niño chileno* (si un Silabario se acogía como texto en la Educación Pública era grito y plata). Don César (como se le decía) pertenecía a una familia que era una suerte de casta en la U. Pueden haber sido muy notables, como su hijo, Patricio Bunster, el bailarín, o Álvaro, Secretario General de la universidad por muchos años. De todos modos, no me refiero a ellos en específico, lo que quiero decir es que antes de la Reforma no siempre había concursos para llenar cargos, etc., y esto era uno de los problemas e irregularidades con el que se pretendía terminar o, por lo menos, “administrar” en vistas de que hubiera normas que se respetaran. Bueno, con la Reforma esos centros tienen que haber perdido poder, en buena medida porque ya no podían hacer el juego de ser independientes y tomar decisiones por su cuenta, de modo casi autónomo, sin considerar demasiado a los Departamentos de los que dependían (y lo digo en plural porque estoy casi segura que había otros Departamentos; en Historia creo que también tenían Centros de Investigación). Esos Centros, entonces, se volvieron más dependientes de los Departamentos, del de Castellano, en el caso de estos dos que mencionaba. Fue así como esos investigadores llegaron al Departamento con la obligación de hacer clases, esto porque después de la reforma se comenzó a exigir, como es ahora, por lo general, que cada académico debía realizar actividades de investigación, docencia y extensión. Entonces, esos investigadores no estaban acostumbrados a dar clases, y por lo mismo su incorporación fue algo problemática.

Me preguntas cómo se enseñaba la Literatura, seguro que irá apareciendo después, pero puedo decirte que en primer año había Gramática, Estilística, Latín, Composición y creo que un curso optativo en que se podía elegir: Literatura General u otra materia, o sea: casi nada de Literatura. La General la hacían varios profes: yo elegí a Scarpa, que nos pasó algo de Thomas Mann (él había escrito un libro sobre este autor), y puedo equivocarme, pero parece que las clases eran bastante anecdóticas, además que éramos más de cien alumnos, así que mucho diálogo no podía haber.

CW: *¿Y cómo era esta figura del investigador que en Chile cayó en desuso?*

SB: Se dedicaban exclusivamente a la investigación y, aunque no estaban físicamente en el Pedagógico, creo que dependían del Departamento, aunque al parecer tenían poca relación con lo que allí pasaba. Se me figura a mí que era Scarpa el que iba a las

reuniones de Departamento. De todos modos, ellos se dedicaban a investigar (pienso que hoy, en la Chile, no existe esa figura para personas que se dediquen a las Humanidades y las Artes. A las Ciencias, sí, por supuesto). En el Centro de investigaciones de Literatura Comparada tenían una línea de libros de investigación, que incluía ensayos y estudios. Muy modestamente, en la tapa decía: “El espejo de papel” (como toda marca de imprenta) y adentro, se repetía con una explicación abajo: “Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile”. En la solapa del “Pound” (de Armando Uribe Arce, que yo tengo), aparece una lista de cerca de una decena de publicaciones de varios de los investigadores: *La Comedia del Arte*, de María de la Luz Uribe; uno sobre Lorca de Scarpa; otros sobre Schiller, Musil, Truman Capote, etc., de distintos autores. Entre ellos destaca *Eliot el hombre, no el viejo gato*, de Esperanza Aguilar (no la conocí), por haber sido Premio Municipal de Ensayo en 1962 y, para mí, los de Armando Uribe, que siempre son tan aportadores y diferentes: el que mencioné y *Una experiencia de la poesía: Eugenio Montale*. La verdad es que yo no sé si Uribe pertenecía oficialmente al Centro porque él estudiaba Leyes, pero había sido del grupo de estudiantes-escritores dirigido por Scarpa, los “Jóvenes Laureles” del Colegio Saint George’s. Entre ellos, también estaba José Miguel Ibáñez Langlois, el que después firmaría como Ignacio Valente, el Cura Valente.

También el Instituto de Literatura Chilena tenía una publicación, el *Boletín de Literatura Chilena*, con formato de una revista grande. No sé la frecuencia que tenía. Las Bibliografías que daba a conocer eran bastante fundamentales y útiles.

Con la Reforma cambió mucho el panorama y, además, empezó a hacerse presente otra generación, me refiero a los que nos hicieron clases a nosotros, a los de mi edad: Jorge Guzmán, Cedomil Goic, entre otros, empezaron a tener voz autorizada. Antes de ellos los profesores anteriores eran feroces, las cátedras eran propiedad privada: Literatura Española, por ejemplo, poco menos que *era* del profesor Antonio Doddis y él podía hacer lo que se le ocurría. Me acuerdo que no le gustaba tomar exámenes y dejaba para marzo a casi todos los alumnos que no estaban eximidos, y eso era un poco “a dedo”, según cómo le caían. Entonces, con la reforma llegaron profesores nuevos y, creo, no estoy 100% segura, empezó también el sistema de elegir cursos, además, todo debía ser más transparente y democrático, no podía continuarse con el autoritarismo y personalismo a la escala anterior (me refiero a la carrera académica), aunque las injusticias y rigideces la trascendían, y me temo que en ocasiones continúan.

CW: ¿Dejaron de haber cátedras propias?

SB: Dejaron de haber cátedras que eran unipersonales, y llegaron otros profesores: de Valdivia, Carlos Santander; Hernán Loyola, el nerudólogo number one; la Eugenia Neves. Creo que ahí también llegaron Pedro Lastra y Alfonso Calderón, que eran investigadores del Instituto de Literatura Chilena. Entonces, el área de hispanoamericana y

chilena creció bastante y ahí cada profesor hacía el curso que quería, de acuerdo con una programación colectiva, por supuesto.

CW: *¿Y tú como ayudante, qué exigencias pedagógicas tenías?*

SB: Yo fui ayudante, en especial, de Goic, que a lo mejor ustedes han oído nombrar porque hizo clases aquí, en la Católica, me parece que creó la revista *Anales de literatura chilena*, y con posterioridad, la dirigió. Goic era muy estricto, además tenía su método, rígido, que hoy nos puede resultar simplista, mecanicista, diría yo, porque usaba la teoría de las generaciones (cuyos teóricos habían sido alemanes, con posterioridad, Ortega y Gasset también la usó). Según ellos, cada generación “duraría” quince años y se supone que después de esa etapa, la literatura cambiaba (hablo del caso nuestro –literatura–, pero, supuestamente sería aplicable a muchas áreas). Otro asunto discutible es que dentro de una misma generación entraban los autores que habían nacido en esa década y media, entre esas fechas, sin considerar particularidades, como clase social, estudios, etcétera.

Y respecto a mi trabajo como ayudante, recuerdo que lo que me pedía Goic era que hiciera fichas, en particular, sobre lecturas teóricas. Posiblemente, alguna vez puede que me haya pedido revisar algún texto con los alumnos, de los que estaban en la bibliografía para abordar poesía (recuerdo uno de Pfeiffer), pero no mucho más. Lo importante eran las fichas (una buena manera de aprender un texto, por lo demás). Suelo hacer una broma cruel y decir que lo único positivo que tuvo el Golpe de Estado, en mi caso [risas], fue que tuve que romper esa actitud tiesa e inflexible (o eso creo yo, por lo menos). Yo terminé la carrera en el 70 y entonces Goic me dijo: si quiere quedar como académica en la universidad, usted tiene que hacer un doctorado, lo que en ese tiempo no eran tan frecuente. Para hacerlo, lo habitual era irse a Estados Unidos, pero yo no quería irme porque el momento político era fascinante, yo era militante comunista, y por eso quise hacer el doctorado acá. Es gracioso, porque el plan de doctorado que nos pedían era tres veces más difícil que el de cualquier universidad alemana: había que saber alemán, había que saber latín, griego, no sé, ¡era una locura! En ese mismo momento, Goic también me dijo, usted tiene que escribir, tiene que empezar a escribir, a publicar, y empecé a escribir sobre un soneto de Neruda –no tengo idea por qué lo elegí o si lo elegí yo– que está en *Crepusculario*, y empieza así: “*Esta iglesia no tiene lampadarios votivos, / no tiene candelabros ni ceras amarillas*”. Hasta ahí me lo sé no más, el asunto es que yo le presentaba a Goic lo que había escrito y no le gustaba y yo re-empezaba y no le gustaba, etc., por eso digo que si no hubiera habido Golpe yo seguiría escribiendo el artículo que me había pedido por Goic. Y, bueno, él era muy estricto, lo que por un lado era fantástico, porque yo soy muy dispersa, como se habrán dado cuenta, pero, por otro, era un poquito cuadrado, en el sentido que te daba pocas posibilidades para que te lanzaras por tu cuenta... A ver, no era una persona absolutamente autoritaria, que te prohibiera hacer lo que querías, pero si

no le interesaba... Un ejemplo, él encontraba raro que a mí me gustara la canción popular, eso para él no era literatura, por supuesto.

También fui ayudante de Rodríguez, creo que al mismo tiempo que de Goic. En esos tiempos existían tres grados de Ayudantes, yo era del más bajo porque venía entrando a la carrera académica, y además era la más chica, tenía 20 años. Para que ustedes sepan, el sistema era muy distinto, la carrera académica empezaba con ser ayudante, ahora ya no, los estudiantes son ayudantes, pero es algo simbólico porque después se van ¿no? En ese tiempo no era así, como ayudante ya estaba contratada, era funcionaria del Estado, tenía un sueldo como ayudante de tercera, había ayudantes tercero, segundo y primero. Yo pasaba textos, me acuerdo que en una Ayudantía de Rodríguez leímos, con los alumnos, algo de Mariátegui. Debe haber sido alguno de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* y, tal vez, era una ayudantía para colonial, no sé... Lo que sí sé es que era un momento muy interesante, a mi modo de ver. El Pedagógico era muy politizado, muy politizado, pero al menos en el Departamento de Castellano —en esa época se llamaba de Castellano y no de Español— había gran respeto por lo que se llamaba “libertad de cátedra”. Goic podía hacer sus clases cómo se le ocurría y pasar su método generacional y, al lado, estaba Hernán Loyola o Santander, y Pedro Lastra, y también Alfonso Calderón (aunque no me acuerdo de clases con Calderón), y cada uno tenía sus métodos de acercamiento a la literatura y nadie, ninguna autoridad —ni superior ni del Departamento— hacía problemas ni exigía un determinado enfoque.

CW: *¿Entre todos estos nombres, podrías distinguir, tentativamente y sin perjuicio de los baches de la memoria, entre métodos de abordaje de la literatura?*

SB: Por eso digo que es interesante, porque no había esa cosa monolítica que todos teníamos que ser, por decirte, marxistas en el abordaje de la literatura. De hecho, pocos eran marxistas, había diversos métodos, te diría. Bueno, ya había pasado un poco el enfoque tan biográfico, tipo Latcham, aunque imagino que Loyola puede haberle dado importancia a la biografía. También se había superado —o se pretendía, por lo menos— la crítica impresionista, y se intentaba hacer “ciencia de la literatura”. Esto es bien importante pensarlo hacia atrás: el año 60 se publicó *La estructura de la obra literaria* de Félix Martínez Bonati —es curioso porque se publica justo el 60 y le da la razón a Goic con lo de la generación pues, para él, una comenzaba en 1960. En el Pedagógico se pretendía hacer análisis “científico” de la literatura (y lo digo así porque creo que en otras universidades seguían siendo algo biografistas y/o impresionistas y muy anecdóticos). Goic, en cambio, era un estructuralista intrínseco, o sea, se quedaba en la obra, no se salía para nada, no consideraba el contexto ni del autor ni del texto. Lo he contado varias veces, y aprovecho que estamos en la sala Manuel Rojas para repetirlo, en *Hijo de ladrón* hay una huelga de los portuarios, creo, y nosotros lo estudiábamos como un hecho de lenguaje, pero resulta que la huelga había existido. A mi modo de ver, hubiera sido mucho más enriquecedor

ver cómo se tomaba ese hecho histórico y se transformaba en literatura, qué había dejado de lado Rojas, qué tomaba, qué ensalzaba, qué lenguaje y procedimientos literarios le acomodaban, etc. Bueno, con Goic, no considerábamos nada de eso sino la estructura del narrador, los modos narrativos y poco más.

CW: *Por lo que cuentas, se ve que había varias tendencias, incluso contrapuestas, ¿podríamos decir que la denominada ciencia de la literatura se oponía a la crítica comprometida?*

SB: Bueno, sí, es cierto que coincidían la llamada “ciencia de la literatura” y la “crítica comprometida”, pero yo pienso que la segunda debe ser tan seria como la otra, sólo que más flexible y abarcadora. La verdad es que no creo que se opongan, aunque hoy me parece exagerado hablar de “ciencia de la literatura”. Lo que sucede es que se les daba mucha importancia a estos estudios como supuesta “ciencia” porque antes había sido el dominio absoluto y limitante, como dije, de la tendencia biográfica e impresionista de Latcham o Latorre y otros. Latcham y Mariano Latorre fueron profesores de Goic y de Jorge Guzmán. Aquí es necesario decir que si bien Jorge Guzmán no hacía Hispanoamericana ni Chilena, él fue muy importante en nuestra formación. Ellos fueron los grandes profesores cuando yo estaba en la universidad. Martínez Bonati ya no estaba en Santiago, creo que debe haber estado en la Austral, después de Alemania, no sé, pero, pero su libro era muy importante. Esta generación fue muy importante –Jorge Guzmán, Goic, Martínez y otros– para aproximarse y estudiar la literatura desde otras perspectivas. Tenía que haber cambios de enfoque e, incluso, de concepción del hecho literario, aunque éstos hoy pueden parecernos limitados, facilistas, mecanicistas, rígidos, etc.

CW: *Detengámonos un poco en esta coyuntura, traje una cita del primer prólogo de La novela chilena de Goic, que es del 67, en donde sitúa a Martínez Bonati y a Jorge Guzmán en un lugar de privilegio. Siempre me ha llamado la atención esta mención de sus colegas, de sus contemporáneos, a quienes pone en un lugar muy importante. La voy a leer para poner en contexto la pregunta: “Este libro –dice Goic en su primera introducción a La novela Chilena– está ligado y en deuda con La estructura de la obra literaria de Félix Martínez Bonati y con la obra de Jorge Guzmán Una constante didáctico-moral del Libro del Buen Amor, que son la expresión más madura de la renovación de la teoría literaria y de la crítica en nuestro país” (Goic 22) En suma, ¿cómo leer ese gesto de Goic de poner en un lugar tan de privilegio –“Este libro está ligado y en deuda”– a sus contemporáneos?*

SB: A ver, esto es como como una copucha, pero yo creo que la historia también se hace a partir de copuchas, en más de una ocasión hay hechos que pueden parecer mínimos, pero que, finalmente, no son intrascendentes y dejan una marca importante. Sin duda,

había una pugna brutal con los profesores viejos por sus modos de concebir y abordar la literatura, entre otros asuntos, porque, como dije, también había una pugna por lo que se entendía por Universidad, por los modos de enseñar, etc. No hay que olvidar que Félix Martínez fue Rector de la Universidad Austral: ¡imagínate la importancia que le otorgaba a esos asuntos para dedicar buena parte de su tiempo a “erigir” una institución de Educación Superior, en lugar de dedicar todo su tiempo a estar estudiando o escribiendo! Hay un momento en la vida en que se siente que ya te toca actuar o, por lo menos, ciertas personas lo viven así, ¿no crees? Seguramente por eso Goic rescata a sus colegas. Yo creo, además, que ellos se acercaban entre sí porque sentían una distancia profesional y, seguramente, personal con sus mayores. A mi modo de ver, y aunque sea un poco brutal decirlo, creo (y, por supuesto, esto es una deducción mía, de acuerdo con lo que yo veía), creo que también tenían cierto desprecio por muchos de los otros profesores y por algunos que no eran profesores. Por ejemplo, Enrique Lihn... y a mí esto me da rabia hoy (tal vez en esa época yo no entendía mucho ni sabía de esas pugnas y esos mundillos), mucha gente cree que Enrique Lihn no entró al Pedagógico porque había ido a Cuba y había hablado contra Cuba, o porque era demasiado crítico ¡No! A mi modo de ver, y con el tiempo lo vi así, estos profesores no consideraban lo que era Lihn porque no tenía título universitario. Por lo demás, ninguno de esos dos profesores –Goic, Guzmán– era de izquierda, así que no se trataría de sectarismo por no apoyar a la izquierda a ojos cerrados. Se trataba de defender a la universidad de manos de gente que no había estudiado postgrado o que no tenía título. Un caso similar podría ser el de Martín Cerda, que tampoco hizo clases en el Pedagógico. Por ejemplo, Pedro Lastra era profesor primario y también Calderón, ambos son un pozo de conocimientos, pero ellos, los profesores de la “nueva era”, se oponían o no se daban cuenta de su saber porque eran muy formales. ¡Pucha, hubiera sido maravilloso que nos hubiera hecho clases Lihn, además, sus ideas no eran nada lejanas, incluso a las de hoy!

CW: *Concentrémonos un poco en esas ideas. En una entrevista tuya leí que hablabas de una pelea entre “los antiguos y los modernos”, ponías a Goic como el líder de los modernos, quienes querían desterrar a una serie de grupos vetustos de la Facultad (Pistacchio y Alburquenque). ¿Cuál es el trasfondo literario de esa pelea? ¿Tiene algún trasfondo sobre los modos de concebir la historia de la literatura chilena o es más bien una pelea por el poder y el reconocimiento?*

SB: Bueno, es lo que hemos hablado, yo creo que tiene un trasfondo, no sé si de la literatura chilena en su conjunto, pero sí de la manera de enfocar la literatura, ¿te fijas?, de cómo me acerco yo a la literatura y qué me va a decir la literatura. En el caso de ellos no había salida de borde, ¿me entiendes? La literatura estaba ahí, ese libro estaba ahí y te daba lo que tú buscabas: la estructura del narrador, los modos narrativos, pero esa “pelea entre antiguos y modernos” (el nombre es un chiste, claro) es más que una diferencia de concepción de la literatura pues, también, entre ellos hay grandes diferencias respecto a

lo que entendían por universidad, ¡nada menos!, también por cátedra, por enseñanza. Las rencillas por el poder y el reconocimiento tampoco deben haber estado ausentes.

CW: *Y, por ejemplo, ¿reivindicaban algún autor contemporáneo?, ¿cuáles eran los autores que defendían? En este tipo de enfrentamientos, de reestructuraciones del campo cultural, suelen renovarse los nombres preferidos y desdeñados, ¿no?*

SB: Mira, yo me acuerdo que cuando Guzmán hacía un curso de estética literaria en tercer año de castellano, en la primera clase nos dijo, con su voz impostada, ustedes van a ser críticos literarios (lo que era un error, nosotros íbamos a ser profesores de castellano). Él dijo, ustedes van a ser investigadores y críticos literarios y, por lo tanto, tienen que haber leído mucho, y empezó a enumerar novelas y relatos de todas las épocas y de autores de muchos países. Si no me equivoco, desde la llamada “novela bizantina” en adelante. Todo el mundo estaba aterrado, nadie había leído casi nada de lo que él mencionaba, estábamos en tercer año. Entre paréntesis, recuerda una cosa importante que ya señalé, que en primer y segundo año casi no teníamos literatura, en segundo sólo teníamos literatura española medieval y en primero una literatura general. Entonces, Guzmán seguía y seguía enumerando, recuerdo que mencionó *La metamorfosis*, de Kafka, y muchas más y llegó hasta el boom, porque el boom era lo que pasaba en ese momento, o sea 1967, justo el año en que se publicó *Cien años de soledad*. Volviendo a la pregunta, te diría que leímos algunos contemporáneos.

Ahora bien, más allá de la ficción era muy importante Wolfgang Kayser, “Interpretación y análisis de la obra literaria”, Wellek y Warren, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Jakobson, algunos textos de estilística, etc. Ese mismo año 1967, o sea en tercer año de Castellano, en el ramo de “Estética”, Guzmán nos hizo un curso de un año sobre Sartre y leímos novelas, ensayos y creo que hasta teatro de él. ¡Fue increíble! Recuerdo, además, un curso anual muy importante sobre el Quijote, también de Guzmán.

CW: *¿Los contemporáneos no se leían en el marco de la enseñanza universitaria?*

SB: No, no tanto, aunque de todas formas algo se veía. Se leían, en especial, en los seminarios de grado: Cortázar, Carpentier, Rulfo, etc., pero algo vimos también en ayudantías: Skármeta fue ayudante mío, la Lucía Invernizzi, José Promis. Leímos a Sabato. Lucía Invernizzi, que era ayudante, nos hizo leer *La hojarasca* de García Márquez, sobre la que ella había hecho su memoria de grado para ser profesora.

Agrego algo que me parece importante: en esa época casi todos los diarios tenían suplementos de cultura, ¡y buenos suplementos! Muchos de nuestros profes escribían en los suplementos de “El Siglo”, “La Nación”, etc. (acuérdate que, entonces, había muchos más diarios que ahora). Las disputas sobre los distintos acercamientos a la literatura pasaban

mucho más, creo, por esos artículos que por la universidad. Si bien en la universidad había pugnas, de las que ya hablamos, eran conflictos que no trascendían el Pedagógico.

CW: *¿Pero los escritores sí estaban en la universidad o tenían vínculos con la universidad?*

SB: Claro, eran profesores Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, el mismo Jorge Guzmán era escritor... Hay una cosa bien entretenida que dice Álvaro Bisama: ¿qué hubiera pasado – dice– si en lugar del método de Goic se hubiera optado por enfocar la literatura desde los planteamientos de *Para leer el Pato Donald?*, de Dorfman y Armand Mattelart, ¿se imaginan ustedes? ¡Y es verdad! ¿Qué hubiera pasado con la crítica literaria chilena? Hubiera sido totalmente distinta.

Bueno entonces, lo que pasa es que, como dije, con la Reforma llegan profesores nuevos, además, se crea un *Vespertino* (tal vez, éste comenzó en 1970, durante la UP, no recuerdo bien). En el *Vespertino* estaba Luis Vaisman, Lucho Ñíngo Madrigal y otros. Ñíngo hacía leer Lucien Goldmann. Coincidían, entonces, también con Dorfman que hacía un seminario sobre historietas, sobre todo las de Disney. Bernardo Subercaseaux, en el momento del Golpe, dirigía un seminario sobre Violeta Parra. Entonces, ahí se van mezclando no sólo los profesores, después de la Reforma llega otra gente y con otras perspectivas, y eso tiene mucha más trascendencia. ¿Por qué? Porque muchos eran militantes políticos, además de muy comprometidos con la literatura. Además, se creó un programa de televisión que dependía del Departamento de Castellano, el Canal 9 era de la Universidad de Chile y era cultural. Había un programa, me acuerdo, en el que participaba Ariel Dorfman, miembros del MAPU en general: Ariel, Manuel Jofré (que era de mi generación y después del Golpe enseñaba Teoría Literaria, y que murió hace unos pocos años), y Skármeta. Y ahí sí había mucho más debate. Varios de los profesores de Castellano tenían relación, asimismo, con Quimantú, la editorial del Estado, y Loyola dirigía una Colección “popular” y masiva en Nascimento.

También habría que referirse a la *Revista Chilena de Literatura*, creada, al parecer, por Goic, como en 1971, 1972, que continúa hasta ahora. En uno de los primeros números, Ariel Dorfman escribió un artículo que me parece extraordinario hasta hoy, se llama: “El ‘Patas de Perro’ no es tranquilidad para el mañana”: que toma como punto de partida la novela de Carlos Droguett. Parece que el Comité de Redacción discutió muchos si se publicaba o no porque tenía un punto de vista anti-oligárquico, anti-imperialista, y muy político y “sin pelos en la lengua”, etc., y es tan creativo que yo creo que a los profes más tradicionales los llegaba a asustar.

Goic y Guzmán eran elitistas, como señalé, de Martínez Bonati no puedo hablar, aunque sí supe de las facilidades que les dio a los poetas en Valdivia, cuando fue Rector.

Ahora, aquí hay que recordar que el 72 se abre el Instituto de Estudios Humanísticos y aparece otra manera de enfocar las cosas. Yo me recibí en 1970, aproximadamente,

entonces Goic me dijo: tiene que hacer un doctorado, ya, yo estaba haciendo el doctorado y tomaba cursos, fundamentalmente en el Pedagógico, de historia, de filosofía, de montones de cosas, pero como estaba tan álgida la situación política hubo profesores que se empezaron a ir del Pedagógico y algunos se fueron a Estudios Humanísticos. El mismo Goic se fue, yo no estoy segura si se fue del todo, Guzmán sí, Guzmán renunció al Pedagógico, estuvo un tiempo fuera y después apareció en Estudios Humanísticos. Y en Estudios Humanísticos, nosotros teníamos unos seminarios fascinantes, con todos los profesores, que eran como diez.

CW: *¿Nicanor Parra hacia clases?*

SB: Nicanor no iba nunca, yo creo. Nunca fui muy seguidora de Nicanor porque no me gustó cómo se excusaba con los alumnos cuando tomó té con la señora Nixon: se sentaba frente al Departamento de Castellano y los alumnos, de todas las carreras, poco menos que hacían cola para enrostrarle su metida de pata (¿habrá sido una metida de pata?). Todavía menos me gustó su actitud posterior al Golpe cuando aceptó dirigir el Departamento de Física cuando el Pedagógico estaba intervenido. Nicanor era el rey. Otros profes eran: Enrique Lihn; Patricio Marchant, que era de filosofía y había estudiado con Derrida; Cristián Huneeus, que también era novelista; Felipe Allende, que en el Pedagógico había sido ayudante mío de Latín; Ronald Kay, Jorge Guzmán. En Historia estaba Mario Góngora, entre otros. Los lunes teníamos un seminario con todos esos profesores, se discutía un texto y todos opinaban, era interesantísimo, ese ejercicio sí que era enriquecedor.

CW: *¿Te acuerdas qué leían ahí?*

SB: Ronald venía llegando de Alemania, había ido a estudiar a Konstanz, él fue el que “trajo” a Walter Benjamin. Me acuerdo que leímos “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (todavía tengo la fotocopia, por lo que ven soy muy cachurera).

CW: *Y eso tal vez marcó la entrada de Benjamin en Chile, ¿no?*

SB: Yo creo que debe haber sido de los primeros. Mira, Leónidas Morales escribió algo sobre la recepción de Benjamin en Chile para un seminario en Argentina, habría que revisar su artículo. Sí, yo creo que debe haber sido de los primeros, si no el primero. Por otro lado, además, no había “compartimentos estancos”: literatura, pintura, historia, filosofía, era todo muy poroso. Ronald presentó la obra de Vostell y de Joseph Beuys, dos importantísimos artistas visuales alemanes. Sin duda, Ronald produce mucho impacto en lo que más tarde será la “Escena de avanzada”, fundamentalmente en artes visuales,

aunque en literatura también, la Diamela Eltit fue su alumna, y es posible que la Eugenia Brito también lo haya sido.

Recuerdo que cuando en 1975 llegué a Francia, no me creían que había leído y estudiado los *Escritos* de Lacan, y era efectivo porque había seguido un curso con Marchant sobre esos libros.

Por otro lado, en ese seminario de los lunes se juntaban los profesores de historia, de filosofía y de literatura, entonces, era muy interesante. De todos modos, yo te diría que en el Pedagógico, en pequeño, se había estado empezando a gestar una cosa que era más de entrecruzamientos también, poco antes del Golpe el Pedagógico era como lo contrario de Estudios Humanísticos en cuanto a compromiso político y a elitismo, me parece.

Yo creo que en Chile si no hubiera... –esas estupideces que uno dice–, si no hubiera habido Golpe, hubiera habido una gran apertura. De hecho, la hubo, incluso durante la dictadura, las cosas estaban en ebullición, todo era muy, muy activo, y yo creo, por ejemplo, que no era todo militante, o sea, si uno lee hoy *Para leer al Pato Donald* da un poco de risa, porque resulta un poquito ingenuo, pero hay que pensar en esa época, esos eran grandes pasos. Además, Ariel Dorfman ahí se une con Mattelart, que era un sociólogo y que era de la Católica, entonces, el espectro de lo que se estaba haciendo y pensando era mucho más amplio.

CW: *¿Y ahí ya está circulando el estructuralismo francés?*

SB: Sí, Barthes, la revista *Communications* (donde escribía el “primer” Barthes, el estructuralista convencido y muchos de ellos, que después variaron y se ampliaron metodológicamente y de enfoques, el “otro” Barthes, el posterior al estructuralista estricto, es el fascinante) y, además, muchos libros argentinos, compuestos de distintos artículos y que trataban sobre temas específicos. La apertura se daba en distintas áreas de las ciencias humanas. Bernardo Subercaseaux había estado en Cuba, y yo creo que ahí debe haber captado eso de estudiar a Violeta Parra, o sea, eso era muy único en ese momento, el año 72 o 71, y no era una cosa de una militancia burda, ¿te fijas?, no era simplismo ni mecanicismo de la superestructura y la infraestructura. Incluso Loyola, que era comunista, yo no diría que por ello haya sido un crítico literario marxista, ni tampoco hacía análisis marxista.

CW: *¿Qué papel juega ahí Yerko Moretic?*

SB: Yerko Moretic había estudiado en el Pedagógico, creo que fue compañero de curso de Goic, él hizo clase en la Universidad Técnica del Estado, UTE, que ya no existe, hoy es la Universidad de Santiago. La dictadura la cambió y la amplió, para que tuviera carreras humanistas, porque ellos eran fundamentalmente técnicos, había una Escuela de Artes y Oficios muy importante. Creo que ahí hacía clases Yerko, igual que Carlos

Orellana, que entiendo que estaba a cargo de la editorial. No sé muy bien, pero estoy casi segura que no conocí nunca a Moretic.

CW: *Para insistir un poco con el periodo, quiero rescatar una respuesta de Jaime Concha a una encuesta sobre la crítica que se publica en Aisthesis en 1967. Le preguntan cómo trabaja, cuál es su método, cómo concibe su labor y crítica, dice: “No he escrito sobre el problema de la crítica, para mí es la determinación de las estructuras profundas de una obra literaria, es decir, de esos constituyentes formales y de su sentido y valor como experiencia humana”. Y luego remata su respuesta agregando un sentido por entero diverso de lo ya dicho: “creo no haber hecho crítica, sino investigación literaria”, para terminar afirmando que “la crítica implica juicio de valor, cosa que yo he dado ya por supuesto en mis estudios” (Escudero 276). Así las cosas, tenemos investigación de un lado y crítica del otro, ¿cómo funcionaba eso a fines de los 60, principios de los 70?*

SB: Un paréntesis, yo me he centrado en el Pedagógico porque es lo que conozco, pero yo creo que en provincia era mucho más abierto. En Valparaíso, por ejemplo, estaba Nelson Osorio, en la Chile de Valparaíso, (acuérdense que la Universidad de Chile estaba en todo el país, tenía muchas sedes, ¿nueve, tal vez?, desde Antofagasta hasta, no sé si hasta Punta Arenas, era Universidad de Chile de Arica, de Antofagasta, de Valparaíso, etc. La Universidad de los Lagos de hoy era la Universidad de Chile de Osorno). Entonces, creo que en provincia donde había Literatura, por ejemplo en la Austral y en la de Concepción, en Valparaíso, era muchísimo más abierto, aquí también, la Católica era importante en Literatura. Había un mayor diálogo y escucha a los jóvenes, también había más variedad. Jaime Concha, que para mí es uno de los mejores críticos chilenos, era totalmente distinto a Goic, por ejemplo, no tiene nada que ver en su metodología, en su acercamiento a la literatura. Pero tú me hablabas de una separación entre la crítica y la investigación ¿en qué sentido?

CW: *Me llamó la atención que Concha fuera tan enfático, obviamente yo lo identifiqué con la crítica literaria. Entonces, poner la investigación de un lado y la crítica del otro puede ser comprendido como una maniobra de especialización, o de profesionalización, que redunde un poco sobre lo que nos contabas recién de estos problemas de parcela, que no salían a la prensa o al exterior, que no disputaban otros sentidos en el campo cultural. Como esa idea de que la crítica está en el diario y la investigación en la Universidad, creo que esa afirmación mantiene la barrera.*

SB: Bueno, para mí es evidente que no puede haber una sin la otra. Te cuento una cosa curiosa y divertida, divertida y dramática, de esa época en que el ambiente estaba tan politizado. Quimantú, la editorial del Estado, sacaba una colección que se llamaba *Nosotros los Chilenos* (si van al Persa todavía los pueden encontrar). De esos libros, Jaime

Concha escribió uno sobre la novela chilena y otro sobre la poesía chilena. En el de la poesía chilena... Jaime, que era bien sectario, puso que el gran poeta de ese momento era Nicanor Parra, y había otro que figura apenas como "G. Rojas", porque Gonzalo Rojas era del MIR o era cercano al MIR. Y después del Golpe, Concha retomó ese artículo –que es bastante bueno, por lo demás, te da una idea y un panorama– y agregó un párrafo sobre Gonzalo Rojas donde lo consigna como el poeta del momento, y luego pone que otro poeta importante es Nicanor –o tal vez pone N. Parra, hermano de Violeta, y nada más. Todo esto, debido a la actitud ambigua de Nicanor Parra, que nunca se sabía si estaba a favor o en contra de la dictadura porque –como dije antes– aceptó ser Director del Departamento de Física, en el Pedagógico, justo después del Golpe, cuando estaban expulsando a muchos profesores y pasaba lo que pasaba en términos de represión, censura, matanzas.

CW: *Avancemos hacia los 70-80, al exilio. Cuéntanos un poco del trabajo en Araucaria, donde según leí tú no eras la encargada de la sección de literatura, sino que eras parte del Consejo de Redacción. A partir del orden temático que se puede ver en la revista se podría pensar que la organización de las secciones estaba más compartimentada. ¿Cómo funcionaba ese Consejo de Redacción?*

SB: Bueno, éramos como cinco o seis, Volodia Teitelboim era el director, pero él vivía, el pobrecito, en Moscú, digo, pobrecito, porque lo único que hubiera querido era vivir en París [risas]. Él venía más o menos una vez cada tres meses a la reunión definitiva del número que estaba por aparecer. La revista salía cuatro veces al año. También estaba Luis Bocaz, que es un profesor, parece que estaba en la Austral antes del Golpe, pero él fue agregado cultural así que se quedó en Francia... Estaba Alberto Martínez, Osvaldo Fernández, que era profesor de filosofía, entiendo que vive todavía y creo que hacía clases en Valparaíso, y Carlos Orellana, que era el editor de la revista y a mi modo de ver, el verdadero director, y yo. Creo que en algún momento estuvo Eugenia Neves también, pero pronto se retiró, tal vez porque vivía en provincia.

¿Cómo trabajábamos? Te doy un ejemplo: los artículos de economía los leía Alberto Martínez, que era un economista bien importante que había estado en Cuba al comienzo de la Revolución y aquí había jugado un papel muy importante durante la Unidad Popular. Por supuesto, esos materiales circulaban y si yo quería los leía, en realidad, no estábamos divididos ni en temas ni en áreas. Bueno, llegaban sacos y sacos de poemas, cuentos y posibles colaboraciones literarias, era como para asustar a cualquiera.

CW: *¿Cómo circulaba Araucaria?*

SB: Circulaba a través del partido, el Partido Comunista era magnífico, no sé si todavía sigue siendo así, pero en esa época era todo muy ordenado y organizado. Una anécdota: en cada número se incluían reproducciones de obras de los pintores más importantes, por

lo general, un artista ocupaba todo el número, aunque en algunos números se combinaban firmas. Una vez a Guillermo Núñez —un pintor, digamos, no figurativo, no sé si lo ubican, es Premio Nacional de Artes— le llegaron de vuelta en un sobre (anónimo, por supuesto) todas las imágenes de sus reproducciones que habían sido publicadas en la revista, creo que para el número cuatro.

Bueno, también había algunos jefes políticos que le decían a los militantes que era obligación comprar la revista, y eso era un error ..., entonces, los compañeros de muy distintas profesiones y actividades la compraban, sin que les interesara y hubo más de alguna discusión porque la consideraban elitista.

De a poco, yo me fui como apropiando de la parte de literatura y, como les dije, nadie tenía cargos y nadie tenía a su cargo ninguna sección. Yo tomaba los textos que llegaban, los leía, y claro, llegaban muchísimos, de todo tipo. Lo único que no llegaban eran novelas. Las novelas llegaban impresas, pero para otras secciones. De poesía llegaban muchísimos manuscritos. Entonces, yo me fui haciendo un poco cargo de eso, y cuando me interesaba un autor, aunque esto era por mi cuenta, sin que nadie me lo hubiera dicho, yo le escribía. Así fue como contacté, por ejemplo, a Bolaño, a Mauricio Redolés, a varios autores, a varios poetas que después se dieron a conocer y, en parte por eso, hice una antología, porque tenía mucho material y los compañeros me permitían que lo usara.

Fueron unos cabros de la Jota [las Juventudes Comunistas] los que me pidieron que hiciera una antología de poesía chilena actual. Y yo pensé que era bueno hacer un trabajo que uniera los autores del exilio y los de acá, porque la dictadura se empeñaba en hacer una diferencia entre los que estaban afuera, que éramos los malos chilenos, y los de acá. Entonces, se me ocurrió que era bueno quebrar con eso. Y nació esa antología, que me la pidieron, el prólogo está firmado el 80 o el 81, no sé. El problema fue que cuando la terminé, ya no había plata, y ahí tuve que empezar a moverme para intentar publicarla porque tenía el trabajo hecho y era interesantísimo, o sea, hay ahí gente bien buena, casi todos siguieron escribiendo.

CW: *Cuéntanos un poco de ese trabajo de armar una antología, ¿cómo lo pensaste, cómo fuiste eligiendo los nombres, diseñaste un plan, hubo alguna idea sobre el quehacer de la crítica que te sirviera para pensar la antología? En suma, ¿cómo fue todo ese proceso?*

SB: Para mí, el motor en esos años era fundamentalmente político, inseparable de lo cultural, por supuesto. Entonces, además del criterio anterior, de unir exilio e interior, me importaba muchísimo mostrar poesía que valiera como tal y no panfletos o poesía de lenguaje anquilosado y lugares comunes, como insultos al dictador o cosas por el estilo. Pensé en poner poetas que estuvieran empezando, pero me di cuenta que había que establecer un lazo con el pasado y consideré que ese lazo era Gonzalo Millán. Además, había algunos poetas de su edad o mayores que habían escrito y hasta publicado antes, pero que

casi no se les conocía, así que comencé con ellos. También quise que cada uno redactara una especie de poética: les entregué un cuestionario, pero era totalmente abierto, no tenían que seguirlo y menos con preguntas-respuestas; en general, son muy buena esas poéticas.

CW: *¿Ya habías hecho tu tesis?*

SB: Mi tesis se demoró mucho, porque ser doctorada me importaba un comino. Yo era muy militante y lo único que pensaba era que cayera Pinochet. Empecé la tesis con Saúl Yurkievich, que –desgraciadamente, ya murió– es un gran escritor y crítico. Yo quería hacer mi tesis sobre Víctor Jara, sobre la canción de Víctor Jara. El título era: “La Canción de Víctor Jara: literatura comprometida del proceso chileno”, yo creo que hubiera sido bien buena, aunque seguramente no me hubieran recontratado en la Chile (en el momento que lo hicieron que fue casi apenas terminada la dictadura). A Saúl nunca lo convenció, me decía: “no, este corpus es muy chico”, qué sé yo. Y yo porfiaba y porfiaba. En ese entonces fue Fernando Moreno quien me dijo: “oye, ya está bueno, ¿hasta cuándo vas a pelear con tu profesor de tesis? ¿hasta cuándo vas a tratar de convencerlo?”.

Yo en Chile quería hacer una tesis sobre Puig, porque me interesaba mucho el asunto de las capas medias en *La traición de Rita Hayworth*, así que retomé lo de Puig. Además, Yurkievich era argentino. Creo que fue una lesera perdérmelo como crítico de poesía, porque él era excelente. De todos modos, creo que Saúl me enseñó un poquito a escribir también. Cuando decidí cambiar de tema empecé a hacer la tesis, pero escribía una línea al año, me demoré ocho años, no repitan esto, no lo repitan ustedes [risas].

CW: *¿De qué años estamos hablando?*

SB: Yo creo que todo esto comenzó, más o menos, en 1976.

CW: *Te lo pregunto sobre todo para que nos cuentes cómo se mezclaron, si es que se mezclaron, tu papel de tesista, tu trabajo en Araucaria, y tus labores de antologadora.*

SB: Bueno, además yo hacía clases en la universidad, en París 13, Paris-Nord, en Villetaneuse, así que entre hacer clases y militar, la tesis quedaba en décimo grado (esto no lo debería decir delante de ustedes). Entonces, cuando a Guillermo Núñez, mi marido, lo dejaron volver el año 83 me puse de cabeza con la tesis y la terminé, quería volver con la tesis defendida a Chile. Para mí eran dos mundos, o sea, no tenía nada que ver mi tesis ni mis clases con el trabajo de *Araucaria*, que además me empezó a absorber, era fascinante. Seguramente Saúl, que era muy abierto, hubiera aceptado esa antología como tesis, pero a mí ni se me ocurrió decírselo. En fin, como les decía, a *Araucaria* llegaba mucho material, yo seleccionaba y se lo pasaba a los compañeros, no era yo la única que

decidía... yo creo que fue un bonito trabajo. Después, en 1981, me marginé del Partido y me salí de la revista.

Araucaria fue una revista muy amplia, muy interesante, pero desde el punto de vista político no era tan abierta, porque una revista de partido no puede ser amplia. Era una revista hecha por el Partido Comunista, pero no era una revista comunista, salvo los artículos más políticos. En ese momento estaban empezando las discusiones y debates sobre la renovación socialista y ahí empezaron los conflictos. Además, fue el cambio de línea y el PC optó por la vía armada, y yo no estaba de acuerdo, así que felizmente, me tuve que ir a vivir a provincia y aproveché ese momento para salirme de *Araucaria* y del Partido sin ningún aspaviento, o sea, diciendo que me iba porque me costaba ir a París, ni carta, ni nada, porque no tenía sentido. Además, hacíamos mucha actividad, no solo los comunistas, los chilenos, en general. Yo he oído que había ocho mil chilenos, aunque nunca he sabido si eso era en París o en Francia, tal vez ocho mil en París es mucho, ¿no? No sé. Yo llegué allá en 1975 y había muchos encuentros, por ejemplo, de poesía, había gente fascinante: Gustavo Mujica, que es un poeta que a mí me gusta muchísimo, ¿lo ubican?, es buenísimo, también tenía una editorial muy precaria, pero que sacaba –y continúa publicando– libros, le dicen el Grillo, el Grillo Mujica, y dirigía ediciones GrilloM. Así, nos íbamos juntando. Cuando hice la antología, el Grillo sacaba una revista que se llamaba *Canto Libre*, que también era de la Jota, y que se dedicaba, fundamentalmente, a la música, a la canción más bien, y el Grillo la empezó a dar vuelta y fue metiendo cosas más literarias, no solo se hablaba de una canción (bueno, las canciones también son literatura) sino que había poemas, gráfica, etc. Teníamos muchas actividades, por otra parte, como yo hacía clases estaba muy ligada con la gente universitaria, así que iba a encuentros en Poitiers, seminarios, coloquios. En la revista, cuando yo decía, ponte tú, propongo que para el número siguiente publiquemos tal cosa, por ejemplo, de Jorge Montealegre, que publicó con seudónimo, o Redolés, que también publicó con seudónimo, porque era fregado publicar en una revista comunista si después querías volver a Chile..., los compañeros la leían, si querían, y así nos íbamos conociendo. Antonio Arévalo escribía desde Italia, Waldo Rojas y Miguel Vicuña y Armando Uribe estaban en Francia, etc., así nos íbamos expandiendo. Eran redes, sin la tecnología de hoy, redes por carta, eso era una gracia, porque una carta demoraba dos semanas en llegar donde fuera y otras dos semanas en volver.

CW: *Avancemos un poco en el tiempo, cuando empiezas a hacer La memoria: modelo para armar, ¿cómo piensas tu labor crítica? O, si se quiere, antes y de modo más personal, ¿cuándo te empiezas a pensar como crítica literaria?*

SB: Bueno, yo seguía haciendo “*esta iglesia no tiene lampadarios votivos*” cuando llegó el Golpe, también hacía clases, entonces, en la Católica de Valparaíso. Del Pedagógico me exoneraron el mismo día del Golpe. Curiosamente, me pagaron hasta marzo, cuando

hubo unos concursos “truchos”. De Valparaíso me echaron después, hacía literatura chilena allá y Promis era el profesor. Yo creo que para mí el exilio... o el Golpe, entre sus varios golpes, me mostró lo absurda que era la crítica que yo hacía, o sea, yo era comunista, yo era comprometida socialmente y hacía una crítica totalmente desligada de lo social, incluso casi, casi de lo cultural... de lo histórico, de lo político, etcétera. Entonces, creo que cuando llegué a Francia, muy pronto, me di cuenta que tenía que ampliar mi campo. José Joaquín Brunner fue muy generoso y, por carta y sin conocerme, ya en el exilio, me mostró vías para hacer una crítica más “enjundiosa” y más profunda. Por lo demás, en Francia yo veía que tenían intereses distintos. Por ejemplo, en la universidad donde yo enseñaba –una universidad un poco secundaria, que no estaba en la misma ciudad de París, sino un poquito más lejos– había una colega francesa que enseñaba la Segunda Declaración de La Habana, el discurso de Fidel Castro, en un curso de literatura. O bien, en Francia enseñaban literaturas autóctonas latinoamericanas cuando nosotros nunca las habíamos estudiado en el Pedagógico porque empezábamos con Colón. También enseñaban portugués y literatura brasilera, un poco se me iba abriendo el mundo así, pero sobre todo me chocó mucho la cosa política, o sea, cómo yo podía estar enseñando de un modo tan simplista y que parecía en las nubes, cuando evidentemente estaba ligado con la estructura social, económica, política, cultural.

Bueno, yo empecé a pensarme como investigadora desde el momento en que empecé a ser ayudante en la universidad, y puesto que había que difundir lo que se estudiaba y las conclusiones a las que llegabas, era casi simultáneo que uno se transformara en crítica literaria.

CW: *Se amplía tu campo.*

SB: Sí, se amplía el campo. Después hice otra antología. Yo no sé si será un desmérito o algo negativo, pero a veces pienso que soy demasiado panorámica en mi crítica, y esto creo que en parte es así porque yo estaba en Francia. Bueno, el exilio es una locura, es una esquizofrenia, yo estaba allá, pero quería intervenir acá, y lo que yo quería era mostrar allá lo que se hacía acá, y mostrar acá lo que se hacía allá, ¿me entiendes? De ahí surge la antología *Entre la lluvia y del arcoíris*, y “Viajes de ida y vuelta. Poetas chilenos en Europa”.

CW: *A propósito de esto pensaba en el primer número de Berthe Trépat (1983), la revista tipo fanzine que hizo Roberto Bolaño con Bruno Montané en Barcelona, donde te piden que escribas sobre la poesía chilena para una revista hecha en Barcelona, pero completamente dedicada a la poesía chilena, o sea, que también ellos eran parte de esa idea de mostrar lo que estaba sucediendo*

SB: Lo que pasa que todos estábamos, incluso Bolaño, que después se volvió un pisa callo insoportable, muy preocupados de la literatura chilena. En sus cartas me dice algo así como “cuéntame sobre la literatura chilena, ¿qué pasa con la literatura chilena?” Pero ¡ojo!, en todos los países había revistas. *Araucaria* era una, *Araucaria* se publicó siempre en España, pero el Consejo de redacción estaba en París. Está *LAR*, la revista de Omar Lara. Había una revista que se llamó *Palimpsesto*, que sacó Antonio Arévalo, en Italia. Y además había talleres literarios, por ejemplo, en Italia Hernán Castellano Girón, no sé si les suena, era un buen escritor. Bueno, él junto con Eugenio Llona y con Antonio Arévalo hacían un taller, creo que en Roma. Antonio Arévalo es poeta y es un caso especialísimo porque llegó de 16 años, solo, al exilio, y se quedó allá. En el último gobierno de la Bachelet fue agregado cultural, es alguien muy activo en cuanto a la literatura chilena y a las artes visuales. Había cosas pasando en todas partes, por ejemplo, en Rotterdam estaba el Instituto para el Nuevo Chile, que dirigía Jorge Arrate, y gracias a él se pudo publicar mi antología, entre las decenas y decenas de actividades que Jorge y el Instituto hacían, eran infatigables y abarcaban mucho porque había seminarios, debates, charlas, etc., sobre política, cultura, feminismo, arte, etc., etc.

CW: *En Rotterdam fue el famoso Encuentro de Poesía Chilena en el 83.*

SB: El encuentro del 83, sí, pero siempre había encuentros, había cursos de verano, que terminaban en recitales. Así se iban creando todos estos ambientes. En Suecia para qué decir. En los países nórdicos que ayudaron tanto económicamente, había revistas, publicaban libros. En suma, era algo general que se debía a la solidaridad con Chile, que trascendía partidos y grupos. En Alemania, igual, y en los países que en esa época llamábamos socialistas también, por ejemplo, en la RDA [República Democrática Alemana] se publicaron antologías. Bueno, la antología mía también tenía el objetivo del que te hablé, y que era recoger, para plantearlo en afirmativo, textos que yo consideraba que eran valiosos como poesía, desde mi punto de vista, claro, ¿por qué? Porque se habían publicado antologías anteriores que eran muy de puño en alto, qué sé yo, “Muera Pinochet y me tomaré un café...”.

CW: *Por lo demás, uno podría decir que la historia de la literatura chilena del siglo 20, es una historia contada por distintas antologías, como si la antología fuera una forma crítica privilegiada de nuestra historia literaria ¿Pensabas en eso cuando hacías la antología?, ¿pensabas en hacer una antología que fuera una intervención en el campo literario?*

SB: Sí, sí, yo pensé el trabajo siempre como un dar a conocer y en ese sentido hacer presente a gente que no se conocía y hacerlos dialogar de cierta manera. Bueno, había miles de problemas, por ejemplo, yo me acuerdo que quería poner a Rodrigo Lira, pero

nunca me conseguí su dirección, porque yo dependía de terceros, de cuartos, de quintos. En Chile también había asociaciones, estaba la Unión de escritores jóvenes, estaba la revista *La Bicicleta*, estaba la ACU, la Agrupación Cultural Universitaria, en ese entonces, yo me dirigí mucho a ellos, y así se iban entablando los contactos.

CW: *Para ir terminando quiero volver sobre una de las cosas que hablamos, al momento cuándo te empezaste a pensar como crítica y cuándo eso se tradujo en un proyecto. Te lo planteo también para traerte hasta el presente (redundancia evidente pues es donde estamos hablando). En fin, ¿cómo es tu relación con un proyecto de trabajo?, o bien, ¿tienes un proyecto como crítica?, ¿cómo lo fuiste pensando a lo largo de los años?*

SB: Bueno, lo primero es lo que te dije antes, que me di cuenta de la importancia de abrir el campo. Después, a partir del material que me fue llegando me empecé a dar cuenta de lo rico que era el material al que tenía acceso, que era una joya, un tesoro, y pensé que podía hacer algo para que se conociera. Desde luego, era también una cosa muy política. De todos modos, yo me concebí como crítica cuando entré a la carrera académica, aunque allá, yo me acuerdo, que trataba de absorber... curiosamente, no tanto de los franceses, porque el exilio es, como decía Armando Uribe, es no estar ni aquí ni allá, es no estar en ninguna parte. Por supuesto, yo leía críticos franceses, pero nunca me interesó, por ejemplo, aunque es algo más secundario, ir a ver a Barthes o a la Kristeva, ¡hubiera sido fascinante! Lo encontraba tan esnob, porque yo sabía que había grupos que se juntaban para ir a verlos. Bueno, lo que te decía, yo me concebí como crítica sobre todo en el aspecto de dar a conocer, y por eso yo creo que, a veces, y me repito, puedo ser un poco panorámica, porque yo estaba hablándole a gente que no sabía, que no sabía nada. Yo no escribía en francés, casi nada, quiero decir, escribía, pero muy mal, pero yo le estaba dando a conocer la poesía chilena a los franceses, de cierta manera, a los pocos franceses que seguían la cosa chilena, y también a los otros chilenos, de otros países, de otros lugares, la revista de Estados Unidos, *Literatura chilena del exilio*, y también en América Latina, en México, en todas partes donde había chilenos y había que dar a conocer todo este potencial, era inmenso y era fascinante. En ese sentido, yo me sentía asumiendo mi papel de transmisora y de crítica.

Ya más tarde, con mi proyecto que derivó en *La memoria: modelo para armar* me ubicaba en otro punto, quizá más relacionado con una historia que se había dado, que era poco conocida: se hablaba mucho que existían los “grupos literarios”, pero se sabía poco cómo se habían ido constituyendo, etc., y cómo desde ellos habían surgido casi todos los poetas de la década del 60. Era otra forma de dar a conocer y construir o re-construir un momento del pasado.

CW: *Para terminar, te quería preguntar por dos temas generales. Uno, sobre la crítica y su relación con el nacionalismo, ¿cómo se transformó tu mirada sobre lo chileno*

en tu recorrido crítico? Por otro lado, ¿cómo repercutió el hecho de ser mujer a lo largo de tu trayectoria, desde la universidad a fines de los 60, el exilio, el regreso, etc.?

SB: Bueno a fines los 60, yo no tenía ningún peso, imagínate, tenía 20, para el Golpe tenía 25, así que yo todavía estaba escribiendo el artículo que me había encargado Goic [risas]. Bueno, más en serio, a pesar del Golpe y todo lo que siguió, yo nunca he concebido mi trabajo como un “yo hago crítica chilena”, no creo que exista eso. Ahora bien, en el exilio, yo no sé si por primera vez, me di cuenta que era latinoamericana y eso amplió mi perspectiva, y eso que decía hace un rato que en la universidad se enseñara el discurso de Fidel era algo casi inexplicable para mí. Creo que aquí en Chile ni durante la UP se hubiera podido hacer eso. No lo consideraban literatura. En definitiva, no fue un problema, no es algo que me preocupara eso de ser crítica chilena. A pesar de que le tenía, le tengo todavía mucha envidia a las argentinas, sobre todo a la Beatriz Sarlo (es una broma, las admiro, no las envidio y he aprendido mucho de ellas, de Beatriz, Sylvia Molloy, Josefina Ludmer y podría seguir, Piglia, etc.), pero tampoco creo que ellas hagan crítica argentina o que Juan Gelpí o Alberto Sandoval hagan crítica puertorriqueña. Un aspecto es qué estudias y otro identificarse “nacionalmente” con el asunto, es decir, casi todo lo que yo he escrito es sobre literatura chilena, pero no significa que desvalorice las tantas otras literaturas. Por el contrario, en la medida que pudiera, si supiera más, haría el máximo de relaciones con otras literaturas, con otras escrituras.

Y sobre ser mujer, fijate que curiosamente yo no me siento tan castigada, o sea, a todas las mujeres nos costaba, era un mundo machista en el sentido que te decían piropos y esas leseras y, muchas veces, miraban en menos tu opinión, pero si te fijas, en la universidad fui ayudante, siendo bastante joven. En *Araucaria*, el Partido Comunista era bastante machista y también estaba muy preocupado de las edades y las trayectorias, pero yo era joven, tenía como 28 años cuando entré al Consejo de Redacción. Nunca me he explicado por qué me eligieron, nunca, porque no era ni buena militante, ni era dirigente, ni nada. No sé, creo que alguien me debe haber mencionado, tampoco conocía a Volodia... La primera reunión de *Araucaria*, antes de que apareciera la revista, la tuvimos en la casa de la Eugenia Neves, me acuerdo, y empezaron a preguntar a quiénes veíamos como posibles colaboradores. Entonces, alguien dijo: bueno, para escribir sobre Neruda hay que pedirle el compañero Loyola, y yo pedí la palabra y dije que creía que uno de los cuidados que teníamos que tener en *Araucaria* era romper con los críticos que son dueños de autores, y dicen que Volodia le dijo a la persona que tenía al lado “¿quién es esta jovencita?” En fin, es verdad que nosotras como mujeres teníamos que hacer el doble de pega para que nos consideraran, nos cotizaran, es cierto, pero bueno, dentro de todo yo no tuve tan mala suerte.

BIBLIOGRAFÍA

Bianchi, Soledad (comp.). *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983.

———. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del 60 en Chile*. Santiago: Alquimia, 2019.

———. *Lemebel*. Santiago: Montacerdos, 2018.

———. *Pliegues. Chile: cultura y memoria (1990-2013)*. Santiago: Montacerdos, 2014.

Escudero, Alfonso. “Los críticos chilenos opinan”. *Aisthesis* n° 2 (1967): 237-276.

Didi Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3. París: Minuit, 2011.

Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1992.

Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: LOM, 1998.

Pistacchio, Romina y Alburquenque, Gabriela. “Mapear la heterogeneidad de las escrituras chilenas. Entrevista a Soledad Bianchi”. *Palabra Pública*, 2021. <https://palabrapublica.uchile.cl/mapear-la-heterogeneidad-de-las-escrituras-chilenas-entrevista-a-soledad-bianchi-parte-i/>

Ruiz, Raúl. “Una incontrolable risa falsa”. *Escritos repartidos*. Trad. Mauricio Electorat. Santiago: UDP, 2014: 94-95.

CREACIÓN

GAUCHO CABRÍO

Oscar Barrientos¹

“era la tierra ajena y la carne de nadie”
Blanca Varela.

—“Si sigue la huella que rodea esa parte de Tierra del Fuego a la que llaman Bahía Inútil, observará al mar, crepitante como caldero de bruja, mientras los puntos cardinales se convierten en cenizas. También los cerros mudos y castigados por los elementos escoltarán su paso indicándole playas inhospitalarias y peñascales dentados que con su mueca salina tarjan el rostro del acantilado.

Es probable que se encuentre con el guanaco altivo y flemático, con el ovejero espoleando su marea de lana blanca o el cúter de navegar cadencioso poniendo proa hacia las rutas tan solo bautizadas por los naufragos y las gaviotas.

Justo ahí, tierra adentro, en ese punto donde comienza a insinuarse un paisaje más boscoso, en algún recoveco, vive el gaucho cabrío.

Si tiene suerte, podrá divisarlo. En raras ocasiones, el caminante de aquellos lugares desolados podrá contemplar a un ser que ostenta el torso humano: campera de cuero forrada en chiporro, boina, pañuelo al cuello y faja. Su rostro es inexpresivo y de pera puntuda coronada por una barbilla colorina. No obstante, pese a su patente humanidad y su andar bípedo, posee considerables orejas vellosas y extremidades de animal que terminan en dos pezuñas hendidas.

Ahí, va el gaucho cabrío por las faldas de montañas inaccesibles, silbando una melodía y en su airosa caminata viaja también el dolor de todas las criaturas”.

¹ Oscar Barrientos Bradasic (Punta Arenas, 1974). Escritor magallánico, autor de varios libros entre ellos *Carabela portuguesa* (2013); *Rémoras en tinta* (2014); *El barco de los esqueletos* (2015); *Saratoga* (2018); *Paganas Patagonias* (2018); *El correo del viento* (2022) y *Cuaderno antártico* (2022). Ha obtenido diversos reconocimientos, entre ellos, el Premio Municipal de Valdivia Fernando Santiván versiones 1997 y 2013; el Premio Nacional de Narrativa y Crónica Francisco Coloane; el Premio Iberoamericano Julio Cortázar 2015 y el Premio a la Trayectoria Poética Fundación Pablo Neruda 2018. Tiene a su haber dos novelas traducidas y publicadas en Croacia. Integra el Colectivo Pueblos Abandonados. En la actualidad es profesor de literatura en la Universidad de Magallanes.

El hombre que me describía a ese ser fabuloso me narraba su historia como si evocara una imagen de bordes flotantes que amenazaba con desaparecer para siempre. Lo encontré haciendo dedo entre Cerro Sombrero y Porvenir. Yo no tenía prisa, así que le invité eso que llaman un café carretero.

Me dijo que iba a Porvenir. A una peregrinación. En ese momento pensé que se trataba de algo religioso.

Aquel tipo tan solo traía una mochila. El capó de mi vehículo sirvió de mesa para apoyar el termo y los dos tazones de plástico. Cada cierto rato un camión atravesaba la carretera rumbo al cruce, arrojando una polvareda de ripio y piedras.

El día estaba precioso y un fulgor parecía persistir en la cara arrobada y marcada por las patillas negras de aquella persona.

—“Su origen es una balsa que zozobra en el río oscuro de la degradación y la bestialidad. Todo parece indicar que los hechos ocurrieron en los amplios predios de la estancia Maid Margaret, propiedad de unos ancianos británicos que tan solo permanecían unos meses vigilando las labores, aunque la mayor parte de ese tiempo bebieran brandy y jugaran bridge en la casa patronal. Cuando las condiciones climáticas se volvían propicias, después de la esquila, los campañistas llevaban los rebaños a las veranadas y allí permanecían lejos del casco durante tiempos importantes, en ranchos precarios donde vivían acompañados tan solo por la cama, una estufa, sus aperos y su soledad. A veces estos misántropos se juntaban a beber en garrafas, un vino áspero y lijoso que con suerte serviría para limpiar brochas. Los puesteros de la estancia eran el Carancho Cifuentes, Sofanor Huentelicán y el Bola de Cuero. Tipos patibularios que mateaban rumiando una yerba amarga como la bilis y en cuyo semblante habitaba un universo infecundo y teñido por la condena del invierno perpetuo. Eran épocas donde los ovejeros custodiaban majadas de ovinos en la amplitud de la estepa, que participaban en la doma de caballos, castigando con el rebenque al animal y que, tras la jornada, jugaban truco con grasientas cartas en medio de tardes deslavadas. No está demás decir que estos tres hombres oscuros, durante el regodeo y la ebriedad, tenían por costumbre fornicarse a las ovejas para saciar un apetito sexual más ligado a la perversión que a la abstinencia. Una de ellas encarnó aquel prodigio que tentaba el límite de la especie. Aquella oveja ultrajada por viejos borrachos y lascivos, en sesiones de juerga y sordidez donde los demonios parecían bailar alrededor del fuego, no tiene nombre y nunca lo tendría desde su nacimiento hasta que fue carneada.

El hecho es que en el periodo de pariciones asomó del interior del animal un ser entre humano y ovino que apenas se sostuvo en sus patas encarnó la heráldica de la intemperie.

No sabría explicarle cómo ni cuándo se convirtió con los años en un trabajador más de la estancia”.

Me dio la súbita impresión que el hombre había concluido su relato. Pero me equivoqué. Solamente tomaba vuelo para retomar la disposición de los acontecimientos.

Le serví un poco más de café.

“Desde aquellos tiempos se tiene recuerdos del gaucho cabrío, como un verdadero fauno de las estepas fueguinas. Altivo y erguido como un gallo de pelea, encarnaba la

fusión más urgente del empuje y la fauna austral. En él la ecuación de lo humano y lo animal constituían una reyerta constante entre el vigor afanoso del trabajo y la libertad que le otorgó la dilatada pampa. En sus pupilas vidriosas habitaba un sentimiento difícil de describir, quizás algo parecido a ese figoneo cándido y pueril de los rebaños que se manifiesta en el trote del corderito o en el balido que interroga, sin encontrar respuesta, al viento austral que se cuele por las rendijas de la estancia y que en invierno parece una lluvia de agujas. Sin embargo, en él ganaba esa contienda lo humano y eso se traslucía en su sonrisa sin resplandores, en el gesto casi mecánico de llevar una mano en la rienda y la otra en el cuchillo.

Su voz era aflautada y poco graciosa, pero como resultaba extremadamente taciturno e imparable no fluía a menudo su conversación. Más bien resaltaba el aplomo con que se tomaba las tareas del campo, su carácter hacendoso hasta la entrega. Esto último le valió el aprecio de los patrones ingleses.

En aquellas faenas estivales de la esquila, el gaucho cabrío sobresalía en las comparsas. Desde el día anterior colaboraba encerrando los animales para evitar que el rocío no humedezca los vellones. Con el rostro expectante y muy garboso en el piso de tablas del galpón, esperaba que el playero depositara la ficha de cobre y sus manos casi se enmarañaban con los grandes tijerones que desvestían a la oveja de los preciosos tapados que les regaló el invierno y que luego la prensa convertiría en fardos, para beneplácito del vellonero. Su presteza y diligencia era silenciosa y concluyente. Se sabe que no solo fue impecable esquilador sino también alzador, debarrigador y agarrador.

Pero debemos afirmar que su broche de oro fue, desde luego, su efectividad como matarife.

No se recuerda en los anales de la isla a alguien más emoliente para pasar a cuchillo a corderos y cerdos. En el instante del atronamiento, los ojos llorosos y conscientes del fin en aquellos animales, ofrendaban al gaucho cabrío una última mirada de piedad antes que la hoja afilada abriera en sus gargantas un torrente de sangre que ahogaba el balido en un estertor destemplado. Remataba los últimos sonidos de la agonía cercenando aquella venita dura que unifica las vértebras de la cerviz.

Luego, vestido de overol blanco, desollaba y cortaba las corrientes fibrosas de la carne, para después colgar las piezas del animal como el más avezado cirujano. A su talante le venía bien el adjetivo de imperturbable.

El gaucho cabrío era ya parte del paisaje en la estancia Maid Margaret. En invierno su figura se deslizaba presurosa a pesar del metro y medio de nieve que cubría casi toda la propiedad.

Montado en un caballo zaino arrea su piño, junto al inseparable perro lanudo, por los caminos perdidos de Tierra del Fuego, husmeando hasta la última piedra del territorio. Sus ojos se fundían con el oleaje marítimo.

Muchas veces, a este fauno con vocación de centauro, se le vio cabalgar cerca de los acantilados durante noches similares a bocas de lobo. En otras oportunidades, tendido

bajo un árbol con un cigarrillo encendido, se le sorprendió contemplando el firmamento estrellado, como si ese tablero de luces fuese el mapa de una confusa verdad.

Hubiese querido, quizás, tragarse las estrellas de una sentada.

De igual manera, pese a su carácter parco y propenso a la reserva, se supo que algunas veces, en fiestas más etílicas que jubilosas, animó a los puesteros tocando rancheras con acordeón verdulera.

Transcurría todo moderadamente normal.

Pero la envidia y el encono, esos dos insectos de patas peludas, se asomaban por los caminos donde transitaba el gaucho cabrío. A Sofanor Huentelicán nunca le gustó su presencia, pero en vista de su carácter torvo, de su rostro carrilludo y los ojos negros de buitre bilioso fabricados desde siempre para el cinismo, jamás expresó su malestar. En cambio a Bola de Cuero, con sus brazos fornidos, su quijada pródiga y su enorme panza, le costaba explicarse la descomunal pujanza y decidida resistencia del gaucho cabrío durante la temporada de esquila. No sólo lesionaba su ego sino su primacía económica.

Con respecto al carancho Cifuentes, se trataba de un episodio baladí que el alcohol y la soledad sobredimensionó. En una copiosa celebración en la estancia, intentaron sacar a bailar a Malva, la hija de la cocinera, una muchacha de no más de veinte años, de brazos morenos y hermosa cintura, quien lo rechazó desdeñosa. Bastó que se distrajera unos instantes y quedó mudo cuando contempló al gaucho cabrío bailando chamamé con ella. Sus patas de cordero se movían con desembarazo y donosura al ritmo de los compases y todo el cuadro le pareció insultivo. Aquel ser que tenía incrustado el desamparo, albergaba malquerencias en clara ebullición”.

Encendió un *lucky* sin filtro de aroma picante y pastoso. La punta del cigarrillo se fue consumiendo cada vez más rápido, a medida que su aspecto se tornaba más mustio, el cielo más nuboso y el sol más esquivo. Continuó su historia:

—“Decían los selknam, antiguos habitantes de Tierra de Fuego, que animales y plantas eran la reencarnación de antepasados que moraron la tierra en sus inicios, y que cada uno de ellos estaba asociado al cielo de donde provenía su progenie. Para ellos, las ascendencias a quienes llamaban *hoowin* se transformaron en estrellas, accidentes geográficos y animales.

Mi impresión es que esas deidades, que tienen tanto de las criaturas que alguna vez domesticamos o sometimos a nuestras necesidades, asoman su materia en los callejones sin salida del entendimiento, donde la humanidad degradada exhibe su bajeza, su indigencia afectiva más descompuesta. Algo de aquello debe haberle ocurrido al gaucho cabrío.

Aquel 30 de octubre se sorprendieron los cuatro en un rancho maloliente. Tres de ellos jugaban pata de gallo y una botella de aguardiente presidía la mesa, en esa tertulia mortecina y decadente.

El único ajeno a las cartas era Sofanor Huentelicán, que fumaba y bebía abstraído junto a la estufa a leña. Sus ojos evasivos parecían seguir el movimiento de las llamas.

Toda la suerte en los naipes acompañaba, aquella noche cruda, al gaucho cabrío y, a medida que los otros se embriagaban, la tirria se les subía al paladar como un líquido corrosivo. Sabido es que los llamados *versos* de dicho juego son en realidad un ingenioso artefacto poético, que sirve para denostar al oponente. Entre envidios, trucos y retrucos viaja un puñal de rimas odiosas, que aumenta a medida que la borrachera aguza la ferocidad.

Fue justamente Bola de cuero, el primero en abrir los fuegos, ya muy borracho y con la lengua traposa:

Flor de engendro sería
Y sin levantar la ceja
Quien es de padre cristiano
Y por madre, una oveja

As de espadas y un globo inflado de reminiscencia se estrelló contra la frente del gaucho cabrío. Explotó ante sus sentidos embobados. Cerró los ojos y vislumbró un bosque de canelo, lenga y ñirre; una verde y tupida anchura que se explayaba en toda su formidable belleza. De pronto, entre los troncos vio a una mujer, cuyo cuerpo le recordó a Malva, con un vestido de flores, deslizándose como si huyera. En su visión desdoblada él se observaba siguiéndola, ansioso, soplado por un brío que le recorría el cuerpo.

Cuando por fin, tras perseguirla por el interminable laberinto boscoso, pudo tomarla del brazo, descubrió que su cara era la de una oveja que balaba. ¿Qué vivía en su expresión y su balido? Una inocencia que rogaba no ser desgarrada por la obscenidad, una ventana donde se veía un cosmos.

Una lágrima cayó como un aerolito por el cielo de su mejilla.

Los otros jugadores, al verlo con los ojos cerrados, pensaron que tenía malas cartas. El juego siguió su derrotero de mentiras y triquiñuelas, mientras el azar beneficiaba una vez más al gaucho cabrío, en la sucesiva vuelta.

Sin trepidar continuó el carancho Cifuentes:

Aunque todo truco le ría
Y nuestra fortuna tarde
Nació de una puta borrega
Y uno de nosotros, el padre.

Bola de Cuero estalló en una carcajada atronadora. Su risa era grotesca e interminable. El gaucho cabrío estaba tan cerca de aquella escandalosa tarasca que vio nítida su garganta, un oscuro subterráneo donde miles de cabezas de cordero imploraban por salir.

El gaucho cabrío se puso de pie aterrado como un niño que descubre su primer miedo. El resto comenzó a reír a carcajadas imitando la hilaridad de Bola de Cuero. Cientos de animales atrapados en la jaula de sus tráqueas. Sin aviso, el ser ovejuno que lo habitaba, hizo su aparición. Fue un gesto de una precipitación inédita. Desenvainó

el cuchillo carnicero y los ultimó uno a uno, en cortes infalibles, derribando la mesa en medio de un reguero de sangre, aguardiente y baraja española. Sofanor Huentelicán, que estaba cerca del fogón, alcanzó a poner algo de resistencia, pero el filo acerado también terminó clavado en su corazón. En realidad, se llevó doce puñaladas.

Poseo por los espectros del *hoowin*, incendió el precario rancho, hasta convertirlo en un puñado de cenizas en medio de la noche. Luego abrió los cercos de la estancia y liberó a las ovejas que se extraviaron en la espesura de la pampa. Desde entonces, sabemos, que perdido entre esas zonas donde el ojo del turista no llega, vive el fauno de Tierra del Fuego, al que conmemoraremos mañana en la plaza de Porvenir, este nuevo 30 de octubre”.

—¿Qué conmemoran? - pregunté.

En ese momento el tipo extrajo de su mochila una máscara de oveja y se la calzó, para luego rematar:

—“Piense usted en el gaucho cabrío como el hijo anónimo forjado en la bestialidad y abandono paterno y con madres usadas como animales o materia de sacrificio. Acarrea en su efígie ese país de silencio y oscuridad que brota en nuestras palabras cuando revisamos la genealogía de la tristeza. Piense usted en los seres solitarios, en personajes vilipendiados y condenados a sufrir el castigo de los otros. Los que padecieron la golpiza del matón, la bofetada del marido, el desprecio de la clase o la tardanza de las leyes, tenemos como santo patrón a un ser que no solo es mitológico, es también animal de una fábula sin moraleja y demiurgo vengador, protector de los débiles. Por eso, en esta fecha, quienes se conduelen con el tormento de la bestia y castigan la parte ruin de la humanidad, hacemos un carnaval de nuestra marcha y, de las máscaras, una enrostrada al victimario, para que al mirarse en ese rostro reconozca su vergüenza”.

FOTOGRAFÍAS DE GUERRA (POEMAS)¹

Luis Fernando Chueca²

Fotografías de guerra.

Olor a gasolina, fuego y un frasco de ayahuasca sobre la mesa.

O las tabletas en la mano si acaso hay tres guardias en la puerta

Esperando.

Fotografía. Un cuerpo a la deriva *sous le pont Mirabeau*, o flotando sobre un mar de hielo seco

Para así resistir el llanto de quien pide segar de un tajo su pecho agujereado entre el fragor de las bombardas

Para así no escribir más la palabra *rabia* en todos los espejos.

La palabra *dolor*. La palabra *muerte*. La palabra *basta*.

La palabra

no.

Y es que no todos deseamos tus cabellos de oro, Margarete. No todos hemos debido soportar el impacto de una locomotora sobre el cuerpo y sorber la impecable soledad en una copa clavada en las pupilas.

Implacable

hacia la noche del abismo

o hacia la visión que la antecede y acompaña su mecanismo de relojería:

¹ Texto inédito.

² Luis Fernando Chueca (Lima, 1965). Poeta e investigador sobre poesía peruana e hispanoamericana contemporánea. Es profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad Católica del Perú, en donde actualmente dirige la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Se doctoró en literatura en la Universidad Católica de Chile con la tesis *Nación y violencia en la poesía peruana (1983-2014)*. Entre sus trabajos críticos más recientes está la edición de la *Poesía completa* de César Vallejo para el sello Lumen (2022) y, junto con Giovanna Pollarolo, de *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (PUCP y CASLIT, 2019). En poesía ha publicado *Rincones (Anatomía del tormento)* (1991), *Animales de la casa* (1996), *Ritos funerarios* (1998) y *Contemplación de los cuerpos* (2005). *Fotografías de guerra* es un proyecto en preparación.

un rojo sol insoportablemente esplendoroso,
un odio tan honesto que
achicharra

o el tamborileo que
llega y llega y llega
violento y repetido.

Y es que no logro explicar qué delirios acuna quien bebe leche negra del alba por la noche.

¿El rostro desolado de Gretl aún tan bella?

¿El arpa y los danzantes resonando sus tijeras en los muros de ese baño
vacío y reluciente?

¿O solo negro eterno del último estertor?
El metálico negro de la bala.
La asfixia. La sombra.

El estallido.

¿Para qué calcular entonces la velocidad y describir los efectos del impacto?

¿Cómo resuena cada estruendo
mudo

en lo lóbrego del sol?

¿Cómo se enciende el fósforo si se está amarrado a la cama para no salir corriendo?

¿Cuál es la dosis necesaria, gota a gota, bajo el chispazo que tasajea en un solo deseo de
venganza?

Tus senos de oro, Margarete.
Tus senos de ángel de la muerte y el progreso

y al lado
para siempre

los cabellos de ceniza que lloran su rabia
agazapada. Cavados en la fosa.

Común.

Tus cabellos de ceniza donde una vez quise descansar para no cavar más fosas
de ceniza.

Para alcanzar tu última conexión en ayahuasca.

Para no verter ríos de sangre a borbotones y ver volar torcazas
y percibir el aleteo infinito de cada colibrí.

Para aliviar tu implacable soledad
y oír por fin el rezo de las olas
que alivien tu dolor en cada
amanecida.

Espero no escucharte más cantar
cuánto será tu dolor

Espero no tener que acariciar de nuevo esa canción
Que no me raspe nunca la garganta.

Fotografía. Un cuerpo

yacente y frío
que aparenta un resto
de energía
al mismo tiempo.
La piel cubierta por lo opaco
del entorno. Marasmo,
aspereza y orfandad.

Fotografía de un cuerpo desnudo
bajo el oxidado hierro del olvido.

Un tramo cancelado. Un ojo abierto
que no mira. Un leve incendio
que se apaga.

¿Acaso un cuerpo en un camino
solo

pétreo y seco?

¿Un resto
que se hunde en el envés
de lo mirado?

¿Qué voces? ¿Qué sonidos
acompañan
ahora su quietud?

¿Qué aliento sostiene sus
quebradas oraciones?

Fotografía de un cuerpo que yace
al amparo
de un rumor enceguecido.

¿Quién registra entonces
el último estertor?

Un cuerpo iluminado
apenas por
las ascuas. Una voz
que nadie puede
oír.

Un cuerpo trunco.

En extinción.

Fotografías.

Fragmentos de una liturgia
celebrada en el aire rancio
y denso
de una habitación.
Luz cadmio,
violenta y cenital.

¿Cómo se descubre allí la herida
que no deja cicatrices
pero horada continua
y suavemente?

Registro de un golpe
repetidamente húmedo
sobre el mismo palmo
de la piel. De un sonido
rechinante
y un aroma de vinagre, áspero
y total.

Una mancha
de grasa entre los dedos,
una fina hebra interminable
en la garganta.

. Dime, entonces, cuál es la utilidad
de los espejos
si la distancia es tanta o tan pequeña.
Si la furia es siempre
un brote de silencio.
Un pliegue que hubieras preferido
no mostrar.

¿Para quién guardas
los cristales en esa vieja caja
de madera y terciopelo?

¿Por qué,
si la luz continúa
violenta y cenital?

Fotografía.

Un hombre exhibe sus heridas
como en un espectáculo
obsceno
y fascinante.
Recorre
con un dedo
los costurones
abriendo con pericia
y mecánica violencia
cada pliegue.
Dibuja una sonrisa casi hueca
ante el gozo boquiabierto
o el espanto contenido
de los espectadores.
Profiere una amenaza.

¿Has tocado ese dolor
en el momento en que desguarece
e intimida? Levanta el velo.
Descorre la membrana
y tira tus monedas
a otra parte. Ausculta
ese temblor que te provoca
una arcada repentina.

El hombre repite el movimiento
y la amenaza. Su voz
resuena como un eco seco
y desvaído. Un aire
ferroso y truculento.

Descorre también
ese sonido. El tejido
de círculos concéntricos y pus.
Y examina el temor

que te sostiene sobre tus piernas
temblorosas. El velo indefenso
que cubre la seda de un capullo
devastado a pisotones.

Un sabor
como vinagre en la garganta.
Más áspero que todo
lo que puedes digerir.

Fotografías de guerra.

Visión hedionda que hunde el dedo
para comprobar la profundidad
del tajo incandescente o la turbia
secreción.

¿Nombrar? ¿Fotografiar
o huir de las palabras conocidas?
Repeticiones enfermizas
que se llenan
de túmulos
y brotes.

¿Aun así prosigo sin saber?

Se inflaman los verbos con clavijas
y remaches. Recuerdos
reiterados en negro
sobre negro
o grabados
sobre un débil fondo amarillento.

Sobre una incierta superficie
que recorro a tientas con el dedo.

¿Fotografías escondidas?

¿Imágenes de mi propia fantasmagoría
en retaguardia?

¿Mi triste confesión?

Fotografías de guerra.

Rutinas de la degradación.

Avisaje pagado
que se acerca
con mecánica comodidad

a la imagen tibia todavía
y la exhibe con aparente
serena convicción.

Destellos.
Chispas.
Tintineo.

Coreografía de disfraces
que excita el pulso
de quien ha depositado sus monedas
exultante y temeroso.

Fotografías como
organismos en proliferación
reticular o vibrante
psicodelia
bajo una capa de tinta
o de formol.

¿Cómo escapo entonces
de la danza de fantoches?

¿Quién querrá luego cerrar
el negocio tan rentable
y detener
la proyección
sobre la piel ulcerada
o gangrenosa?

Imágenes repetidas
que aprovechan
las mañas, los trucos.
Todititas las coartadas.

Fotografías de una callosidad
más gruesa
cada noche.

Visión narcotizada.

Floración verbal
en la batea repleta
de perfumes.

Fotografías. Agua turbia
en repetidos chapuzones.

Tu cuerpo nervioso
o casi rígido. Afasia,
dislalia o verborrea.

¿Te imaginas tendido
en un tablón,
en fila y expuesto para
ser reconocido?

¿Desnudo
y pobremente amortajado?

Una mujer levanta la tela
que cubre cada bulto.
Otra mujer hace lo mismo.
Y otra más.

Se adelgazan tus palabras
como un leve rastro
de saliva
y te preguntas
cuál es la línea de flotación
de tu lenguaje.

El límite de lo soportable.

La posibilidad de respirar.

Fotografías repetidas
pero cada una inconfundible
como salobre icor
en el ahogado compás de la mirada.

¿Aun así prosigues sin saber?

Mejor sería lamerse las heridas.

Lamer aquel tablón.

POEMAS¹

Naín Nómez²

LO INEVITABLE DE LA MUERTE

Se escribe y se seguirá escribiendo
sobre lo inevitable de la muerte
los lugares se cubren de musgo verdeácido
las sillas se desocupan o vuelven a su soledad
hay un hueco en la memoria
yo tú nosotros
un alguien-sombra-menos se evapora
en algún rincón de las casas
nombres, rostros y tarjetas de visita
encuentros casuales con el ángel
se esconden en la lluvia o la neblina
y escribimos
para amortiguar lo que sea
este remordimiento de seguir existiendo
esa delgada línea que separa
el aliento acompasado de la respiración
o los orificios de la palabra
rechinando en la boca
día tras día
resistiendo

¹ Poemas del libro inédito *Todas estas muertas*.

² Naín Nómez. Profesor de Filosofía de la Universidad de Chile, Master of Arts de Carleton University y Ph. D. en la Universidad de Toronto, Canadá. Ha sido profesor en la Universidad de Chile, en la Universidad Técnica del Estado, en Queen's University de Canadá, California State University en Long Beach, Estados Unidos, la Universidad de California en Irvine, Estados Unidos y la Université de Poitiers en Francia. Actualmente es Profesor Emérito de la USACH. Ha publicado más de 20 libros y cerca de 100 artículos de su especialidad. Su obra poética ha sido seleccionada en un sinnúmero de antologías nacionales e internacionales y ha sido traducida al inglés, francés, árabe, checo y chino, entre otras lenguas. Las últimas publicaciones en poesía, son: *Ejercicios poéticos para cocinar* (2012), *Exilios de medusa*, 2015. *Historias del reino vigilado* (reedición corregida, 2018) y *Baldío*, 2020.

a lo inevitable de la muerte

TODAS ESAS MUERTES

Vinieron y se agolparon
 entre los huecos de los huesos
 hilando sus vértebras como sílabas entrecortadas
 en la humedad de las copas vaciadas
 en el cemento de las calles aplanadas
 a medianoche
 entre las rodillas cuando las juntábamos sin querer
 para luego distanciarlas sin pudor ni culpa
 entre el estertor del placer o el gorgoteo de la angustia
 cuando nos atrapa el deseo de ser inmortales
 aburridamente inmortales

Pero vinieron igual de golpe y uno a uno
 por bloqueadas
 y se quedaron mirándonos
 con una pena indefinida
 como si no supieran que hacer
 con una vaga sonrisa de conmiseración
 como si conocieran de antemano
 nuestro olvido, nuestra penuria,
 nuestra soledad incalculable
 imposible de soldar
 todo este retraso
 con las noticias inexactas del + allá
 este tiempo
 sin hallarlos o traerlos de vuelta

Vinieron aunque no se quedaran mucho y era tarde
 lloramos con ellos
 por los minutos que dejamos de verlos
 por esta pena incierta,
 casi desconocida
 agolpada en sus caras brumosas
 ya desvanecidas
 sin saber por qué

DE LAS NOSTALGIAS

Fuiste el primero no sé por qué
 pero fuiste el primero

traté de entenderlo
allí estabas con tu cara cuadrada
y tus ojos que reían sin parar
con tus manos de naftalina aguada
y ese aire sureño que asías
en el aire
con una bocanada de tristeza

Recuerdo que me regalaste unos discos de música docta
que aun conservo y ya tarde te lo dije
con la nostalgia por esos otros tiempos
y aunque te quedaste silencioso
supe que me agradecías ese gesto
de retornar a lo inevitable

la muerte no nos había separado
lo suficiente
para no celebrarlo
aunque la imagen de unos discos
no era la única
estaban las palabras los dichos
los delicados gestos de amistad
menudencias que el tiempo retrotrae
con una ternura incomprensible
que tal vez nunca supe agradecer

una vez me dijiste que Beethoven
también era sordo
y yo te sonreí con una mueca
como cuando no sé que responder
mientras enhebramos una amistad
que la muerte no clausuró haciéndola cada vez más duradera

Ahora que reapareces
entiendo mejor o casi entiendo
lo que quisiera decir con ese gesto
ese regalo que fueron tus palabras
esa música saliendo de su jaula
ese tiempo esa ruptura del olvido
esa brisa chispeante en la memoria

(Para Pepe Sau)

MI PADRE

Tal vez me equivoqué
ya que el primero fue mi padre
lejano y azaroso
mi padre
a veces querido pero en general más bien odiado
mi padre que voló por los aires un verano
cuando cumplía 18 años
y pensaba que tenía la vida por delante
y al cual no sentí como hubiera querido sentir
con gritos o lloros destemplados
y otras expresiones de dolor o de aflicción
que se debe tener por la pérdida de un padre
(las cosas que deberían decirse en estos casos)

me acuerdo que ese día
le escribí un poema
no era un buen poema –casi sentimental-
como escrito por encargo o por la obligación
de un hijo con su padre
con algunos ripios que los años han ido agrandando
pero algo nos unió
en el llamado acuciante de las palabras
luchando a brazo partido con la muerte
para salvar el recuerdo
de algunos electrizantes momentos afectuosos
en medio de la bruma de esos tiempos
ignorados por mis proyectos delirantes
aún vigentes

pero entonces
allí estaba yo viajando con mi abuela
al encuentro de una de las personificaciones de la muerte
como algo ajeno que le estuviera pasando a un desconocido
ese yo que no era yo
ese muerto que no era el mío
mientras sentía cierto alivio
sin saber ni de dónde venía ni por qué
frente a ese personaje pálido
con sus 36 años fuera de todo poder
aun hierático en ese sueño feroz que lo invadía
(¿ahora para siempre?)
y frente al cual sus reclamos y sus cóleras no servían

porque todavía
me daba lástima su carencia
de amor, de alegría, de abismo,
su vida casi inocua
alimentada por una manada de niños hambrientos
y después esa muerte absurda,
impotente como toda su existencia
llena de baches que surcaron su camino y su frente
en ese recorrido que fue corto, rápido, carente
de algo parecido a la felicidad

En fin padre, cumplo con informarte
que te he sobrevivido demasiado
y cargo con el peso de tus anchas espaldas
quizás para siempre
todavía me quedan cicatrices evocaciones remilgos
las huellas imperceptibles de algún abrazo.
alguna reprimenda, algún hallazgo
que la memoria de los días venideros
insiste en rescatar
desde lo oscuro desde lo ignoto desde la crueldad de la existencia
(A mi padre, que se llamaba como yo)

MI ABUELA

Perdí la cuenta y la jerarquía de los años
que vienen
evocados en el desorden
de lo desacostumbrado

ahora
es la figura matriarcal de mi abuela
recordada
entre las páginas de una Biblia leída al azar
con sus santos dorados y sus guerras de cartón piedra
para extasiarnos con su propia justicia
y darnos el pan de cada día
o la fantasía

Ella –la siempre anciana- alababa
mis lecturas con la sapiencia y el aprendizaje
de una experiencia milenaria
engarzada en casas viejas inacabables adoradas por todos
y asediados por hormigas

que nadaban entre los porotos con rienda
alimentando hasta el hartazgo el hambre cotidiana
mientras encanecía

No recuerdo el día que murió
solo su cara cada vez más invisible
y sus arrugas creciendo en el embate de las horas
efímeras y tristes
solo sus manos secas carcomidas
por el uso de utensilios, lavados y planchados
solo su cuerpo cada vez más enjuto
acumulado en los huesos
solo sus ojos mirando hacia lugares poco probables
con resignado silencio
con azarosa lejanía
Entonces
sentí que se había quedado rezongando
junto al último hijo
y ahora ninguna tarde venidera
se sentaría a mi lado de nuevo

para pedirme su lectura del poeta de turno

(A mi abuela Ana)

MI MADRE

A mi madre nunca le alcanzó el tiempo
para ser feliz
se pasó la vida criando hijos
para un esposo ausente que murió a los 36
En total fuimos 8 y podríamos haber seguido
creciendo en número
pero la muerte facilitó las cosas
y aquí estamos los descendientes sobreviviendo
al espasmo indescifrable de estos días

Mi madre solo tuvo tiempo para eso
con una arruga en la frente aguantar la vida
con el ceño fruncido y desolado
y una ruma interminable de tejidos
que le aliviaron los tiempos de penuria
la agonía del día a día y el noche en noche
la mirada extraviada en alguna hondonada
de la memoria

A veces lo pasó bien
como en esas tardes sofocantes del exilio
de los parques de Ontario
vistiendo un short veraniego y bebiendo una Molson
entre árboles y pájaros de sonido extraño
o cuando nos juntábamos hermanos y hermanas hijos nietos
para celebrar hipotéticos cumpleaños con gorros y serpentinas
que se fueron espaciando
(una alegría impostada alguna vez verdadera)
sobre todo cuando cumplió 90
que por no por nada fue el último

Siempre supimos que a su manera
nos quiso mucho
pero estaba demasiado enojada con la vida
y con nosotros para decirlo

mi madre
la última matriarca de la estirpe
con su cuello rugoso
y su vida destrozada por el azar
querida a veces comprendida menos
en su deseo imposible de ser feliz

alguna vez en Canadá nos tomamos de la mano
(A mi madre Denia Díaz)

MI HIJO

De la muerte de Sebastián ya he escrito bastante
¿qué más podría decir?

está el largo poema que le dediqué
durante el viaje apoteósico al volcán Tronador
y al bosque de alerzales
donde sus cenizas se diluyeron en la tierra
y en otros escritos más circunstanciales
pero ahora
“después de un largo viaje”
con todos estos muertos que no dejan de morirse
es decir no dejan de vivirse
me persigue con su sonrisa atribulada
y su deseo de habitar espacios
siempre inalcanzables

(ese sueño de todos)
 donde todavía podría ser feliz
 esto dicho claro varios años después
 desde un futuro inevitable
 donde la máquina corre y se atasca
 y luego con un chirrido largo vuelve a correr
 más lentamente
 aunque intentemos empujarla con los recuerdos verdaderos
 y también casi falsos
 inventados por una postmemoria purulenta
 cortada de sí misma

 pero sigues ahí
 con tu presencia casi imperceptible casi quimérica
 idealizada por los años
 como un regalo o una pesadilla
 acusatoria “de lo que pudo haber sido y no fue”
 como dice la canción
 y casi hablamos y casi nos abrazamos
 pero el telón se cierra con una cerradura inviolable
 y sólo queda esta dimensión irreal casi inútil
 desprovista de sentido
 esperando un resquicio
 para respirar
 o tener otro destino
 ni mejor ni peor
 sólo más nuestro más afectuoso o tal vez
 de nuevo indescifrable.

(a Sebastián)

OTROS PADRES

Los quise muchos a ambos
 los quise con el cariño de adolescente
 que descubre el mundo maravilloso
 de la literatura con el cariño
 de unos padres intelectuales
 moviéndose en el mundo de la fantasía y la realidad
 con el entusiasmo de una época nueva
 en el todos los días en el todas las noches

Con ellos aprendí a escribir a alegrarme
 a ser un poco menos reprimido
 a vivir de otro modo a maravillarme con la poesía
 Salí por primera vez de mi región
 del hoyo negro de mi barrio
 de los chistes procaces o la vuelta a la noria de la plaza
 del machismo consuetudinario
 y en fin de la egolatría de los poetas
 de provincia

Los recuerdo con el dolor de lo inevitable

Él con su cabeza enorme
 y su cara de moai santiaguino
 las cejas hirsutas desmañadas levantadas como preguntas
 mientras en el aire se condensaban las palabras
 que hilaban su saber enciclopédico
 Ella por su parte
 apenas sonreía mientras deslizaba sibilina
 el impropio la diatriba
 en el mismo movimiento acariciante
 del elogio fraternal y callejero
 el contrapunto crítico entre el cielo y la tierra
 pero también el complemento del ying y el yang

Con ellos aprendí no sólo a escribir algo +
 sino también a vivir algo +
 en los años que venían

Ahora los recuerdo los añoro Los siento de menos
 por esa amistad llena de apremios que me dieron
 y cuido en la madriguera de los momentos
 de esos entonces 60 inolvidables en la añoranza del ahora

(A Irma Astorga y Hugo Goldsack)

RESPONSO

Durante muchos años no nos cruzamos.
 Eras como un fantasma junto a otros fantasmas
 que deambulaban por el mundo
 después del holocausto
 en lugares de nombres impronunciables como Vladivostok Eugene
 Poitiers o Kazakstan aunque yo mismo
 no lo hacía nada de mal viviendo en Ottawa

pero Bucarest sonaba a Danza Húngara
 a exilio auténtico
 bastante lejos de las playas del sur de California
 o la atracción decimonónica de la Tour Eiffel

Todo eso para decir que ni en los sesenta ni en los setenta
 nos avistamos de ninguna manera.
 Éramos una generación diezmada y enemistada quien sabe por qué
 Solo fue después cuando los demonios ya no estaban
 creo que por Lolol o Nancagua
 en un evento provinciano que organizó el Pato Morales
 nos reconocimos nos olfateamos nos gruñimos y nos tocamos
 con las uñas y las voces y recobramos alguna lejana palabra del azar
 entre duermevelas y fiordos de calendarios amarillentos
 entre direcciones lentas evocadas en el marasmo de los años
 aunque por supuesto miento y debe haber sido mucho antes
 en las postrimerías de los ochenta
 cuando el dictador todavía respiraba entre nosotros
 (y la poesía salvaría el mundo)
 por ahí en un terminal de buses en Valdivia o Concepción
 nos hablamos porque como decías
 “la poesía ¿para qué puede servir sino para encontrarnos?”

Así fue creciendo una amistad que más tarde se hizo
 duradera y sobria como nosotros sus destinatarios
 pero no duró tanto como hubiéramos deseado
 porque los años “ayer, hoy, mañana” no pasan en vano

Así que aquí estamos en distintos lados de la mesa
 jugando las cartas que nos tocaron,
 mientras te vas alejando en este viaje no prometido
 un poco desconcertado por la falta de aviso y los encuentros pendientes

Como esa celebración que sería apoteósica,
 ese número de *Trilce* con el poema rezagado
 del más allá o del más acá
 donde seguimos esperando tu regreso:
 “porque al final no estamos más que preguntando.

No estamos más que preguntando...”

(Para Omar Lara)

FULGOR Y AGONÍA

No lo conocí demasiado
aunque nos cruzamos varias veces aquí y allá
entre las idas y venidas de la existencia
y más que la existencia los congresos
esa vampírica actividad de nuestro gremio
(alguna vez me invitó a decir unas palabras sobre el macho anciano
y pernocté con el poeta Rojas en su Torreón del Renegado
donde comimos unas lentejas amarillas con injundia)

Siempre circunspecto Juan Gabriel
vibrando con la música de las palabras propias y ajenas
moviéndose en ellas como un pescado resucitado en un mar ignoto
lleno de signos cabalísticos descifrados por su ojo mágico
con su voz pausada mascando el silencio de algún navío fantasmal
atisbado en la profundidad de sus sueños de sus narrativas
y sus discursos hirsutos destemplados lentos
con su parsimonia de costumbre con la sonrisa por delante
su acento de huaso letrado circulando
por las tertulias amables y los roqueríos sibilinos
de sus búsquedas amorosas casi siempre inacabadas.

Lo veo ahora buscando algún lugar
entre los páramos agrestes de otra vida
ese cuento inaccesible ese párrafo resbaloso un poco ilegible
que sigue huyendo
entre las brumas de cobquecura o quirihue
más allá del mapa de cualquier ciudad de sus andanzas
(de repente casi de golpe)
pero siempre alegre parsimonioso impertérrito
aunque ahora fuera de su huella en nosotros de su impronta socarrona
desvaneciéndose ya invisible de casi todo
“entre el fulgor y la agonía” como él decía
pero todavía vagando a hurtadillas por el éter.
(Para Juan Gabriel Araya)

DIOS NO TIENE LA MENOR IDEA¹

Nayareth Pino²

Imagina un niño y ese es Ignacio. Imagina una casa de ladrillos. Olvídate del viento, del sol, del cielo que rodea a esa casa. Olvídate de la infancia aprendida. De los cuentos. Ahora imagina al niño y quema su rostro.
Es así como parte esta historia.

Ignacio sopla fuerte. Lo que él quiere es echar abajo su casa de ladrillos, hacer que la historia familiar se vuelva intransitable. Entre sus manos sostiene una pelota solícita a rebotar una y otra vez contra la muralla principal de su casa, sin que se le vaya de las manos el objeto de su rabia: su rostro que respira.

La casa de este niño quemado es pequeña y cualquier rebote, incluso uno infantil, estremece sus murallas haciendo del aparente juego un quebradero de cabeza. Su madre hastiada decide aproximarse, dejar la cocina y cruzar la pequeña sala para ir a ese lugar que denominan jardín.

¿Quieres cortarla, Ignacio? —dice o casi susurra Susana, su madre, con los dientes apretados y los guantes de hule amarillos todavía estilando pequeñas gotas de agua y lavaza a su alrededor. Ignacio no acusa recibo.

¡Me tienes enferma! —vuelve a reclamar ella que está intentando, a duras penas, no salirse de sus cabales.

¿Quieres parar, por favor? —le grita ahora categórica.

El niño, con la pelota frente a su pecho, mira a Susana y respira para sacar, desde la base de su diafragma, el grito que le permita, o desprenderse de esa ira, o hacerse cargo de esta, como diciendo: *mira, mamá, esto es lo que hay*, como diciendo: *esto es lo que soy*. Susana recibe el grito justo en ese lugar al que van los llantos, las pesadillas, las

¹ Inicio de novela inédita *Dios no tiene la menor idea*, capítulo 1.

² Nayareth Pino Luna (Santiago, 1990). Escritora, licenciada en Letras, profesora y magíster en Educación (PUC). Publicó su primera novela *Mientras dormías, cantabas* (Los libros de la mujer rota, 2021), con la que obtuvo el Premio José Nuez Martín de novela (2023) y la mención especial a mejor novela de los Premios Literarios del Ministerio de las Culturas (2022). Actualmente, trabaja en su segunda novela. El fragmento aquí publicado corresponde al inicio de *Dios no tiene la menor idea*, su próxima entrega.

legañas de los hijos. Está casi segura de que es en los riñones, esos que le presionan la parte baja de la espalda. Su cuerpo implosiona, los riñones ceden, las arterias ceden, los humores se mezclan los unos con los otros, y justo cuando el grito de su hijo se agota, vuelve la claridad y el silencio de un cuerpo reacomodándose por dentro. Una que otra cosa ha aprendido durante estos nueve años de madre, ponerse de cuclillas para dirigirse a un niño en crisis es una de ellas. Se saca los guantes y a la altura de ese niño, le sostiene, entre los dorsos de sus manos pasadas a detergente, las mejillas.

Dime qué es lo que te pasa, Ignacio.

Dime qué es lo que te pasa.

La casa se derrumba justo en este punto de esta minúscula historia.

Tú no tienes lunares, le dijeron un día a Susana, antes, mucho antes de ser la madre de Ignacio. Cómo que no —respondió indignada al novio irrelevante de la afirmación falsa. Claro que tengo lunares. ¿Esto que es? —Susana apuntaba el único lunar que vestía su rostro. Nunca había visto a una mujer con tan pocos lunares —agregó él haciendo esa muequita que ostentaba cuando quería expresar a destajo la seguridad que portaba desde su verga a los pies, y de sus pies su cabeza.

Susana esa noche se propuso contar cada uno de sus lunares. Desnuda frente al espejo de su dormitorio, empezó. Con un rotulador los fue marcando y contando, ayudándose de un pequeño espejo para las porciones de piel más esquivas. El primero era sin duda el lunar junto a su ceja, un lunar que su padre tocaba con suavidad antes de abrazarla —o así quedó fosilizada esa imagen a su memoria, su padre acercando la mano hacia su carita de niña, su dedo índice posándose en ese lunar como si así activara el cariño del mundo. El último de sus lunares estaba entre los dedos de sus pies, entre el meñique y el anular, un lunar que su madre —cuando Susana era tan solo una recién nacida—, no notó, aunque insistiera en decirle, mientras la mudaba, que le comería los pies, que cada dedito se los devoraría por completo.

Una vez que Susana terminó su recuento, reparó en un detalle sobre la historia de su cuerpo y se sintió afortunada. Aunque *fortuna* alberga a tan solo unas palabras la posibilidad del desamparo. Ella ese día alcanzó a tan solo a intuir en la piel de sus manos la amenaza de una fortuna alternativa.

Veintitrés lunares y ninguna cicatriz.

Así se defendió Susana frente a su novio cuando se volvieron a encontrar.

Nunca había estado con una mujer tan obsesiva —espetó él.

Tienes veintiún años, no sabes lo que estás hablando —dijo Susana y antes de largarse para no volver, agregó.

Nunca había conocido a un hombre así.

¿Así cómo? Le quedó dando vueltas a él. ¿Así qué? No pudo dormir en dos noches y esa fue toda la venganza que Susana quería.

Con veintitrés lunares y las cicatrices que crecieron alrededor de sus caderas, muslos y pechos, mientras su hijo iba madurando en su vientre, Susana es suspendida en el tiempo. Ignacio la mira fijamente y, en una porción de segundo —entre el grito, la casa y la muralla—, la fulmina con la mirada. El único lunar en la cara de Susana se expande, colonizando a paso raudo la piel de alrededor de sus cejas, ojos, pómulos, mejillas, boca. El niño ve la cara de su madre quemada por ese nevo atípico y detiene su grito. Se arrepiente de su deseo por perturbar la belleza de la mujer que lo arrojó al mundo con un cuerpo perfecto, con los lunares precisos y se larga a llorar.

La mujer ve los ojos de su hijo inundarse y recuerda la llave del lavaplatos abierta.

Acá hay niños que se mueren de cáncer, tú no te vas a morir, así que deja de llorar. Esas son las palabras que salieron de la boca —íntegra, perfecta, bella— de la doctora Narváez, esas son las palabras que esta cirujana eligió articular. La niña a la que se dirigía apretaba los ojos de dolor, de su cara brotaba un líquido amarillo, de olor denso, de sabor quién se atrevería a descubrirlo.

Mañana puedo llegar a desaparecer y no sabré —pensó Rocío.

Ella rara vez —quizá nunca— se cuestionaba por qué a ella todo esto, por qué tenía que pasar el verano encerrada en la Unidad de Quemados del hospital Calvo Mackenna. Ella, a sus doce años, solo quería saber dos cosas. Cuántas nubes se necesitaban para que se largara a llover en verano, para empapar de la cabeza a los pies a dos niños dejados a su suerte entre las nubes pintadas en ese hospital. Nubes que harían del cielo cubierto de Santiago una masa informe, inverosímil, porque las nubes no se mueven, las nubes no se confunden con caras, ni animales, las nubes son solo blancas, suaves, ridículas. Las nubes son solo nubes si se dibujan en un hospital de niños. Cuánta lluvia —insistía Rocío— mientras la doctora Narváez le drenaba la mandíbula. Cuánta lluvia hacía falta en esa sala de hospital para que se largaran esos niños dibujados, pintados mamarrachos, y la dejaran de mirar alegres, sanos, a ella y a sus cuatro compañeros de habitación.

Cuánta lluvia para que se fueran era la primera pregunta. Quién ganaría la final de Protagonistas de la fama —el programa del momento— era la segunda. Cuál de todos esos jóvenes venturosos, de rostros perfectos. Cuál de todas esas mujeres talentosas, de cuerpos indómitos a la herida, a la ignominia, se llevaría el premio anhelado: la fama, un auto rojo cero kilómetros y el protagónico de la próxima teleserie vespertina.

Una vez que la cirujana terminó de drenar y zurcir el rostro de Rocío, se sacó los guantes y los dejó, junto a los implementos, sobre un riñón de acero inoxidable.

Lo hiciste bien pequeña —dijo y sonrió cansada.

Me tira, me arde, me duele —contestó la niña limpiándose los ojos.

Los demás niños hospitalizados observaron silentes la curación. No era empatía la que albergaban sus cuerpos quemados, el dolor de Rocío, a pesar de no ser ella una

quemada, era un espejo. Lo que ellos sentían era rencor. Confesarían alguna vez —a los treinta años en terapia tal vez— que jamás miraron demasiado las cicatrices de los otros. Mirarlas era verse, mirarlas era confirmar que no podrían conversar con ellos mismos si se tuvieran al frente. Mirar, tocar o amar las porciones de piel quemada no podrían.

Me tira, me arde, me duele, me pica.

Dirían más tarde cuando fuera su turno, cuando otra cirujana o enfermera entrara sosteniendo en sus manos un paquete de papel. Lejos de ser un regalo, ese paquete contenía estériles los utensilios para trabajar la piel herida.

El dolor tiene extrañas formas de sobrevivencia. De aquel día, hubo una imagen que Rocío no podría borrar de su cabeza. Rocío reposaba en la salita de espera, ubicada en el pasillo de su pabellón. Frente a su silla, una mesita, un televisor y una taza plástica con los perímetros roídos por mil bocas de infantes furiosos. La leche tibia de media mañana se enfriaba grumosa. Rocío tragaba porque eso es lo que correspondía. Vaciar esa taza para que las asistentes de enfermería se la llevaran en el carrito y junto al carrito se arrastrara el tiempo hasta ver a su madre aproximarse por el pasillo.

Primero las siluetas de otras madres se encaminaron al encuentro de otros enfermos. El delta entre una madre y otra, para cada uno de los niños y niñas hospitalizadas, resultaba eterno y albergaba con insistencia la posibilidad de un abandono rotundo o casual, abandono, a fin de cuentas. Historias no faltaban entre las camas de ese hospital y ellos las conocían todas.

Ahí viene —notó aliviada la niña al reconocer la silueta de su mamá, hasta que por la derecha fue interceptada por la figura de la doctora Narváez. Madre y cirujana se quedaron un rato hablando hasta que la mano de la cirujana se posó sobre el hombro de la madre. Un hombro cubierto por las finas mangas de un vestido rojo de gasa, largo, con pequeñas florcitas blancas estampadas de principio a fin.

A Rocío un frío pus le recorrió el cuerpo. A su madre —la niña no pudo saber— también. Los antibióticos no estaban haciendo efecto, a pesar de haber contactado a la Sociedad de Infectología Nacional y encargarles el cóctel preciso para esos agentes que devoraban la mandíbula de Rocío. La infección no daba marcha atrás, al contrario, era eso lo que la doctora intentaba comunicar.

Y qué podemos esperar —preguntó la madre, una vez que pudo integrar en su cabeza la información que esta doctora articulaba con lástima. De eso estaba segura, ese era el tono, no otro. Esa doctora siente lástima por mi hija —pensó la madre—, esa doctora no sabe lo que hace. La cirujana, sin hallar qué decir, miró a su izquierda y encontró la mirada exangüe de su paciente. Miró hacia el suelo, confusa, y volvió a Rocío una vez más para sostener su compromiso con calma, pero no pudo. Narváez no era la cirujana de Rocío, la cirujana principal estaba en una misión quirúrgica en Haití y ella debió asumir las consecuencias de un postoperatorio inesperado. La doctora, acorralada, miró nuevamente a la madre, aquilató la complejidad de su pregunta y contestó.

Es difícil —dijo botando todo el aire por la nariz.

Rocío se estaba desintegrando.

Es el dolor quien resucita al tercer día. Es el dolor quien empuja la piedra y remece los cuerpos. Rocío nueve mil días después —porque ella no se iba a morir—, siendo ya una mujer en otro hospital, luego de sentir cómo el niño que era su hijo se abría paso entre sus piernas, luego de ver cómo ese cuerpo aún cubierto de residuos se aproximaba a su pecho inflamado de grito y calostro, recordaría aquel día en la Unidad de Quemados.

La retórica del dolor y su insistencia.

Rocío, durante todo su embarazo, sentiría miedo de que su hijo no fuera a nacer con todos sus huesos. No hay posibilidad de heredar tu condición —le aseguraría su ginecóloga, su genetista y cuánto especialista visitara para apaciguar su apremio. Aunque ella no estaría tranquila hasta sentir el leve cráneo de su hijo en la palma y tantear con las puntas de sus dedos cada tejido y cada hueso de la anatomía de un rostro.

Su hijo reposó indemne en la palma de su mano y libre de toda duda, Rocío lo llevaría a su pecho sin sacar cuentas de la fuerza que había en su alegría, de la fuerza que habitara su calma. El recién nacido se largaría a llorar, fiero, adolorido. Entonces, un frío recorrería el pescuezo de la madre, la nuca, la mandíbula, el cuello, la carótida y toda la sangre.

Aquí hay niños que se mueren de cáncer —recordaría.

Tú no te vas a morir.

Así que deja de llorar.

Rocío ya madre, consciente de la imprudencia de esas palabras, se aferraría a ese niño mullido que no se moriría —nunca nunca— y que podría llorar todo lo que él quisiera —siempre siempre. Cerraría los ojos, con decisión, pulverizando las palabras intrusas y sería entonces que se encontraría con el verano —de nueve mil días atrás— reposando en el vestido rojo de su madre y las cientos de florcitas blancas estampadas en la gasa.

ESTORNINOS¹

Constanza Ternicier²

Son las trece con cuarenta y cinco minutos, sí, habéis oído muy bien, la mañana ha volado como una tormenta de aire, amigas y amigos. Trece con cuarenta y cinco minutos en la Península, una hora menos en Canarias, familia. ¿Cómo estamos los vecinos el día de hoy? Justo cuando el termómetro marca treinta y cinco grados, y sí, mis queridísimos radioescuchas, treinta y cinco grados a la sombra. Sensación térmica bordeando los cuarenta, según nos informan por interno. Os deseamos desde el fondo del corazón que podáis estar *ara mateix*, ahora mismo, en vuestras oficinas con aire acondicionado, en el refugio climatizado que conforma nuestra muy preciada biblioteca o en las agradables piscinas de las instalaciones de la Agrupació Esportiva que ha abierto sus puertas en estos días de canícula para que todos los integrantes del hogar, queridas y queridos vecinos del barrio, puedan refrescarse a su gusto. Es de esperar que os acompañe el buen talante y el entusiasmo ya sea que os encuentre trabajando o en sus horas de descanso o, cuánto mejor, preparándose para unas merecidas vacaciones de verano. Os recordamos que el concurso “¿Cómo os imagináis el futuro de las casas baratas?” sigue abierto. Estamos a la espera de vuestros creativos textos especulativos acerca del futuro de nuestra pasada miseria. Abierto para los mayores de 15 años hasta quienes tengan la edad de nuestras abuelitas y abuelitos que han visto surgir esta nuestra tierra en tan poco tiempo. Recordad también

¹ Capítulo 1 de una novela cuyo título tentativo es *La gimnasia de los pájaros*.

² Constanza Ternicier (Santiago de Chile, 1985). Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuya tesis obtuvo el Premio de Excelencia en el Área de Humanidades de la VRI; en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB); y Mg. en Creación Literaria (Universidad Pompeu Fabra-BSM). Fue co-guionista de *Sapo* (Zapik Films, 2017), ganadora del premio a mejor película nacional en SANFIC. Ha publicado las novelas *Hamaca* (2014; 2017) y *La trayectoria de los aviones en el aire* (2016; 2019). Es profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Barcelona y en IES Abroad. Imparte también clases en la UAB, y está a cargo de la producción editorial de la revista *Mitologías Hoy*. Forma parte del grupo de investigación *Condición de extranjería: Escritoras latinoamericanas, s. XXI, entre América y Europa*. Sus publicaciones más recientes versan sobre la representación del suicidio en la literatura latinoamericana, las narrativas de la lentitud y las estéticas migrantes. Elegida el 2018 una de las 100 líderes jóvenes por la *Revista Sábado de El Mercurio*.

que el domingo celebraremos una campaña de útiles escolares “Una vuelta al cole feliz” y estaremos reuniendo vuestros aportes en libros, cuadernos y otros materiales de librería y de manualidades para nuestras chicas y chicos que en septiembre vuelven a la escuela. Ya lo oyeron bien: estamos haciendo acopio de vuestros aportes en el Centro de Servicios Sociales Franja Besós. Y vámonos ya con un tema para amenizar esta tarde. Suena, querida amiga Vanessa a los mandos, adelante: “Soy un truhán, soy un señor” de nuestro bienamado Julio Iglesias. Vamos amando la vida, amando el amor, señoras y señores.

La voz vibrante de Julio Iglesias acompaña el trajín de estas horas: el camión de la basura traslada el punto limpio para marear a la gente y así, de paso, acostumbrarla al sentido de sacrificio que involucra la conciencia ambiental; doña Ilaria limpia los vidrios de la peluquería antes de abrirla a su público; Quiang pone las pegatinas naranjas de las últimas ofertas y deja bien barrida la entrada de la tienda. La música se desvanece muy de a poco por los altoparlantes de la Agrupació Esportiva, como esas baterías de juegos que se van agotando, de tanto uso, hasta la agonía. A medida que se va vaciando el espacio, el silencio se ahueca y permite hacer reposar incluso a las hormigas que aprovechan el momento para llevarse unas migajas de galletas María que le sobraron a los niños del Casal de verano.

—No sigas intentando, es clarísimo que no hay.

—Es verdad, tiene usted razón, seño Amalia.

—Es ruidosa esa maquineta dispensadora de papel, Anahí.

—Esa es la pura y la santa verdad, seño Amalia, y encima a esta hora que no pena ni un fantasma.

—A mí me tienen podrida estos sinvergüenzas con el asuntito de dejarnos sin papel.

¿Hasta cuándo tendremos que aguantar?

—No sabría decirle. ¿Quiere que vayamos juntas a llenar la hoja de reclamación?

—Preferiría no hacerlo.

—Mande pues, ahí lo dejamos no más.

—Aunque es realmente un no vivir, también te lo digo.

—Ahí le hallo toda la razón, seño Amalia.

—Es por la edad, yo creo que es por la edad. Nos discriminan por la edad.

—¿Le parece a usted?

—Hombre, estoy convencida. Somos las de la mañana. Fijo que en la tarde lo más bien le ponen papel a los que pagan. A los que vienen de Sant Andreu.

—Así es el sistema, seño. Con plata se compran huevos, decía mi mami.

—Es bonito ese vestido que te vas a poner, Anahí. Lo que es la juventud. Cualquiera piltrafa les queda bien.

—Gracias, seño, lo compré en una tienda del Quiang, pero luego lo anduve enchulando.

—¿Qué significa eso, Anahí? Aclárame, por favor. ¿Que te pusiste a burlarte del pobre Quiang?

—Qué va, seño, no se confunda. Nada que ver. Le estoy hablando de darle gracia, decorar, hacer unos arreglos.

—Vaya, me parece genial.

—¿Así usted le parece, seño Amalia?

—Que sí, Anahí, que se nota que eres laboriosa, chica.

—Se lo agradezco. No opinan las demás igual.

—Pero si acá no hay nadie, Anahí.

—Sí, claro, ahora está tranquilito el *gym*, pero espérese que lleguen todas en banda.

—Ah, ya.

—Ahí la quiero ver.

—¿A quién? ¿A mí?

—No me haga caso, seño.

—Es que a estas horas ya no vienen, Anahí. A nosotras nos dan el pase gratis nada más hasta las dos.

—¿Y qué hora es, seño?

—Son y diez, Anahí, ya se fueron todas.

—No me diga, se me ha pasado volando la hora.

—Es que te tomas todo el tiempo del mundo en encremartarte, chica.

—Es importante humectarse, seño.

—Estamos en pleno verano, hija. Con lo húmedo del aire, Anahí, ya quedas más que lista. A ti lo que te gusta es estregarte.

—Oiga, seño, sabe qué más: mejor nos vamos a poner la *full* de reclamación. Y quedamos listas con lo del papel higiénico.

—Yo no le veo el qué, Anahí. Me voy pa casa que tengo mucha faena.

—Bueno, seño, vaya con dios.

—No me sigas, Anahí.

—¿Cómo la voy a seguir si a mí me queda pa rato? Doña Ilaria me dio la tarde libre.

—Mira tú qué suerte, chica.

—Y, en mi caso, para que usted sepa, no me tengo que ir a las dos en punto. Y no es por joven. Es porque pago, seño. Pero me voy a ir igual.

—Aclárame una cosa, Anahí: ¿a qué hora es que cierran el gimnasio?

—A las 21 horas, seño. Haga el cálculo si quiere. Estoy sobrada de cariño, ¿vivo?

—No tomes demasiado frío del aire acondicionado, Anahí, cuídate.

—Nos estamos viendo, seño, chau.

Anahí acomoda cada una de sus pilchas en el bolso que le regaló doña Ilaria. Es bonito el bolso: tiene el dibujo de un barquito con un mar de fondo, y un par de palmeras muy monas, dijo doña Ilaria cuando se la entregó en un paquetito al final de mes porque Anahí había hecho realmente un espléndido trabajo. Anahí agarra el bolso bien firme sobre su hombro y toma el pasillo de salida. Se queda un buen rato mirando la imagen de

esa mujer sudorosa que levanta a duras penas una pesa de por lo menos 5 kilos. ¿O será que pesa más esa lesera?

Ruega al cielo para que el torniquete de la puerta funcione bien y pueda salir sin tener que andar pidiéndole a la chica de los rizos por enésima vez cuyo nombre olvidó por enésima vez (o tal vez más) que, por favor, seño, sería tan amable de abrirme. Suerte que no hace falta y sale sin problema. El viento le resulta una bendición en estos días pegotes de calor veraniego. Se pregunta qué hacer durante la tarde que tiene libre.

Decide ir a darse una vuelta al río, y hacer allí el picnic que lleva cargando desde que salió de casa. Así podrá entretenerse un rato mirando al grupo de paquis que juegan esa cositinga parecida al vóleibol. Se la pasan bien los paquis. Tienen tomado un buen trozo de pasto con sus historias deportivas. Y tan buena gente que son. Me voy a pasar antes por lo de Qiang eso sí, porque voy a poner el melón, los duraznos y los damascos en unas fuentes de colores que allí venden a un re buen precio, piensa Anahí. Quiang anda siempre contento. Este chino es más latino que Túpac Amaru y todos nosotros juntos, le dijo el otro día la chica colombiana que chamba con él. Quiang le sugiere a Anahí que lleve recipientes amarillos para que no se mimeticen con el pasto y así no vengan los conejos a comerse ese cóctel de comida tan saludable que lleva ahí en el bolso. A Anahí le resulta una idea genial. Le agradece a Quiang, quien está barriendo la puerta de entrada por tercera vez en el día. No me vayas a barrer la suerte eso sí, chino cochino, le dice ella entre risas. Se despiden y Anahí se va dichosa con sus tres cuencos hasta el río: uno para hacer una ensalada de frutas, otro para ponerle unas migas de pan a los pájaros y un tercero para usarlo de cenicero porque la mujer que le alquila habitación, y que tiene harto ojo psicológico, le recomendó fumar un poquito de marihuana cada día para calmar la ansiedad. Le pasó un pedazo de cogollo, y a saber con qué otras vainas y hierbajos lo vino a rellenar. Ahí tienes, hija, para tus nervios. Y Anahí le hizo caso, porque no se puede andar dudando de quien duerme bajo el mismo techo de una, ¿no es verdad? Anahí se recuesta en el pasto y espera a que caiga la tarde. Hoy se cumplen 22 años desde el día que llegó a Barcelona y apenas sabía limpiarse el pote. Se acuerda de un modo tan nítido de la cara de su mami en la guagua que las llevó hasta el aeropuerto: los surcos de sus arrugas bien marcados por el gesto de la pena. Su mami se fue llorando el camino entero y le dejó la blusa llena de mocos. Ella, en cambio, se contuvo, porque una bruja a la que iba a ver cuando le bajaba la regla y se ponía triste le dijo que daba mala suerte ponerse a llorar antes de emprender un viaje. Había que partir del modo más neutro posible, sin afectación. Desapego, Anahí, desapego, desapego, le repitió tres veces la bruja. Y Anahí le hizo caso. Aterrizó ahí en el Lobregat justo una tarde cuando cientos de personas se encerraron en Santa María del PI y en muchas otras iglesias durante 47 días. Fue la primera noticia que vio en la tele tras entrar a un locutorio para poder llamar a su mami y avisarle que había llegado bien, que no se había estrellado en el avión ni se había perdido en una isla. El dueño del locutorio tenía la tele puesta a altísimo volumen. Estaban entrevistando a la gente en las puertas de la iglesia, con cámaras grandotas y muchos *flashes*. Los insurgentes exigían regularizar

los papeles de una lista de personas. A Anahí le pareció una herejía usar una iglesia para andar protestando. ¿En nombre de quién hablaban esos hippies revoltosos bien forrados de plata?, se preguntó en esa ocasión, mientras buscaba desesperada que le arrendaran más que sea un zulo compartido en el extrarradio de la ciudad. Ahora se responde, y tiene muy claro que no hablaban en nombre de dios, aunque estuvieran profanando su casa. Ni en el de ninguno de nosotros, aunque así lo pretendieran. Está flotando en tales peregrinos pensamientos cuando divisa a unos pocos metros a la señora Amalia. ¿Será buena idea acercarse a saludar? ¿Me habrá visto? ¿Habrá notado que estoy fumando sustancias ilegales? ¿Me irá a acusar a la gente de la Iglesia y nunca más me van a dejar ir a la reunión de los domingos? Madre mía, cuántas preguntas sin respuestas. En ese momento quisiera que algún dios juguetón la metamorfoseara en otra cosa distinta a ella. Cualquiera, le da igual. Hasta estaría dispuesta a convertirse en la pelotita esa con la que juegan los paquis y volar por el aire de lado a lado toda manoseada. Agradecería eso sí que mejor la transformaran en uno de esos perros con dueño, como suelen ser todos los perros en este país, porque acá no andan los perros sueltos, guachos y sin chip. Un perro de un gentilhombre bien nacionalizado para así ahorrarse los interminables trámites en Extranjería. Uno que la alimentara de forma saludable y la sacara cada tarde a pasear por el río, y la llevara a la perruquería al menos una vez al mes. O mucho mejor, podría ser esa niña a la que le están festejando el cumpleaños número 5 allá arriba en la explanada, esa que va vestida de princesa rosada y la corona un arreglo de globos de tonos pasteles y ya nació española por derecho de suelo aunque sus padres sean unos panchitos bien morenos más feos que el natre, no importa, porque la niña es linda y le brilla el pelo y tiene toda la vida por delante y sus amigos la quieren porque le ha regalado un rollito de canela a cada uno decorado con unas pelotitas de colores que no le va a romper los dientes a nadie ni se le van a encrustar en las encías podridas, porque sus dientes de leche son perfectos y si se rompen, tampoco es tan grave, total se les van a caer de forma natural y encima un ratoncito les va a traer unos euros recién ganados con el sudor de su frente de ratón mugriento cuando eso pase. Anahí decide que definitivamente esa es la mejor opción: la niña cumpleañera. Entonces, una bandada de estorninos se despliega ante sus ojos y es el vuelo panorámico de esos pájaros lo que hace que todo lo demás desaparezca, o más bien pierda sentido.

Amalia se queda sola en los camarines y aprovecha para perder la compostura. Sube las piernas a los bancos del vestuario y se acomoda en posición horizontal con la cabeza apoyada en su toalla mojada. Podría echarme una siestecita, aventura sabiendo muy bien que en realidad no es tan buena idea. Últimamente se marea con frecuencia y le está costando cada vez más distinguir la verticalidad de su eje. Le pitan los oídos y tiene la impresión de que la gravedad de la tierra arrastra sus órganos hasta incluso más debajo de donde están enterrados todos sus muertos. Igual es que está cansada, le han metido caña en la clase de hoy, parece que a la profe del moño parado en la coronilla se le olvida que nosotros ya tenemos una edad, piensa. Amalia se levanta cada día a las

siete de la mañana. Hoy lo primero que ha hecho al abrir los ojos ha sido mirar el altar ubicado a la izquierda de su cama. De su lecho, se corrigió al contemplarlo (como si en ese gesto pudiera fundarse una idea de eternidad). Lo que fue un tálamo para revolcarse con el Pedro, porque vaya que éramos buenos para el revuelque, rememoró nostálgica esta mañana, cualquier día la pilla desprevenida y ahí se queda, toda tiesa y con el cuerpo frío, sin más vida ya. Es que no puede evitar preguntarse lo de siempre: cuándo llegará mi llamado y me podré al fin re-encontrar con el Pedro y la Sonia. La pregunta acompaña las horas correspondientes a su medicación, parece que estuviera ahí anotada la pregunta, con su propia letra manuscrita, al fondo del pastillero de siete compartimentos, de lunes a domingo le retumba la misma pregunta tres veces al día en las sienas. Virgen santísima, agüardenme con paciencia mi marido Pedro y mi hija Sonia, suele rezar Amalia. Lo repite varias veces al usar la trotadora. Tiene la impresión de que solo de ese modo el tiempo pasará más rápido arriba de esa máquina del demonio. Veinte minutos de trotadora le aconsejó la señorita Anna, su médico del CAP. Los extraña al Pedro y a la Sonia. Se persigna dos veces, una por afecto, porque está consciente de que ese hijo mal nacido del Faustino es un caso perdido. Para qué persignarse por lo incierto. Además, el Faustino está vivo, y a los vivos no hay que andar tratándolos como si fueran espectros. Amalia tantea en su bolso del *gym* para buscar su teléfono y echarle una mirada por si acaso, a pesar de que casi lo único que le llega por mensaje de texto son las ofertas de congelados de La Sirena. Tal cual, verifica: ni una sola llamada, más que fuera un emoticón de esos que usan los jóvenes hoy, del quillo ese, pero nada. Tan ingratos sus colores. No es que se haga demasiadas expectativas, más bien ninguna. Sabe que a ese chico no le conviene aparecerse por el barrio. A ella misma le da terror de solo imaginarse lo que le puede llegar a pasar si es que se asoma por aquí.

Amalia se levanta de un brinco. Se siente orgullosa de cómo los ejercicios de las clases de pilates que toma en el *gym* la han vuelto cada vez más fuerte. Vieja será, pero con el suelo pélvico la mar de firme ¿vivo? Hoy la sesión les ha tocado con la chica mona esa que les tiene mucha paciencia a todas, menos a la Anahí, pero eso porque la Anahí es joven y resulta científicamente lógico que pueda hacer la rutina de un plumazo. Es normal que te exijan más, chica, le dice Amalia, tú deja ya el erre que erre de la discriminación que por mal agradecida se te va a venir encima toda la mala suerte, hija. La Anahí le pone empeño a los ejercicios del suelo pélvico, como si quisiera demostrarnos a todas nosotras que ella está activa en el asunto. Y le gusta bajar hasta bien abajo cuando las demás hacen las sentadillas. *Hasta abajo, hasta abajo, hasta abajo*, canta muerta de la risa la Anahí y entonces la profe mona le sube el volumen al reguetón que, al modo de ver de Amalia, no tiene nada que ver con el acompañamiento musical que según sus averiguaciones debería guiar una clase de pilates. Tanto que se cuida esa muchacha, por lo demás, e igualmente no hay cómo hacerle bajar ese culo gordo que tiene.

Amalia toma la puerta de salida y con el rabillo del ojo izquierdo le alcanza para ver a una pandilla de gitanos más gordos que el culo de la Anahí dándose piqueros en la

piscina. Están tirando la mitad del agua afuera los muy cerdos, y con la escasez que hay ahora, ya les vale, deberían prohibir las prácticas escandalosas en las instalaciones del *gym*. Encima se mofan todas esas bolsas asquerosas de papas fritas y suflés ahí mismo mientras toman el sol, la superficie brillante de la grasa sobre sus caras y esos paquetes de papel plata podrían dejar ciego a cualquiera, y luego no hay cloro que aguante con tanta inmundicia.

Una vez ha puesto un pie en la calle, Amalia logra tomar una bocanada de aire como si en vez de salir al mundo se estuviera hundiendo bajo mar. Ve aquel anuncio sobre los comercios y mercados *amb cara i ulls*, con cara y ojos, y chasquea la lengua moviendo la cabeza a uno y otro lado. Cómo es posible que se les ocurra tamaña tontería, cualquiera se atraganta de solo mirar esas amarguras en la fruta. Siente un sabor metálico en la lengua y concluye que el último cambio de pastilla que le hizo la señorita Anna en realidad no le ha sentado nada de bien. Traga saliva tres veces, se atraganta en la última y decide tirar un escupo con toda su fuerza para afuera. El sonido gutural queda retumbando unos segundos esta tarde de verano. En eso se va cada instante, piensa Amalia, en cosas insignificantes y asquerosas. Suerte que no había nadie mirando, ningunos *ulls* a la vista. Camina arrastrando el carrito que usa para ir al *gym* y se cansa de solo pensar en ese sonido recurrente de las ruedas gastadas contra el pavimento hirviendo. Al menos es un ruido conocido, predecible, fácil de sortear. No como ese chirrido de unos frenos que se acaban de sentir en la esquina de La Maquinista. Se voltea a mirar y ve un coche negro reluciente descapotable doblando a toda velocidad hacia Sant Andreu. Los bajos de una música moderna se quedan acompañando en efecto Doppler el frenazo. ¿Y si ahí va el Faustino con los suyos? Corre, niño, corre, no se te vaya ni a ocurrir detenerte. Amalia coge el veinteavo suspiro del día, total, sin duda los suspiros le salen más económicos que la medicación, y decide ir a darse una vuelta al río. A ver si así al menos se le despejan un poquito los bronquios. En el andar, su atrofiada cabeza le lanza un pensamiento por cuadra. A ti lo último que te falla es la cabeza, Amalia, tienes la mente de una chica de 15, le suele decir la mentirosa de la señorita Anna. Primera cuadra: pobre quilla la Anahí, cualquier pensaría que la odio a pesar de que me encantaría invitarla a tomar la merienda a casa. Segunda cuadra: se me va a terminar borrando de los ojos la cara del Faustino, ya no me acuerdo ni de sus manchas de nacimiento. Tercera cuadra: dicen que la gente que se muere en invierno tiene más garantizado el camino derecho al cielo, porque el camino para allá es por el norte y nosotros estamos más cerca del infierno, bien al sur estamos. Cuarta cuadra: no hallaría cómo reconocer al cadáver del Faustino en una morgue porque se me borraron esas manchas que parí. *Bonus track* mental al borde de su destino: tantos años sin parir absolutamente nada. Hasta que ve el río.

Está pobre de agua el río, es apenas un hilo de barro sin fulgor y uno que otro guarisapo. Amalia toma las escaleras que conducen al parque que bordea lo que más bien llamaremos riachuelo. Un par de chicas con el pelo negro azabache la ayudan a bajar el carrito. Amalia no se molesta en darles las gracias, porque considera que es su deber cívico.

Una vez ya está en el pasto se agacha como se lo han enseñado en pilates y se queda de costado mirando a la gente que pasa. Cree ver una nube de humo a unos 200 metros a la derecha. El humo sale de una chiquilla recostada a pata suelta. ¿Pero si esa no es la Anahí? Antes de alcanzar a cerciorarse se arrepiente de haber hecho este paseo innecesario, con la cantidad de faena que tengo en casa, se lamenta. Se levanta lo más rápido que puede dispuesta a hacerse la sorda si es que la Anahí llega a reconocerla a la distancia. Trata de no hacer ruido, como si alguien fuera a escucharla, y achina los ojos como si ese gesto la ayudase a esfumarse del mapa visual del par de pelagatos que a estas horas pasean por ahí. Está poniendo sus mayores esfuerzos en la tarea de pasar desapercibida cuando una bandada de estorninos se despliega ante sus ojos y es el vuelo panorámico de esos pájaros lo que hace que todo lo demás desaparezca, o más bien pierda sentido.

ALIOSHA

Mario Verdugo¹

Imagínate que por fin las tienes a las veinte todas bien apiladas,
o sea, todas bien repartidas, toda tu distribución en orden,
toda tu carga, y resulta que la que va puesta como en el ocho,
o que debería ir como en el ocho o en el nueve o, digamos,
en el diez, pero que efectivamente es la única que nunca
ha tenido número, porque para qué le ibas a poner número
si uno cree, uno cree que así funciona igual y que el rubro
es honesto, resulta que esa misma se pone de las primeras,
o mejor dicho se pone al medio y encima de todas las demás,
y sigue encima por años, y al medio siempre, años de años,
y las otras diecinueve le comienzan a decir «ya, oye, respetemos»,
y uno piensa que en cualquier momento se van a correr
todas juntas para que la de arriba se dé el porrazo tremendo
o se sienta sola pero no: quedan todas corridas igual,
quedan todas para el lado, con todo eso como colgando,
y corrido, y al final te quedas con toda tu carga así como la ves.

Uno entiende que después de tantos años quede así como queda,

¹ Mario Verdugo (Talca, 1975). Poeta, ensayista y doctor en literatura. Ha publicado *La novela terrígena* (2011), *Apología de la droga* (2012), *Canciones gringas* (2013), *Miss Poesías* (2014), *robert smithson & robert smith* (2017), *Las parejas hétero del siglo veinte* (2017), *Glacis* (2022) y *Las mejores series del año* (2023), además de las plaquettes *Absolutamente moderno* (2017), *Desnudos justificados por el guion* (2021) y *Próspera* (2024). Integrante del colectivo artístico Pueblos Abandonados, también es autor de *Arresten al santiaguino! Biblioteca de autores regionales* (2018; Premio Manuel Montt) y de *Curepto es mi concepto. Ensayos sobre literatura y territorio* (2022; Premio Mejores Obras Literarias). La selección aquí presentada forma parte del poemario del mismo título, *Aliosha*, que será publicado próximamente por Editorial Aparte (de Arica) y que fuese favorecido por una beca de creación del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, convocatoria 2021.

o sea, que se vea como al revés y siga habiendo una que se hace no más, que se aprovecha de las otras veinte para que todo gire, siendo que es uno al final el que queda con más peso, todo rallado y chueco, o no uno pero sí la carga que uno tiene, porque esto la verdad es que lo resuelves fácil con un simple sistema de rotación, donde el lugar del medio lo repartes, lo cambias cada dos, tres y puede que hasta cada cuatro y cinco años si la máquina te aguanta, y entonces es como si una carga necesitara de la otra y fueran rodando juntas todo el tiempo pero sin que ninguna se ponga encima, o sea, sin que ninguna se ponga a aplastar más allá de la cuenta: es un sistema de rotación o de refuerzo doble, de repartir pesos, de distribuir arriba, abajo y al medio, pero el hecho es que el sistema se te rueda o se suelta y de nuevo te quedaste ahí todo chorreado.

Uno lo que tenía realmente eran dos grandes no más apiladas una arriba de la otra y con todo el peso encima por años, entonces qué quería uno: quería que quedaran como para el lado, así, o quería que mejor fueran tres o cuatro y te digo que hasta veinte te aguantaba, pero con la carga bien distribuida y en orden, todo en regla, y resulta que en vez de esas veinte tienes a las mismas, a las mismas dos pero dadas vuelta y con el doble de carga, igual son dos no más pero ahora al revés de todos esos años, y con un peso que ninguna máquina te va a soportar, o sea, empezaste con dos, te diste la vuelta larga y terminaste de nuevo con dos y más pesado que nunca, con todo eso como corrido, con toda tu carga como si le hubiesen pasado un vidrio filudo, querías quedarte hasta con veinte y te quedaste con las mismas dos.

No voy a ser yo el que los pille ahora en un renuncio, el que reclame, porque la carga no llega en regla ni está al día, pero dime cuántos son, entre los nuestros, los que quieren llegar con una sola a todas partes, a la casa matriz y de ahí a las sucursales más pobres y más chicas, y que piensan que así es como tiene que ser: una sola, y todo el peso arriba de la otra, una sola que nunca se mueve mientras las demás van girando por años y con todo como corriéndose, como raspado, como si les pasaran un chuzo, y el hecho te digo es que así trabajan y la idea a veces es ir directo a la casa matriz con esa misma y nunca aparecerse por las sucursales chicas o creer que igual las cubres, que igual llegas, que igual cobras, ya que la casa matriz te lo permite,

y puede que hasta te lo abone, te diga que lo importante es estar de nuevo encima y al medio, una carga no más aunque se te rueda, o se te suelte y termines haciendo lo mismo que uno reclama.

Vas a la casa matriz, vas con tu ejecutivo, vas de nuevo a todas partes, y te insisten en que así ha funcionado toda la vida el sistema de rotación: algo se rueda, algo tiene que rodarse para que toda tu distribución de carga esté al día, y firme: es así, así funciona en todas las sucursales, incluso en las más viejas, incluso en las más pobres, una queda fija al medio, como rodada, como controlando el movimiento, el giro de las demás, eso te dicen, y entonces como que empiezas a encontrarles un poco de razón, y les dices «ya okéi, respetemos, sigamos, nos vemos el lunes», pero después uno lo piensa mejor, te digo que uno reacciona, porque cómo no va a ser distinto que la agarren con tu propia carga, es decir que te reclamen y empiecen a cambiarte las tasas, empiecen a hablar de estrés, empiecen a hablar de fatiga, y pongan como ejemplo a aquellos de los nuestros que siempre han estado al medio, justamente a ellos, dime si no es como mucho, los mismos que con suerte salen los viernes de la casa matriz.

Incluso te podría decir que no sé si la nueva se mueva tanto, y hasta te podría poner en duda que gire de verdad, porque qué es lo que uno ve cuando se acerca, cuando se aproxima sin ponerse a tiro, cuando uno se va como metiendo dentro de la distribución de cargas, cuando se pone a centímetros, con cuidado de no volarse los ojos, uno ve que la otra, la que por años estuvo arriba, con todo el peso encima de las quince de abajo, igual está como suelta, igual está como en pausa, uno ve que pareciera no más en movimiento, pero que en realidad sigue igual de fija que antes, y entonces te dicen, en cualquier sucursal te dicen «ya, capaz que por eso amanescan todas chamuscadas, todas revenidas, todas percán», te dicen eso, en cualquier sucursal te lo dicen para que te vayas tranquilo, para que agarres tu factura y te vayas y vuelvas el lunes, pero dime, dime si uno no sabe que si está todo raspado es por otra razón.

Ahora, si esto de que pillen a los nuestros es bien lejos, si el renuncio es no en las sucursales chicas y tampoco en las de campo-campo, sino lejos-lejos, donde la casa matriz no va a llegar nunca y, digámoslo directo, donde a nadie le importa si llegas con tu carga como rasmillada, como con pulchén, como dada vuelta, y la verdad es que la situación ni siquiera se va pareciendo a esas cajas grandes, de madera, que levantan entre cuatro pero donde hay tres no más, y capaz que dos, y de repente uno solo que hace la fuerza, si el renuncio es así de lejos no te miento, no te estoy mintiendo, si te digo que los nuestros se terminan por topar, se terminan encontrando, no con la misma caja que uno levanta de mentira o de verdad, sino con otra de las mismas cajas pero fija, pero abajo, pero más pesada, como sin moverse por años, como si al medio, o encima, tuviera el nombre tuyo o el de uno de los nuestros.

Te pasan o te quieren pasar un repuesto miserable y te quedan mirando fijo como si uno nunca en la vida hubiera puesto repuestos, y esperan que todo se limpie de la noche a la mañana, que todo se alise, que todo de aliviane, como si no contara nada la experiencia de quince, de dieciséis y capaz que hasta de veinte años que uno tiene, y que tienen cada uno de los nuestros, también, en esto de comprar y poner repuestos sin ir nunca con ningún ejecutivo, a ninguna miserable sucursal, a ninguna parte, porque te miran no te miento que fijo, como si tuvieran todos los ojos rodados, como percutidos, como con pulchén, como si uno en realidad hubiera estado año a año, peso a peso, moviéndose por pura inercia, como si uno no supiera que así, siempre, de cerca o de lejos, de arriba o de abajo, la máquina ya te llega con repuestos y que ninguna de las quince es original.

Pero qué pasa si te quedas sin nada, qué pasa si te quedas de la noche a la mañana con ninguna, porque no te voy a mentir, quedarse en cero también es una posibilidad: que se suelten o que se rueden o se rasmillen todas, no solo la que está como en pausa, sino todas, la que se queda fija y las otras veinte, todas corridas y a punto de pegarse el porrazo tremendo, todas las que tenías apiladas y en orden, y que ahora te saltan a la cara, porque así con qué distribución vas a llegar, con qué peso te vas a ir presentando, si hablabas de hasta trescientas

y llegas de repente con ninguna, cómo se te ocurre que vas a moverte, a avanzar, a girar más rápido, y te digo que incluso cómo se te ocurre que vas a recibir y cambiar repuestos si se te percutió todo, pero el hecho es que dices «ya okéi, respetemos», y entonces tú igual, o sea tú mismo, tú de nuevo te imaginas con las mismas quince o dieciséis pero en otra sucursal, con las mismas veinte revenidas pero en otro rubro.

O sea dime si al final es la pura inercia, dime no más si son los repuestos que le dan a uno para calmarlo, para que se vaya, para que agarre su factura y vuelva el lunes, porque el hecho es que así como un repuesto puede alivianar, también da vuelta, así como puede repartir, también reviene, también rasmilla y puede que hasta percuda, entonces qué es lo que se pregunta uno: uno se pregunta con toda esta situación si con dos o tres es mucho o poco, uno se pregunta si con las mismas quince, pero bien distribuidas, todas en orden, todas trabajando juntas, se puede ir lejos-lejos, uno se termina preguntando en realidad si hay un número fácil, si hay un número firme y al que la máquina te aguante, por años, como si nunca hubieses ido a la casa matriz, como si nunca más tuvieras que poner a una de abajo al medio, te digo que como si te fueras a mover pero sin ninguna encima.

レイダートーズ [RAIDER TŌZŌ]¹

Mike Wilson²

Antes de iluminar
Debemos anochecer
En el cielo envejecido
Podremos ver
—Atari Kudo

death /dēth/ v. the act of remembering the oblivion from whence we came.

嵐 [TORMENTA]

Cuando Tarō Gogatsu despierta, ya es media mañana, y a pesar de la hora, el sol se ausenta tras un cielo gris y lluvioso. Afuera, las lámparas de los callejones no se alumbran y las aceras se ven solemnes. Tarō se levanta, se sube los calzoncillos, se le caen, se los vuelve a subir y se aferra al elástico. Ha perdido mucho peso desde la llegada del otoño, no se lo explica. Antes era macizo, algunos dirían musculoso, ahora se mira en el reflejo de la ventana y se ve macilento, costillas visibles, pelvis marcada, ojos hundidos, oscuros. Últimamente se le cae el pelo a mechones, tiene la cabellera asimétrica, parches de cuero cabelludo se asoman como cráteres de una luna capilar. Se acerca al vidrio y mira la calle, marañas de cables negros cortan el aire. Hay un perro echado en la vereda, en frente se estaciona un carro *yatai* que vende fideos soba y sopas miso. El tendero levanta

¹ Fragmento de una novela inédita.

² Mike Wilson nació en St. Louis, Missouri en 1974. Su padre es estadounidense y su madre es argentina. Pasó su infancia en Chile, Texas y Paraguay, y su adolescencia en Buenos Aires, Argentina. Es doctor en Romance Studies de Cornell University. En la actualidad es profesor asociado en la Facultad de Letras UC. Ha publicado varias novelas incluyendo *Leñador* (2013), *Ciencias ocultas* (2019), *Némesis* (2020) y *Dios duerme en la piedra* (2023), entre otras. También publicó los libros *Ártico* (2017) y *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas* (2014). Vive en Santiago, Chile desde 2005. Ha recibido el Premio de la Crítica, el Premio del Consejo Nacional de la Cultura y Artes, y el Premio a la Creación Artística de la Universidad Católica.

el toldo para protegerse de la lluvia. Cuelga un farol bajo la lona, de la lámpara mana una luz cálida, anaranjada, fuera de lugar, es el único color en el paisaje gris y lluvioso.

Tarō vive en el segundo piso de un *doya*, sobre un salón de *pachinko*, en un pasaje pequeño en el centro del barrio de Kamagasaki. Las máquinas suenan toda la noche pero ya no las oye, a esta altura no es más que ruido blanco. Fuma el resto de un cigarrillo que abandonó la noche anterior. Sabe amargo. Hay olor a pescado frito, viene del pasillo, se filtra bajo la puerta, es la vecina, le gusta freír cosas. Sobre la mesa hay unas bolas de arroz añejas, ahuyenta las moscas con la palma y toma un *onigiri*, lo huele, arruga la nariz y se lo echa a la boca. Enciende la radio, un hombre habla del tifón, que va a durar varios días, interrumpe una mujer, su voz es joven, habla casi susurrando sobre la última vez que llegó el tifón, alude a lo ocurrido el año pasado sin decirlo, como si decirlo lo invocara, murmura algo sobre lo que salió del mar y los estragos que dejó en Tokio.

Tarō apaga la radio y se viste. El uniforme huele mal, de nuevo se le olvidó lavarlo, —*esta noche*— piensa. Deja su placa, garrote y revólver sobre el colchón y se calza. Se mira al espejo del baño, se ve derrotado, toma una petaca y se enjuaga la boca con un resto de whisky, se moja las manos y se peina la escasa cabellera con los dedos, se lleva otro mechón. Por un momento desconoce su reflejo, no se encuentra en el hombre que le vuelve la mirada, siente la miseria de su contraparte, pero no la vejez. Tiene solo 46 años, pero representa más, ve en él rasgos de su padre, un hombre violento cuya crianza lo convenció a nunca tener hijos. Se mira a los ojos, la mirada opaca de un hombre que sabe que hoy es ayer y es mañana y que eso no cambiará, el rumbo de su vida no varía, sin sobresaltos, sin placer, sin desolación, solo una leve pena adormecida y constante. Hay una pequeña victoria en saber eso. Se pone la gorra con visera, toma la placa, enfunda el garrote y el Nambu. Toma el paraguas y sale a la tormenta.

A los pocos pasos llega el viento, ráfagas fuertes del tifón, la lluvia cae torcida y punza, el paraguas es inservible. Corre a refugiarse bajo el toldo del *yatai*, este apenas aguantando la corriente. El tendero, un anciano con una vincha *hachimaki* y nueve dedos, lo mira con cara de —*si vas a refugiarte aquí, consume algo*. Le pide lo más barato que tiene, un pocillo de miso, y lo bebe de un sorbo. La radio suena, jazz disonante, una voz andrógina que da la hora, una actualización del tiempo, el avance de tifón, y señales de que algo agita las aguas de la Bahía de Tokio. Tarō espera que se calme el viento, le pide un cigarrillo al tendero, agradece, suelta una bocanada, abre el paraguas y parte caminando al box policial en donde trabaja. La lluvia no cede.

El *kōban* es pequeño, de unos dos metros cuadrados, tiene una ventana grande, una puerta corredora, adentro cuelga una ampolleta solitaria. El box cuenta con un escritorio pequeño, apenas un pupitre, y un taburete de madera pintado con laca negra. Sobre el escritorio hay un lapicero, unos post-its, una cafetera drip, una taza con el escudo de la Policía Prefectural de Osaka, y una vieja radio CB con micrófono de base modulada al Despacho Central. En una pared cuelgan mapas: uno muestra la prefectura en toda su extensión, otro detalla el 2° distrito y un tercero se centra en las calles de Kamagasaki; por

las próximas nueve horas cada cuadra del barrio quedará bajo su custodia. A un costado de los mapas hay un reloj de pared marca Citizen, redondo y grande, con borde de acero, dial blanco y un segundero negro que suena fuerte; *tac tac tac*. El viento vuelve a soplar y la lluvia cae más fuerte. Tarō se instala, el box huele a humedad, enciende la ampolleta, aún es temprano pero afuera la penumbra es densa. Se relaja, sabe que no suelen cometer crímenes ni desórdenes en plena tempestad. Es durante las horas inmediatamente posteriores al tifón que aparece uno que otro delincuente.

Saca una llave de su bolsillo y abre el cajón inferior del archivero. Extrae una petaca metálica de debajo de una resma de documentos, toma un sorbo de whisky, le quema la garganta, enrosca la tapita y la devuelve a su escondite. Del mismo cajón toma un cuaderno grueso de hojas cuadriculadas, encierra unas trescientas páginas, se nota que lleva años de uso, las orillas crispadas, sucias, y las tapas rayadas con grafitis hechos por Tarō en momentos de tedio. Las páginas están copadas de escritura a mano, ambas carillas de casi todas las hojas, algunas tachadas enteras, solo quedan unas treinta en blanco. Lleva años escribiendo la novela, todos los días sin falta, durante los momentos de calma en el *kōban*. Es el quinto y último cuaderno. Se quita el sombrero y lo deja sobre el escritorio, ve que en su interior hay otro montón de pelo, se toca la cabellera y siente el estrago. A veces se olvida de que le pasa algo, no sabe qué, quizá mejor así.

Saca un lápiz-pasta negro del mismo cajón, abre a la página en donde había quedado, interrumpido a media frase, y la retoma como si nada, como si el lapso de un día no existiera entre los trazos de tinta. Escribe absorto, encogido sobre el escritorio, sin pausa, sin alzar la mirada, enfrascado en el desenlace de la novela, el último trecho del manuscrito. Tarō se desentiende de su entorno, su cabina, su distrito, prefectura, todo deja de existir. Escribe sin saberlo, enajenado y ausente; se siente desplazado, sumiéndose en el territorio imaginado de un lugar lejano al que nunca ha ido. Regresa a las estepas patagónicas, a una cabaña remota, donde yace un hombre de edad avanzada, un escritor *gaijin*, tendido y moribundo en el umbral de la muerte, que en su lecho contempla su inclinación por la soledad. Se escucha el raspe veloz del lápiz sobre el papel.

外人 [GAIJIN]

A esta altura me cuesta interactuar con otros, el esfuerzo me frustra, busco la soledad, no por misantropía, no creo, más bien por una resignación que con el tiempo se volvió apatía, a lo largo de mi vida intenté conectar, hice lo posible por comunicar que me importaba, pero el esfuerzo mental y físico me dejaba disminuido, de verdad a veces me importa pero lo difícil no es eso, lo difícil es lograr manifestarlo de una manera que se entienda, nunca lo lograba, a veces, para compensar, me expresaba con un exceso de simpatía, me subordinaba, creo que los dejaba confundidos, o quizá no, pero en mi mente esa era la realidad y contribuía a mi deterioro, tuve que parar de intentar, alejarme para no herir a nadie, no es frialdad, es impotencia.

Hago el esfuerzo y me siento en la cama, contra el respaldo, tapado hasta el pecho con frazadas, la chimenea crepita, saltan chispas, el olor a pino quemado me revitaliza, miro por la ventana de la cabaña, es temprano aún, afuera nieva, el terreno blanco, bruma inunda el valle, el cerro difuminado, liebres patagónicas se aventuran al frío, escucho las voces bajas de los otros dos en el espacio contiguo, donde la cocina a leña, ella se ríe, él responde algo que no logro descifrar, escucho el sonido de una taza contra un platillo, los prefiero ahí, presentes pero ausentes, reducidos a ruidos sordos, apenas fuera de vista, ese es el estado de las cosas que más feliz me hace, tomo el cuaderno verde, es grueso, de hojas cuadriculadas, de unas trescientas páginas, lleva años de uso, las orillas crispadas, sucias, y las tapas rayadas con mis grafitis, hechos en momentos de tedio, las páginas están atiborradas con mi letra manuscrita, desordenada y apenas legible, copando ambas carillas de casi todas las hojas del cuaderno, algunas tachadas enteras, solo quedan unas treinta en blanco, llevo años escribiendo la novela, todos los días, sabiendo que moriré así, trazando tinta sobre la página, pienso en eso y me tranquiliza. El fuego suena, el *crak* de la leña, y sigo escribiendo la última parte, dice así.

Y en la penumbra del Establo Ryūjin, donde los *rikishi* se entregaban a sus sueños, la lluvia golpeaba las tejas con un rítmico tamborileo, en compás con los ronquidos de los colosos, aquellos dioses de carne que pisaban la tierra. Allí, en el sanctasanctórum de la lucha, se erguía el *dohyō*, un círculo de arcilla y arena, santuario de la lucha ceremonial. Una niebla tenue se cernía sobre su superficie, impregnada del aroma a salitre y sudor, mezclado con el eucalipto y el anís del *bintsuke*.

En la oscuridad, tendido en el centro de aquel cosmos circular, yacía el cuerpo inmenso de Raider Tōzō, el luchador de sumo más venerado del reducto de guerreros. Su figura, extendida en el *dohyō*, se confundía con la bruma, desnuda salvo por el *mawashi* ceremonial que ceñía su cintura. Su cabello, recogido en el tradicional rodete, se fundía con las sombras. En su mano izquierda, cerrada con una firmeza pétrea, ceñía un puñado de sal gruesa, aún sin arrojar, como si en su último gesto quisiera bendecir el suelo que tanto había honrado. Raider Tōzō estaba engalanado para luchar, pero su cuerpo yacía inerte, frío y azulado, como un guerrero caído en la calma desolada posterior a la tempestad del campo de batalla.

Una liebre se acerca al ventanal de la cabaña y me distrae de la escritura, me quedo mirando el animal y el animal me mira a mí, la bruma del valle se alza y se vuelve niebla, me quedo pasmado por el vapor blanco, la densidad del velo oculta el paisaje, la nieve cae más fuerte, en diagonal, el viento se hace escuchar, silbando entre los listones de la cabaña, me repongo y pienso en lo escrito, lo releo y no me siento conforme, me gusta la imagen del luchador muerto en el *dohyō* pero no me convence el estilo, tacho varias palabras que siento que están de más, me reimagino la escena, debo reescribirla, depurando el estilo, más austero, más directo, menos poesía mala, más narrativa, de

fondo siguen los sonidos de voces bajas y tazas contra platillos, siento el aroma de mate y pan tostado, me agrada, pero no me despierta el apetito, el mal que padezco hace que la comida sepa a cenizas, hace semanas que no siento hambre, cada día me obligo a comer lo mínimo para seguir, no me queda claro para qué seguir, no temo la muerte, o no tanto, pero hay algo de este lugar que me hace querer permanecer, un poco más de lo que se me ha presupuestado, y eso me...

洪 [DILUVIO]

La radio CB suena y Tarō suelta el lápiz, el ruido eléctrico lo arranca de la cabaña imaginada y lo destierra del brezal patagónico. La emisión no se escucha bien, la aguja del medidor de señal oscila de manera errática, hay sintonías que se cruzan, modula la radio y se aclara la voz. Viene del Despacho Central; una oficial joven advierte a todas las unidades de posibles inundaciones causadas por las lluvias del tifón y enumera las calles que podrían quedar anegadas en cada distrito afectado. Tarō se acerca el micrófono, presiona el botón PPH y solicita que la oficial repita la info para el distrito de Osaka. La oficial no responde, sospecha que es un mensaje pregrabado. Cierra la transmisión con noticias de la Bahía de Tokio, informa de barcos pescadores que fueron volcados, que algo inmenso partió las aguas, reporta que la prefectura sospecha que se repetirá lo del tifón pasado, que saldrá del océano y destruirá la ciudad, han dado el aviso de evacuación del distrito que circunscribe la bahía y el puerto. Se escucha una sirena a través de la radio.

Tarō se pasa la mano por el cabello, hebras cuelgan sueltas entre sus dedos, se acuerda de los cables negros que penden laxos fuera de su departamento. Extrae un pequeño espejo del primer cajón, le pertenece a la oficial que cubre el turno de noche, Aoi Mikan. Tarō se queda pensando en ella, en lo bella que es, en lo bien que huele, no sabe cómo definirlo, no es un perfume, sospecha que es su piel, que es el olor de su cuerpo. Solo la ve brevemente por las noches durante el cambio de turno. Al llegar al *kōban*, la saluda torpemente con una reverencia, murmurando un saludo que invariablemente resulta incomprendible. Solo le pasa con ella, suele ser más resuelto, parco, determinado, pero ella lo desarma. Por otro lado, Aoi no parece perturbarse en lo más mínimo con su presencia, se muestra fuerte y segura. Se expresa confiada, tiene la voz grave, un poco ronca; a Tarō le encanta como habla. Vuelve en sí y alza el espejo de Aoi y se revisa el cabello, o la falta de él. Ayer había tres zonas de calvicie, ahora se asoman cuatro.

Afuera el tifón se intensifica, agua empieza a juntarse en las calles. A Tarō le suena el estómago, fuerte, tiene hambre, se asoma por la ventana del *kōban* para ver si hay alguna carretilla *yatai*. Como es de esperar, las calles están desiertas, solo lluvia, agua turbia que se escurre por el pavimento, y la oscuridad propia del tifón. Le vuelve a sonar el vientre. No sabe el por qué de tanto apetito, no suele almorzar temprano y ya se tomó una sopa miso. Revisa las gavetas del archivero, cree acordarse de una cajita de galletas Hello Panda, en la tercera gaveta encuentra la caja, es roja, marca Meiji, el logo es un panda

sonriente, las galletas son de chocolate. Sabe que son de Aoi pero llevan un buen tiempo ahí, están añejas, tienen aquel olor medio mohoso de masa pasada. Le da lo mismo y se come cuatro, saben a nada, como si la esencia artificial de chocolate se hubiese evaporado; Tarō se imagina una nube achocolatada acumulada en el cielo de la gaveta. Su estómago deja de quejarse. Repone la cajita, haciendo lo posible por dejarla exactamente como la encontró. Ahora que comió y que se le pasó el delirio de gula, se estresa por el hurto. Si Aoi se da cuenta, ella sabrá que fue él, nadie más que ellos tienen acceso al archivero. Piensa en ir a comprarle unos Hello Panda nuevos, pero se acuerda de la tormenta y de que todo está cerrado. Cierra la gaveta y se queda mirándola con el ceño fruncido como si pudiera hacer retroceder el tiempo en su interior unos cinco minutos con solo pensarlo. No revisa, prefiere no saber, prefiere creer en las galletas de Schrödinger.

Vuelve a su cuaderno, intenta retomar la historia del *gaijin* moribundo en la Patagonia, pero el segundero del reloj de pared le invade la cabeza, *tac tac tac*. Su cerebro había omitido el sonido desde que llegó, pero ahora que busca enfocarse, siente que suena más fuerte que nunca. Pasan los minutos, el Citizen se lo hace saber, hasta que inserta el sonido del segundero en la cabaña patagónica. Incluye un reloj de pared, pero lo cambia, ahora es un reloj de roble, antiguo, y lo que suena no es el segundero sino el péndulo que oscila en el gabinete. Cuelga el reloj cerca del hombre y su lecho, sobre la repisa de la chimenea para que el *gaijin* pueda verlo si así lo desea. El hombre moribundo está sumido en sus pensamientos, no oye *tac tac tac* y así Tarō tampoco lo siente.

力士 [RIKISHI]

La tormenta de nieve se intensifica y me quedo observando cómo las liebres corren a sus madrigueras para refugiarse, miro más allá y me pierdo en el vendaval, quedo absorto en las ráfagas pálidas, veo, entre los brezos cristalinos, sombras que se escurren con agilidad por la estepa del valle blanco, avanzan hacia las aguas congeladas del fiordo, pienso que las manchas son lugareños acechando, pero no sé si son reales o figuras imaginadas que le asigno al caos del temporal, sea que pervivan en la realidad material o en la arena de mi mente, veo cómo las siluetas borrosas corren en pelotón cual manada de lobos, arremeten en sincronía y agachados como si quisieran disimular su presencia, a veces se ven sólidos, de carne y hueso, y otras veces son espejismos que entran y salen de la materialidad como si fuesen reales e inexistentes de manera simultánea, como el famoso gato ese cuyo estado de tangibilidad está perpetuamente impugnado, y así, en esa nebulosa, les sigo la pista hasta que ya no logro discernir sombra alguna en la tempestad, y ante el fracaso de mi vista, mi oído recobra sus facultades, el crujir de la chimenea me saca del estupor, escucho el *tac* seco del péndulo oscilante, el ruido de platos en el lavadero, murmullos de una conversación ininteligible, y luego recupero el olfato, humo, café, madera, miel, salvia y algo más que no identifico pero me agrada, alcanfor quizá, vuelvo

la atención al cuaderno que sostengo entre mis manos, y sin pensarlo paso los dedos por las hojas escritas como si leyera braille.

Reoriento mis pensamiento hacia Japón, intento sumirme en la noche de Osaka, un lugar que nunca he pisado, pero en el que he vagado a través de las páginas de incontables tomos, novelas, tratados de geografía e historia, libros de poesía, fotografía, manga, y en revistas, con un cariño especial por los números antiguos de National Geographic, cada página una ventana por la que espío la cultura y territorio nipón, me vuelvo un voyerista remoto, y desde ese lugar me dirijo al establo de sumo, al cadáver grandioso del *rikishi* en el centro del *dohyō*, los ruidos de la cabaña se apagan, solo oigo rasgueo suave del lápiz contra el papel y la brisa nocturna de Osaka, las palabras fluyen.

En la quietud del Establo Ryūjin, bajo el constante repiqueteo de la lluvia contra las tejas, los *rikishi* dormían. La noche vibraba al sonido de sus ronquidos, un bramido bajo y constante que se entrelazaba con el murmullo del agua, creando una música accidental, una sinfonía nacida de la rutina y la naturaleza. El espacio donde yacían, repartidos por el suelo como figuras sacadas de un diorama, era un refugio contra el tiempo, un lugar donde las horas se doblaban sobre sí mismas, un bucle de anacronismo. En el centro del establo, el *dohyō* se alzaba como una isla de arcilla y arena, el escenario de las embesitadas de titanes, ahora tranquilo, cubierto por una fina capa de neblina que se deslizaba suavemente sobre su superficie, casi reverente en su paso.

El aire estaba cargado de olores, una mezcla densa y compleja que delataba la vida dentro del *dohyō*; el salitre y el sudor se fundían con el eucalipto y el anís, creando un perfume embriagador y familiar, un hálito que revelaba el esfuerzo, el ritual, la tradición. En el eje del círculo, el cuerpo colosal del reverendo *sumotori*, Raider Tōzō, descansaba sobre la arcilla del *dohyō*. Yacía tumbado e inmóvil, tendido de espaldas, un gigante en reposo, su piel pálida iluminada tenuemente por la luz que se filtraba por las rendijas. Vestía únicamente un *mawashi*, el cinturón ceremonial ceñido a sus lomos, que era tanto vestimenta como insignia, su cabello recogido en el *chonmage*, el rodete feudal compartido por los *rikishi* y los *samurái*. Y en su mano cerrada, un puñado de sal gruesa, un gesto incompleto que evidenciaba la intención truncada de una ofrenda final al suelo sagrado. Raider Tōzō estaba vestido para un último combate, pero yacía frío, su piel adoptando un matiz purpúreo, una imagen pacífica y al mismo tiempo profundamente trágica, un guerrero caído no en el fragor de la batalla, sino en el silencio que sigue al final de todas las cosas.

Suelto el lápiz, no sé qué mierda me pasa, ni siquiera reviso lo escrito, me repugna la mediocridad dejada en el papel, arranco la hoja del cuaderno, la hago bola y la lanzo hacia el fuego, la fuerza me traiciona y apenas llega a mitad de camino entre la cama y la chimenea, no entiendo, ahora, al final de mi vida, después de todo lo narrado, dudo por primera vez del estilo de mi escritura, es una broma cruel, de quién o de qué no tengo la

más mínima idea, vuelvo la mirada al ventanal, a través de ella, penetrando el torbellino de nieve, buscando las sombras humanas en el páramo, pero no se materializan, quizá llegaron a las aguas congeladas del fiordo, quizá cruzaron el hielo, quizá el cristal cedió y se hundieron al fondo del estrecho, pero prefiero pensar que volverán, que su propósito no se ha cumplido aún, me interrumpe una mujer, la que conversaba con un hombre en el ambiente contiguo, me trae una taza de mate cocido, estiro el brazo y le muestro la palma, ella respira hondo, pena en sus ojos, cuelga la cabeza y gira en retirada llevándose la taza caliente, el vapor y el aroma distintivo de la yerba, en este momento todo me repugna, líquidos, comida, la interacción, la lástima de otros, suelto el cuaderno, siento que debo apartarme del establo y del *rikishi* muerto, me abrumba una somnolencia pesada, una modorra que se me ha hecho familiar, por lo menos desde que ese médico itinerante vino a la cabaña, a petición de mis acompañantes, y me revisó el organismo y diagnosticó el mal que me consume, y luego, sin rodeos ni con aquel falsete compasivo (inflexión que aborrezco), me citó las palabras de Isaías a Ezequías: *Pon tu casa en orden, porque vas a morir y no vivirás.*

RESEÑAS

Andrés Ferrada Aguilar. *LOS PAISAJES URBANOS EN LA ESCRITURA DE JOSÉ DONOSO*. Santiago: Editorial Universitaria, 2022: 196 pp.

El libro *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso* ilumina la literatura referencial del novelista chileno. El crítico, Dr. Andrés Ferrada Aguilar, se apoya en crónicas ejemplares, publicadas en los años 60s y 80s, para revelar los paisajes urbanos de Santiago. Esta propuesta de lectura se detiene no solo en su representación visual, sino también en su emergencia acústica: así, la crónica pareciera interpelar al lector en tanto oyente y observador. Ambos ejes—mirada y escucha—se despliegan bajo la intersección de diferentes directrices: el estilo donosiano, la cartografía colonial y decimonónica de Santiago, la escasa literatura urbana producida en Chile, la tensión entre tradición y modernidad en la periferia metropolitana, la dictadura cívico-militar, entre otros. Estas condiciones movilizan la lectura propuesta a lo largo del libro, un conjunto compuesto por seis capítulos más la “Introducción”, abocada a su fundación conceptual y argumental, y las “Reflexiones finales”, capaces de esbozar nuevos senderos de interpretación. Si la “Introducción” establece las directrices de lectura —la crónica como literatura, la ciudad como proyecto moderno, el paisaje como experiencia subjetiva—, las “Reflexiones finales” propician relaciones fecundas entre los capítulos de esta colección, previamente publicados como artículos, ahora reescritos para un público más amplio.

A partir de crónicas de los 60s, el capítulo primero, “Santiago desde los márgenes”, explora el impulso disruptivo de prácticas populares y religiosas, como las animitas y los organilleros, nacidas en la periferia, pero en contraste con la lógica racionalizadora de la ciudad. Desde allí, pero ahora mediante crónicas de los 80s, la segunda sección, “Una poética para la ciudad enmudecida”, aborda cómo la vida cotidiana y silenciosa de los barrios, condicionada por el régimen militar, permite la aparición de una voz literaria original para Santiago a través de una poética de artificios. Tanto en el capítulo tercero, “Cartografías de los paisajes”, como en el cuarto, “El paisaje como experiencia en cuerpo vivido”, Ferrada se focaliza en el impulso autónomo de la escritura donosiana contra el orden oligárquico y el sujeto cartesiano. Esta pulsión es hija de una imaginación literaria rica en tintes afectivos y sinestésicos. El capítulo quinto, “A la escucha de un paisaje acústico”, se detiene en la formación de un espacio literario y, con ello, de un marco de enunciación cruzado no por la mirada, sino por la escucha, un argumento audaz e inédito esgrimido desde el carácter literario de la crónica. Si bien las secciones anteriores citan la obra narrativa del autor chileno, el capítulo sexto, “‘Algo sobre jardines’ en la escritura de José Donoso”, se aboca a la figura del jardín como un dispositivo estético que

interrumpe las coordenadas espaciales dictadas por el régimen militar, ahora desde un sentido polifónico desplegado al interior de las crónicas y en sintonía con las novelas *El jardín de al lado* de 1981 y *La desesperanza* de 1986.

A la luz de diferentes enfoques, disciplinas y prácticas de lectura, el trabajo de Ferrada ilumina el ejercicio de los estudios literarios en la actualidad. A la hora de conjugar el pensamiento contemporáneo, el crítico hace uso tanto de conceptos operativos —el ‘dispositivo’ en Giorgio Agamben, la ‘poética muda’ en Jacques Rancière y la ‘comunidad desobrada’ de Jean-Luc Nancy, entre otros— como también de sus metáforas matrices, articuladas en la misma tesitura poética de la labor crítica. Este anclaje teórico no opaca el trabajo histórico de Ferrada, capaz de situar tanto el origen de la crónica en el entramado modernista como la ciudad de Santiago en la coyuntura dictatorial. A su vez, para ofrecer un estudio integral y exhaustivo de la prosa donosiana, el crítico se sirve de distintas disciplinas —la estética, para la representación del paisaje; la filosofía política, para el régimen del discurso; la geografía, para la cartografía de la ciudad—, pero todo ello bajo el tutelaje de la poética en tanto fundación de los estudios literarios. Por ejemplo, en el capítulo segundo, Ferrada señala que “La figuración de la ciudad en el espacio de las crónicas advierte, entonces, un diseño paisajista afín con una poética donosiana, cuyo principal motor es la palabra literaria, desplazando los lugares comunes que se imponen en las representaciones de Santiago” (122).

El interés por la figuración del espacio en Donoso se sitúa en un diálogo crítico reciente, de vocación interdisciplinar, también fundado en la poética. Me refiero a dos colecciones de ensayos: *Ficciones del muro* (2014) de Eugenia Brito, donde la novelística donosiana fisura la alegoría de la casa-patronal como agente histórico; y *Ensayos sobre el patio y el jardín* (2020) de Sebastián Schoennenbeck, donde la mirada en torno al paisaje recae en la obra narrativa de Donoso mediante la relación entre estética y política. A la luz de estos estudios, el libro de Ferrada enriquece y diversifica las lecturas críticas en torno a las crónicas y novelas de Donoso desde su pormenorizada atención a las representaciones acústicas del espacio urbano. Este ejercicio releva la tarea crítica en tanto *poiēsis* a través de metáforas espaciales, visuales y sonoras, capaces de elaborar premisas críticas. Por ejemplo, en el capítulo quinto, Ferrada repliega su escritura hacia la tesitura acústica: “Los sonidos repercuten en la escucha ávida del escritor y, en perspectiva, podemos incluso advertir un trazo, una dirección. En un primer momento, semejante al de una obertura, el sonido irrumpe y se amplifica en el paisaje laberíntico de la ciudad” (135). Este pasaje merece especial atención, por cuanto la escucha pareciera ser parte constitutiva del mismo acto de enunciación en el entramado de la comunicación literaria. Desde allí presenciamos su “trazo”, “su dirección” no solo en la cuidada escritura de Donoso, sino también en el ejercicio crítico de Ferrada, como si nosotros, sus lectores, estuviésemos también “inmersos en esa búsqueda...enceguecidos o sordos... como en un canto de sirenas” (184). Son estos aportes los que resultan significativos no solo para los estudiosos de Donoso, sino

también para los críticos y lectores de literatura chilena e hispanoamericana, interesados en la emergencia del paisaje y en el estatuto literario de la crónica como género referencial.

BIBLIOGRAFÍA

- Brito, Eugenia. *Ficciones del muro: Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- Ferrada Aguilar, Andrés. *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*. Santiago: Editorial Universitaria, 2022.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín. Couve. Wacquez. Donoso*. Santiago: Orjikh, 2020.

Diego Alegría Corona
University of Wisconsin-Madison

Carmen García. *EL LUGAR DONDE NACIMOS POR ÚLTIMA VEZ*. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2023: 52 pp.

Debo declarar que tengo una ya larga relación con la poesía de Carmen García: escribí la contraportada de su primer libro, *La insistencia*, el año 2004, y también lo presenté con un texto que después se convirtió en una reseña¹; más tarde, ilustré la portada de *Máquina para hablar con los muertos*, de 2016, el tercer libro de Carmen. Desde entonces, la que prometía ser una concentrada y breve obra, ha variado y se ha ampliado hacia la novela y el relato, y ahora, con *El lugar donde nacimos por última vez*, ha regresado al verso y a la prosa poética. Debo decir también que la novela y los cuentos de Carmen son, en realidad, no los de una narradora, sino los de una poeta, en el sentido en que José Donoso tituló su libro editado por Ganymedes en 1981, *Poemas de un novelista*. Efectivamente, en ambos volúmenes hay poesía, es decir, hay escritura e imaginación poética. Creo que la narrativa también se cuele en los poemas de Carmen, no sólo en este poemario, sino también en el inmediatamente anterior; la práctica de la narrativa, me parece, ha entregado otra resolución a la prosa poética e incluso a los versos de este conjunto.

La obra de Carmen parece ser ahora, aquí, un ir y venir que se asienta en una grieta, un continuo despliegue y repliegue no sólo en la escritura, sino también en la representación: una inversión, una sustitución simbólica que trastoca el orden del mundo, el espacio y el tiempo. De eso quiero hablar un poco en estas líneas, partiendo por el desafiante título: antes de abrir la primera página, los lectores vamos a conocer o ingresar a un lugar donde nosotros, un nosotros o quizá todos nosotros, nacimos después de nuestra última muerte, como si no tuviéramos sólo un alumbramiento; por supuesto, si bien entiendo, cada uno de ellos con sus correspondientes formas de morir, o quizá una alegoría del constante carácter agónico del vivir y del morir de todo lo humano. Por lo tanto, una doble promesa, afirmada, más bien, sin decirlo del todo, de manera incompleta, y bajo el entendimiento de la suposición.

Lo incompleto es una de las estrategias textuales y metatextuales de la escritura de Carmen, al punto que cada una de sus páginas parecen ser recortes de las imágenes como de los relatos –se encuentren éstos en el poema o en el texto narrativo–, una fragmentariedad que sugiere de manera (im)precisa por medio de las ausencias, las elisiones, lo puesto entre paréntesis, y que por eso mismo conduce al lector por un entretejimiento,

¹ “Carmen García, *La insistencia*”, *Philologica Canariensis*, nº 12-13 (2006-2007): 528-534.

una suerte de unidad en equilibrio precario que implica una forma de participación en la escritura, donde uno mismo intenta recomponer las teselas del mosaico, y donde uno mismo parece hacerse presente para perderse entre ellas como otra de las figuras del texto. En uno de los poemas, Carmen llama “los vacíos” a estos espacios donde ocurre esta forma de manifestar(se) en la escritura mediante la desaparición. Aproximarse a este libro implica un proceder crítico que atienda a las maneras que tiene la sujeto de dejar y borrar huellas en el lenguaje, del modo de hacerse presente en la fugacidad; implica la necesidad de una mirada fragmentaria y la entrada a un estado de con/fusión, como dice Antonio Gamoneda²; creo que no hay otra forma para tratar de envolver o atravesar una escritura tan escurridiza, que lo seguirá siendo después de cada indagación.

Los libros de Carmen están llenos de espacios, espacios otros, desterritorializados, que son especies de portales a través de los cuales se entrecruzan distintas dimensiones de la realidad, sumideros de figuras que se han quedado de un lado o de otro, o han vuelto a cruzar intempestivamente: pueblos abandonados, ciudades arrasadas, casas perdidas, playas solas, jardines misteriosos, es decir, espacios envueltos en un ámbito enrarecido, donde, por ejemplo, “su reflejo –lo único que conocemos de “ellas”, figuras centrales de este libro– es una lámpara bajo la tierra” (21). Esta poesía se encuentra cercana a formas de pensamiento religioso o semireligioso, analógico, pitagórico, esotérico, y se manifiesta por incursiones en las paradojas de la percepción y de la existencia; así, por ejemplo, aparecen rastros, restos, de ciertas ideas, creencias, postulados, que han gravitado desde ya larga data, descontextualizados y desjerarquizados, en el pensamiento moderno: la rueda del ciclo vital de las 777 reencarnaciones de los rosacruces; las duplicidades del maniqueísmo; las búsquedas sapienciales de los gnósticos; los misterios órficos; la espiritualidad de los poetas románticos y la mística surrealista; los arcanos del simbolismo; los dos mundos de Rilke, por ejemplo, en la poesía de Olga Orozco; algo de eso que hay en Borges y en Jorge Teillier, y en el “Rin del Angelito” de Violeta Parra (“Cuando se muere la carne, el alma busca su centro/ en el brillo de una rosa o de un pececito nuevo”). En fin, una duda proyectada como tinieblas y borraduras sobre lo creado, sobre lo real, donde opacamente resplandecen los remanentes de una misterología y una fantasmagoría; una mirada de alcances malogrados que apunta a lo ctónico, a lo funéreo, a lo sombrío, a lo enterrado.

Todo esto, claro está, lo dicen mejor que yo los tres primeros versos del volumen, que parecen contestar al epígrafe de Pedro Montealegre: “El silbido de las horas/ una definición del lenguaje y su otoño/ un puente que se estrella a veces con la noche” (11). Estos versos de Carmen dibujan, en su potencia imaginaria, lo que quizá podría sintetizar

² Sánchez Santiago, Tomás y Otero, Eloísa. “Una larga conversación con Antonio Gamoneda: en la poesía es el lenguaje el que genera pensamiento.” Entrevista. file:///C:/Users/jbell/Downloads/una-larga-conversacion-con-antonio-gamoneda-en-la-poesia-es-el-lenguaje-el-que-genera-pensamiento.pdf

toda su escritura: la caída en desgracia de las palabras y la imagen de la colisión con lo nocturno, recipiente de todos los ocultamientos. Los versos de Pedro, por su parte, dicen lo siguiente: “Todos podemos imaginar fantasmas en la superficie de las horas. Pero los verdaderos silban” (10); no son solamente los fantasmas, sino es el tiempo mismo el que silba entre los versos del libro, soplando sobre su propia (in)definición. Este padre-tiempo, este padre-silencio, no deja de silbar, aunque no se lo escuche, en este territorio de palabras –un pueblo azul, dice Carmen– donde ya nadie habita: “su voz es el eco de las horas” (19).

Los silbidos, las voces, los murmullos, parecen emanaciones de este no lugar, que es *como decir* que “la neblina cae de ninguna parte” (17), que la luna “se vuelve espuma blanca que sale por sus ojos a medianoche” (18), que “no conoceríamos el tiempo. Sólo los ojos de quien se asoma de ninguna parte” (30); estas sentencias son atisbos de otro mundo que resultan verdaderas letanías (10) por el tiempo, letanías, más bien, por su pérdida: las muchachas “beben las raíces del tiempo” (21), “los días ocurren como una despedida” (23); el tiempo perdido de los insomnes, los amigos muertos perdidos en el tiempo perdido, todo apunta hacia un duelo por un mundo que se disuelve, ante cuyo desastre la sujeto busca, crea, inventa, sorprende estos lugares de los que dificultosamente, pero con insistencia, nos habla: “no existen palabras para nombrar / todo lo que no está” (33).

Se trata, creo yo, más precisamente, de una visión inversa, o dada vuelta, del mundo; nos enfrentamos a una celebración en el duelo, que es todo lo contrario a una celebración: “Celebramos las noches al revés/ con copas vacías/ y cielos estrellados/ Le decimos adiós al cuerpo/ al barco de la memoria” (18), luego “[c]aminamos por el jardín de la memoria. Escuchamos los secretos con los que entierran a los muertos. Un sueño antiguo nos despierta. Nos trasladamos volando por túneles invisibles. Volvemos a ser pájaros. Coleccionamos hojas como relatos de lo que fuimos” (19). Así también, oímos “[u]na canción olvidada/ tras las horas/ que nos atraviesan/ y escriben nuestros nombres al revés/ Tiempo que nos invade/ como las tormentas/ de vez en cuando” (37). También el arriba y el abajo se encuentran trasgredidos: “aunque solo veamos raíces/ encumbrándose en busca de agua” (43).

Portales, umbrales, túneles, puentes, páginas, repentinas metamorfosis –las figuras también puede encarnar estos portales– hacia el lugar donde ya no somos los mismos, donde ya no somos lo que debemos ser según nuestro sitio en el orden de lo creado, para convertirnos en o unirnos con lo que verdaderamente pertenecemos; la existencia, en estos poemas, deviene en recorridos por hitos de una memoria, a medias secreta, a medias compartida, que se revela a destiempo: en la poesía de Carmen, cada día, cada momento, es un eslabón de la memoria, es decir, un ritual, donde participan gesto, palabra y cuerpo, pero cuyo orden y sentido han sido invertidos o destruidos; por ejemplo: “La madrugada abre puertas y ventanas, los libros y su historia. Le habla a la memoria, le dice todo lo que sabe” (31); también en el poema final del libro: “De rodillas/ hemos cruzado la curva/ por la que entra lo desconocido/ Se abrieron puertas en medio del bosque/ el ciervo respondía

con voz ronca // Recordamos el lugar donde nacimos por última vez” (52). “Todo se vuelve entonces una visión equivocada/ de un tiempo que nos perteneció/ y que nos fue robado” (38), nos dice. “Cuando se enciendan los siglos/ se abrirán puertas en medio de la nada” (50), promete. “Todo lo que estuvo volverá de pronto/ aunque huelga a despedida/ y los diccionarios se escondan de su significado” (45).

Los muertos, los desencarnados, son y no son en estas páginas los detenidos desaparecidos, son y no son los amigos y los familiares de la hablante (sobre todo esas “ellas” que se toman la palabra en la segunda parte del libro), son todos los muertos y al mismo tiempo ninguno. El tiempo mismo es aquí un desconocido que de pronto se reconoce, se vuelve una visita más de la casa: “el tiempo es nuestro amigo/ Se sienta a nuestra mesa/ a recordar a los desaparecidos/ los trae de vuelta por algunos momentos/ para que podamos brindar y abrazar/ los cuerpos que ya no están” (48). La escena se amplía en el siguiente poema: “Esta casa es un vacío/ en el que a veces recibimos la visita de alguno/ que nos observa distante/ Saludamos con una mueca a los difuntos// Aquí permanecemos como en un espacio sin tiempo/ una estación donde vemos suceder los días/ un tren que pasa a toda velocidad / sin detenerse por nosotras”. El tiempo es representado aquí ya no como un tren al que las muchachas llegan tarde, sino como uno al que no pueden subirse de ninguna manera; el tiempo es en sí mismo lo imposible.

En estos poemas aparecen dos de los motivos más recurrentes de la literatura chilena de estas últimas tres décadas: por un lado, la imposibilidad del relato, incluso de la propia biografía, de la que la poesía de Carmen otorga insistentes constataciones, y que la crítica no ha dejado de observar en nuestra poesía y nuestra narrativa; y por otro, muy cerca de lo anterior, la imposibilidad de la cartografía de representar el territorio, por ausencia o mutabilidad de éste, o por la falibilidad de los sujetos: los lugares y sus nombres se vuelven emplazamientos ajenos, que no se reconocen, como sucede en la poesía de Antonia Torres y Andrés Anwandter, entre otros, pero en uno de los poemas de este libro este sentido del mapa aparece fugazmente y de una forma que no se encuentra en esos autores: así, en la cerrazón del azogue, en el espejo, aparece “todo el universo/ al que pertenecemos/ y como micropartículas que se entrelazan/ y bailan una suave ola/ una melodía/ ante la que nos ponemos de pie/ como las serpientes/ frente a los muertos” (51).

Michel Foucault afirmó que el espejo representa una utopía y a la vez una heterotopía, pues devuelve una imagen que es tan sólo un reflejo, pero cuya proyección sucede paradójicamente en un lugar real, concreto³. Esta duplicidad adquiere también, sin duda, los espacios en la poesía de Carmen: “El mapa es una constelación/ que se enciende a veces/ en el misterio de lo reflejado/ cuando observamos el espejo” (51). Dobles resultan también en estos versos los tensos poderes de la mutación y el imán congelado de lo

³ Foucault, Michel, “Utopía y heterotopías”. Traducción de Constanza Martínez y Fernando Blanco. *Licantropía*, n°3 (diciembre, 1994): 30-35.

inmóvil: “Los niños ciegos/ golpean el tiempo/ para caer en algún lugar del sueño/ (...) / Afuera se ve el blanco como un tiempo inmutable” (44). Las presencias trashumantes, nómadas, todas refractarias, de esta fantasmagoría, encuentran su negación en lo imposible devenido ahora en ceguera, que es un modo de representar lo puramente blanco, aquello donde nada ni nadie se deja ver, o donde, de pronto, algo, todo, podría dibujarse, como diría Lezama Lima. En este sentido, aquí el foco obtura la mirada que atisbó, a lo largo de estas páginas, en su constante espera, su interminable vigilia, el otro mundo que la palabra anuncia.

No por nada la palabra queda en suspenso en estas páginas, puesta en entredicho; en el conjunto hay un poema que territorializa también el castigo de Babel, la imposibilidad de comprender y traducir el lenguaje de este mundo paralelo, que resulta dramáticamente contiguo: “En la habitación de al lado/ alguien habla en un idioma desconocido”, donde “lo quebrado es un sonido recurrente” (35). Se trata de una contigüidad, cimentada en una separación radical y al mismo tiempo en el insistente acoplamiento, la que el lenguaje no logra del todo unir, ni tampoco separar, como en la figuración paradójica de lo cóncavo y lo convexo, que según se mire es una cosa o la otra, o las dos al mismo tiempo, como en el espejo o la lente trizada de Carmen. Sí, la poeta tiene razón, lo quebrado quizá represente esta cristalización de miradas en este universo invertido, incompleto, descentrado, que por las grietas permite ver lo que afirma André Breton: “Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte”⁴.

Javier Bello
Universidad de Chile

⁴ Breton, André. “Primer manifiesto surrealista”. *Manifiestos del surrealismo*. 2ª ed., Barcelona: Editorial Labor, 1995, p.70.

Víctor Muñoz. *MÁS AFUERA 1928. HISTORIA DE UNA FUGA*. Santiago: Mar y Tierra Ediciones, 2024: 120 pp.

Víctor Muñoz acaba de publicar *Más Afuera 1928. Historia de una fuga*. Este proyecto es parte de la línea de estudio que este investigador ha desarrollado con bastante rigor y sistematicidad, desde un tiempo a la fecha. Apuntamos que el foco investigativo de Muñoz son las distintas aristas de la cultura ácrata, por ejemplo, los alcances de Ley de residencia, los orígenes del movimiento sindical, la vida y obra de algunos militantes libertarios (Armando Triviño y Julio Rebosio) entre otros temas.

El objeto de estudio de la investigación actual de Muñoz es la fuga que protagonizaron seis presos políticos¹ que permanecieron reclusos en isla Más Afuera (actual Alejandro Selkirk) durante la administración de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). El primer apartado de esta investigación se titula “Una palabra” (7-17), este acápite funciona a modo de prólogo, de manera que estas carillas sirven al autor para entregar algunos antecedentes básicos a los lectores para facilitar la comprensión de los contenidos que abordarán durante la investigación.

Lamentablemente, la contextualización que Muñoz ofrece en este apartado inicial es insuficiente, pues se limita a describir algunos antecedentes que, a la larga, resultan insuficientes para comprender los alcances de la investigación. A causa de esta debilidad, estimo que en esta sección del texto el autor debiese haber bosquejado el panorama político, histórico y social que acontecía al momento de la fuga. De la igual manera, la información que Muñoz entrega respecto de la isla Más Afuera es pobre, pues se limita a indicar que este lugar es parte del parte del Archipiélago Juan Fernández y que se ubica a “ochocientos cincuenta kilómetros del continente” (9). Estimo que también es necesario entregar mayores antecedentes respecto de esta isla, por ejemplo, referir los distintos nombres con que se la ha nominado a lo largo del tiempo, esto es, Islas de los perros (1675); Islas de las Cabras (1741); Más Afuera (1850); Alejandro Selkirk (1966). De igual modo, habría sido interesante que en esta sección se ofreciera información acerca de la conformación geográfica de esta isla; en este sentido, estimo que las palabras del

¹ Los internos que intentaron fugarse de la colonia penitenciaria Más Afuera son: Castos Vilarín Marín (electricista), Pedro Sáez Moraga (zapatero), Víctor Zavala Hidalgo (panadero), Juan Leiton Rayo (obrero marítimo), Miguel León Ravanales (empleado) y Gerónimo Quezada Torres (obrero ferroviario).

escritor Carlos Vicuña Fuentes respecto de este lugar habrían aportado de buena manera a la investigación de Muñoz, ya que estos antecedentes habrían facilitado a los lectores la comprensión de las difíciles condiciones de vida que debieron tolerar los reclusos en esta colonia penitenciaria. Cito las palabras que Vicuña Fuentes dijo al respecto de isla Más Afuera:

(...) es una isla baja lluviosa, perdida en el océano, a 600 millas de Valparaíso. Pertenece al grupo de Juan Fernández (Más a Tierra, Más Afuera y Santa Clara). Su clima es fuerte, casi tropical, pues queda más allá de la corriente de Humboldt, y su escaso relieve la hace víctima de los vientos del océano. (...) En Más Afuera nada ha podido prosperar, salvo las cabras. (...) Están (los pabellones que albergan a los prisioneros) a la orilla del mar, encima de rocas de difícil acceso, porque en toda la isla no hay puerto alguno, ni bahía, ni caleta. (...) Allí permaneció el primer grupo de perseguidos políticos un año y medio: ningún delito tenía, no fueron procesados ni interrogados (352).

Otra deficiencia importante de la investigación de Muñoz es la escasa contextualización del acontecer político época, de hecho, el autor no cuestiona si el mandato de Carlos Ibáñez corresponde a un gobierno democrático o un régimen dictatorial. La bibliografía que se ha escrito al respecto es abundante, sólo por referir algunas fuentes pertinentes a esta discusión apunto: *Dictadura y masedumbre* (1931) de Domingo Melfi, *La verdad sobre Ibáñez* (1952) de René Montero, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos* (1993) de Jorge Flores entre otros. En este sentido, la investigación de Muñoz queda muy al debe, resulta pobre y limitada, pues los materiales bibliográficos están al alcance del investigador.

El primer capítulo de la investigación se titula “Los tiempos” (19-29). Este apartado ofrece una serie de documentos que evidencian la terrible persecución política de la que fueron objeto los prisioneros que protagonizaron la fuga desde la colonia penitenciaria Más Afuera. Si bien los archivos que Muñoz cita son interesantes, a causa de las distintas fuentes a que remite (Gobernación de Magallanes, distintos periódicos y revistas, Intendencia de Concepción, entre otros) el trabajo interpretativo y el análisis crítico es nulo, pues Muñoz se limita a transcribir fuentes directas de información. Por consiguiente, estimo que el elemento más importante de toda investigación, esto es, el trabajo hermenéutico, es el gran ausente en esta sección del trabajo.

El segundo capítulo de la investigación se titula: “La isla” (31-56). Este apartado ofrece una serie de documentos en los que se detalla el funcionamiento de la colonia penitenciaria Más Afuera, por ejemplo, se transcriben algunos documentos de la Armada Nacional, fragmentos de periódicos, correspondencia privada, etcétera. Resulta desconcertante que Muñoz transcriba un fragmento de *Vida de un comunista* (1961), relato testimonial escrito por Elías Laferte (50), pero, que, a la vez, ignore otras fuentes similares, me refiero a *Los trágicos días en Más Afuera* (1931) del poeta Roberto Meza Fuentes y

Más Afuera (1930) de Eugenio González². El resultado del trabajo con ambos testimonios hubiese sido un excelente aporte a la investigación, pues Meza Fuentes destina varias carillas de su relato a la descripción de la fuga que aconteció en *Más Afuera*. A fin de cuentas, esta sección de la investigación presenta el mismo problema que su antecesora, es decir, el trabajo crítico es pobre, prácticamente nulo.

De la página 57 a la 68 se ofrece material visual, por ejemplo, se incluyen algunas fotografías actuales de la isla Alejandro Selkirk, un croquis de mapas antiguos, retratos de algunos prisioneros de la colonia penitenciaria Más Afuera, entre ellos algunos de los fugados. Este material visual es interesante, pues consigue que el lector atribuya rostros a los prisioneros de la isla, especialmente, a aquellos fugados que desafiaron el poder.

El tercer capítulo de la investigación se denomina “Los espectros” (69-78). Esta sección del texto ofrece información relativa al devenir de los prisioneros fugados, por ejemplo, indica que una calle de la comuna de Santiago (Carlos Vilarín) y otra de Magallanes (Miguel León) fueron nominadas con los nombres de los prisioneros de Más Afuera. Lamentablemente, la metodología de trabajo que se utiliza en esta parte es la misma que en las secciones anteriores, vale decir, el autor se limita a transcribir una serie de fragmentos sin entregar un análisis interpretativo.

El último capítulo de la investigación se denomina: “La fuga” (79-108). En este apartado el autor entrega datos biográficos de cada uno de los reclusos fugados, información que se encuentra debidamente documentada y sobre la que, además, se ofrecen fuente de consultas adicionales a pie de página.

En definitiva, el trabajo de Víctor Muñoz presenta algunas deficiencias importantes, más, aún, si se le otorga la calidad de investigación histórica. Si bien, las fuentes primarias que ofrece Muñoz son interesantes y se encuentra debidamente transcritas, el trabajo crítico e interpretativo es nulo. Por consiguiente, estimo que *Más Afuera 1928. Historia de una fuga* vale más como un esbozo inicial de un proyecto que como el resultado de una investigación finalizada, cuyo propósito es la divulgación de resultados finales. En otras palabras, estamos frente a un proyecto que aún se encuentra en etapas tempranas de ejecución y cuyo autor ha tenido la generosidad de publicar las fuentes primarias con las que deberá elaborar un análisis y discurso interpretativo mayor.

² Pablo Fuentes y Edson Faúndez ofrecen una lectura crítica muy interesante respecto de ambos relatos testimoniales en: “ ‘Una pausa de humanidad en medio de un horror infinito’. Eugenio González y Roberto Meza: prisioneros políticos en isla más afuera”. En *Nueva Revista del Pacífico* 74 (2021): 26-46.

BIBLIOGRAFÍA

Meza, Roberto. (2006). *Los trágicos días en Más Afuera*. Santiago: Lom, 2006.

Vicuña, Carlos. (2002). *La tiranía en Chile. Libro escrito en el destierro en 1928*. Santiago: Lom.

Pablo Fuentes Retamal
Universidad de Concepción

Luis Correa-Díaz. *VALPARAÍSO, PUERTO PRINCIPAL*. Viña del Mar: Ediciones Altazor, 2022: 65 pp. y *EL ESCUDO DE CHILE*. México: Editorial OXEDA, 2023: 142 pp.

La poesía de Luis Correa-Díaz presenta un tono neo-cronístico¹ que se puede identificar en *Valparaíso, puerto principal* (2022) y *El Escudo de Chile* (2023). En *Valparaíso...* la voz poética no sólo se detiene en la caleta, en los cerros, en bares y cafés típicos, sino también muestra trayectorias no tradicionales, incluso aparecen desplazamientos entre el puerto y Santiago para construir en el proceso de lectura experiencias de diverso tipo. Algunas de estos poemas ponen el foco en la degradación en la que participan los medios de comunicación, como, por ejemplo, en “pescadores ex Caleta Sudamericana”, el que termina paródicamente así: “éste es lcd desde orillas distantes / para Noticias al instante eterno, gracias” (21). En “incendio-capítulo cerrado” se describe la noticia del periódico local *La Estrella* que cuenta la historia de una mujer que muere en las llamas –cada vez más recurrentes– y la poesía necesita abordar esto:

...el texto se reduce al relato lato
de una página sobre las peripecias
de la búsqueda de los implicados
en el proceso, por lo cual me otorgo
la libertad de imaginarla, haya sido
de tal modo tal o no su última huella... (26).

La voz se mueve entre el dolor, lo que se siente, se huele y la alegría del espacio querido en su sumisión a las circunstancias socio-político-culturales que lo afectan. El paisaje urbano y precario considera las subjetividades interconectadas con los diversos segmentos territoriales para que circulen múltiples imaginarios, como en el poema “Azul”, que hace referencia a la obra homónima de Rubén Darío, haciendo un paralelo contemporáneo con esa búsqueda del nicaragüense inmortal, de paso por Valparaíso, como todos sabemos, para delinear la composición de ese *álbum porteño*, para organizar un archivo visual del puerto:

¹ Cabe destacar en este género el libro de Correa-Díaz, *Crónicas, in memoriam-s & ofrendas*, publicado por Alcorce Ediciones en México en el 2020.

...los ojos de la amada azules,
 muy azules sean, lo que queda
 de aquella fructífera estadía
 es este libro que nos cambió
 el paisaje mental de cómo crear
 estas metáforas palpables
 para ilustrar el álbum porteño ...” (50).

El paisaje se construye desde afuera y desde adentro o desde un lugar y un tiempo imposible: la voz recurre al pasado familiar, a la infraestructura del pasado de los trenes y de manera brutal yuxtapone el metaverso². Así se saca al territorio porteño de la vieja postal decimonónica-siglo XX callejera y les inyecta, por ejemplo, el ilusionismo multimedial de los códigos QR, incluso con la sugerencia final de convertir los textos en *podcasts*; asimismo, la geo-sonorización del verso desborda la letra impresa en papel y abre las sensaciones espaciales del mundo porteño, las imágenes se complejizan y apelan no sólo a lo visual, sino a la experiencia estética con diversas materialidades. Todos estos modos semióticos aparecen en los diversos poemas que componen este libro, del cual se anuncia para el 2024 una segunda edición ampliada, donde vendrá un texto como éste que contextualiza no sólo la mirada transhistórica del poeta sino su inquietante sincronicidad:

JUANA ROSS

desde que llegué esta vez, fin
 del 2023, principio casi
 de un futuro que no adivino
 pero que siento en el cuerpo
 ni como incendio ni temporal
 sino como una quejumbre
 ósea, se me aparece
 el fantasma filantrópico
 de Juana Ross, primero
 al leer unas páginas de Alfonso
 Calderón y luego al pasar
 por uno de mis rumbos,
 un nuevo restaurante
 llamado la Hacienda de JR,

² El poeta, en el 2021, publicó con RIL Editores, un libro titulado *metaverse*, donde desarrolla su propuesta de un metaverso que recoge ya el impacto de la inteligencia artificial en el ámbito poético.

recién inaugurada con tributo
 a The Beatles, detrás del Congreso
 de la nación, al lado de la Capilla
 de Nuestra Señora de Lourdes,
 calle y mall homónimos a la otra
 doña, a donde tendré que pasar
 una de estas noches antes
 de irme de nuevo y si no
 para la próxima, pero más que nada
 la veo de jeans y mochila guerrera
 en una jovencita que seguro
 ha salido de uno de los orfanatos
 o escuelas fundadas antaño
 por aquella *alma cumbre*
 de esta zona de sacrificio de la región,
 su mayor *virtud* se ha vuelto el peor
 de los olvidos de nuestra chilenidad
 financiera, para meter sin asco
 el dedo en la llaga de una inconclusa
rerum novarum que no terminamos de escribir (inédito).

En el segundo libro revisado aquí, *El Escudo de Chile* (2023), el emblema nacional se convierte en el yo poético principal y da cuenta de una subjetividad alejada del partidismo político cotidiano. Resulta recurrente que el Escudo dialogue con la bandera y se refugie en ella, como pareja patrio-simbólica, y, especialmente, el poemario entero se vincula con *La Bandera de Chile*, el libro de 1981 de Elvira Hernández que comenzó a circular clandestinamente y mimeografiado en el país a partir de 1981. En *El Escudo...* –familiar olvidado de los símbolos patrios que en el presente tratan de revitalizar algunos sectores ultraconservadores– la voz fija su mirada en las conductas partidistas y en las del gobierno de turno. De esta forma se representa la banalidad del mal, en la que se afinca y perpetúa la estrategia de sobrevivencia tradicional: el gatopardismo sempiterno. Pero, *El Escudo...* no esquiva la crítica feroz. Los poemas se nutren y expresan las contradicciones, la violencia como *leitmotiv* histórico latinoamericano desde la llegada europea al continente, luego conocido como América, la apropiación cruel de la naturaleza, el silencio intencionado ante los derechos humanos, la represión política, el simbolismo del milagro mercantil chileno, el narcotráfico y la delincuencia. El libro comienza con *La Araucana*, con referencias a los pueblos originarios, los conflictos a principios del siglo XX, la dictadura, la transición, el debate constitucional, hasta la escena de la revuelta, el ascenso del presidente más joven y el post rechazo.

Patricio Bascuñán Correa. *MASIVAS E ILUSTRADAS. PORTADAS DE LIBROS DE BOLSILLO EN EL CONO SUR (1956-1973)*. Santiago: Lom, 2023: 322 pp.

Desde la introducción de la imprenta el libro ha recorrido un camino vertiginoso en la ampliación del público lector. La llamada literatura de cordel, los almanaques, las ediciones populares que estudia Chartier para la Francia moderna, entre otros muchos ejemplos, pueden dar cuenta de un proceso de evoluciones y revoluciones en torno al proceso de producción de libros, su distribución, formas de acceso del público y eventual lectura. Un campo de investigaciones que tiene ya su autonomía, la historia del libro y la lectura, ha descrito y analizado con eficacia estas transformaciones materiales y culturales. En el medio local destaca el desarrollo de esta perspectiva en los trabajos de Bernardo Subercaseaux, especialmente *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)* de 1993, en cuyo título se alude a una perspectiva tanto intelectual, el alma, como a una perspectiva material, el cuerpo. A partir de este trabajo Subercaseaux ha sido un interlocutor esencial en la escena local de los estudios del libro y la lectura a través de numerosas publicaciones sobre el presente y el futuro del libro en Chile. A su vez en el mismo libro que estamos reseñando se invita a dialogar con otros autores e investigaciones activos en la historia del libro y la lectura.

A este panorama se suma ahora un trabajo de impecable factura que aborda una de las revoluciones del libro; en este caso, aquella que ocurrió aproximadamente a mediados de la década de 1950 y que se cierra con la imposición autoritaria de la década de 1970. Por otra parte, el libro pone su atención en el soporte material del libro con una particularidad, ya no es sólo en el “cuerpo”, sino que en forma preferente en su “cara” lo que analiza este trabajo. Como señala el título del volumen, *Masivas e ilustradas*, se trata de un estudio que cruza con acierto el diseño gráfico de las portadas con los soportes y géneros más relevantes de la industria del libro en Chile y Argentina en el período señalado.

Es, en ese sentido, un libro único y especial. Un libro sobre libros y que nos lleva a poner nuestra atención en la “cara”, en la puerta o portada, en ese primer y decisivo impacto que un libro tiene sobre lectoras y lectores. Por estas características es un trabajo que solo resultó posible desde un enfoque interdisciplinario y a partir de la experiencia práctica y profesional de su autor. El autor, Patricio Bascuñán Correa, es un profesional del diseño, docente de la disciplina, asesor gráfico de una editorial y un investigador que cuenta ya con un magister en Estudios Latinoamericanos. El desafío técnico y académico que plantea esta investigación fue resuelto con elegancia, rigor académico y cariño por el objeto, amor por el libro. En el recorrido que propone el trabajo hay información accesible

y clara sobre los aspectos técnicos y gráficos que implica la creación de la portada de un libro, tanto como discusiones sobre las relaciones entre arte, diseño, cultura e ideología en relación al proceso editorial.

El abundante material gráfico que acompaña el relato, portadas de libro, por cierto, ha sido llevado a la imagen con una resolución pocas veces vista en el medio local. Si bien no cabe duda del aporte académico del trabajo, se trata de un libro que se acerca al *coffee table book*; es decir, un libro con un apoyo visual considerable en calidad y cantidad y que llama a un uso continuo y placentero de su contenido. Pero, justamente, entre las reproducciones de portadas de libros, el texto desarrolla con rigor un panorama sobre la industria editorial sudamericana, las tendencias artísticas y gráficas que las influyeron, los encuadres políticos que sustentan las editoriales, la cultura de masas, la psicodelia, el rigor de la abstracción, entre otros temas que es posible encontrar en los seis capítulos del libro.

El viaje se inicia con un breve capítulo sobre historia del libro y la lectura, junto a una justificación del estudio visual de las portadas de los libros. Luego el texto se acerca al fenómeno que llama la revolución del libro en el cono sur, proceso que se enmarcaría entre 1956 y 1973 específicamente. La fecha inicial de esta revolución sudamericana del libro, si bien está fijada en un hito fundamental como es la fundación de la Editorial Universitaria de Buenos Aires, EUDEBA, en 1956, el mismo trabajo asienta las relaciones con un período anterior entre 1930 y 1950, que para algunos autores es la época dorada de libro sudamericano. Sin embargo, dadas las múltiples iniciativas que esperan llevar al libro al consumo masivo, como otro bien de “primera necesidad”, entre las décadas de 1950 y 1970 se justifica plenamente la idea de una revolución del libro, afirmada entre otros elementos por la difusión del libro de bolsillo y por las ediciones orientadas a un público popular y distribuidas más allá de las librerías, en kioscos, buses, stands, sindicatos. En este y otros capítulos resulta destacable el material gráfico y autoral que se rescata desde *El Correo de la Unesco*, un medio especialmente preocupado por la revolución del libro en este periodo. Destaca también en este capítulo una explicación accesible a las pequeñas grandes revoluciones técnicas de la imprenta, como el uso de tipos transferibles en lugar de tipos móviles de plomo para componer textos, la fotomecánica y otros adelantos. Por su parte, el cierre del recorte temporal es el de los golpes militares de Chile y Argentina, que entre otras tragedias, también significaron un golpe al libro.

Luego de estos dos capítulos introductorios que despliegan aspectos teóricos y contextuales imprescindibles para comprender el vasto material a continuación, se desarrollan áreas temáticas específicas en cada uno de ellos. Así, en el tercer capítulo se da espacio a los libros, siempre a través de sus portadas, que se relacionan con las esperanzas de revolución política y transformación social. Destaca aquí el análisis de dos polos visuales; uno que busca impacto y mensaje directo haciendo uso de imágenes simples, coloridas, rotundas y otro que espera apelar a la racionalidad y hace uso de la abstracción como elemento gráfico. La revolución cubana, el peronismo, el socialismo chileno, Vietnam, el pensamiento sociológico de la teoría de la dependencia, el marxismo, son algunos de los

temas que despliegan estos libros y sus portadas. Por tratarse de un capítulo sobre libro e ideología, destaca el material presentado como representativo de las ideas conservadoras en el ámbito del libro. El capítulo cuatro está dedicado a las ediciones universitarias, específicamente a la mencionada Eudeba y a Editorial Universitaria de Chile. El capítulo quinto está dedicado a los libros de narrativa latinoamericana en que se analiza el relanzamiento de obras del criollismo en formato de bolsillo hasta la llamada novela del *boom*. El último capítulo está dedicado a la literatura pulp y de kiosco; es decir, a esa narrativa de consumo masivo en que conviven el viejo oeste con los detectives, los dramas de Corín Tellado y la ciencia ficción. Destaca aquí el rescate de portadas de la colección minilibros de Quimantú, Chile, y de la editorial Minotauro de Argentina.

Ya hemos adelantado que resulta un libro tan informativo como entrañable, que puede ser de utilidad para estudiosos del campo del libro y la lectura, como de viaje al pasado y a la nostalgia para quienes tuvieron o tienen muchos de los libros cuyas portadas se reproducen en el libro, entre sus manos. Un aspecto que resulta imprescindible destacar es la calidad de las reproducciones de las portadas, que reflejan con fidelidad el original y que demuestran que editorial Lom está preparada para desafíos técnicos, artísticos y editoriales que no suele desarrollar. El libro está escrito con cariño por el objeto de estudio y con el rigor académico de un sólido aparato crítico, se lee con facilidad y permite disfrutar de una galería entrañable de portadas de libros sudamericanos del siglo XX. Otro aspecto destacable positivamente es el espacio que el libro dedica a personajes relativamente anónimos del mundo editorial, los diseñadores de las portadas y de los interiores. Se trata de profesionales y artistas que resultaron claves en el desarrollo de nuestra revolución del libro sudamericano. Igual trato se da a los empresarios editores que impulsaron casas editoriales relevantes a ambos lados de la cordillera. Hay también descubrimientos particulares que son notables dentro del trabajo, como los inesperados cruces entre psicodelia y literatura clásica, entre estéticas pulp y realismos socialistas, entre otros hallazgos que se ejemplifican con una portada en particular.

Un breve pero significativo prólogo de Sandra Szir apoya la entrada en el universo que propone el trabajo; un universo de colores, mensajes, rostros, líneas, geometrías, imágenes exóticas y hasta eróticas, que pueblan las portadas del libro sudamericano.

Este libro evidencia una preocupación de años por el tema, la que fue afianzada y organizada a través de un proceso académico y por lo tanto supera lo meramente coleccionable, la crónica y la llamada memorabilia, esos objetos dignos de memoria. Hay en el libro una interacción profunda con procesos sociales, políticos y culturales que hacen del texto un libro académico, sin cerrarlo a espacios de memoria e incluso de disfrute, y de nostalgia. Su factura es impecable dentro de límites de la tapa blanda y el papel carta; rara vez se encuentra un libro así en Chile, sin que se trate de un libro de alto costo en papel brillante. Por el lado de las proyecciones o sugerencias el libro queda un poco encerrado en la gráfica y las portadas de los libros. Si bien lee las portadas en claves culturales y

políticas se extraña alguna apertura hacia la lectura y la vida cotidiana de las portadas y de los libros en los espacios públicos, domésticos y patrimoniales.

Masivas e ilustradas es su propia revolución de libro, una revolución entrañable, nostálgica, una puerta abierta hacia esas otras puertas pequeñas y fulgurantes, las portadas. Un libro celebratorio y crítico que se constituye desde ya como un referente más para los estudios del libro y la lectura en el cono sur.

Marcelo Sánchez Delgado
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos CECLA, Universidad de Chile

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



ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 25 • JUNIO 2024 • NÚMERO 41

La Dirección

ARTÍCULOS

Fabienne Bradu

Claudia Espinoza Sandoval

Angélica Chavarría Galaz

Daniela Buksdorf

María Teresa Johansson

y Constanza Vergara

Alejandro Martínez

Felipe Joannon

Felipe González

DOSIER

Sebastián Schoennenbeck

Cecilia García-Huidobro

Joaquín Castillo Vial

Juan José Adriasola y Luis Valenzuela Prado

María Laura Bocaz Leiva

Juan D. Cid Hidalgo

Sebastián Reyes Gil

Fernando Moreno

Philip Swanson

Valeria Trujillo Pernsteiner

Paulo Andreas Lorca

NOTAS

Hernán Loyola

Carlos Oliva

Rodrigo Bobadilla

Stefanie Massmann

Pavel Oyarzún Díaz

DOCUMENTOS

Sergio Aliaga

Isidora Aguirre

ENTREVISTAS

Carlos Walker

CREACIÓN

Oscar Barrientos

Luis Fernando Chueca

Naín Nómez

Nayareth Pino

Constanza Ternicier

Mario Verdugo

Mike Wilson

RESEÑAS

Diego Alegría Corona

Javier Bello

Pablo Fuentes Retamal

Mario Molina Olivares

Marcelo Sánchez Delgado

Presentación

“Uno y su nadie, su pavorosamente nadie”. Gonzalo Rojas y Paul Celan

Narrativa de mujeres mapuche y el pensamiento político indígena contemporáneo: tensiones y vinculaciones

Shumpall como resignificación del relato oral mapuche. Erotismo, mito y misterio en Roxana Miranda Rupaifaf

Conjeturas, tachaduras y relecturas: la génesis creativa de Frente a un hombre armado y Epifanía de una sombra, de Mauricio Wacquez

Escrituras de viaje y desplazamientos por América en los 60: itinerarios políticos y géneros literarios Quebrantahuesos. Poesía expandida, visual y política en Chile, 1952

Imitación, reescritura, traslación: una aproximación al Glosario gongorino de Óscar Castro

Imaginar Chile en tres novelas: Mariluán (1862), La Reina de Rapa Nui (1914) y Butamalón (1994)

Dossier

“José Donoso: susurros en los oídos”

(coordinado por Sebastián Schoennenbeck)

Presentación dossier

La formación del archivo de José Donoso, una subjetividad en fuga

Prácticas discursivas y prácticas críticas en el epistolario inédito de José Donoso

José Donoso: escritor profesional

José Donoso y el mítico desgarrar de un episodio creador. Comienzos escriturarios e incipit de El lugar sin límites

Donoso & Antúnez. A propósito de algunos paratextos icónicos

Madre, hijo y psicosis en Coronación

De un género a otro: Los domingos de José Donoso

Exilio y deseo: Identidad sexual y nacional en las novelas “españolas” de José Donoso

Detrás del tupido velo: el simulacro el Casa de campo de José Donoso

La isla sitiada: espectralidad y brujería en La desesperanza de José Donoso

Neruda: Crepusculario en su año 100

El laberinto de Gabriela. Notas sobre Mistral. Una vida, de Elizabeth Horan

Moralejas del bolañismo salvaje

En torno al libro de Felipe Toro, Atlas. Un mapa literario del deporte (1888-1940)

De cicatrices, prontuarios y no-ficción

Presentación del monólogo La micro, de Isidora Aguirre. Una micro que sin querer se nos pasó

La micro (estampa santiaguina). Monólogo para una actriz

La micro (estampa santiaguina) [Versión original escaneada del número 65 de la revista Apuntes (1967)]

Imágenes parciales de la crítica literaria chilena. Una conversación con Soledad Bianchi

Gauche cabrió

Fotografías de guerra (poemas)

Poemas

Dios no tiene la menor idea

Estorninos

Aliosha

レイダー トーン [Raider Tōzō]

Andrés Ferrada Aguilar. Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso

Carmen García. El lugar donde nacimos por última vez

Víctor Muñoz. Más Afuera 1928. Historia de una fuga

Luis Correa-Díaz. Valparaíso, puerto principal y El Escudo de Chile

Patricio Bascuñán Correa. Masivas e ilustradas. portadas de libros de bolsillo en el cono sur (1956-1973)