

ISSN 0717-6058



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 25 • DICIEMBRE 2024 • NÚMERO 42



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 42 (diciembre 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

© Valentina Cruz, La espera, 1975. Carbón y tinta sobre papel, 75 x 55 cm.
Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
Fotografía: Patricia Novoa. Gentileza MAC.

ANALES DE LITERATURA CHILENA N°42, DICIEMBRE 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 Bizarri

Università degli Studi di Padova, Italia

Jeffrey Cedeño

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Cecilia García-Huidobro

Universidad Diego Portales, Chile

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid, España

Andrea Ostrov

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Grínor Rojo

Universidad de Chile

Adriana Valdés

Universidad de Chile

Antonia Viu

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

ASISTENTE DE REDACCIÓN

Rodrigo Bobadilla

Pontificia Universidad Católica de Chile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 25 • DICIEMBRE 2024 • NÚMERO 42

SUMARIO

La Dirección Presentación 11

ARTÍCULOS

GILDA WALDMAN M.	Literatura y crispación social en los albores del estallido: apuntes para una reflexión 17
LUIS FERNANDO CHUECA	Archivo, juegos de espejos, <i>comunalidad</i> y poesía fuera de sí en <i>Naciste pintada</i> de Carmen Berenguer: apuntes para una relectura 29
PAULINA DAZA Y DANIEL PLAZA	“La familia que escogí”: Panorama de representaciones familiares en la narrativa chilena reciente y sus vínculos con la tradición literaria nacional..... 49
TATIANA CALDERÓN LE JOLIFF	Corpografías adolescentes en la literatura latinoamericana de migración..... 69
MALVA MARINA VÁSQUEZ	Mitología del sótano y carnavalesización de la vanguardia: la figura de César Vallejo en la narrativa de Roberto Bolaño..... 85
NICOLÁS ROMÁN	Narrativa, trabajo y migración en la literatura chilena reciente 107
MONTSERRAT PAVEZ	Sistematización del pensamiento crítico de Manuel Rojas en torno a la literatura chilena 131
SANDRO PAREDES DÍAZ	María Ruiz Martínez: una maullina detrás de la revista <i>Voces</i> (1935) 147

DOSIER

DOSIER

“APROXIMACIONES A LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA DEL SIGLO XX”

(coordinado por Carlos Walker)

CARLOS WALKER	Presentación dossier.....	165
JUAN CRISTÓBAL ROMERO	Orígenes de la cueca literaria	169
NIALL BINNS	Treinta años de antologías poéticas en Chile (1944-1973)	185
CARLOS WALKER	Escenas de la crítica literaria chilena en los años cincuenta (prensa, ensayo, antología, cuento)	221
ROMINA PISTACCHIO	Voces críticas: de la fantasmagoría de la excepción a la trabajadora de la cultura. El proceso de ingreso de escrituras hechas por mujeres al campo de la crítica y los estudios literarios en el Chile del siglo XX	245
ANTONIA VIU Y PABLO CONCHA	El editor-crítico: los homenajes a Chile de Enrique Espinoza y Joaquín García Monge.....	275
SEBASTIÁN ASTORGA	Sentido de la belleza, sentido de la expresión. La literatura chilena de la década del 50 a partir del <i>Diario íntimo</i> de Luis Oyarzún.....	295
JULIO PREMAT	Álvaro Bisama y las historias literarias de la literatura	319

NOTAS

HERNÁN LOYOLA	Los veinte poemas de Neruda cumplieron 100 años en junio 2024. Génesis de un libro	341
LIANY VENTO GARCÍA	¿La piedra que antes toqué? Un rizoma al interior de “Alturas de Macchu Picchu”	357
PAVEL OYARZÚN DÍAZ	Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres.....	369
MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ	Tiempo poshumano y tiempo histórico. El retorno de los pobladores en la subjetividad mapuche del siglo XXI de Jaime Huenún	373

FELIPE TORO	Leyendo <i>Perfiles</i> , una selección de ensayos de Alfredo Jocelyn-Holt.....	385
-------------	--	-----

ENTREVISTAS

CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL	“Me fueron dadas las palabras/ como volcán que arde y sangra”: Una conversación con machi Adriana Pinda.....	393
---------------------------	--	-----

CREACIÓN

CHRISTIAN ANWANDTER	No es el desierto	415
CARLOS COCIÑA	Poemas	423
EDSON FAÚNDEZ	Inéditos.....	433
SONIA GONZÁLEZ VALDENEGRO	Cuentos.....	439
ROSABETTY MUÑOZ	El pulso de la sombra	461

RESEÑAS

EDUARDO BARRAZA	Cristian Vidal. <i>Matanzas fundacionales. Huelgas y masacres obreras en la novela histórica hispanoamericana</i>	477
PABLO FUENTES	Ramón Díaz Eterovic. <i>Heredia y otras pistas sobre el policial</i>	481
GRETA MONTERO BARRA	Daniela Escobar. <i>Pasatiempos sobrenaturales</i>	485
JULIANA PIÑA	Valeria de los Ríos. <i>Vida animal. Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía</i> ..	489
MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ	Edson Faúndez V. <i>Folletín con desapariciones</i>	493

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Con agrado presentamos el número 42 de la revista *Anales de Literatura Chilena*, compuesto por artículos distribuidos en la sección ARTÍCULOS y en un DOSIER (esta vez, dedicado a la crítica literaria chilena del siglo XX). A continuación, se disponen las NOTAS (apuntes, comentarios de carácter ensayístico, breves análisis) y ENTREVISTAS (en esta ocasión, a la escritora y docente universitaria Adriana Paredes Pinda). Como ha sido habitual en los últimos números, hay una sección dedicada a CREACIÓN (poemas y cuentos, por invitación de la dirección de la revista). La última sección corresponde a RESEÑAS, sobre libros de estudios críticos y de literatura.

La sección ARTÍCULOS incluye una serie de textos íntimamente relacionados con las crisis recientes, de transformación y cambio, en Chile y Latinoamérica. Así, el impacto de la migración es exhibido en la literatura desde los cuerpos adolescentes en tránsito (en el texto de Tatiana Calderón Le Joliff) y la precarización del mercado laboral (en Nicolás Román). Por su parte, Gilda Waldman realiza un somero recorrido por algunas representaciones literarias que captaron antes los signos de crispación que se cristalizaron en el estallido social chileno reciente. Y acudiendo a las representaciones familiares en la narrativa chilena actual, Paulina Daza y Daniel Plaza proponen los cambios estructurales que ha sufrido nuestra sociedad.

Las figuras de la poeta Carmen Berenguer y de Roberto Bolaño son dispuestas en nuevos marcos de lectura: en Berenguer, enunciando la propuesta de nuevos archivos y de una *poesía fuera de sí* (en el trabajo de Luis Fernando Chueca) y en Bolaño, apuntando a una carnavalización de las vanguardias latinoamericanas, en diálogo con la figura de César Vallejo (en Malva Marina Vásquez). Y volviéndose a la tradición nacional, Montserrat Pavez aborda el pensamiento crítico del escritor Manuel Rojas en torno a las letras chilenas; mientras que Sandro Paredes Díaz rescata la figura de María Ruiz Martínez, en calidad de editora de la revista *Voces* (1935) y el rol que tuvo dentro del movimiento femenino de esa época.

Consideramos que el DOSIER “Aproximaciones a la crítica literaria chilena en el siglo XX”, coordinado por Carlos Walker, es un aporte inédito a la discusión sobre la conciencia crítica e histórica de las letras chilenas. Como indica Carlos Walker, trabajando desde la ausencia de estudios sobre la historia de la crítica, los autores convocados indagan e inquietan sobre la gran diversidad de discursos que han ido atravesando esta materia, aportando novedosas entradas de lectura para el diálogo cultural del presente y del futuro. Así, las formas abordadas son variadas y heterogéneas, a saber: la cueca literaria (en el

texto crítico de Juan Cristóbal Romero), la figura del editor-crítico (en el trabajo conjunto de Antonia Viu y Pablo Concha, que examina dos números de la revista costarricense *Repertorio Americano* dedicados a Chile), el diario íntimo (en Sebastián Astorga, en torno a la figura de Luis Oyarzún), las escritoras como trabajadoras de la cultura (en Romina Pistacchio), los principios que han guiado las antologías poéticas (en Niall Binns), la posibilidad de enunciar una historia literaria de escritores (en Julio Premat, a propósito de ciertos textos del escritor Álvaro Bisama) y la reflexión sobre la crítica desde escenas vinculadas a los narradores de la generación del '50 (en el ensayo de Carlos Walker, que toma en cuenta la prensa, el ensayo, la antología y el cuento).

Las NOTAS incluidas en este número se distinguen por su carácter ensayístico, pues se enmarca la detallada información con una mirada subjetiva sobre la letra y el sujeto. Neruda vuelve a nosotros desde Hernán Loyola, que rehace el camino de los veinte poemas, a cien años de su publicación; y desde Liany Vento García, que lee Macchu Picchu, considerando el roce (¿primero?) de su piedra. Por su parte, Pavel Oyarzún realiza un recorrido sobre la vida pública del poeta Jorge Cáceres, también a cien años de su desaparición. Magda Sepúlveda acompaña a Jaime Huenún en su viaje de reconocimiento de los lugares de origen, recreando, contextualizando y analizando la crónica poética de este poeta. Por último, Felipe Toro comenta el libro *Perfiles*, una selección de ensayos de Alfredo Jocelyn-Holt, celebrando su capacidad de multiplicar las versiones posibles de la historia.

Continuando con una apertura y amplio diálogo cultural que define a nuestra revista, la sección ENTREVISTAS incluye la conversación de la joven investigadora Claudia Espinoza Sandoval con machi Adriana Paredes Pinda (escritora y docente en la Universidad Austral de Chile), que culmina con el fragmento de una novela (en proceso) de la autora. Como señala Claudia Espinoza en su presentación, “su obra expone visiones que tensionan las diversas formas que adopta lo indígena en el mundo contemporáneo”. Una valiosa entrevista de una joven chilena a una champurrea (Adriana, machi, es hija de madre mapuche y padre winka), donde se discurre libremente –entre otros temas– sobre la autodeterminación y autonomía lingüística indígenas, la situación de la mujer en el pueblo mapuche, la mercantilización de saberes indígenas, el rol de machi y la figuración literaria.

La sección CREACIÓN, a nuestro parecer imprescindible en una revista sobre estudios literarios, incluye esta vez textos poéticos de Christian Anwandter, Carlos Cociña, Edson Faúndez y Rosabedtty Muñoz; y cuentos de Sonia González Valdenegro. Un saludo y agradecimiento hacia estos escritores y escritoras, por aceptar la invitación a publicar sus textos, en su mayoría inéditos.

Este número culmina con la sección RESEÑAS, donde se comentan un poemario y cuatro ensayos críticos. En poesía se reseña *Pasatiempos sobrenaturales*, de Daniela Escobar (revisión de Greta Montero) y *Folletín con desapariciones*, de Edson Faúndez (en breve y sugerente análisis de Mario Rodríguez Fernández). Y en crítica, *Matanzas fundacionales. Huelgas y masacres obreras en la novela histórica hispanoamericana*, de

Cristian Vidal (reseñado por Eduardo Barraza), *Heredia y otras pistas sobre el policial*, serie de escritos por Ramón Díaz Eterovic, creador del personaje Heredia (reseñado por Pablo Fuentes) y *Vida animal. Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*, de Valeria de los Ríos (presentado por Juliana Piña).

Recordando nuevamente un cuarto de siglo de existencia de nuestra revista *Anales de Literatura Chilena* (cuyo primer número data de diciembre del año 2000), esperamos que la lectura de este número y de todos los anteriores siga siendo de provecho para los lectores interesados en los estudios literarios de Chile e Hispanoamérica.

La Dirección
Santiago, diciembre 2024

ARTÍCULOS



LITERATURA Y CRISPACIÓN SOCIAL EN LOS ALBORES DEL ESTALLIDO: APUNTES PARA UNA REFLEXIÓN

LITERATURE AND SOCIAL TENSIONS IN THE EVE OF THE UPRISING. NOTES FOR REFLECTING

Gilda Waldman M.
Universidad Nacional Autónoma de México
gwaldman18@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3288-4149

RESUMEN

Si para Octavio Paz la literatura constituye una respuesta a las preguntas que sobre sí misma se hace una sociedad, coincidiendo en este sentido con la ensayista argentina Beatriz Sarlo, para quien “una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura”, podría también afirmarse que la literatura, al igual que otras modalidades artísticas, tiene la capacidad de percibir y examinar el “sentir social” y el “espíritu de los tiempos” de una sociedad en un momento histórico determinar, pudiendo presagiar (sin ánimo profético) los nuevos cambios de rumbo que esa sociedad podría experimentar. Este artículo realiza un somero recorrido por algunas representaciones literarias que captaron, de diversas formas, los signos de crispación social que atravesaba a la sociedad chilena y que explotaron en el estallido de octubre del 2019.

PALABRAS CLAVE: Chile, literatura, crispación social, estallido.

ABSTRACT

If, for Octavio Paz literature is a response to the questions society asks about itself, coinciding in this sense with the Argentine essayist Beatriz Sarlo, for whom “a society speaks, among other discourses, through literature,” it could also be affirmed that literature, like other artistic modalities, has the capacity to perceive and examine the “social sentiment” and the “spirit of the times” of a society at a given historical moment. It might be able to foresee (without prophetic intention) the changes that society will experience. This article briefly explores some literary representations that captured, in various forms, the signs of social tension that permeated Chilean society, leading to the October uprising in 2019.

KEY WORDS: *Chile, literature, social tension, uprising.*

Recibido: 31 de marzo 2024.

Aceptado: 16 de Agosto 2024.

En una de las escenas finales de la película *Joker* (Todd, 2019), Ciudad Gótica está sumida en el caos. La economía ha colapsado, y los servicios de limpieza no recogen la basura, que se pudre en las esquinas. Una multitud de manifestantes, disfrazados de payasos, se han apoderado de las calles a través de barricadas que impiden el paso, y el incendio de edificios y coches dificulta aún más la movilidad. Humillados por las palabras del magnate y candidato a Alcalde Thomas Wayne -quien los ha minimizado calificándolos de “payasos”- y enojados ante la creciente desigualdad social y las deficientes políticas públicas que se traducen en falta de apoyo social a los sectores más vulnerables, los habitantes de Ciudad Gótica, enfundados en máscaras similares que desdibujan rostros e identidades específicos, han convertido a la ciudad en un perturbador paisaje nihilista y anómico, en el que las instituciones han perdido autoridad y se han resquebrajado las reglas normativas del Contrato Social. En las escenas finales de la película referida, Ciudad Gótica colapsa en el fuego (¿purificador?) de una ira violenta y descontrolada, ajena ya a mediaciones institucionales, que cuestiona todas las formas de autoridad y que busca nuevos horizontes que permitan construir una vida distinta, aunque sus contornos no estén, todavía, claramente definidos.

Estas escenas filmicas se replicaron recurrentemente, por los más diversos motivos (económicos, políticos o étnicos), en distintos espacios geográficos durante las imprevisibles, intensas e inesperadas movilizaciones sociales que tuvieron lugar durante los años recientes en Francia en 2017, en Hong Kong, Líbano, Ecuador, o Bagdad en 2019 y en Minneapolis en 2020, expresando el descontento social de una población crecientemente vulnerable y marginada que se movilizó en contra de los pilares de un orden social, político, económico y cultural visualizado como esclerótico e inservible para dar respuesta a sus demandas sociales. También se replicaron en Santiago de Chile (y en otras ciudades del país) a lo largo de varias semanas a fines de 2019. Un ínfimo aumento al pasaje del metro desencadenó, en un país que, a lo largo de tres décadas, aparecía ante los ojos del mundo como un modelo de éxito económico y estabilidad política, un estallido social que expresaba el hartazgo colectivo y la ira acumulada de una sociedad cansada ya de las reiteradas promesas no cumplidas por los gobiernos post-dictatoriales, y que vivía día a día una creciente desigualdad y precarización económicas, las falencias de servicios educativos y de salud insuficientes y de mala calidad, la segregación social y cultural, el abandono del Estado y de políticas públicas efectivas, y la desconfianza ante las instituciones políticas, entre otros elementos.

Si bien el malestar social y la posibilidad de una explosión social estaban larvados desde años previos, el estallido social de 2019 fue sorpresivo, en especial para la clase política (tal como había sucedido en Francia en 2017 con el movimiento de los “chalecos

amarillos”). Sin embargo, los signos estaban presentes desde hacía largo tiempo en el debate intelectual y académico (Moulian, 1997; Richard, 1998; Lechner, 2002; de la Parra, 2002; Mayol, 2013; Vera Gajardo, 2013) como también en prácticas artísticas como la música (Ponte, 2016), documentales y películas (González et al., 2018) y ciertamente, en la literatura. Ello no es algo extraño, dada la capacidad del arte para captar sensiblemente lo que se ha denominado “el espíritu de los tiempos” (*Zeitgeist*), es decir, el clima cultural y anímico colectivo que caracteriza a un período particular de la historia. El ámbito literario fue particularmente rico, para explorar desde diversos ángulos y a través de un imaginario simbólico especialmente sensible para percibir la subjetividad social, la profunda insatisfacción y la ira acumulada que convertía a la sociedad chilena en una olla a presión a punto de explotar. No se trata, ciertamente, de atribuirle a la literatura dones proféticos, pero sí de relevar su capacidad para percibir de manera sensible el malestar emocional, existencial, intelectual, y cultural que recorría a la sociedad chilena durante los últimos años, vislumbrando, e incluso alertando, la enorme explosividad social que ese malestar conllevaba.

Ciertamente la literatura, como recordaba Octavio Paz (1983), constituye una respuesta a las preguntas que sobre sí misma se hace una sociedad, coincidiendo en este sentido con la ensayista Beatriz Sarlo, para quien “una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura” (1983:9). A lo anterior podría agregarse -avanzando un paso más- la aseveración de Zygmunt Bauman y Ricardo Mazzeo en torno a la capacidad de “los escritores de novelas, así como también de otros artistas visionarios, para señalar y examinar nuevos cambios de rumbo o nuevas tendencias” (2019:17), capacidad refrendada hoy cuando “una vez más en la historia de los tiempos modernos, los novelistas se unen a los cineastas y a los artistas visuales en la vanguardia de la reflexión, del debate y de la consciencia pública” (2019:17). Ejemplos de lo anterior los podemos encontrar, en el ámbito literario, por ejemplo, en la novela *El proceso*, en la que Franz Kafka anticipaba la pesadilla de la complejidad burocrática del siglo XX e incluso, en sus diarios, la aparición de las cámaras de gas. O, en la previsión del escritor austríaco Joseph Roth, quien en su novela *A Diestra y siniestra* (publicada en 1923) ya describía los alcances que podría alcanzar el surgimiento del nazismo en Alemania. De igual modo, George Orwell anticipaba su novela *1984* lo que sería nuestra propia sociedad actual, recorrida por cada vez más sofisticados mecanismos de control y vigilancia y, en este mismo sentido, sería imposible no mencionar al escritor Philip K. Dick, arquitecto literario de un futuro distópico que ya es parte de nuestro presente. Asimismo, se podría mencionar, entre muchos otros, al escritor francés Michel Houellebecq quien en su novela “Serotonina” escrita meses antes de la aparición en la escena pública de los “chalecos amarillos”, describía la fuerza de las manifestaciones masivas que podrían paralizar a Francia en un período muy próximo.

En el vasto caleidoscopio de la literatura chilena actual, desde diversos géneros se captó, de manera nítida y precisa, la cara sombría de una realidad que, más allá de los datos macroeconómicos y del optimista político sobre los beneficios de la democracia,

implicaba para amplios sectores de la población la pérdida de protección del Estado, la degradación de los servicios sociales, la ruptura del tejido social, la precariedad económica y la desmoralización social. entre muchos otros factores. En este sentido, la literatura no dudó, en concordancia con la afirmación del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez en “agarrar (la) realidad por las solapas, mirarla a los ojos e insultarla sin miramientos” (Vásquez, 2016:205).

En el ámbito poético, por ejemplo, el poema *Los desarrapados* de José Angel Cuevas alude al enojo que provoca la exclusión social y la relevancia alcanzada por los centros comerciales, convertidos ahora en el templo del consumo banal y en el ágora que reemplaza a la plaza pública, el espacio en el que discursivamente se ejercen libertad y ciudadanía, creando una suerte de anestesia social que despolitiza, trivializa la memoria e inestabiliza la identidad.

Viajan los desarrapados del capitalismo salvaje
/a la luz de los grandes letreros/que nadie lee/
ni las puertas abiertas/de los Shopping Mall/
como nichos del Mal/
el mundo revirtió acá/
nuestro mundo/cordillerano/
guarnición zapato de hierro/
No pregunten nada
(Cuevas, 1997:43).

En una tesitura similar, en los versos de Diego Ramírez se manifiesta la ira de los jóvenes abandonados a su suerte por las instituciones que debían protegerlos y otorgarles un sentido de comunidad y pertenencia (Estado, escuela, Iglesia, familia).

Hay un país cercado/
Hay rejas en las calles/
Hay una ciudad sitiada por el miedo de los nuevos poderes de estado/
hay una ciudad enmudecida por la renuncia/
Por el recuerdo de la rabia/
Y la rabia y de nuevo la rabia/
Y es necesario absolutamente que esa rabia/
sea el campo de batalla/
y el fuego/y tu nombre/y mis amigos más jóvenes/
sobre las vigilancias represas/y los poderes pactados (Ramírez, 2015:23).

Por otra parte, en el fragmento del joven escritor Ricardo Vivallo queda de manifiesto la atmósfera de desaliento e irritación que recorre a gran parte de la sociedad chilena:

Seis de la tarde. Éxodo de oficinistas. Quioscos y negocios
cerrados. Los vendedores ambulantes recogen su mercadería y
se la echan al hombro, como beduinos. Consignas anarquistas

en los muros de la iglesia de San Francisco. Un estencil con la cara de Allende (...). Una muchacha negra fríe sopaipillas que atraviesa con un fierro largo, como un estoque. Un hombre descalzo, envuelto en una frazada, pide plata con un vaso de McDonald's en la mano. No sabe qué hacer, adónde ir. ¿Aprovechar de dar un paseo por la ciudad desierta? ¿Buscar un bar y sentarse a mirar por la ventana? ¿Con la secreta esperanza de participar en algún tipo de desorden? (Vivallo, 2017).

Por otra parte, sin duda, la crónica urbana -anclada siempre a la realidad- fue una modalidad discursiva idónea para dar cuenta y descifrar los modos de vivir y sentir, así como también de las sensibilidades y formas de sociabilidad de los habitantes urbanos en relación al día a día de su historia presente. En el caso de las crónicas urbanas santiaguinas de Álvaro Bisama, o Rafael Gumucio, por ejemplo, su escritura urgente, inmediata, fragmentaria, irónica, transgresora e irreverente, develaba las verdades ocultas de una ciudad que, al igual que el resto del país, quería mostrar solo su rostro más exitoso exaltando los logros democráticos y económicos de las últimas décadas, pero olvidando que tras el discurso identitario de transparencia, dinamismo y eficiencia de un Santiago globalizado, moderno y competitivo se escondía una ciudad precarizada y excluyente, y en la cual sus habitantes vivían una subjetividad vulnerable en la que primaba el descontento, la rabia, la frustración y la amenazada de la incertidumbre laboral, el aumento de la criminalidad y la falta de solidez de los lazos sociales. Las crónicas urbanas de Álvaro Bisama o Rafael Gumucio desmentían las leyendas inscritas en las postales turísticas: “Santiago de Chile: una ciudad moderna y atractiva, pujante y dinámica, a los pies de la cordillera de los Andes”, contrastando la visión idílica del discurso democrático con la realidad de una ciudad que seguía siendo jerárquica y estamental, medida por la pregunta “¿En qué colegio estudiaste?” (Gumucio 1999: 114). La crónica urbana develaba así que, a pesar de los avances económicos alcanzados en las últimas décadas, era inocultable la precarización de la vida cotidiana de quien “ocupa una pieza húmeda de un caserón en ruinas y no tiene otra rutina que la que la ciudad le ofrece: vagar sin rumbo por el centro todos los días, esperando nada. A veces consigue vino y pastillas y pasa la tarde viendo pasar las micros en alguna de esas plazas mugrientas que están en Los Héroeos” (Bisama 2006: 58). La crónica dibujaba, así, la geografía de un Santiago invisible y secreto para el discurso oficial, delineando el perfil urbano de quien “se acostumbró a ser un ciudadano anónimo en una ciudad llena de ciudadanos anónimos porque le gustaba esa rutina de días idénticos donde quedaba lo suficientemente cansado para dormirse y no pensar en lo que venía después, en lo que iba a ser el resto de su vida” (Bisama 2006: 77). En este sentido, trazaba también el contorno de una ciudad en la que gran parte de sus habitantes eran considerados “ciudadanos extranjeros ... porque así (es) la ciudad: un inmenso mapa de sitios vedados o desconocidos, a los que solo se podía entrar por la puerta de servicios,

jardines sobre los que se podía caminar solo si era el jardinero” (Bisama 2006:78). Se trata, en fin, de una crónica que mapeaba el paisaje urbano y de algunas de sus figuras sociales más vulnerables (desempleados, estatuas vivientes, migrantes o trabajadores eventuales, entre otros), vagabundos a la deriva en un país donde «ser chileno es pertenecer a un sistema de castas copiado a la mala de una Inglaterra que ya no existe» (Gumucio 1999: 15). En esta línea, la crónica le tomaba el pulso a la ciudad, revelando el mundo pesadillesco de los “desperdicios humanos” (Bauman: 2005), desposeídos y descreídos del futuro, “que dan vueltas por las calles, (son) gente que se ha perdido ... se han quedado como náufragos recorriendo el paisaje del centro ... Esas personas son sus víctimas. Son sus huérfanos” (Bisama 2006: 134).

En otra tesitura, la narrativa exploró también, desde diversas ópticas y de manera cruda, pero a la vez visionaria, la insatisfacción punzante de la sociedad chilena, representando la cara sombría de una realidad que estaba llena de presagios perturbadores, dando cuenta de historias individuales quebrantadas, sin posibilidades de alcanzar una vida mejor y sin utopías que defender. Se trata de una narrativa que se insertó de lleno en la atmósfera social de indignación y desencanto que desde hacía ya muchos años recorría las calles del país. Ella creó una suerte de “literatura de la precariedad” que recogía las voces, los cuerpos, las subjetividades y las experiencias de los sujetos más vulnerables, indefensos ante la carencia de políticas sociales efectivas, rodeadas por la indiferencia y la hostilidad, y en un estado de precariedad que no solamente es económico sino también social, cultural y emocional. Es decir, una precariedad en la que se han perdido todos los soportes de la existencia social y en la que la energía social acumulada de rabia y crispación se convirtió, finalmente, en un volcán en erupción.

En esta línea, la escritora Diamela Eltit, por ejemplo, visibilizó a los sujetos descen- trados, marginales y anónimos, excluidos de la protección institucional y del reconocimiento de toda forma de pertenencia social, dejados a la intemperie en las aguas turbulentas de la provisionalidad, el abuso y la incertidumbre. Empleados de supermercado sometidos a una brutal lógica de mercado y que apenas logran sobrevivir en condiciones de vida despiadadas: “progresivamente cansado, exhausto, enfermo; en este estado, soy víctima de una indiferencia que me puede conducir a la disolución. A la pérdida de todo lo que tengo. La miseria arrastrada de mí mismo ahora es lo único que soy capaz de conservar” (Eltit, 2002:50) O muchachas marginales que se prostituyen en la cabina de un cibercafé y que habitan en departamentos pequeños y hacinados sitiados por enfurecidos policías de carabineros, “enfurecidos porque no mataron a nadie hoy” (Eltit, 2013:39). O vendedores ambulantes “absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y de desprecio” (Eltit, 2018:18). Todos ellos forman parte de la pléyade de imágenes borrosas y cuerpos sin valor que importan cada vez menos para las instituciones oficiales. Tras el éxito económico y el discurso de la gobernabilidad y la política de los consensos, se esconden vidas rotas, expulsadas, borradas, invisibilizadas; las vidas de los sujetos disociados de sus nombres,

las de “las personas que no cuentan” (Gatti, 2022) y cuya rabia nutrió, entre muchos otros manifestantes, las gigantescas manifestaciones de octubre del año 2019.

Por otra parte, fueron escritores jóvenes, como Paulina Flores, Diego Zúñiga y Areli Uribe quienes, en una suerte de crónica generacional, representaron literariamente, de manera clara y precisa, los signos perturbadores de las fracturas sociales, la ansiedad generalizada y la consiguiente crispación que recorría las calles del país, en especial entre los jóvenes que si bien nacieron en democracia (y en el mundo de las redes sociales), crecieron en un país de mayor bienestar económico (que, si bien expandió el acceso la educación, masificó el consumo, generó movilidad social y amplió la clase media), debieron enfrentarse a una estructura laboral que, en el marco de las políticas económicas implementadas desde la dictadura, los condenaba a trabajos precarios y/o al desempleo, al tiempo que se desintegraba la trama institucional que podría ofrecerles una identidad de pertenencia y se esfumaba la ilusión de una democracia plena que el plebiscito de 1990 había ofrecida a sus padres. Los libros de cuentos de estos jóvenes escritores dieron voz al profundo malestar de toda una generación de jóvenes ante la desigualdad, la carencia de utopías que defender y el desencanto ante una realidad sin que no les ofrecía posibilidades de alcanzar una vida mejor.

Así, por ejemplo, en el libro de cuentos de Diego Zúñiga, *Niños Héroe*s (2016) los protagonistas son adolescentes que no encuentran su lugar en el mundo y cuyas vidas transcurren en una situación de orfandad familiar y social que los lleva a asaltar bancos en un parque de diversiones como “venganza contra el sistema” (2016:14). O estudiantes de escuelas segregadas desilusionados con la promesa meritocrática de que el estudio ofrece buenos empleos. O una pareja de jóvenes provenientes de familias fracturadas que deambulan por Santiago, víctimas de la precariedad laboral (“No durábamos mucho en ninguna parte porque siempre nos querían hacer trabajar más horas de las que nos pagaban” 2016:39), pero que juegan a levantar un hogar cobijándose en los departamentos-piloto de los grandes edificios construidos en Santiago a partir del incontrolable desarrollo inmobiliario que demolió las antiguas casas de los barrios residenciales. A estas figuras literarias -marginadas de los beneficios del “oasis” de éxito económico y estabilidad política que se suponía era Chile- Paulina Flores, en su libro de cuentos *¡Qué vergüenza!* (2015) agrega personajes igualmente jóvenes, dedicados a sobrevivir como pueden y que intentan resistir los embates cotidianos haciendo equilibrios para no desmoronarse: un padre desempleado humillado frente a su hijas pequeñas, dos muchachas meseras en un restaurante de comida rápida viviendo la inestabilidad ocupacional de empleos mal pagados o la posibilidad de un despido inminente, una mujer profundamente infeliz y sin futuro laboral que se refugia en casa de su madre, en un departamento minúsculo son, entre otros, algunos de sus personajes, habitantes de una precariedad ciertamente económica y laboral, pero también existencial, que parece no tener salida en el “país de los jaguares” (como se denominó discursivamente al éxito económico chileno). A su vez, por las páginas del libro de cuentos *Quiltras* (2017), de Areli Uribe, mujeres jóvenes, de piel

oscura, económicamente vulnerables, condenadas a la violencia y al machismo, expuestas al daño y al abandono, rodeadas por la indiferencia y la hostilidad -física y simbólica- viven en barrios desolados, olvidados por el Estado y “tomados” por la delincuencia y el narcotráfico. “Me acuerdo que todo era cemento o era tierra. Me acuerdo del baño, con las tazas vomitando litros y litros de agua, regurgitando lo que alguien había depositado hace días, semanas o meses”, rememora una de ellas (2017:72). Se trata de que viajan en transporte público en la noche y “no anda nadie y eso me asusta. Mi única arma de defensa es arrugar la frente, caminar rápido y esperar que no pase nada malo de aquí a mi casa” (2017: 48) o se desplazan por la ciudad en bicicleta, buscan novio por internet y esperan la oportunidad de entrar a la Universidad ¿para lograr una vida mejor?

Los cuentos de Dipto Zúñiga, Paulina Flores y Arelis Uribe constituyen narrativas de dolor, escritas desde una incomodidad que es también la del lector. Sus personajes son seres anónimos, residuales y desechables, con la desesperanza grabado en la piel y con una ira contenida que brotó furiosamente en el estallido de octubre del 2019 como respuesta a las grietas que, bajo la fachada de normalidad que parecía reinar en la sociedad chilena, venían abriéndose desde varios años antes.

En otra tesitura, fue el género negro una de las atalayas más interesantes para vislumbrar literariamente el alcance del desencanto, la rabia, la ira, y la indignación que desencadenaron el estallido de octubre del año 2019. El género negro constituye, de por sí, un termómetro preciso para descifrar las zonas oscuras de la sociedad, radiografiar las fisuras de sus rincones más ocultos, y develar sus silencios y mentiras sórdidas. La investigación de un hecho criminal, realizada por un detective que desde el primer momento sabe que “algo huele mal en Dinamarca”, y que deberá navegar “a contracorriente” para resolver el caso, constituye una herramienta particularmente idónea para rastrear, socavar y desenterrar las principales tensiones y conflictos sociales que aquejan a una sociedad. Caracterizada por la dureza estilística de un lenguaje callejero duro, violento e irónico, la novela de género negro le toma el pulso a la realidad social y política de una sociedad en crisis, lanzando una mirada inquisitiva y crítica sobre el presente de un país en el que los hechos criminales no son sino la punta del iceberg de profundas tensiones económicas, sociales y políticas e ideológicas de una comunidad. La investigación criminal se convierte, así, en el fondo, en un debate sobre la historia reciente del país.

Si bien en Chile, el género negro es de larga data y ha contado con espléndidos exponentes (Franken, 2003; Franken y Sepúlveda, 2009), a los que se han agregado recientemente autores jóvenes de gran calidad (Quercia 2010, 2016; Hernández, 2015.) ha sido el novelista Ramón Díaz Eterovic quien, en su saga de diecinueve novelas publicadas entre 1987 y 2023, ha desbrozado de manera nítida y precisa la atmósfera social, política, económica y cultural en la que se fraguó la crispación social que explotó en octubre del año 2019. A través de la voz y la mirada irónica, dolorosa y colérica del detective Heredia -santiaguino de cepa, violento y rudo, pero también tierno y sensible-, Díaz Eterovic dialoga con la historia y con el paisaje sociopolítico presente del país, contradiciendo y

confrontando al discurso oficial. El independiente detective Heredia recorre las calles, los suburbios y los arrabales de Santiago obteniendo información de seres marginales y excluidos, y en ese deambular capta y registra -desde una mirada desencantada y escéptica- las heridas y fracturas de las vidas perturbadas de grandes sectores de la sociedad. Para Heredia, tras el país globalizado, moderno y competitivo se esconde una realidad de precariedad y exclusión, en la cual la subjetividad de sus habitantes se encuentra amenazada por la desigualdad económica, la incertidumbre laboral, las pensiones insuficientes y la privatización de servicios públicos (agua, electricidad, transporte, educación, salud, etc.) Tras los logros democráticos se oculta un sistema marcado por la competencia económica, el individualismo, el exitismo y la farándula. “Vivimos en un circo permanente, don” –afirma un personaje cercano a Heredia. “Políticos, cantantes, deportistas, modelos y fugaces estrellas de televisión. Todos aportan su grano de estupidez a la farándula que nos propinan a diario por la tele y la prensa. La gente sería no consigue levantar cabezas” (Díaz Eterovic, 2006: 45). Tras el discurso oficial –eufórico y triunfalista– que ensalza los logros del consumismo neoliberal, existe una sociedad vulnerable y polarizada, de seres individualizados y solitarios sin un sitio propio en la sociedad, totalmente ajenos a quienes “se abanicen con sus tarjetas de créditos, engordan en los Mc Donalds, y se burlan de lo que fueron antes” (Díaz Eterovic, 2000: 212).

Desarraigado, escéptico, económicamente empobrecido, habitante de un barrio céntrico deteriorado, Heredia condensa la orfandad social de quienes viven en la realidad gris de un país en el que han campeado la corrupción policial, política y judicial, la colusión entre intereses políticos y económicos, la mascarada democrática que no ha servido más que para alimentar y reproducir los tentáculos del poder, los negociados ecológicos, el tráfico de drogas y la influencia del crimen organizado en las instituciones políticas, el racismo y la discriminación a los migrantes, la malversación de dinero público, la ineficacia de la justicia, el descrédito de las instituciones públicas y la creciente polarización social, entre muchos otros procesos. La voz de Heredia se vuelve así, por una parte, una cartografía de los principales problemas sociales que detonaron la ira y el descontento del estallido y, al mismo tiempo, un registro del clima de crispación social que aumentaba paulatinamente y que se manifestaba, literariamente, en rabia al observar “Un sinfín de rostros anónimos, muecas que se adivinaban a la distancia y palabras agresivas, a flor de labios para manifestar, de un momento a otro, la ira que todos llevaban dentro de sí, en una ciudad donde la paz es un bien escaso” (2001: 11), o en la frustración porque “ya no se puede tomar una copa con los amigos. Todos trabajan de sol a sol para llenar la olla o pagar deudas, sin un minuto de calma, confundidos en una carrera sin sentido” (2002: 41), o en la desesperanza ante el hecho de que “hoy en día hay dos clases de gente: la que el sistema agarra a patadas y no tiene donde caerse muerta, y la que el sistema agarró de los cojones y la tiene loca, metida en el juego de trabajar y consumir, enferma de los nervios, neurótica, a punto de reventar, como globos a los que han inflado con más gas del recomendado” (2003: 23), o en la tristeza al observar que “la ciudad está llena de gente

que sobrevive en un rincón, marginada, sin ilusiones, bestializados. Basta con recorrer el centro de Santiago para ver a los vagos que amanecen en las puertas del banco del Estado, en los alrededores de las estaciones del metro” (2003: 53), o en la desesperación porque “algo está mal en la gente. Frustraciones, deudas, jóvenes sin más horizonte que la cesantía y la miseria, gente que trabaja de sol a sol para pagar sus préstamos. Poca o ninguna alegría” (2008:240), o en la cólera de que “todo se volvía comercio gracias a los genios que imponían la economía de libre mercado: Las autopistas, los cementerios, los hospitales, las escuelas y universidades, el uso de las plazas, la luz de la luna, el aire salobre del mar” (2008:149), o en el desaliento ante los “niños condenados a la miseria, a los colegios de mala calidad, y más tarde a los trabajos mal pagados y a una vida sin más sentido que sobrevivir en medio de la selva” (2008:171) y los “hospitales públicos donde todo huele a viejo, y la gente pierde su tiempo y hasta u vida esperando la atención de un médico” (2015:225), o la irritación ante “el barrio atestado de gente que se atropellaba sin miramiento. Era el nervio agitado de personas dominadas por la rabia y el hastío. Algo no andaba bien en el país pese a las cifras optimistas de los economistas y a los discursos de los políticos” (2021:10), o el desánimo al observar que “la gente anda agresiva, malhumoradas, y dispuesta a discutir con cualquiera que se cruce en su camino” (2021: 57) y “en el metro la gente se empujaba para ingresar a los vagones y en sus miradas esquivas se apreciaba una mezcla de rabia y cansancio” (2021: 63).

En *Imágenes de la muerte* (2022), la última novela publicada de Ramón Díaz Eterovic, la crispación se ha convertido en intolerancia. El volcán, cuya energía (social) estaba en el aire, ha entrado en erupción. “Santiago alterada por sus iracundos habitantes” (2022:187) se asemeja (como también otras ciudades del país) a la escena final del *Joker*: incendios, saqueos, barricadas, gases lacrimógenos, tiendas comerciales con sus puertas y ventanas tapiadas, cortes de calle, escombros, basura, “restos de muebles, paletas publicitarias, colchones, destripados, semáforos rotos, rejas, recipientes de basura, neumáticos gastados, trozos de hormigón y piedras que se encontraban en la vía pública. Todo servía para levantar barricadas” (2022: 64). En este entorno, en el que también gigantescas manifestaciones movilizaron a decenas de miles de personas que “protestan porque está cansada de los abusos y las injusticias. Cansada de una vida de segunda o tercera mano, de sobrevivencia, y a veces ni eso” (2022:168), y la actuación de las fuerzas del orden recordaban los días más aciagos de la dictadura, Heredia deberá resolver dos desapariciones. Por un lado, la de Tomás, un muchacho precarizado de una población pobre, uno de los muchos que pasaron por la educación pública sin visos de futuro y para quienes “la vida dejó de tener sentido y eso se transformó en rabia y violencia ciega, al margen en su propio país” (Serra Banfi, sin publicar), víctimas fáciles del narcotráfico, sea como adictos o como sicarios. Por el otro, la desaparición de un fotógrafo, Daniel, comprometido con la lucha social. Ambos, víctimas de una red criminal en la que se entretajan la corrupción policial de carabineros y el narcotráfico, de larga data en el país (Vázquez, en prensa)

pero que cuya influencia ha sido cada vez más amplia, persistente y sostenida en la vida del país, hasta convertirse en una realidad ineludible en el Chile de hoy.

Heredia, en el fondo, desconfiaba de los posibles cambios que podría traer el estallido social Cuatro años más tarde, la esperanza de que las demandas de aquel momento se cumplan sigue sin respuesta. Un horizonte incierto y nuboso se dibuja en el país. Pero la literatura se escribe “desde la perplejidad más que de la certeza” (Villoro, 2002), y quizá de allí puedan asomar una cierta claridad.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Bauman Zygmunt y Mazzeo, Ricardo. *Elogio de la literatura*. Barcelona: Gedisa, 2019.
- Bisama, Álvaro, *Postales urbanas*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2006.
- Carreño, Rubí. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio, 2013
- Cuevas, José Ángel. *Poesía de la Comisión Liquidadora*. Santiago: LOM ediciones, 1997.
- De la Parra, Marco Antonio. *El cuerpo de Chile*. Santiago: Planeta, 2002.
- Díaz Eterovic, Ramón. *Ángeles y solitarios* Santiago: LOM ediciones, 2000.
- _____. *Los siete hijos de Simenon*. Santiago: LOM ediciones, 2000.
- _____. *El ojo del alma*. Santiago: LOM ediciones, 2001.
- _____. *El hombre que pregunta*. Santiago: LOM ediciones, 2002.
- _____. *El color de la piel*. Santiago: LOM ediciones, 2003.
- _____. *A la sombra del dinero*. Santiago: LOM ediciones, 2005.
- _____. *La oscura memoria de las armas*. Santiago: LOM ediciones, 2008.
- _____. *La muerte juega a ganador*. Santiago, LOM ediciones, 2010.
- _____. *El leve aliento de la verdad*, Santiago: LOM ediciones, 2012.
- _____. *La música de la soledad*. Santiago: LOM ediciones, 2014.
- _____. *Los fuegos del pasado*. Santiago: LOM ediciones, 2016.
- _____. *La cola del diablo*: Santiago: LOM ediciones, 2018.
- _____. *Los asuntos del prójimo*, Santiago: LOM ediciones, 2021.
- _____. *Imágenes de la muerte*. Santiago: LOM ediciones, 2022.
- Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Santiago: Planeta-Seix Barral, 2002.
- _____. *Fuerzas especiales*. Santiago: Planeta-Seix Barral, 2013.
- _____. *Sumar*. Santiago: Planeta-Seix Barral, 2018.
- Gatti, Gabriel. *Desaparecidos. Cartografías del abandono*. México: Editorial Turner, 2022.
- González, Sebastián et al. *Figurar la comunidad. Cine chileno en tres tiempos 1990-2017*. *Cinemas d'Amérique Latine*, Núm. 26, 2018.

- Flores, Paulina. *Qué vergüenza*. Santiago: Hueders, 2015.
- Franken, Clemens. *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual* Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2003.
- Franken, Clemens y Sepúlveda, Magda. *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*. Santiago: Ediciones UCSH, 2009.
- Gumucio, Rafael. *Monstruos cardinales*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2002.
- Hernández, Gonzalo. *Colonia de perros*. Santiago: Tajamar Editores, 2010.
- . *Entre lutos y desiertos*. Santiago: Tajamar Editores, 2015
- Lechner, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM ediciones, 2002.
- Mayol, Alberto. *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-Arcis, 1997.
- Paz, Octavio. *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Ponte, David (ed.). *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago: Cuaderno y Paula, 2019
- Quercia, Boris. *Santiago Quiñones, tira*. Santiago: Penguin Random House, 2010.
- . *Perro muerto*. Santiago: Penguin Random House, 2016.
- Ramírez, Diego. *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago: Ceibo editores, 2015.
- Richard Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Sarlo, Beatriz. “Literatura y política”. *Punto de Vista*, año VI, núm. 19 (1983): 8-11.
- Serra Banfi, María Pía. *Réquiem* (texto sin publicar).
- Uribe, Areli. *Quiltras*, Santiago: Los Libros de la Mujer Rota, 2017.
- Vásquez, Juan Gabriel. *La forma de las ruinas*. México: Penguin Random House, 2016.
- Vázquez, Ainhoa *NarcoChile. Desde la realidad hasta la ficción*. En: Santos, Danilo, Ingrid Urgelles y Vázquez Ainhoa (eds.). *Narcotráfico, marginalidad y literatura*. Santiago, USACH, 2024. (En prensa).
- Vera Gajardo, Antonia (ed.). *Malestar social y desigualdad en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Villoro, Juan, “Certidumbre del extravío”. En: Ramos, Elis (coord.), *Entrevista con Juan Villoro, Colima*, Universidad de Colima, 2002.
- Vivallo, Ricardo. *Cuadernos de Guayaquil*. Santiago: Editorial Saposcat, 2017. Citado en: Berbelagua, Natalia (2019), “Autobiografía y neoliberalismo”. *Babelia*, 7 de diciembre 2017.
- Zúñiga, Diego. *Niños héroes*. Santiago: Random House Mondadori, 2018.



ARCHIVO, JUEGOS DE ESPEJOS, *COMUNALIDAD* Y POESÍA FUERA
DE SÍ EN *NACISTE PINTADA* DE CARMEN BERENGUER: APUNTES
PARA UNA RELECTURA¹

*ARCHIVE, MIRROR GAMES, COMMUNALITY AND POETRY OUT OF
ITSELF IN NACISTE PINTADA BY CARMEN BERENGUER: NOTES FOR A
REREADING*

Luis Fernando Chueca
Pontificia Universidad Católica del Perú
lchueca@pucp.edu.pe

ORCID: 0000-0002-0046-9218

RESUMEN

A veinticinco años de la publicación de *Naciste pintada* de Carmen Berenguer, este artículo propone poner en diálogo las líneas interpretativas más consolidadas sobre este libro con algunas nuevas posibilidades de aproximación. Estas son la importancia de la figura de los juegos de espejos en su configuración textual, el cuestionamiento de los archivos establecidos, la propuesta de archivos alternativos, la *comunalidad* y la apuesta por la condición de *poesía fuera* de sí como claves de su carácter híbrido.

PALABRAS CLAVE: Poesía chilena, Carmen Berenguer, archivo, juegos de espejos, comunalidad.

¹ La escritura de este artículo se enmarca en el proyecto Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Studies (Trans.Arch) del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea, financiado por MSCA-RISE Scheme (Marie Skłodowska-Curie Actions – Research and Innovation Staff Exchange).

ABSTRACT

Twenty-five years after the publication of *Naciste pintada* by Carmen Berenguer, this article proposes to put into dialogue the most consolidated lines of interpretation about this book with some new approaches. These include the importance of the figure of the mirror games in its textual configuration, the questioning of established archives, the proposal for alternative archives, *communality*, and the commitment to the condition of poetry as a genre that is “outside of itself”.

KEY WORDS: *Chilean poetry, Carmen Berenguer, archive, mirror games, communality.*

Recibido: 14 de junio 2024.

Aceptado: 23 de octubre 2024.

ENTRADA: ALGUNAS CLAVES PARA LA LECTURA

En los veinticinco años transcurridos desde la aparición de *Naciste pintada* (1999) de Carmen Berenguer (Santiago, 1946-2024), las varias y diversas aproximaciones críticas a este libro fundamental de la poesía chilena contemporánea (Olea, Calderón, Garrido, Kirkpatrick, Sepúlveda, Sierra, Hernández, Leal) han ofrecido claves fundamentales de lectura que podrían sintetizarse en cuatro ejes que reseñaré como punto de partida. Estos son la condición híbrida del libro, su organización tripartita a partir de la metáfora de la casa, la mirada mestiza y decolonial, y la impugnación de los discursos heteropatriarcales.

Sobre el primero, es conocido que *Naciste pintada* incorpora materiales textuales muy diversos: poemas, apuntes autobiográficos, crónicas, dichos populares, cartas, noticias y recortes periodísticos, fragmentos de testimonios, además de tres fotografías que son, en realidad, variaciones de una sola. Asimismo hay, incrustados, fragmentos de Huidobro, Manuel Rojas, Max Radiguet, Benjamin y Jaime Sáenz, reescrituras de poemas de Perlongher, y alusiones a la tradición de la novela criolla chilena y a Donoso, a Hemingway y a Dostoievsky, entre otros. A través de este variado repertorio “atravesado por el testimonio como base del discurso” (Garrido 73) —lo que se observa sobre todo en la secciones segunda y tercera—, el libro transgrede fronteras y “rompe con la hegemonía de los géneros” textuales (73), con lo que se origina una indeterminación que provoca la pregunta sobre qué tipo de libro es este o en qué medida es posible seguir hablando, aquí, de poesía. Esta heterogeneidad radicaliza la de entregas anteriores de Berenguer. Para Julio Ortega, por ejemplo, en ellos “se interpolan varias voces, que acuden con su resonancia, dicción y temperatura a dar cuenta de su propia presencia, de su materialidad de cuerpos de la voz cotidiana” (35) y Luis Cárcamo-Huechante, respecto de *Huellas de siglo* (1986), afirma que “gran parte de sus textos [...] se constituyen en resonancias de voces, expresiones y hablas del entorno que se van yuxtaponiendo y acoplando en función del encadenamiento rítmico y sonoro del lenguaje” (70).

Con relación a la estructura tripartita, las tres secciones, “Casa cotidiana”, “Casa de la poesía” y “Casa inmóvil”, anunciadas desde la carta-prólogo de Karina (¿real o ficticia?: otra línea de indeterminaciones), remiten, desde el título, al espacio de la casa, que subvierte en su tratamiento el lugar de “símbolo voluntarista de representación de orden social en una nación que creía avanzar según las leyes de la modernidad” que ha tenido esta figura en la tradición de la literatura chilena (Olea 221). Esto es claro desde una primera lectura de estas “Casas”. En “Casa cotidiana”, por ejemplo, la poeta, auto-configurada como personaje y voz articuladora del libro, ofrece, desde su mirador de frontera en Plaza Italia, su visión de la ciudad de Santiago en la posdictadura, y desmonta las imágenes del aparentemente exitoso neoliberalismo chileno y su lógica del consumo como medida del progreso individual. Los textos nos enfrentan, así, a los lados ocultos de la postal: precariedad, pobreza, exclusiones, vigilancia, impostación y simulacro, y la complicidad o aquiescencia de muchos y del discurso oficial de la Transición con el *blanqueamiento* (Moulian) que no solo pretendía —desde la retórica del consenso y la democracia *en la medida de lo posible*— evitar abordar la memoria de los aspectos más dolorosos y problemáticos de la dictadura, como las responsabilidades en las desapariciones forzadas y, en general, en las violaciones a los derechos humanos, sino esconder, otra vez, la condición mestiza, indígena o popular de las mayorías chilenas.

Luego, “Casa de la poesía” da pie, a partir de la referencia a algunos encuentros de poetas en Valparaíso, recién terminada la “noche tenebrosa” (52) de la dictadura, a una nueva exploración en universos alternos u opuestos al rostro santiaguino impostado y oficial. Si “Casa cotidiana” abre, con “Ruinas”, “la noche de la novela triste [que] es cuando sus luces / se apagan y aparecen las sombras criminales” (14) y devela la falsedad y el simulacro del progreso, en “Casa de la poesía” se abre la noche popular y “húmeda del puerto” (61) y de los márgenes; la de lo femenino, lo *queer* y lo mestizo, que afloran con fuerza disruptiva a través de la figura tutelar de Brenda, prostituta que vende su deseado cuerpo, pero a quien “nadie la posee” (61). Y con Brenda, y de la mano de los poetas-*flâneurs* que buscan “atisbar por las ventanas como pobres de imágenes reales” (59), nos acercamos a nuevas casas, espacios y vivencias, y a relatos sobre familias populares sostenidas en genealogías femeninas, así como a testimonios de otras trabajadoras sexuales, que permiten confrontar las noticias sobre crímenes pasionales que reporta estereotipadamente la prensa con fragmentos que devuelven complejidad a sus vidas.

“Casa inmóvil”, finalmente, al subvertir, como las dos anteriores, la lógica de la metáfora de la casa, la politiza más abiertamente. En esa perspectiva, ofrece fragmentos de entrevistas o cartas testimoniales de prisioneras políticas durante la dictadura, que muestran otro rostro que la memoria de la Transición hubiera querido olvidar, pero que *Naciste pintada* inscribe como recuperación de vida y constancia de resistencia. Y al hacerlo muestra algo con frecuencia borrado por la mirada patriarcal: la participación de las mujeres en la lucha contra la dictadura, tanto en su agencia como en las consecuencias que sufrieron.

El tercer eje desarrollado por la crítica es el develamiento de la colonialidad que subyace o envuelve a la sociedad. En “Casa cotidiana”, esto se observa, por ejemplo, en el contraste, en dos párrafos consecutivos, entre la celebración del 12 de octubre de 1992 en el Parque de los Reyes, en que “se inauguró la fuente que regalaron los españoles en Chile” (20), y la subida, ese mismo día, de 300 mapuches al cerro Huelén-Santa Lucía —“espacio en disputa incluso en su nominación” (Sepúlveda 257)—, para denunciar “la explotación que realizan los empresarios nacionales en sus territorios originarios” (20). Esta fecha simbólica e hiriente, enlazada en el texto al neocolonialismo vigente en la posmodernidad neoliberal, reaparece aludida en el título de la primera parte de “Casa de la poesía”: “500 años en el barrio chino de Valparaíso (1492-1992)”, como anticipando que en todas las historias de esta sección se encuentran también las huellas de la herida colonial. Esto se explicita, por ejemplo, al señalar que a Brenda “la hizo el ojo colonial que la mira en el barro” (60). Aunque, oponiéndose a ese sino de haber *nacido pintada* para eso, ella, de algún modo, se revela (y se rebela) como fuerza vital incontrolable, pues, como vimos, “nadie la posee”. La hablante-poeta, por su parte, autoconfigura “su lugar de entremedio” (Sepúlveda 259), al decir “soy de cara ancha, tengo el pelo mediterráneo amerindio” (26), lo que no impide su condición letrada y mirada crítica al campo literario en que se desenvuelve, señalando que “la literatura chilena es macha y su estética es occidental” (32), y oponiéndole su escritura, también de entremedio (Sepúlveda 259).

El cuarto eje, ya evidenciado en la revisión de los tres anteriores, constituye un aspecto medular en la mirada que sostiene *Naciste pintada*. El género, las historias de mujeres, resistencias, afectos que constituyen la posibilidad de construir otro modo de comunidad que reacciona y propone frente al patriarcalismo fundante de una sociedad y una literatura: las mujeres y lo *queer*. Aquí se refuerza la confrontación con la figura tradicional de la casa que Olea señalaba. La presencia, las hablas y las miradas de las mujeres en el libro muestran cómo se desmarca, de muy diversos modos, de las líneas establecidas por la tradición y las representaciones oficiales o acostumbradas, subvirtiendo el lugar de musa quieta que se les asignaba. En relación con esto, Berenguer retoma la experiencia de los años ochenta, de la que ella misma fue protagonista, como en la gestación del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana de 1987, por ejemplo, pero va más allá. Y en ese proceso aún la ya comentada transgresión de los géneros textuales a la transgresión y desplazamiento, también, de los géneros sexuales (Garrido).

Me interesa indagar, a partir de este recuento de claves de lectura, sobre el gesto que realiza Berenguer con la escritura y la publicación de un libro como *Naciste pintada*, con prácticas discursivas que llevan al extremo la hibridez y la inespecificidad genérica al borde del siglo XXI, cuando las escrituras más radicales y transgresoras de la neovanguardia chilena parecían ir dejando su lugar a una literatura menos arriesgada y desconcertante. En este contexto, *Naciste pintada* es un libro que, si bien no representa un bloqueo para la comunicación, por la fundamental inclusión de los testimonios, por la constante apelación a la oralidad, y por el lenguaje muchas veces directo que se desprende de esto, genera,

sí, dificultades por su indeterminación e inespecificidad, por los múltiples pliegues en su escritura y por, como veremos, los juegos de mutuos reflejos, oblicuos o alterados, que propone. En relación con esto, buscaré explorar, sobre todo, qué sostiene el efecto y la seducción que produjo y todavía produce su lectura, y qué nuevas (u olvidadas) miradas hace posible. Al respecto, exploraré algunas líneas de lectura que no han sido (o han sido poco) desarrolladas respecto de *Naciste pintada*, y que algunas discusiones sobre las artes y la literatura de estos últimos años permiten, creo, atisbar mejor.

Naciste pintada apareció en 1999, al final de una década en que la Transición, en contra de las expectativas, aceptó que había que recortar los horizontes de la utopía, y contentarse con una “democracia limitada” (Ruiz 15) o “protegida” (Moulian 53), sobre todo por el miedo a un retorno autoritario. En ese escenario oficial de continuidades respecto de los modelos de funcionamiento social y económico de la dictadura, adscrito al “blanqueo” y al “bloqueo de la memoria” (Moulian), y al neoliberal entusiasmo por lo privado, el individualismo y la cultura del éxito —más fuerte en el campo literario desde la instalación de las editoriales transnacionales—, Berenguer articula su escritura híbrida en contra de los mandatos y consensos de una literatura *chilena* que, recordemos, “es macha y su estética es occidental” (32), y blanca, como la página inmaculada de la poesía que apuesta por la pureza: “la pureza de la lengua [que] ha querido detener [la] memoria” (32). Y lo hace oponiéndole “una letra bastarda” (32): hablas populares e imágenes de feminidades transgresoras y mestizas, espacios marginales, respiraciones agitadas, registros de violencias y gritos de desesperación o de protesta. Una escritura *feminizada* en el sentido que propone Nelly Richard al hablar de aquella que “se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de la detención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (35), que configura un universo textual contaminado e impuro; desbordado y recargado, exuberante en muchos momentos, que provoca, diríamos, *imágenes dialécticas* que abren visiones *otras* (Benjamin).

CONEXIONES, CORRELACIONES, ESPEJEOS

Quizá una de las razones por las que la extrema y hasta incómoda hibridez de esta escritura pudo y puede provocar miradas nuevas radica en su capacidad de insinuar conexiones habitualmente no atendidas que invitan a vislumbrar proximidades o parentescos entre sujetos, espacios, circunstancias y hechos, diversos, dispares y hasta opuestos, lo mismo que a reconocer que en un mismo tiempo laten —bullentes, acechantes, solapados o sojuzgados— otros tiempos. En este sentido, una de las claves del libro podría ser —retomando a Benjamin respecto de la alegoría— que en *Naciste pintada* cada personaje, cada lugar o cada situación puede remitir, casi, a cualquier otro (177) como en “lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de la

alquimia” (191). Estos múltiples *juegos de espejos* impiden fijar significados cerrados, pues los significantes se mantienen “rehusando la entrega definitiva del sentido”, como apunta Sergio Rojas (189) a propósito de las estéticas neobarrocas, tan importantes para este libro².

La figura del *juego de espejos* aparece, sintomáticamente, al iniciar “Casa de la poesía”, en un texto que puede verse como una poética del libro. En este, la hablante-poeta recuerda: “Esa noche, motivo de otras noches, Juan D. buscaba mi boca y se encontraba con la boca de Pedro. En este juego de espejos Juan D. buscaba un destino mestizo, un destino chinesco, una mezcla criolla. Y encontré en mi boca el lagar salobre de la machi” (49). Además de la procedencia mistraliana de “lagar” —recipiente donde se mezclan los jugos de los frutos— y la alusión a la sabiduría ancestral mapuche a través de la machi, recordemos que Juan D.[ávila] es el pintor del Bolívar mestizo y feminizado sobre el que Berenguer escribía líneas más arriba:

Después de varias cruzas pintó el sueño de Bolívar y retocó una utopía lijada en los colores de las iglesias barrocas del siglo XVII. Le puso mis senos al prócer porque esa noche yo era la única que tenía tetas, y le agregó un sexo al héroe del sueño latinoamericano. Al lado le hizo un hoyito, un huequito en su mano, un guiño a nuestros escépticos sueños” (49).

La mención del juego de espejos en que una boca se confunde con otra, entonces, no lleva a pensar en reflejos perfectos o exactos, sino, como en los cuartos de espejos de las ferias, en distorsiones, desviaciones o multiplicaciones infinitas, pero que nos devuelven algo que también somos. Este “espejear[se]” (66), en el/la/lo otro/a³, o en la lluvia o en el charco —como hace Brenda—, al lado de palabras como “cruzas”, “mestizo”, repintó”, “recopiaba”, “retocada” o “carnaval” en esta misma página, refuerza la idea de un tráfico constante, de mezclas, contaminaciones, filtraciones o flujos mutuos. Y propone que la *identidad* (esa convicción que nos habilita para hablar en primera persona) está siempre en tránsito y movimiento: revisándose, repensándose y rehaciéndose.

² En relación con esto se puede recordar que en el acápite “Espejo” de “El barroco y el neobarroco”, Severo Sarduy propone: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado en sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (183).

³ “Espejear”, a diferencia de lo que propone el DRAE, no remite en Naciste pintada a “relucir o resplandecer como un espejo”, sino a mirarse en alguien o algo distinto: reconocer en los otros o lo otro algo que es parte de lo que somos o nos hace ser. En una entrevista, Berenguer recuerda que las fiestas de los años ochenta “eran un espejo en el que todos nos espejábamos de alguna manera” (Bisama, video).

Entre los innumerables *espejos* que pueden reconocerse en *Naciste pintada*, como el citado entre Juan D., Pedro, y la hablante-poeta, o como el que se da entre Santiago y Valparaíso, opuestos, pero indesligables como espejos invertidos colocados frente a frente, exploraré ahora solo dos, que involucran a su vez varios otros haces de correlaciones. Un primer caso es el de las mutuas proyecciones o refracciones entre las tres secciones o casas, anunciadas no solo en la palabra compartida en los respectivos títulos, sino en las fotografías al inicio de cada una. Estas fotografías corresponden a una misma toma, aunque con tratamientos ópticos distintos: difuminado (o borroneado), negativo y positivo. Y presentan —como se indica recién en la leyenda que acompaña a la última fotografía, la que abre “Casa inmóvil”— la casona de la calle Borgoño 1470, en Santiago: la antigua sede del Instituto de Química Fisiológica y Patológica, que pasó a ser Cuartel Central de la CNI durante la dictadura, específicamente entre 1976 y 1990 (185).

¿Por qué la misma imagen para las tres casas? La relación entre fotografía y casa es más evidente en “Casa inmóvil”, en tanto allí están los testimonios de las prisioneras políticas, algunas de las cuales relatan que fueron llevadas inicialmente a dicho recinto de tortura para pasar luego a otros centros de detención. Podemos suponer que la fotografía es nítida precisamente para representar la huella de un pasado imborrable. El libro se cierra dando cuenta de esa permanencia, como señalando lo crucial de su lugar en la memoria compartida. ¿Pero es inmóvil? Quizá en algún sentido la casa sí, y se propone tácitamente como un lugar de memoria⁴ que haga posible no olvidar, aunque el recuerdo se vaya reconstruyendo en relación con los nuevos sucesos y preocupaciones del presente. Al lado de esta, queda la pregunta sobre qué relación tiene esto con las secciones anteriores: la del Santiago contemporáneo, o la de las andanzas de poetas en Valparaíso, las genealogías de mujeres solas, o de Brenda y las historias de vida de las prostitutas.

La carta-prólogo da una pista al referirse a “Casa inmóvil” como “un pasado histórico cuya cicatriz marca *el final que es el principio*” (10, énfasis mío). *Naciste pintada* pareciera proponer que ese pasado histórico sigue presente, pero no solo como recuerdo. En “Casa cotidiana” (“el principio”) esto se reconoce, más allá del develamiento de las imposturas de una pretendida modernidad, en el control biopolítico del *Chile actual*⁵ que

⁴ Como efectivamente ocurrió años después, en el año 2016, cuando el Consejo de Monumentos declara al Cuartel Borgoño como “Sitio de Memoria”.

⁵ Utilizo esta expresión a partir del título del libro de Tomás Moulian, publicado por primera vez en 1997. La cita de la contratapa ofrece una interesante síntesis del presente en el que Berenguer escribe *Naciste pintada*: “Para comprender el Chile Actual es necesario establecer el lazo, el vínculo histórico, que une a este Chile del post~autoritarismo, con el Chile Pasado, el de la dictadura. El Chile Actual es la culminación exitosa del “transformismo” [...] El objetivo es el “gatopardismo”, cambiar para permanecer. Llamo “transformismo” a las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de la “infraestructura” creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas “superestructuras”

ha sustituido, en parte, al disciplinamiento carcelario de la dictadura: las “rejas nuevas”, los “perros rabiosos tras las rejas”, la “seguridad nueva” y el “miedo nuevo” (19) de los que hablan algunos de los poemas, y sobre todo por la “nueva esclavitud” (29) —que empobrece, humilla, pisa y envejece prematuramente (29)— sobre cuya base “esta ciudad se ha levantado” (29), como denuncian dos personajes marginales cuyas palabras son casi las mismas palabras, enunciadas con similar intensidad. Berenguer refuerza la constatación de esta continuidad y estas herencias del pasado en el presente —anunciada, por ejemplo, por el epígrafe alusivo a los cadáveres arrojados al río (13)— al incluir en la rememoración de algunos espacios urbanos importantes para su biografía vital y literaria la referencia a “la casa de la tortura chilena”: “Allí está situada... ¿recuerdan? En Borgoño 1470” (26). Que la fotografía presente ese edificio difuminado, borroneado, mientras lo demás permanece definido, pareciera querer develar, entonces, esas correlaciones que muchos preferirían no ver, pero sigue estando ahí: uno de los *trabajos de la memoria* (Jelin) de este libro.

La fotografía en negativo al inicio de “Casa de la poesía” parece insinuar que la poesía (y esta poesía *otra*) puede captar, como no lo haría otro lenguaje, los reversos de la sociedad de la que *Naciste pintada* es, en algún sentido, un espejo (trizado y movedido), y añade otra capa en este juego de reflejos. Hay aquí una intuición importante: si bien el golpe significó un corte definitivo, no es posible dejar de lado la pervivencia, potenciada por la dictadura, de otras violencias anteriores que alimentaron las de ese tiempo y alimentan las actuales. Explora, así —al lado de ciertos lados ocultos del Chile dictatorial y las continuidades del modelo que instauró (como la exacerbación deshumanizante de las lógicas del mercado y la explotación de la espectacularidad en la prensa amarilla)—, algunos de los efectos de la colonialidad en las condiciones de las mujeres populares. “Una forma más letal de patriarcado”, como ha señalado Rita Segato (54), que se evidencia —como contracara de las intensidades populares y deseantes alegorizadas por Brenda, así como de su capacidad de resistencia— en los relatos y crónicas sobre la precariedad familiar de las mujeres solas, y en los testimonios de las prostitutas abusadas, explotadas o envueltas en aprietos policiales. Aunque violentadas por razones distintas y de modos diferentes, los testimonios de estas mujeres anticipan, de algún modo, los “recados de prisión” de la última casa. Las violencias sobre las mujeres, los tratos que reciben o las responsabilidades que asumen ante la ausencia de los varones en las familias, por ejemplo, no dejan de revelar el lugar que se les asigna en la sociedad heteropatriarcal.

En “Casa de la poesía” se teje, alrededor de Brenda, el segundo haz de conexiones que me interesa revisar. Brenda alegoriza el puerto y expresa las intensidades de la nación-mestiza-y-deseante que las miradas oficiales quisieran ocultar o proscribir, aunque hace evidente, además, la voluntad de explotación, exclusiones, dominio y cosificación, frente

de entonces. El “transformismo” consiste en una alucinante operación de la perpetuación que se realizó a través del cambio de Estado”.

a las que ella se rebela. Pero Brenda, que permite a la poeta y a sus acompañantes “pobres de imágenes reales” “atisbar por las ventanas” (59), también “es el espejo” (74). Esto parece mostrarse, por ejemplo, en “Breve narración de sus motivos íntimos”, la tercera parte de esta “Casa”, que a través de una serie de cuadros autobiográficos reconstruye, discontinuamente, la educación sentimental, marcada por mudanzas constantes y precariedad, de la mujer que habla. ¿Quién es ella? Quizá Brenda, por la extracción popular y en tanto esta parte continúa a “Breve narración sobre su ausencia en los motivos nacionales”, que la coloca, en tercera persona, como protagonista. Pero quizá no, sobre todo porque la hablante menciona, aunque sea para negarlos como referencias importantes para ella en esos tiempos, nombres como Pound, Eliot, Rimbaud o Baudelaire, que podríamos suponer ajenos, en general, al repertorio de Brenda, y sin duda cercanos a Berenguer. En efecto, a la poeta, autoconfigurada como personaje articulador del libro, es posible asociar varias de las anécdotas referidas en esta parte (las mudanzas continuas, las casas de pensión, las historias de tía Elvira, la ausencia del padre) a partir del cotejo con relatos sobre su propia vida que ha contado (aunque sobre todo luego de publicarse *Naciste pintada*). Se revela es, entonces, una voluntad de *espejeo* que se refuerza en el siguiente pasaje:

Uno de esos días que uno interroga a sus progenitores, le pregunté que por qué me puso un nombre tan teatral y tan pomposo. Lo que provocara que la mayoría de mis juegos de infancia fuera desarmar mi nombre, me decía mirándome en un espejo, Prenda, Venda, Brenda, Venda Prenda, Brenda, así lo deshilachaba en mil nombres, tanto, que nunca supe cómo me llamaba (117-118).

Si bien el juego de sonoridades, frente al espejo, contribuiría a pensar que quien habla es Brenda, la mención de un “nombre tan teatral y tan pomposo” aleja esta posibilidad y podría hacer pensar, más bien, en “Emperatriz”, el primer nombre de Carmen Berenguer. Parece claro, entonces, que se busca mezclar o confundir ambas posibilidades, lo que se sella con el “nunca supe cómo me llamaba”, que vuelve a traer a la escena la imposibilidad de pensar en identidades fijas y la importancia del *espejeo*: de mirarse en el espejo que son los otros o lo otro. Al respecto, resulta interesante recordar que “[s]er una singularidad no significa ser un sujeto pleno con bordes y límites definidos, significa estar expuesto al otro, significa que solo podemos definirnos en nuestra singularidad a partir de otra, en un riesgo de fusión que, sin embargo, no nos convierte en el otro” (Pérez Bernal y Bacarett 313)⁶.

Pero el juego de sonoridades no solo confirma el *espejeo* Berenguer-Brenda, sino que sugiere también la relación entre esta y los poetas, en la línea de los planteamientos

⁶ Las autoras proponen esto en su revisión de la noción de *comunidad* en Nancy, Agamben, Esposito y otros pensadores.

de Benjamin sobre la relación entre la prostituta, el trabajador asalariado del capitalismo y el escritor. Recordemos que a partir de Benjamin explica Susan Buck Morss que:

La prostituta es la ur-forma del trabajador asalariado, la que se vende para sobrevivir. la prostitución es en realidad el verdadero emblema del capitalismo [...]. Mientras que todas las huellas del trabajador asalariado que produjo la mercancía se extinguen cuando la mercancía es sacada del contexto de la producción y puesta en exhibición, en la prostituta ambos momentos siguen siendo visibles. Como una imagen dialéctica, ella *sintetiza* la forma y el contenido de la mercancía. Ella es “mercancía y vendedor a la vez”.

Baudelaire hace de la prostitución metropolitana moderna “uno de los principales temas de su poesía”. La prostituta no es solo el objeto de su expresión lírica, es espejo de su propia actividad. La “prostitución del poeta”, creía Baudelaire, era “una necesidad inevitable” (208).

Teniendo en cuenta estas articulaciones, Berenguer, con el juego sonoro “Prenda, Venda, Brenda, Venda Prenda, Brenda” también referido, aunque oblicuamente, a sí misma, parece sugerir que su interés por Brenda no radica solo en la fascinación por su capacidad disruptiva y las “imágenes reales” a las que puede acceder a través de ella para luego entrecruzar realidad y ficción, sino también en la posibilidad alegórica de esta figura en el escenario neoliberal de desencanto de utopías de la posdictadura. Se puede suponer, entonces, que en el gesto implicado en el espejo sonoro posiblemente resuena la frase que Berenguer incluye al inicio de “Casa cotidiana” cuando, hablando de los encuentros de poetas en Valparaíso en tiempos de la Transición, apunta agudamente que “nunca más se supo de la ocurrencia de la pregunta acerca del poeta y los 90 en el mercado y la globalización” (53-54). “Prenda, Venda, Brenda” parece querer poner de nuevo en escena esa pregunta⁷.

⁷ Aunque el juego sonoro activa simultáneamente otras posibilidades: “prender” y “vendar”, por ejemplo, que establecen una relación con “Casa inmóvil”. Pero también es interesante la etimología de “prenda” -que “viene del latín *pignora*, plural de *pignus* (garantía). Originalmente se refería a un objeto que se da de garantía” (<https://etimologias.dechile.net/?prenda>)-, y da lugar al primer significado del DRAE (“Cosa mueble que se sujeta especialmente a la seguridad o cumplimiento de una obligación”), quizá menos habitual en el uso que el segundo (“Cada una de las alhajas, muebles o enseres de una casa, particularmente cuando se dan a vender”). En cuanto a la posibilidad del sentido carcelario de la venda, resulta fundamental recordar la importancia que Berenguer le reconoce al uso de esta y a estar con los ojos vendados entre las prácticas carcelarias en “Casa inmóvil”. En “Recados de la prisión en las fisuras del poder”, en que presenta por primera vez algunos de estos testimonios, señala: “La venda además de servir de amedrentamiento,

ARCHIVO Y COMUNALIDAD

Todas estas correlaciones y juegos de espejos —entre varios otros posibles de identificar—, así como la multiplicidad de citas, reescrituras, testimonios y otras voces distintas de la autorial en *Naciste pintada* permiten proponer otras dos vías de acercamiento. Una primera desde la perspectiva del archivo. Con relación al llamado *giro archivístico* en la literatura y las artes, a partir de lo planteado por Jacques Derrida —quien destacó que a los *arcontes*, guardianes de los archivos, “también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos” (10), y que en función de dichas interpretaciones los documentos oficiales “dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley” (10)—, Mario Cámara ha señalado que en la actualidad muchos

artistas y escritores han devenido archivistas que trabajan con materiales, discursos e imágenes, que montan, ensamblan y reenmarcan como si se encontraran en una sala de edición. El gesto del *artista/escritor archivista* consiste en releer y revisar, en redistribuir posiciones y con ello volver a dar una nueva visibilidad, operatividad y narratividad a zonas históricas centrales o marginadas, pero también en desmontar, en el sentido de atentar, el dispositivo archivo y su pulsión jerarquizante y clasificatoria (13).

En *Naciste pintada* esto ocurre de diversas maneras. En “Casa cotidiana”, por ejemplo, en donde se desmontan las narrativas sobre los supuestos éxitos del neoliberalismo chileno, Berenguer da forma a una suerte de *contraarchivo*⁸ verbal de “tenencias” urbanas: un recargado registro de aquello perceptible en el Santiago posmoderno que, al listar vertiginosamente algunos símbolos emblemáticos del *progreso* (incluidas las apropiaciones acrílicas y muchas veces *kitsch* de objetos, arquitecturas y consumos⁹) y colocarlos al lado de las marcas de control y vigilancia (muchas veces considerados provechosos), provoca una visión agobiante:

descolocamiento, su utilización fundamental servía como modo de obtener información [...] // La venda entonces no era usada para ocultar solamente el rostro del verdugo. La venda fue la puesta en marcha de una racionalización premeditada y perversa en el camino a la instauración selectiva del fichaje nacional” (198-199). Resulta sugerente preguntarse si la utilización de “Venda” en el juego fónico de “Casa de la poesía” puede ser un indicio más de los vínculos entre las dos secciones que presentan archivos de testimonios en *Naciste pintada*.

⁸ “Entiendo por *contraarchivo* el trabajo de reescritura de relatos históricos que desmontan jerarquías y cánones de relatos hegemónicos” (Cámara 13).

⁹ Sepúlveda señala al respecto: “Berenguer construye a Santiago como una ciudad sudaca, que busca parecerse a Miami” pero solo logra una “americanización de tercera categoría” (260).

tiene paredes, tiene paredes blancas, tiene rejas, tiene perros rabiosos tras las rejas, tiene mercados, tiene malls, tiene edificios de vidrios, tiene edificios nuevos con más vidrios donde se reflejan nubes grises, tiene todo nuevo, tiene comunicaciones, tiene celulares, tiene policía, tiene policía nueva, tiene autos nuevos, tiene camas nuevas, tiene puertas nuevas, tiene ventanas nuevas, tiene metro nuevo, tiene bancos nuevos,

tiene rejas nuevas, tiene seguridad nueva,
tiene miedo nuevo, tiene comida nueva,
tiene hambre nueva.

Hay olores viejos,
olores a revistas viejas,
olores a trapos viejos,

...
olor a pilchas europeas,
olor a fajas gringas,
olor a solapas gringas

...
Tiene olor a adrenalina,
tiene olor a papas fritas,
tiene olor a pollo frito,
tiene olor a hamburguesa,
tiene olor a Ketchup,
tiene olor a comida macrobiótica, (19-20).

Las estructuras anafóricas y las isotopías que se suceden en proliferación neobarroca y apelando a los diversos sentidos, tanto en el fragmento citado como en muchos otros en esta “Casa”, dan cuenta de la paradoja que se desata entre la sobreabundancia registrada y las precariedades que laten tras de ella. Esto se refuerza al atender a contrastes como aquel entre el recién construido “edificio más alto de Chile. Es un celular gigante de la CTC” (22) y un “cuerpo [...] desnudo con heridas cortopunzantes” hallado “en la escalera del metro” (22); a las citas intercaladas de Huidobro, como la que afirma que “Chile aparece como un inmenso caballo muerto, tendido en las laderas de Los Andes bajo un gran revuelo de cuervos” (15), o a las mencionadas continuidades de la dictadura en el presente. En suma, el *contraarchivo* de una ciudad de “Páramos y ruinas” (15) por todos lados y en todo momento, pero también de sus contrapartes: intensas hablas populares que desbordan el orden esperado, denuncias del estado de cosas y marchas de protesta.

Una muestra diferente del trabajo de archivo en *Naciste pintada* son las series de fragmentos testimoniales en “Casa de la poesía” y “Casa inmóvil”. En “La distancia entre las Martitas, Anitas y Elenitas”, parte final de “Casa de la poesía”, diversos testimonios de prostitutas se alternan, respectivamente, con crónicas, con un recorte periodístico sobre un

crimen en un prostíbulo y con titulares sensacionalistas sobre crímenes pasionales, violaciones o escándalos en locales nocturnos. Una observación general es que estos montajes, trabajados desde el fragmento y a modo de contrapuntos, discuten los estereotipos de los diarios, y permiten acceder a otras miradas respecto de las trabajadoras sexuales. Dice Berenguer al respecto en una entrevista: “¿Te has fijado que este país tiene una fantasía extrema con la prostitución? Un lugar que es hablado por otros, y siempre mitificado o distorsionado para regocijo masculino” (Montesinos, párr. 11). Las prostitutas dejan de verse, así, como personas planas, objetos sexuales sin ninguna posibilidad de agencia o discernimiento, o mujeres al margen de toda ética o moral, para reconocerse como sujetos sociales con vidas complejas: con dolores, pequeñas alegrías, afectos, solidaridades, decepciones, sueños vigentes o truncados, rebeldías y contradicciones. Al enfrentar así la espectacularidad sensacionalista de la sociedad de consumo, este nuevo archivo (*alterarchivo* diría Cámara¹⁰), “capaz de desafiar la organización arcóntica del corpus de la actualidad” ejercido desde los medios (Tello 138-139), arranca la imagen de la prostituta de “todos los clichés [para] volverla contra ellos”, y constituirse en acto de resistencia al “dislocar la visión, esto es, implicarla como ‘aquello que nos concierne’” (Didi-Huberman 41)¹¹.

Algo semejante ocurre en “Casa inmóvil”, con los testimonios de las prisioneras políticas: otro *alterarchivo* que discute los lugares establecidos y en este caso, además, la invisibilización a que fueron sometidas estas mujeres, pues, como señaló Berenguer, “[d]e las torturadas no se ha hablado mucho. El exilio fue masculino, los detenidos desaparecidos también son masculinos. Siempre se habla del hijo o del marido ausente, una ausencia masculina” (Castelli 39). Frente a esto, apela a la capacidad de dichos testimonios, recogidos por ella y montados fragmentariamente, de ser parte —como a su modo los de las prostitutas— de participar en la discusión sobre el lugar de la mujer y de sus hablas en la sociedad y en el espacio público. Se propone, así, una *memoria incómoda*, incluso para la propia izquierda, en tanto se aleja de y se confronta con el relato establecido: sus épicas y figuras predominantes. Estas historias que recorren la experiencia carcelaria (el momento de detención, las torturas y otras prácticas de castigo, los miedos y las estructuras de vigilancia, la separación de los hijos y las tensiones de pareja), ponen en escena también la sororidad y la resistencia, la entereza o las dinámicas de acompañamiento a las recién llegadas, con lo que la prisión no se resulta solo un espacio de punición y de dolor, sino también de producción de vida, de resistencia y de afectos que movilizan política y subjetivamente a las mujeres.

La segunda línea de aproximación que quiero abordar en este acápite está vinculada también con la multiplicidad de voces y materiales recortados, montados, intervenidos o

¹⁰ “La postulación de otro orden, de otro recorrido, la exhumación de otros materiales” (13).

¹¹ En esta, como en otras citas que recojo, Didi-Huberman se refiere a imágenes visuales, pero lo dicho puede extenderse al campo textual y las imágenes verbales.

repetidos incluidos en el libro: “materiales encontrados” —como señala Hernández— “en los espacios públicos de la ciudad, en sus hablas, lenguajes e imágenes cotidianas” (109); pero también creados, como los archivos organizados, por ejemplo, a partir de entrevistas o conversaciones¹². Bajo esta perspectiva propongo atender en *Naciste pintada*, sobre la base de la dialógica bajtiniana, pero en función del giro que desarrolla Cristina Rivera Garza al hablar de la *comunalidad*, a “la raíz plural de todo acto de escritura en tanto práctica estética y política” (83): al gesto de *desapropiación*, que “expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo” (100). Esta dimensión colaborativa, que permite reconocer el compromiso desde la escritura “con la construcción de un mundo otro” (84), se vuelve más urgente, señala Rivera Garza, en el marco de la sociedad contemporánea, en que campean las lógicas neoliberales de producción y consumo, y el horizonte necropolítico consecuente.

Con *Naciste pintada*, frente al interés en el campo literario de los años noventa por el éxito individual, las grandes editoriales y la consagración, Berenguer apostó, en contraste, por dejar inscrita la base compartida de su voz y por afirmar —con relación a un mundo en que no había sido ni era difícil (como no es hoy tampoco) destruir cuerpos y silenciar voces— el imprescindible reconocimiento de que cada vida y cada voz se nutre de otras, con las que se entrelaza en una trama potente. Señaló, al respecto que *Naciste pintada* “es un libro de citas entre la alta costura y la ‘rotada’, con sus tajos en sus fronteras irreconciliables” (Valenzuela 20) en el que “[q]uise articular una nueva forma de citar” (Berenguer, La casa C12)]. Esta *comunalidad*, no obstante, no anula la voluntad de la escritura ni esconde la autoría que, es más, se destaca en muchos momentos, sea a través de las autorreferencias como escritora (desde Plaza Italia o Valparaíso, por ejemplo), de las anotaciones metatextuales en “Casa de la poesía”¹³, de los títulos de los fragmentos testimoniales de las prostitutas y prisioneras, o de efectos disruptivos y desautomatizadores

¹² Señala Didi-Huberman respecto de esto último: “Los artistas no solo *utilizan* los documentos de actualidad, con lo que se mantienen ‘frente a la historia’ [como lo hizo Berenguer con los testimonios de las prostitutas, tomados de *La “otras” mujeres* de Teresa Lastra], sino también los *producen* enteramente, con lo que no solo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él” (61-62).

¹³ Sobre todo como encabezados de muchos de los fragmentos sobre Brenda en la primera parte de “Casa de la poesía” como “retomando el hilo” (69), “agregaría que ...” (71), “esta página es la continuación...” (73), “el personaje que ficciono” (80), “el subrayado es mío” (92), entre muchos otros. Al respecto Kirkpatrick ha explicado que “por esta insistencia [de estos metatextos que ofrecen narraciones sobre la prostituta, figura acerca de la que tanta narrativa ha trabajado], nos recuerda de la violencia de la representación, especialmente la representación de la mujer y de la mujer pobre” (81).

en los procedimientos de montaje¹⁴. La *comunalidad* no anula su lugar como autora, en efecto, pero la coloca como una voz que trabaja necesariamente con y desde otras, sin las que no podría existir un libro como este. Si bien esta dimensión colectiva no puede llegar a alterar las estructuras sociales (la construcción de un mundo otro a la que Rivera Garza hace referencia), sí deja abiertas rendijas para pensar o imaginar resistencias frente a ello, como las que desató (y sigue desatando) *Naciste pintada* con su poesía *fuera de sí*.

POESÍA FUERA DE SÍ

Naciste pintada es, como se ha visto, un texto híbrido, múltiple y *comunalitario*, que rehúye la fácil reducción a cualquier etiqueta que pretenda petrificar su complejidad y detenga rápidamente las preguntas. Un texto que, tal como puede reconocerse a partir de un diálogo con los planteamientos de Florencia Garramuño en *La experiencia opaca* y *Mundos en común* sobre el arte y la literatura *fuera de sí*¹⁵, difumina las fronteras entre obra y exterioridad, realidad y ficción, arte y vida, personajes y sujetos, narradores y yoes. Y que, a la vez, ofrece potentes condiciones para alterar las percepciones y valoraciones establecidas, tanto respecto de aquellos sujetos, asuntos o espacios que aborda, como sobre su propia materialidad en el concierto de los géneros textuales.

¿Pero por qué hablar de *poesía fuera de sí* y no solo *literatura fuera de sí* en el caso de este libro? Quizá en primer lugar por la propia inscripción de Berenguer como poeta, que consideraba que “[l]a poesía siempre ha sido un lugar que va en contra, que tuerce, que se chascone, que no está contento” (“La poesía” B15) y porque, como señaló, su intención con *Naciste pintada* fue “hacer del libro una pequeña historia *sin perder el lugar de la poesía*” (“La casa” C12, énfasis mío). También porque la sección central se titula, no casualmente, “Casa de la poesía”. Pero más allá de esto, y sin pretender algo siquiera cercano a una definición, porque podemos imaginar la poesía como la forma de trabajar con la palabra que más lejos puede llegar, desde sus múltiples resonancias, relaciones y reverberaciones, en plasmar o expresar aquello que escapa siempre a las palabras: ese

¹⁴ Por ejemplo, cuando interrumpe la secuencia de titulares sensacionalistas de “La distancia entre las Martitas, Anitas y Elenitas”, sobre los crímenes que involucran a las prostitutas, con el titular “Mamo Contreras con vista al mar” (175), que además de desautomatizar la secuencia, genera preguntas sobre las relaciones entre los crímenes, muy distintos, a los que remiten estos titulares, a la vez que tiende también un hilo entre esta sección y “Casa inmóvil”.

¹⁵ En estos libros Garramuño trabaja sobre trabajos artísticos y literarios de las décadas finales del XX e inicios del XXI en Latinoamérica, predominantemente en Argentina y Brasil. Una discusión interesante de estos planteamientos y otros relativamente cercanos (Ludmer, Ladagga) se encuentra en Nascimento y Giordano 2020.

“resto”¹⁶ no decodificable a través de la comprensión racional, pero que permite “una experiencia física [en tanto] el poema nos alcanza como una apelación al cuerpo, a los cinco sentidos” (Masiello, *El cuerpo* 9)¹⁷. Como añade Masiello, la poesía “atraviesa nuestros cuerpos, impacta en nuestros huesos y resuena dentro de nosotros, es decir, entra en contacto con nuestros nervios, con nuestros centros de dolor y de placer” (12).

Son diversas las muestras de esto en *Naciste pintada*. Si bien se trata, como señalé, de un libro que no pretende un bloqueo comunicativo y se vale en muchos momentos de tipos textuales que podríamos reconocer en una primera aproximación como directos (testimonios, narraciones o crónicas, por ejemplo), su lenguaje presenta sí, constantes interferencias: rupturas de la linealidad, fisuras en el sentido y la sintaxis, alusiones a *repintados* y *retocados* (49), a *rojeos* y *brochados* (72) como operaciones estéticas, así como recurrencias, iteraciones y pliegues, además de los múltiples paralelos y los juegos de espejos ya mencionados, que impiden pensar en sentidos fijos o cerrados. La materialidad textual, a la par que la materialidad de los cuerpos, espacios y objetos que pueblan las páginas, dan cuenta de cómo “las formas se rozan unas con otras” (Masiello, “Poesía” 13) y provocan “fricciones” que pueden verse como “sitio del encuentro intersubjetivo, como primer movimiento hacia el despertar político” y, en esa medida, “nos conduce[n] a un nuevo espacio desde el cual pensar” (13). Para pensar, en este caso, sobre las identidades mestizas y populares en las sociedades periféricas latinoamericanas, sobre la persistencia de la colonialidad, sobre el Chile neoliberal en el que naufragaban las utopías y deseos que tanto habían significado, sobre las subjetividades estereotipadas e invisibilizadas por la mirada heteropatriarcal. Pero también sobre las intensidades que, a pesar de todo, resisten. Y tanto como en ello, para pensar en las propias posibilidades del lenguaje, en la poesía como un campo de exploración abierto que se replantea y replantea su lugar, una y otra vez, frente a nuevas circunstancias.

¹⁶ Tomo esta expresión del uso que hace de ella para el arte y la poesía el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti. Propone que “en el caso del arte, la representación es de tal manera que solamente hay arte si el representante y lo representado no pueden intercambiarse sin resto. Es imposible decir de un objeto de arte que representa *x* y a continuación dar efectivamente *x*. Si fuera posible, tal objeto perdería su impronta estética” (53). Luego, tras distinguir sentido de significación (“El signo destruye el sentido para fosilizar la significación, es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado”; 2014: 55), define el poema como “la resistencia a hacer signo” (55).

¹⁷ Retomando la *chora semiótica* de Julia Kristeva, Masiello complementa esta idea mencionando “los sonidos que eluden la posibilidad de ser capturados por el entendimiento habitual, aquellos que preceden a la figuración y a la forma; los efectos auráticos de las palabras en la página, los sonidos del habla que operan como significantes casi independientes de su función léxica. Este es el ritmo somático que se niega a ser atrapado por la lógica; que incluso nos arrastra hacia la percepción inesperada, la epifanía y la transformación” (*El cuerpo* 14).

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2012.
- . *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Caronte, 2007.
- . *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012.
- Berenguer, Carmen. “Nuestra habla del injerto”. *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana /1987*. Comp. C. Berenguer, E. Brito, D. Eltit, R. Olea, E. Ortega, N. Richard. Santiago: Cuarto Propio, 1990: 13-19.
- . *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- . “La casa pobre y popular” (entrevista). *El Mercurio*. 16 dic. 1999. C: 12
- . “Recados de la prisión en las fisuras del poder”. *Escrituras de la diferencia sexual*. Ed. Raquel Olea. Santiago: Lom / La Morada, 2000.
- . “La poesía es un crimen” (entrevista). *El Mercurio de Valparaíso*. 23 ene. 2000. B:15.
- . *Naciste pintada*. 2ª. ed. Santiago: FCE, 2024.
- Bianchi, Soledad. “La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad. En: Carmen Berenguer. *La gran hablada*. Santiago: Cuarto Propio, 2002: 157-162.
- Bisama, Álvaro. “Carmen Berenguer – Rupturas culturales en dictadura” (entrevista). Centro para las Humanidades UDP. Cultura Digital UDP. <https://culturadigital.udp.cl/index.php/video/carmen-berenguer-rupturas-culturales-en-dictadura/>
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: La Balsa de Medusa, 2001.
- Calderón, Tatiana. “Cartografía de la ciudad: la casa subversiva en *Naciste pintada* de Carmen Berenguer”. *Alpha 22* (2006): 43-55.
- Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. “La ciudad neoliberal y un habla rebelde: isomorfismos y voceos en *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer. *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*. Ed. Juan Pablo Sutherland. Santiago: Piso Diez, 2016: 59-83.
- Castelli, Renato. “La casa chilena y sus mutaciones”. Entrevista a Carmen Berenguer. *Las últimas noticias*. 12 ene. 2000: 39.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Trad. Alejandro Madrid. Ed. Adriana Valdés. Santiago: Metales Pesados, 2008: 39-67.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- . *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Garrido Donoso, Lorena. “Naciste pintada de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios/sexuales”. *Acta Literaria* 36 (2008): 73-86.
- Hernández, Biviana. *Levantisca & libresca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2021.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Kirkpatrick, Gwen. “El lenguaje roído: Políticas del poema en *Insomnio*, *Naciste pintada* y *Naturalismo*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 75-85.
- Leal, Francisco. “«Aparecen sombras criminales»: Arte y política en la poesía de Carmen Berenguer”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 51-61.
- Masiello, Francine. “Poesía y ética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 11-25.
- . *El cuerpo de la voz. (Poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo y Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2002.
- Nascimento, Evando y Alberto Giordano. *La literatura fuera de sí*. Santiago: Nube Negra y Bulk, 2020.
- Núñez Mesquida, Rony. “Carmen Berenguer: la última machi de la poesía chilena” (entrevista). Proyecto Patrimonio. 2017. Web. <http://letras.mysite.com/cber210717.html>
- Olea, Raquel. “Oralidad y relocalización del sujeto en la producción de dos escritoras chilenas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 215-237.
- Ortega, Julio. “Carmen Berenguer”. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000: 29-36.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. C. Durán, H. Peralta, C. Rossell, I. Trujillo y F. de Undurraga. Santiago: Lom, 2009.
- Richard, Nelly. *Masculino / Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necreoescrituras y desappropriación*. México: DeBolsillo, 2019.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia, 2010.
- Ruiz, Carlos. “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”. Ed. Nelly Richard. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972: 167-184.
- Segato, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- Sepúlveda, Magda. "Nacieron pintadas para perder. Carmen Berenguer". *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013: 256-263.
- Sierra, Marta. "Los devenires urbanos de Carmen Berenguer". *Chile urbano: La ciudad en la literatura y el arte*. Ed. Magda Sepúlveda. Santiago: Cuarto Propio, 2013: 167-186.
- Tello, Andrés Maximiliano. "El arte y la subversión del archivo". *Aisthesis* 58 (2015): 125-143.
- Valenzuela, Luis. "Carmen Berenguer. La oralidad. La calle. La poesía" (entrevista). *La calabaza del Diablo* 11 (2001): 19-21.



“LA FAMILIA QUE ESCOGÍ”¹: PANORAMA DE REPRESENTACIONES
FAMILIARES EN LA NARRATIVA CHILENA RECIENTE Y SUS
VÍNCULOS CON LA TRADICIÓN LITERARIA NACIONAL

*“LA FAMILIA QUE ESCOGÍ”: A PANORAMA OF FAMILY
REPRESENTATIONS IN RECENT CHILEAN NARRATIVE AND THEIR
LINKS TO THE NATIONAL LITERARY TRADITION*

Paulina Daza

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
paulina.daza@umce.cl

ORCID: 0000-0001-9217-7759

Daniel Plaza

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
daniel.plaza@umce.cl

ORCID: 0009-0001-3550-5901

RESUMEN

La familia y su representación en la ficción ha evolucionado desde el siglo XX al XXI. En la narrativa chilena el modelo tradicional familiar occidental, impuesto socialmente (padre, madre, hijos), ha sido transgredido de múltiples formas, tanto en el siglo XX, a través de descripciones familiares polémicas en su contexto de producción, como en el siglo XXI, en el que se ha fortalecido una mirada amplia y diversa de las variadas estructuras familiares actuales. Este artículo propone identificar un panorama de representaciones familiares diferentes al modelo tradicional en algunas novelas canónicas del siglo XX y obras narrativas de los primeros diez años del siglo XXI que posibilite observar el tránsito desde descripciones familiares controversiales hacia una diversidad familiar hoy reconocida. En el desarrollo del trabajo se indican, en un primer momento,

¹ La referencia corresponde a la canción “La familia”, compilada en el álbum *Demos 3* (2017), del músico chileno Jorge González.

representaciones de familia alejadas del modelo tradicional, en novelas del canon nacional del siglo XX. Luego, se exponen algunos parentescos entre las representaciones ficcionales de la familia del siglo XX en tránsito al XXI, lo que posibilita descubrir también un emparentamiento textual entre obras narrativas de ambos siglos. Finalmente, a partir de este recorrido, se presentan tres perspectivas que funcionan como ejes de análisis para revisar los modelos familiares en la narrativa de inicios del siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: Narrativa chilena, familia, tradición, vínculos familiares, narrativa contemporánea.

ABSTRACT

The family and its representation in fiction have evolved from the twentieth to the twenty-first century. In Chilean narrative, the traditional Western family model, socially imposed (father, mother, children), has been transgressed in multiple ways, both in the twentieth century, through controversial family descriptions in a given context, and in the twenty-first century, where diverse views of family structures have been strengthened. This article proposes to identify a panorama of representations of family that diverge from traditional models in chosen canonical novels of the twentieth century, as well as in narrative works from the first decade of the twenty-first century. In these texts, we observe a transition from controversial family descriptions to a recognized diversity of families. It first explores representations of families distant from the traditional model in national canon novels of the twentieth century. Then, connections between fictional representations of families from the twentieth century transitioning to the twenty-first are explored, which also allows for discovering a textual relationship between narrative works of both centuries. And lastly, three perspectives are presented as axes of analysis to review family models in the narrative of the early twenty-first century.

KEY WORDS: *Chilean narrative, family, tradition, family ties, contemporary narrative.*

Recibido: 28 de junio 2024.

Aceptado: 7 de octubre 2024.

“No me sigas culpando a mí, Ander, que estoy podrido de pena y la he llevado con toda la dignidad inculcada. Nos faltó madre, al país le sobró hombría”.
Zulueta, 2012.

INTRODUCCIÓN

Los diversos abordajes sobre la familia a lo largo del tiempo dan cuenta de sus transformaciones y estructuras divergentes. Pensar la familia en el contexto del capitalismo supone abordarla desde las complejidades que las condiciones de vida actual le confieren. En *La familia, la propiedad privada y el Estado* (2006), Engels nos recuerda que la familia es básicamente una unidad económica de la que derivan roles, posiciones, derechos y deberes, y, citando a Morgan, que ésta “debe progresar a medida que progrese la sociedad, debe modificarse a medida que se modifique la sociedad. La familia es un producto del sistema social y reflejará su estadio de cultura” (p. 90). Desde estas consideraciones, lo que hoy tenemos en el panorama general de la institución familiar dista mucho de lo que fue durante el siglo pasado. Las transformaciones sociales la rondan y la complejizan. O la desintegran, dependiendo de la perspectiva de quién la mire. Al respecto, pensando la familia en la sociedad capitalista, particularmente en el estadio del neoliberalismo, la familia adquiere dimensiones que, en palabras de Kemy Oyarzún (2005), la cargan de un carácter complejo:

La familia privatiza nuestros pavores y malestares, los hace familiares (cómodos y benignos), a la medida casi precisa de las ansias que estos desatan en su interior. Es agencia de socialización, pero lo es desde el interior, como si fuese ella las vísceras del poder o el Estado “vuelto del revés” (279).

En este sentido, indica que hay algo “siniestro” asociado a la relación de los sujetos con su contexto familiar, atendiendo a que la familia es “simultáneamente instancia de Represión y de lo Reprimido en la Modernidad capitalista y más aún en el neoliberalismo” (279). Por este motivo existe una tendencia a la diferenciación, a la distancia y a la desfamiliarización de la “estructura mater” (279).

Pensada desde sus complejidades, la familia amerita ser visitada y contada, pues invita a ser observada en sus peculiaridades y caracteres, interrogándola con la finalidad de bosquejar qué ha sucedido con ella. Aquí se propone que la literatura ha venido desarrollando esta tarea, desde distintas perspectivas, con distintas intenciones y con mayor o menor profundidad en sus reflexiones. En este contexto, el presente trabajo pretende configurar un panorama a partir de algunas obras representativas de la narrativa chilena,

tanto del siglo XX, como del siglo XXI². Al respecto, lo primero que podemos señalar es que la familia y su representación en la ficción ha ido transformándose en los últimos dos siglos. La narrativa chilena del siglo XX suele ilustrar el modelo tradicional de familia, es cierto, pero esto no quiere decir que en todos los casos se cumpla esta regla. Hay excepciones literarias donde es posible observar que el modelo impuesto de padre, madre, hijos, ha sido transgredido en más de una ocasión y de múltiples formas. Un conjunto de obras literarias del siglo XX, dan cuenta de esta manifestación, instalando así un “desajuste” o gesto disruptivo en relación a lo que la sociedad de la época contempla como regla tradicional. El siglo XXI, en cambio, se inicia con la consolidación de un conjunto de obras literarias en las que el modelo de familia se aleja de los cánones impuestos y, más bien, exhiben otros modelos en los que los vínculos están fijados, ya no por la consanguinidad, sino por relaciones afectivas que amplían la idea de familia, o más bien la desbordan, al punto de establecer variadas estructuras. Es un estado que refiere también a una nueva sociedad, en el que la literatura transparenta la situación actual de las cosas. Giddens (2000) dice al respecto que: “solo una minoría de gente vive ahora en lo que podríamos llamar la familia estándar de los años cincuenta – ambos padres viviendo juntos con sus hijos matrimoniales, la madre ama de casa de tiempo completo y el padre ganando el pan” (26). Son, por lo tanto, dos momentos literarios que se emparentan a través de los textos, en los que se pone en juego a la familia, por una parte, y una relación textual, por otra. Esta relación consolida, al fin y al cabo, una vinculación o la construcción de una tradición cultural y literaria. El modelo de familia representado en la obra narrativa, configura igualmente un vínculo textual, el que establece una relación entre la narrativa producida en distintos momentos del siglo XX y la que inicia el siglo XXI.

ANOMALÍAS FAMILIARES EN LA LITERATURA DEL SIGLO XX

La narrativa chilena publicada en el siglo XXI, como decíamos, muestra modelos familiares diversos, alejados de la familia tradicional occidental, socialmente impuesta durante años. Estos nuevos paradigmas, representados hoy con libertad, tienen importantes referentes en la narrativa nacional del siglo XX considerada canónica, pues en algunos relatos es posible recoger descripciones en las que se muestran controversiales atisbos

² Cabe señalar que este trabajo considera lo realizado por la crítica de los últimos años en torno a la llamada “literatura de los hijos” (Jeftanovich, 2011; Álvarez, 2013; Amaro, 2014, 2015; Bottinelli, 2016; Garay, 2016; Franken, 2017; Miranda, 2022; Olea, 2022), pero la trayectoria que sigue examina la transformación que en la literatura chilena ha registrado, tanto como idea, como constructo cultural, la idea de familia. Más allá de los procesos de la memoria en la que se inscriben los acercamientos a la literatura de los hijos, le interesa observar el fenómeno de la familia como representación, tanto en la literatura chilena del siglo XX, como en el siglo XXI.

de familias monoparentales, el cuestionamiento al dominio patriarcal, el ejercicio de la violencia entre integrantes de un núcleo familiar tradicional, la desvinculación afectiva y las nuevas organizaciones familiares constituidas por integrantes no reconocidos como parientes sanguíneos o legales. Considerando esta disposición, los estudios literarios han trazado líneas críticas que demuestran situaciones familiares de violencia, incomunicación, desinterés y desafecto, mientras comienzan a surgir otras formas familiares más acogedoras que sustituyen los formatos tradicionales. En este contexto se encuentran, por ejemplo, los estudios sobre la violencia dentro del núcleo familiar tradicional, propuestos por Rubí Carreño (2007), donde alude a la lucha por el ejercicio del poder en los núcleos familiares representados. Carreño estudia a las madres solteras de Marta Brunet y la aparición de hijos-padres andróginos, niños monstruos y la ausencia de afectos, mediados por la rigidez social, de José Donoso. Por otra parte, Rodrigo Cánovas (1997) se refirió a la orfandad al aludir tanto a los personajes como a los autores de la narrativa chilena de la última parte del siglo XX, a quienes considera hijos huérfanos, abandonados con motivo de la dictadura. Seguimos a Carreño en su propuesta que modela a la familia como un conjunto de sujetos cuyas identidades “inestables y transitorias” (82) contienden por el ejercicio del poder en función de erigirse como víctimas o victimarios, complementando su rol familiar tradicional: padre, madre, hijo/a, hermano/a. En torno a la narrativa de Brunet, por ejemplo, la investigadora señala: “la víctima puede llegar a tornarse victimaria con mujeres más jóvenes o niños y el victimario también ha sido víctima de la violencia al someterse a los abusos de la madre, o al tener que subordinarse a otros en tanto inquilinos. Niños y niñas, eternos testigos y sujetos de la violencia doméstica, asumirán, también, el papel de víctimas o victimarios según el modelo que escojan” (82). En cuanto a los hijos-niños en la narrativa de Donoso indica: “ser niño en *El obsceno pájaro de la noche*, es no ser padre ni madre; es decir, estar excluido de los poderes y, por lo tanto, ser el que mira o la verdadera víctima en el juego de las máscaras” (127). Esta revisión a la diversidad familiar se ve, por una parte, afectada por la fragilidad y la evolución de identidades y roles en virtud de las relaciones internas y, por otra, enfrentada a la mirada y el escrutinio social que presume de conocer el modelo correcto e ideal de familia. Cabe señalar que en función de los objetivos de este artículo se piensa el concepto de familia desde tres disciplinas que resultan afines con las problemáticas que aquí se plantean. Estas definiciones no se presentan como modelos ideales, sino como referentes de lo esperado socialmente de la composición familiar, de modo que posibilitarán reconocer la evolución constitutiva familiar, tanto en aspectos de diversidad como de rigor en la tradición nuclear. En este sentido, desde un punto de vista sociológico, la familia, según Guillermo Páez (1984):

es un grupo de personas entrelazadas en un sistema social, cuyos vínculos se basan en relaciones de parentesco fundados en lazos biológicos y sociales con funciones específicas para cada uno de sus miembros y con una función más o menos determinada en un sistema social (23).

Dentro de la perspectiva de la sicología, Pérez y Reinoza señalan (2011):

Desde su origen, la familia tiene varias funciones que podríamos llamar universales, tales como: reproducción, protección, la posibilidad de socializar, control social, determinación del estatus para el niño y canalización de afectos, entre otras. La forma de desempeñar estas funciones variará de acuerdo a la sociedad en la cual se encuentre el grupo familiar (629).

Por último, dentro de la perspectiva del derecho, De Pina y Vara (2005) plantean que: “la familia es el grupo de personas entre quienes existe un parentesco de consanguinidad por lejano que fuere” (287).

Considerando estas conceptualizaciones en torno a la idea de familia, la literatura del siglo XX requiere ser revisada pues los modelos familiares que pone en juego operan, tanto por su composición, como por sus modos de funcionamiento, como tipos rupturistas para su época.

MODELOS FAMILIARES EN TRÁNSITO

Montaña adentro (1997) de Marta Brunet remite a un referente de familia monoparental (más abuela) en un momento cultural de conservadurismo social en Chile, tanto en espacios rurales como urbanos. Clara, la abuela, acepta por cariño inmediatamente a su nieto recién nacido, así como también consiente que su hija Cata se convierta en una madre soltera y admite que ambas tendrán que enfrentarse a una sociedad rural pacata. En esta familia no existe figura paterna y desde la perspectiva de la novela el error y perversión asociado a una “incorrecta” formación familiar no se evidencia en la ausencia del padre como figura necesaria por su posible importancia afectiva y de arraigo, sino que en procrear sin una unión legal. El hecho de que la mujer rompa la regla oficial y cristiana del matrimonio desata el castigo a través de las murmuraciones y la distancia que el contexto social le impone. Por otra parte, no se le permite a ella rehacer su vida, puesto que ha cometido un desliz y debe cargar con el signo de la infelicidad, pagando su culpa por ello. La hegemonía patriarcal modela una sociedad en la que no se cuestiona el funcionamiento familiar, los vínculos afectivos, el cuidado y el respeto, sino que valora la apariencia de una familia “bien constituida” según el paradigma tradicional occidental. Clara, a la luz de la presión social no puede o, más bien, no debe aceptar el comportamiento de su hija y señala: “Te muelo a palos si te güelvo a encontrar con él ... Así ... Benaiga m’hijita y lo coltra que mi’ha salío ... Pero me las vís a pagar toas juntas por cochina ... ¡Ah!” (27-28). Para la época, lo esperado es que un niño nazca en una familia tradicional, vista, del modo que plantea Alberdi (1982) como el “conjunto de dos o más personas unidas por el matrimonio o la filiación que viven juntos, ponen sus recursos económicos en común y consumen juntos una serie de bienes” (90). Dentro del conjunto de obras, es posible también leer *La amortajada* (1969) de María Luisa Bombal como

referente de lo que para la época sería una anomalía familiar. Encontramos en esta novela varias formas de relaciones parentales: padres, tías, marido, hija, hijos, nuera, atravesadas por una manifiesta distancia entre los miembros de una familia tradicional de clase acomodada. Zoila, la mujer que cuidó desde el momento de nacer a la protagonista, sustituye sobre todo el vacío engendrado por la apatía paterna. Se indica que “está Zoila, que la vio nacer y a quien la entregó su madre desde ese momento para que la criara. Zoila, que le acunaba la pena en los brazos cuando su madre, lista para subir al coche, de viaje a la ciudad, desprendíase energéticamente de las polleras a las que ella se aferraba llorando” (9-10). Este modelo de inclusión familiar no sanguínea es importante, pues lo que en la novela aparece como una observación que pretende mostrar la soledad de Ana María nos permite reconocer que los vínculos afectivos no biológicos son de gran importancia y se revelaban, a inicios de este siglo, como comentarios al margen. Por su parte, la novela *Hijo de Ladrón* (2012) de Manuel Rojas ha sido pensada como referente de la diáspora familiar, un viaje que generará lazos centrados en lo afectivo y el compañerismo antes que en los lazos sanguíneos. El protagonista de esta obra no solo revela su propia historia familiar, sino que pone su atención en otras familias que le permiten categorizar la suya en una mejor o peor posición en relación a ellas. Desde su mirada de hijo joven y desarraigado el mundo es un lugar extraño, difícil y desesperanzador puesto que no cuenta con parientes sanguíneos a quienes recurrir, como señala el texto: “No esperaba nada, nadie llegaría, mi madre había muerto, mis hermanos estaban esparcidos y mi padre cumplía en un penal una condena por una increíble cantidad de años” (258). De alguna manera esta situación se resuelve con sujetos que constituyen una forma diferente de familia (Cristian y el filósofo) a partir de vínculos amistoso-afectivos. En *El lugar sin límites* de José Donoso (2014), por otro lado, es evidente cómo la novela desarrolla una desarticulación total de la noción de familia. Manuel/Manuela acepta la paternidad, pero no desarrolla las actitudes paternales establecidas. De hecho, reniega de la protección a su hija, sobre todo teme ser llamado padre/ papá, ya que al ser nombrado recae sobre él la carga semántica del rol paterno. Esto lo lleva a permanecer cerca de su hija, sin adoptar las funciones protectoras que la circunstancia le impone. Por otra parte, la Japonesa, en su condición de hija, ejecuta el rol de la madre con respecto al padre, estableciendo una nueva modalidad vincular asentada en el afecto, protección y cuidado, lo que la convierte en la protectora familiar. Por otro lado, tenemos el caso de *Eloy* (1967) de Carlos Droguett, donde nos enfrentamos, desde la perspectiva del delincuente, a una relación de lo familiar determinada por su oficio. Es una relación esporádica, violenta, carente de ternura. El protagonista asume su rol paterno torpemente, mostrándose consciente de su falta de experiencia. Desde su perspectiva, la violencia es para él una manifestación posible del amor: “Toda la vida te quiero apartar y romper y atraer hacia mí, decía, los hombres rompen mujeres para hacer hijos con ellas” (107). Otro caso es *Los vigilantes* (1994) de Diamela Eltit, obra que se ha leído como referente de resistencia y ruptura en relación a los poderes hegemónicos enfrentados a las articulaciones familiares.

En esta novela se muestra a una familia temerosa que resiste la presencia de la dictadura militar, poniendo en escena el lenguaje como mecanismo de resistencia al autoritarismo. Aun cuando hay un padre (aquel a quien se le escribe para mantenerlo informado), la familia está constituida por la madre y su hijo que se enfrentan a la autoridad mediante un discurso que acusa la vigilancia como un sistema de represión, el que niega la posibilidad de establecer vínculos familiares y sociales habituales. El contexto macro-represivo se reproduce en la relación padre-madre, pero también en la vinculación madre e hijo, pues no se entienden y se genera violencia “en los momentos en que mamá se enoja me da hambre. Hambre. Mamá se niega a que yo engorde. Con el hambre mi cabeza de tonto se llena de porquerías. Mamá está traspasada por el miedo. Su pie me patea” (11). A pesar de esta situación es el mismo niño quien revela el afecto que genera un vínculo familiar que finalmente les permite la resistencia: “pero mamá me ama alguna parte del tiempo y me mira para saciar en mí su hambre. Me río del hambre de mamá con una risa opulenta” (13). La risa, en este contexto, parece subvertir el efecto del miedo y fortalecer la resistencia frente al autoritarismo a partir de una complicidad madre-hijo, pero beneficiosa en la situación en la que se encuentran. En la misma línea de lo familiar “desajustado” se encuentra el caso de *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel. Las representaciones masculinas en la novela abren un nuevo espacio en relación a la familia, sacándola de su modelo tradicional. El padre del protagonista se resiste al hijo “raro”, obligándolo a pelear con otros niños para reafirmar su virilidad en el entorno. En la adultez el protagonista se reconoce como “un niño colibrí” para dar cuenta de su masculinidad diferente en una época marcada por la impronta de la dictadura y el patriarcado: “Yo era un cacho amariconado que mi madre le dejó como castigo, decía. Por eso me daba duro, obligándome a pelear con otros niños” (16). En esta obra se manifiesta, a diferencia de lo que ocurre en las anteriores, ya no sólo abandono, desapego o transitoriedad de los roles familiares; se trata de abuso hacia el niño, al obligarlo a remarcar sus rasgos viriles para tranquilizar la inquietud del padre. En la novela, el narrador dice: “tan borracho esa vez manoseando. Tan ardiente su cuerpo de elefante encima de mí punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear de pollo empalado, como pichón sin plumas (...) Y luego, el mismo sinsabor del no me acuerdo, el mismo calcetín olvidado...” (16). Los afectos están ausentes, el niño vive expuesto al abuso y la violencia de los otros.

Ya cerrando el ciclo de obras que representan a la familia desde su anomalía, se encuentran los cuentos “El desorden de las familias” (1994), “Adulto contemporáneo” (1994) e “Hijos” (2004) de Alberto Fuguet. Estos textos refieren a la vinculación y desvinculación familiar en tiempos de cierre de la dictadura. El primero se emparenta con el cuento “El orden de las familias” (1967) de Jorge Edwards. Allí donde Edwards juega con el título para proponer que existe un aparente orden que se derrumba, Fuguet expone literalmente el desorden de la familia tradicional mediante la separación de los padres, la frustración e inestabilidad de los hijos y los no tradicionales vínculos que, en algunos

casos, se establecen entre los integrantes del grupo. Fuguet recupera la imagen incestuosa de un hermano y su hermana, proveniente del cuento de Edwards, y la reproduce desde su contexto contemporáneo entre dos hermanos varones, actualizando la perversión, pero sumando además una segunda anomalía en el contexto temporal de producción de “El desorden de las familias”: la homosexualidad. En ambos cuentos la sutileza de las imágenes quiere mantener el control de la situación y representar a la familia adecuada a los cánones tradicionales. Lo incestuoso, lo homosexual no se declara, ni se visibiliza. Por su parte, los cuentos “Adulto contemporáneo” e “Hijos” se conectan con la narrativa de inicio del dos mil, y no sólo por su fecha de publicación, sino también por las formas como se representa a la familia. Son textos que se acercan a la literatura chilena del siglo XXI y donde la familia amplía sus modos de constitución. En estos cuentos de Fuguet aparece un cuestionamiento a las formas familiares tradicionales, no como un comentario al margen o como una descripción sin mayor reflexión. Al contrario, se habla de la familia, de su composición, de las diferencias con otras, de los deseos de participar o no en roles familiares tradicionales (padre, madre, hijos), de la ausencia parental y de la formación de otro tipo de comunidades-vínculos familiares. En el caso de “Hijos” los protagonistas discuten la idea de tener o no una mascota porque no quieren ser padres. En el cuento, una pareja de ancianos solitarios expone la experiencia de generar un vínculo afectivo con un animal indefenso que entra en sus vidas. Sin embargo, en la obra de Fuguet aún se muestran estas formas familiares como fórmulas no sanas, como un problema de la gente solitaria. Así, en “Hijos”, el veterinario le indica al protagonista: “la gente sola se encariña mucho con los animales” (117). Con ello pareciera que el narrador pretende poner una alarma, mostrando una situación que le parece límite: el error del amor al gato tal como si fuera un hijo. Por otra parte, en “Adulto contemporáneo” se evidencia el miedo a la paternidad de parte de Gonzalo, el protagonista. La mujer le indica “Serás el mejor papá del mundo. –No quiero ser como el mío. –El tuyo no fue tan malo. Era asustadizo, no más. Si no fuera por él, no te tendría” (379). Este temor a llegar a ser como los padres, que se manifiesta en evitar la paternidad y con ello repetir los errores de sus mayores, se presenta como una de las principales fuentes temáticas de los nuevos paradigmas familiares representados en la narrativa chilena del siglo XXI.

CONSOLIDACIÓN DE LA VARIEDAD FAMILIAR EN LA LITERATURA DEL SIGLO XXI

En el caso de la literatura de este siglo el panorama familiar se complejiza o amplía, dependiendo del punto de vista desde el que se mire. La familia ya no sólo aparece como núcleo articulador de un modelo anómalo, sino que definitivamente su noción se transforma. Los textos del apartado anterior proponen un paradigma que la narrativa post dos mil retoma, pero desde las perspectivas actuales. La noción de «madre soltera» o la importancia de la abuela en la crianza y sus dificultades con el conservadurismo en Brunet

da lugar a contar otro tipo de historias de hijos/as sin padre en la actualidad, como Verónica y Daniela en *La vida privada de los árboles* (Zambra); el joven estudiante de periodismo y su madre en *Camanchaca* (Zúñiga); el adolescente criado por su abuela en «Cosas que nunca te dije» (Viera Gallo), o los niños y su madre en *El Sur* (Villalobos). En relación a estas nuevas formas es interesante revisar cómo fluyen los lazos internos, conformando núcleos familiares que descansan en relaciones que superan la consanguinidad. Así como el vínculo maternal de Ana María y Zoila de *La Amortajada* o el fraternal entre Aniceto, Cristian y el filósofo en *Hijo de Ladrón*, podemos establecer una conexión entre esas obras que representan lo familiar desajustado con las obras de este siglo, que muestran nuevas formas familiares que amplían la noción de familia. De este modo, la familia crece o se funda más allá de la lógica sanguínea y legal. La cercanía se escoge, no solo al formar una pareja, sino que también al concederle un rol familiar a otros sujetos próximos, como sucede con Livia y Dangil, en *Verano robado* de Viera Gallo o con Camilo y el narrador de «Camilo» de Zambra. Así pues, abordar la familia en la literatura del siglo XXI pone en escena una nueva concepción. Dentro de este orden de cosas, también las disciplinas de las Ciencias Sociales han debido abocarse a este fenómeno y documentarlo a cabalidad. Como señalan Mayorga y Salazar (2019), al respecto:

La sociedad ha vivido distintos momentos con el tiempo que han producido cambios en ella y efectos relevantes en la familia. Uno de estos es la incorporación de América Latina a una economía global en la década de los noventa y a procesos de modernización y modernidad. Como consecuencia de ello, la sociedad sufre transformaciones en sus ámbitos económico, político, tecnológico, social y cultural, que afectan a la familia en materia de estructura, funciones, roles, ciclo de vida, funcionamiento, e incluso en aspectos conceptuales de la misma, con repercusiones en la sociedad como un todo (16).

Dentro de los efectos de estas transformaciones, uno que adquiere relevancia, según Beck-Gernsheim (2003), es el de la individualización. Al incorporarse las sociedades a una economía capitalista como la actual, el proyecto individual se torna más relevante lo que impacta directamente al modelo tradicional de familia. Surge, en consecuencia, lo que ella denomina la familia posfamiliar (25). El modelo, así, presenta nuevas posibilidades que se materializan en conformaciones de lo que podríamos hoy llamar familia, pero con otros sentidos. La narrativa en estudio al respecto ha venido perfilando estas transformaciones. Ahora es el vínculo lo que determina a la familia y no las reglas o normas sociales que dicta el contrato social. Al respecto, Giddens (2000) sostiene que “hay tres áreas principales en las que la comunicación emocional, y, por tanto, la intimidad, están reemplazando los viejos lazos que solían unir las vidas privadas de la gente -las relaciones sexuales y amorosas, las relaciones padre-hijo y la amistad” (30). En relación a estas nuevas formas es interesante revisar cómo fluyen los vínculos internos cuando pensamos en familias actuales, más allá del posible desprestigio social de una madre soltera, por

ejemplo, o la condición de hermano o hermana. De este modo, gracias a las nuevas formas de vinculación, se consolidan otra clase de relaciones no parentales-consanguíneas, las que requieren ser examinadas. En la nueva esfera de aquello que podemos denominar como familia, la cercanía se escoge, no sólo al formar una pareja o un grupo de familia convencional, sino que también al concederle un rol familiar a otros sujetos próximos por afecto. En función de esto, y para centrar la revisión en algunas de las obras del siglo XXI, se consideran tres perspectivas, panorámicas por el momento, que operan en este estudio como ejes de análisis de la familia en la narrativa de las últimas décadas: a. vínculo paterno/sanguíneo, b. vínculo afectivo y c. vínculo social.

a. Vínculo paterno/sanguíneo. Las dimensiones que adquiere la relación familiar puede tomar registros positivos o negativos. A partir de las figuras de autoridad (padre/madre), los personajes muestran, por ejemplo, rechazo hacia ellas, como es el caso del protagonista de “Gansos” (2014) de Roncone. Aquí el padre es rechazado, pues resulta más bien la sombra fantasmal de quien alguna vez pasó por la vida del protagonista: “mi padre nos abandonó a mamá y a mí cuando cumplí tres años...era un hombre violento, que solía golpearnos cuando llegaba borracho” (51). El destino del protagonista, ya convertido en adulto, toma, sin embargo, un nuevo giro, cuando le avisan que su padre está muriendo y quiere verlo. Entonces, realiza un viaje al sur, pero una vez allí se resiste: “Me asomé por la ventana: entre las ramas podía ver el tercer piso de la casa de mi padre. Ahí está el desgraciado, pensé” (54). Inmediatamente, el protagonista, un hombre de veintinueve años, quien se encuentra en plena crisis de pareja, esperando por lo demás un hijo que no desea, se queda en la casa del padre, pero negándose a verlo. La mujer que atiende a su progenitor es Lourdes, madre de Juan, un niño de diez años. Por otro lado, la pareja del protagonista, Fernanda, ha quedado en casa, embarazada del hijo de los dos. El protagonista establece, durante su estancia en casa del padre, una relación con Lourdes y su hijo. Particularmente, con el niño, Juan. Y aunque se niega a ver al padre, persiste en quedarse y lentamente va estableciendo un vínculo de cercanía: “Me gustaba observar a Juan. Nunca había vivido con un niño y prefería observarlo a intentar conversar con él: temía aburirlo o incomodarlo más de la cuenta” (58). En un momento, el protagonista decide ayudarlo para que aprenda a nadar y realiza esta tarea con entrega y cuidado:

Comencé las clases con Juan. Lourdes estiró una toalla sobre las piedras y se sentó. Juan y yo entramos al agua. Estaba realmente fría. Tomé al niño de la cintura. Le dije que moviera las piernas y los brazos a medida que yo avanzaba. En ningún momento lo solté. Estuvimos quince minutos dentro del agua (61).

Así, en este proceso de conocimiento recíproco, la vinculación produce un efecto inesperado. El protagonista se siente distante de su pareja y del hijo que esperan, también del padre que yace enfermo en la casa. Sin embargo, en el proceso de ir conociendo a Lourdes y su hijo se genera para él una cercanía que le resulta más relevante: “Lourdes y yo fuimos convirtiéndonos en confesores mutuos de nuestras pequeñas miserias. Ella

me hablaba largo rato sobre sus deseos para el futuro de Juan, sobre los problemas con el papá del niño” (61). El protagonista se resiste a volver a casa junto a Fernanda y, por otro lado, visitar al padre. Las figuras que lo rodean desde lo sanguíneo le resultan menos determinantes que la mujer desconocida y su hijo, con quienes establece esta relación que le genera un sentido nuevo. Es en ese proceso que supera una de sus frustraciones, el no poder escribir cuentos que lo satisfagan. En ese tiempo de sentirse en compañía de Lourdes y Juan escribe dos cuentos y es como si la realización de su vida de pronto adquiriera sentido. En torno a esta forma de familia es posible advertir que tanto el protagonista de “Gansos”, como el de otras obras narrativas de inicios del dos mil, han crecido intentando diferenciarse del modelo de familia en el que les tocó nacer. En este sentido, si los padres son el ejemplo de la composición tradicional de la familia, para los hijos son el modelo que no quieren seguir y aspiran a formas diferentes de vinculación. Los afectos resultan más determinantes que los lazos que impone la regla.

Como parte de este proceso, el comportamiento paterno se revisa, se cuestiona, se desecha, se re-inventa, se distorsiona o se busca en la calle, en otras familias, en los amigos, en los maestros o en la televisión. Los padres que a veces aparecen y desaparecen como es el caso de la figura paterna de *Camanchaca* (2012), de Diego Zúñiga, o “El proceso” (2010) de Pablo Toro; los padres silenciosos, de *Formas de volver a casa* (2011), los padres victimarios o víctimas de “Había una vez un pájaro” (2013) de Costamagna, el padre traidor de *Cansado ya del sol* (2002) de la misma escritora; los padres inmaduros y confundidos de *Verano Robado* (2006) de Viera-Gallo. Como señala Ignacio Álvarez (2013), se observa en estas obras de inicios del siglo XXI, un síntoma, una especie de intento de superación de la orfandad a la que alude Cánovas, refiriéndose a las novelas de fines del siglo XX: “En el antiguo idioma de la antropología estructural, diríamos que la paternidad aparece “sobrealorada” en estas novelas, pues es atesorada en su valor o padecida con intensidad” (3).

Por otro lado, con respecto a la madre en algunos casos su rol se conjuga entre ser padre y madre a la vez, como sucede con la mencionada madre del joven universitario en *Camanchaca* de Zúñiga o la madre de Daniel y su hermano en *El Sur* de Villalobos. De algún modo, las madres son una figura borrosa; se le admira si lucha, si espera a un ausente, si es el puntal económico de la familia; se le observa con ternura a pesar de su silencio, su ausencia, su capacidad de manipulación o su inmadurez. De esta forma para los y las protagonistas de diversas novelas y cuentos de los primeros años del siglo XXI los padres son portadores de secretos, son enigmáticos, distantes y posiblemente sin intención enseñaron a sus hijos/as a no necesitarles y a negarse a formar familias tradicionales para no repetir sus dañinas experiencias.

b. Vínculo afectivo. Donde mejor se observa la configuración de esta nueva concepción de lo familiar, basada en los afectos, antes que en los lazos sanguíneos, es en la relación que los personajes establecen con un animal. Los hijos, en tanto personajes, intentan en su presente adulto vincularse con otros/as afectivamente y componer formas

familiares distintas de las que fueron parte. Es lo que sucede en “A las cuatro a las cinco a las seis” (2011), de Costamagna, donde una pareja conforma el grupo familiar con un gato como sustituto de un hijo. A tal extremo llega esto que, cuando el gato se enferma, la pareja corre desesperada a un centro de salud para personas y exige que un médico examine al gato:

La mujer del mesón no quería darles la pasada. ¿Cómo se le ocurre?, había dicho. Pero a Isidora se le ocurría. Y se le ocurrían cosas peores. Hasta que la expresión moribunda del animal que cargaba como a un crío terminó por ablandar a la auxiliar. “Ya, saque número en la maquinita y espere a que la llamen”, rumió. Y le cobró una consulta doble (44-45).

La pareja guarda esta curiosa relación. Cada uno por su lado centra en el gato aquellas cuestiones que operan como deseo. El gato es el objeto del vínculo que conforma al grupo, pues transfirieron la paternidad, que ambos evitaban, a formas de afecto por el felino, que de manera absurda contravienen la lista de razones que construyeron juntos para argumentar las razones por las que no tendrían hijos:

- Dormir ocho horas seguidas.
- No criar ni malcriar.
- No esperar aprobaciones ni reprobaciones de la parentela.
- No tener que desaprobar la marihuana.
- No planear desayuno-almuerzo-once-cena; no depender del supermercado.
- No pagar jamás jardines infantiles, colegios, institutos, universidades, cesantías.
- Evitar domingos de parentela forzada.
- Evitar hospitales, clínicas, servicios de urgencia a medianoche.
- Y así (45).

Se constituye, así, una réplica bizarra de la familia tradicional, en la que la relación de la protagonista con el gato adquiere dimensiones inesperadas, transformando al felino poco a poco de un ente a quien dirigir las palabras y no hablar sola, según le planteó a su terapeuta, a un sustituto de hijo que nunca quiso y que, además, por salud, nunca podría tener.

No es tampoco tan diferente para él. La presencia del gato filtra la relación de la pareja y se convierte en el elemento a partir del cual pueden postergar la resolución de la crisis que atraviesan:

Sacaron número en la maquinita y caminaron por el pasillo. No había dónde acomodarse. Optaron por sentarse en los escalones de la entrada. Se turnaban los cinco kilos doscientos del gato: un rato ella, un rato él. La atención iba recién en el número veinte y ellos tenían el sesenta y dos. Y ya que existía una cuarentena de enfermos por delante y estaban solos y tenían atascadas las palabras del día

anterior, hablaron. Javier dijo: “Yo creo que hay una sola salida, cariño”. Nunca le decía *cariño* (47).

La incomunicación, por parte de la pareja, y el cuidado del gato-hijo juegan como extremos para configurar la estabilidad familiar, postergando poner un final a la relación. Mientras el veterinario anuncia que es necesario cortarle la oreja al gato, ignorando la presencia de la pareja de Isidora, la relación se termina durante esa madrugada: “-Separarnos- había disparado él, con el gato herido en sus brazos, a las cuatro, a las cinco, a las seis de la madrugada (50)”. El desenlace de la historia acaba por confirmar la sentencia. La pareja se quiebra y es Isidora quien se queda con el gato. Al gato le cortan la oreja y la protagonista proyecta su nueva vida: “Isidora recogió las motas de algodón con sangre de la alfombra y pensó que a su gato le compraría un gorrito para que no se viera tan ridículo ni pasara frío de aquí en adelante” (51). En la proyección de futuro, ya sin Javier, el gato ocupa, ahora con toda consistencia, la condición del hijo y la figura de Isidora viene a convertirse en la propia de la mujer separada con hijo. Así, la utopía de una familia virtuosa conduce a la decepción, pues no se logra el paradigma diferente a la familia de origen.

La constante en estas narrativas es una esperanza inicial de felicidad duradera a través del vínculo afectivo con otros/as que termina en la aceptación de un bienestar por tiempo limitado, asumiendo la fragilidad de las relaciones y su fecha oculta de caducidad. Del mismo modo sucede en un conjunto de obras del estilo, como ocurre con el protagonista de *La vida privada de los árboles* (2007), quien entra en una familia de madre e hija como “el padrastro”, una historia que irreversiblemente anuncia el final de la relación, pero que pudo concretarse en la medida en que los vínculos afectivos la sostuvieron; o donde la aceptación temprana del fracaso familiar evita una discordia aún mayor, como ocurre en “El proceso” (2010) de Pablo Toro: “vivía solo en mi casa del Barrio Bellavista. Mi mujer, la “Gorda”, se fue de la casa y se llevó a la Gabrielita y me quedé solo en ese caserón antiguo...” (43).

c. Vínculo social. Por último, son interesantes las nuevas relaciones familiares que incluyen al contexto más cercano de los personajes, que va desde los amigos hasta los aparatos tecnológicos. En este punto, cabe señalar que aparecen los amigos como esa familia que se escoge por afinidad lógica y afectiva. En esta forma de relación familiar apócrifa los roles de padre, madre e hijos/as es variable. Se cumple este rol según las necesidades emergentes. Sin embargo, el efecto de los lazos que promueven estos roles se evidencia en la protección que ofrece o recibe de otro/a. En la narrativa de Zambra aparece Camilo, en un cuento que lleva este mismo nombre. Se trata del hijo de un antiguo amigo del padre del narrador. De algún modo, éste hereda la amistad y se hace parte de la familia del narrador, convirtiéndose sobre todo en una especie de hermano cómplice y protector del hijo de la familia, quien cuenta la historia intentando explicar qué papel juega el joven en su mundo familiar. Camilo cuenta con una familia nuclear, pero busca la protección amistosa-familiar en otro lugar. El narrador explica: “...mi papá había sido

muy amigo del papá de Camilo, Camilo grande” (29) y la relación se estrecha por medio del bautizo del niño. El vínculo afectivo se ve truncado por el exilio de Camilo, padre, pues se desintegra la familia nuclear. July y Camilito se quedan en Chile y del mismo modo que se pierde al padre, se pierde al padrino, pues sin la amistad de los adultos la vinculación familiar se diluye. Por este motivo, en su mayoría de edad, el joven Camilo busca encontrar una figura paterna: “Así que Camilito creció extrañando a su padre, esperándolo, juntando dinero para ir a verlo. Y un día, cuando acababa de cumplir dieciocho, decidió que si no podía ver a su padre al menos debía encontrar a su padrino” (29). En el cuento, el narrador se pregunta “¿Por qué Camilo pasaba tanto tiempo con nosotros? (...) porque en su propia casa no lo pasaba bien (41).

Lo que viene a continuación es un proceso de cercanía que lentamente construye un afecto entre el narrador y Camilo:

A pesar de mi desconfianza inicial, de inmediato comprendí que Camilo era una de las personas más divertidas imaginables. Rápidamente se convirtió en una presencia benéfica y protectora, un tipo luminoso, un verdadero hermano mayor. Cuando partió a Francia, cumpliendo el sueño de su vida, yo pensé eso, que se me iba un hermano. Fue en enero de 1991, eso puedo decirlo con precisión (30).

El narrador es un ser aporreado, tímido, inseguro, que encuentra en Camilo un cómplice y amigo, un virtual hermano mayor, siempre dispuesto a ayudarlo, comprenderlo y darle confianza para integrarse en una sociedad que le hace sentir diferente: “...él me decía que todos éramos distintos, que esas cosas raras que yo tenía quizás eran normales. O que no lo eran, pero daba lo mismo, porque la gente normal era apesadumada” (33). El vínculo afectivo que se establece entre los dos convierte la relación en un soporte emocional para el narrador, pues la presencia de Camilo le permite sortear sus propias dificultades. El joven, integrante no sanguíneo de su familia, se convierte en una figura fundamental de su vida dándole apoyo en distintos momentos de su crecimiento:

Podría llenar varias páginas demostrando la importancia de Camilo en mi vida. Por lo pronto recuerdo que fue él quien, después de una conversación ardua y llena de argumentos sofisticados, me consiguió permiso para ir por primera vez a un concierto (fuimos juntos a ver a Aparato Raro, en el colegio Don Orione, de Cerrillos), y también fue él la primera persona que leyó mis poemas (34).

Esta forma de vinculación no es exclusiva en el cuento aludido. Ocurre en un conjunto de obras del siglo XXI. Un caso es *Verano Robado*, de María José Viera-Gallo. Ahí el modelo de una familia ensamblada deviene en otra relación. Los adultos no son garantía de estabilidad, pero los adolescentes, hijos de anteriores relaciones de los adultos, deciden por su cuenta que pase lo que pase serán hermanos el resto de su vida. Toman esta decisión, pues definen que su vínculo fraterno va más allá de compartir lazos sanguíneos y

más allá del reconocimiento legal de sus padres como matrimonio, porque en ellos existe la voluntad de ser hermanos.

Otros vínculos de nuestro tiempo se revelan en la relación que los sujetos establecen con las máquinas-tecnología o la forma en que estas posibilitan nuevas proximidades, como sucede en “La vida incompleta” (2013) de Galo Ghigliotto, donde el protagonista mantiene contacto con su novia y su mejor amiga a través de la virtualidad, hasta un punto en el que nota que su comunicación se limita a la escritura y durante días se mantiene sin conversaciones “con la voz y los oídos” (p. 71), enajenándose de su realidad presencial más próxima. Por otra parte, en el cuento “Historia de un computador personal” de Zambra (2013), el computador del protagonista adquiere ciertas particularidades humanas cercanas al rol de hijo, pues el relato de su llegada al hogar y su permanencia en él se indica como una especie de biografía en la que se señala el día de su compra, los antivirus que se le cargaron (como vacunas), el lugar que ocupa en el dormitorio, el lugar más amplio y propio que ocupa en un nuevo departamento, su participación en la relación de pareja cuando el hombre deja de ser soltero e incluso su contribución en su ruptura: “a casi dos años de su adquisición, el computador fue trasladado a un departamento un poco más grande en la comuna de Ñuñoa. El entorno era ahora bastante más favorable: le asignaron un cuarto propio y armaron, con una puerta vieja y dos caballetes un escritorio” (55).

Los vínculos aquí presentados como un panorama amplio serán explorados de manera más profunda en futuros artículos que posibiliten análisis más profundos y mayor desarrollo de las problemáticas que cada eje presenta por separado.

CONCLUSIONES

En las obras del siglo XX y el siglo XXI se advierte un espacio común, el de la familia. Dado que, como se ha demostrado, el modelo familiar en la narrativa del siglo anterior es representada como una estructura desajustada al modelo impuesto y en las últimas décadas de este siglo, como un modelo que amplía sus posibilidades, sustentándolo en los afectos más que en los lazos sanguíneos, podemos advertir una relación temática, aunque diferenciada. La narrativa chilena ha dejado traslucir una transformación, tanto social, como cultural. Las lecturas que se han realizado de ella no habían fijado su atención en este aspecto, pero claramente, a la luz de los textos surgidos durante el siglo XXI, es posible ahora revisar lo familiar de otro modo. Las obras canónicas del siglo XX habían dejado entrever que en la realidad los grupos familiares se armaban con lo que se podía o cómo se podía, desde el punto de vista material, social o afectivo y en esos modos relacionales la imposición de la familia convencional, atada a los lazos sanguíneos y patriarcales, no encajaba. Eran datos sueltos. Con la producción literaria que comienza a inicios del siglo XXI, donde la familia impuesta es ahora rechazada y los vínculos afectivos son más relevantes que la parentela sanguínea, se abre un ángulo de lectura en torno a la literatura chilena que permite revisarla de otro modo. Es evidente que existe un puente entre estos

dos momentos o registros. También es evidente que la narrativa del siglo XXI registra o anuncia una transformación cultural y social. La representación de la familia en las últimas décadas deja en evidencia que los vínculos afectivos definen de manera más taxativa y determinante la noción de esta nueva familia, una noción de amplitud ilimitada, siempre y cuando se centre en las diversas formas de cercanía entre los sujetos. Por eso, como hemos visto, si el personaje genera un vínculo con una mascota o, incluso, con una máquina, esta relación adquiere validez y densidad, tensionando los límites que la realidad establece para hablar de lo que es la familia. Desde este punto de vista, hablamos también de una familiaridad textual entre la narrativa del siglo XX y el XXI. La familia y su diversidad es un nexo que articula una constante en la narrativa nacional, por ello cada cercanía entre textos del siglo XX y el XXI ha sido pensado como una suerte de “familiaridad textual”. Textos que construyen un soporte literario desde el que se ha venido aludiendo a la idea de familia. Aunque acotada, esta lectura indica que es posible sugerir cómo se ha visto, cómo se ve, cómo cambian, cómo se reiteran o intensifican modelos familiares diversos en la narrativa chilena, poniendo la mirada desde la narrativa reciente hacia atrás. Desde una perspectiva cultural más amplia en conexión con la representación de la familia en la narrativa estudiada, recordamos el planteamiento de Giddens (2000) respecto a los cambios familiares, cuando señala “emparejarse y desparejarse son ahora una mejor descripción de la situación de la vida personal que el matrimonio y la familia. Es más importante para nosotros la pregunta “¿tienes una relación?” que “¿estás casado?” (29). Entonces podemos decir que los paradigmas familiares revisados en la narrativa precedente persisten en la reciente, pero varía su relato. Así, es posible advertir que la producción escritural de los últimos siglos en Chile, ha sostenido, como dice Culler (2000), una regularidad o permanencia y, por otro lado, una dinámica de diferenciación, lo que genera una transformación en el registro literario. De este modo, se establece un diálogo entre una y otra, un diálogo que da lugar a la conformación de una tradición, tal como le corresponde a la literatura. Se trata, en este caso, de un diálogo, por lo demás, fructífero, toda vez que al poner en el centro el asunto de la familia, la literatura chilena ha ido anunciando, siguiendo a Williams (1997), un cambio por venir. Referirse a la familia en la literatura nacional es del todo relevante, tanto para estudiar los hitos transformacionales de la tradición literaria, como de la cultura misma del país.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, Inés. “Un nuevo modelo de familia”. *Revista de Sociología* 18 (1982): 87-112.
- Álvarez, Ignacio. “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente” (Ponencia). *Jornadas: En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética. Santiago de Chile, 2013.
- Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística* 29 (2014): 109-129.

- _____. “Lecturas huachas: Biblioteca de infancia en la narrativa chilena actual”. *Revista de Humanidades* 31(2015): 77-102.
- Beck-Gernsheim, Elizabeth. *La reinención de la familia. En busca de nuevas formas de convivencia*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003.
- Bombal, María Luisa. *La amortajada*. Santiago: Orbe, 1969.
- Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la “Post”: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura* 92 (2016): 7-31.
- Brunet, Marta. *Montaña adentro*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 1997.
- Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en Bombal, Brunet, Donoso y Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Costamagna, Alejandra. *Animales domésticos*. Santiago: Random House Mondadori, 2011.
- _____. *Había una vez un pájaro*. Santiago: Editorial Cuneta, 2013.
- _____. *Cansado ya del sol*. Santiago: Planeta, 2002.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- De Pina Vara, Rafael. *Diccionario de Derecho*. México: Editorial Porrúa, 2005.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Alfaguara, 2014.
- Droguett, Carlos. *Eloy*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967.
- Edwards, Jorge. *Las máscaras*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994.
- Engels, Friedrich. *El origen de la familia, propiedad privada y el Estado*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2006.
- Franken, María Angélica. “Memoria e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”. *Revista Chilena de Literatura* 96 (2017): 187-208.
- Fuguet, Alberto. *Sobredosis*. Santiago: Planeta, 1994.
- _____. *Cortos*. Alfaguara. Santiago de Chile: Random House, 2004.
- Garay, Felipe. (2016). “Los hijos narrando a sus familias en narrativas chilenas, argentinas y un documental de postdictadura”. Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Universidad de Chile, 2016.
- Ghigliotto, Galo. *A cada rato el fin del mundo*. Santiago: Emergencia Narrativa, 2013.
- Giddens, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 2000.
- Jeftanovic, Andra. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Anagrama, 2001.

- Mayorga, Cecilia y Diana Salazar. *Tipologías familiares y ciclos vitales. Una propuesta conceptual y operativa para la intervención social*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 2019.
- Miranda, Macarena. “Relatos oblicuos de la dictadura chilena: ¿post-memoria en las formas de volver?”. En: B. Cano, A. Vega, C. Moran. *Escrituras al límite: Canon, forma y sujeto en la literatura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022.
- Olea, Catalina. “Una ráfaga de hijos únicos: Una vez argentina (2003) de Andrés Neuman, Formas de volver a casa (2011) de Alejandro Zambra y El sistema del tacto (2018) de Alejandra Costamagna”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 37 (2022): 69-84.
- Oyarzun, Kemy. “Ideologema de la familia: género, vida privada, y trabajo en Chile, 2000-2003”. En: Valdés, X. y V, Teresa. *Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?* (pp.277-310). Santiago: FLACSO-Chile/CEDEM/UNFPA, 2005.
- Páez, Guillermo. *Sociología de la familia: elementos de análisis en Colombia y América Latina*. Colombia: Universidad Santo Tomás, Centro de Enseñanza Desescolarizada, 1984.
- Pérez Lo Presti, Alirio y Marianela Reinoza Dugarte. “El educador y la familia disfuncional”. *Revista Educere* 22 (2011): 629-634.
- Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 2012.
- Roncone, Juan Pablo. *Hermano ciervo*. Santiago: Libros del Laurel, 2014.
- Toro, Pablo. *Hombres maravillosos y vulnerables*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2010.
- Viera Gallo, María José. “Cosas que nunca te dije”. *Cosas que nunca te dije*. Santiago: Tajar Editoriales, 2014.
- _____. *Verano Robado*. Santiago: Editorial Alfaguara, 2006.
- Villalobos, Daniel. *El sur*. Santiago: Laurel, 2012.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Zambra, Alejandro. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Formas de volver a casa*. Santiago: Anagrama, 2011.
- _____. *Mis Documentos*. Santiago: Anagrama, 2013.
- Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Santiago: Literatura Random House, 2012.



CORPOGRAFÍAS ADOLESCENTES EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DE MIGRACIÓN¹¹

ADOLESCENT CORPOGRAPHIES IN LATIN AMERICAN MIGRATION LITERATURE

Tatiana Calderón Le Joliff
Universidad Adolfo Ibáñez
tatiana.calderon@uai.cl

ORCID: 0000-0001-6141-4686

RESUMEN

En el siguiente texto, examinaré las corpografías de adolescentes en tránsito vinculándolas con el contexto necropolítico (Mbembe) de la migración precaria en el cual se desarrollan las estrategias de resistencia de los siguientes protagonistas: Jean en *Ciudad Berraca* (2018) del escritor chileno Rodrigo Ramos Bañados, Tayson en *Seúl, São Paulo* (2019) del autor boliviano Gabriel Mamani Magne, y Walter en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) del mexicano Alejandro Hernández. En los tres itinerarios, los cuerpos están marcados por un proceso de metamorfosis ligado a su peculiar momento de crecimiento a lo cual se suma un cambio espacial radical que los encierra en lógicas raciales discriminadoras. Esta doble limitación impacta su construcción psíquica a la vez que los impulsa a desplegar habilidades para sobrepasar el trauma de la reificación y espectralización de sus cuerpos. Cada adolescente descubre en la resiliencia de la creación y del deseo micropolítico (Rolnick y Guattari) una forma sensible de tolerar la violencia estructural de la migración: Jean con su capacidad camaleónica de reapropiarse el relato histórico, Tayson con la danza como “superficie de proyección” (Le Breton), Walter con la escritura testimonial. Al transformar cuerpos en devenir en mundos de deseo, permite pensar en un nuevo código ético (Braidotti) y repolitizar la escritura sobre migración.

PALABRAS CLAVE: Corpografía, adolescencia, migración, brutalismo, ética.

¹¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt Regular N°1220637 titulado “Corpografías en la literatura de migración: las Américas (2000–2020)”, y se ejecuta en el Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez.

ABSTRACT

In the following text, I will examine the corpographies of adolescents in transit by linking them to the neopolitical context of precarious migration in which the resistance strategies of the following protagonists are developed: Jean in *Ciudad Berraca* (2018) by Chilean writer Rodrigo Ramos Bañados, Tayson in *Seoul, São Paulo* (2019) by Bolivian author Gabriel Mamani Magne, and Walter in *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) by Mexican author Alejandro Hernández. In all three itineraries, bodies are marked by a process of metamorphosis linked to their peculiar moment of growth to which is added a radical spatial change that encloses them in discriminating racial logics. This double limitation damages their psychic construction and at the same time drives them to deploy abilities to overcome the trauma of the reification and spectralization of their bodies. Each adolescent discovers in the resilience of creation and micropolitical desire (Rolnick and Guattari) a sensitive way to tolerate the structural violence of migration: Jean with his chameleonic capacity to reappropriate the historical narrative, Tayson with dance as a “surface of projection” (Le Breton), and Walter with testimonial writing. By transforming bodies in becoming into worlds of desire, it allows us to think of a new ethical code (Braidotti) and to re-politicize the writing on migration.

KEY WORDS: *Corpography, adolescence, migration, brutalism, ethics.*

Recibido: 30 de mayo 2024.

Aceptado: 5 de Agosto 2024.

La representación del sujeto migrante en la literatura latinoamericana remite a varias dimensiones tanto corporales -desde una perspectiva material y afectiva- como políticas y económicas. En el siguiente texto, me abocaré a revisar las características del cuerpo adolescente en tránsito, así como plantear la conexión entre el contexto necropolítico que aqueja la migración precaria y las estrategias desarrolladas en torno a las corpografías (Paveau y Zoberman) adolescentes/juveniles en tres obras latinoamericanas de Chile, Bolivia y México. Así, estudiaré el recorrido de los siguientes protagonistas: Jean en *Ciudad Berraca* (2018) del escritor chileno Rodrigo Ramos Bañados, Tayson en *Seúl, São Paulo* (2019) del autor boliviano Gabriel Mamani Magne, y Walter en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) del mexicano Alejandro Hernández. Estos sujetos migrantes en formación, cuyos cuerpos racializados y sexualizados observan, sienten y sufren el desplazamiento hacia/en un espacio hostil, experimentan en mayor o menor grado las consecuencias de la “*gestión de las multitudes*” (Mbembe *Necropolítica* 62).

Los tres adolescentes se enfrentan a distintas etapas del recorrido migrante: la partida del espacio original y el tránsito hacia el país anhelado implicando el cruce de fronteras, un retorno al país de origen que señala una suerte de doble migración, y el asentamiento en el país de recepción. El adolescente-joven hondureño Walter, narrador de *Amarás...²*,

² Para favorecer una lectura más fluida, abreviaré el título de la obra de Alejandro Hernández en todo el texto.

se presenta primero como un espectador del mundo, mediante su lectura compulsiva y emocional, para luego emprender viaje con su padre y sus primos con el objetivo de alcanzar Estados Unidos. La dificultad del tránsito en la travesía de México lo obliga a reiterar el cruce durante el cual conserva una suerte de diario de vida donde plasma los riesgos y hallazgos de su viaje. Relata, por ejemplo, su encuentro con la Bestia, el tren mortífero que carga los migrantes, la cotidianidad cruda de los desplazados, también su descubrimiento del amor con Elena, y su relación con su hermano, la figura peculiar del Profeta. Finalmente, da a conocer la generosidad del gigante, su salvador en un campo de concentración de migrantes dirigido por las mafias. Personaje siempre en movimiento, su asentamiento es ilusorio y su cuerpo anhela constantemente el deseo del otro y de lo otro.

En la novela de Mamani Magne, Tayson es retratado por su primo, quien observa con detención sus múltiples cambios desde su retorno a la sociedad boliviana después de haber vivido gran parte de su vida en São Paulo, Brasil. En su caso, no se trata de una inmigración hacia Bolivia, sino que de un regreso al espacio original con su familia. Sin embargo, su vuelta se convierte más bien en una nueva migración a un lugar que desconoce. El cuerpo y el accionar de Tayson producen asombro en el narrador quien explora su propia adolescencia. Su evolución desde la figura del extranjero hacia una paulatina bolivianización, pasa por varios procesos: el cambio de percepción de su entorno con respecto al color de su piel, el aumento de su masa corporal, debido a la ingestión permanente de comida procesada, y su amor por Araceli quien acelera el proceso de reintegración territorial. Adicionalmente, su fervor por la K-Pop coreana pone en tensión su cuerpo que oscila entre su pesadez corporal y su gracia en el baile.

El adolescente colombiano Jean, en *Ciudad Berraca*, huye de la guerrilla en su país para refugiarse en Chile con su familia. Atraviesa la frontera y se instala en Antofagasta, apodada Antofalombia por la presencia considerable de migrantes colombianos. De los tres personajes, conforma el más estereotipado, sufriendo una estigmatización constante debido al color negro de su piel. La racialización de su cuerpo lo instala en una jerarquía discriminadora de los colores. En el texto, el narrador omnisciente ofrece una mirada ácida a la sociedad chilena y su racismo. La mayor parte de la novela retrata la acomodación de Jean a su nuevo espacio y su reapropiación de los códigos culturales para su beneficio. Aparece un sujeto camaleón más bien despreocupado por los clichés, prefiriendo jugar con ellos e reinventar la historia del país de recepción. Estratégico y trabajador, también en él está presente el deseo amoroso hacia una joven pecosa que apoda Patty y que muestra cierta reciprocidad.

En los tres diferenciados recorridos, se observan corpografías adolescentes marcadas por su transformación vital ligada al peculiar momento que experimentan, al cual se suma un cambio espacial drástico y violento confinándolas a lógicas raciales discriminadoras. Esta doble fronterización causa estragos en su construcción psíquica y los empuja a adoptar distintas estrategias para superar el trauma de la reificación y progresiva espectralización de sus cuerpos. Cada adolescente encuentra en la resiliencia del proceso creativo y del

deseo micropolítico una forma sensible de resistir a la violencia estructural de la migración: Jean con su capacidad polimorfa de reapropiarse el relato de la historia, Tayson con la danza como “superficie de proyección” (Le Breton) y Walter con la escritura testimonial.

Me interesa examinar, en primer lugar, las distintas corpografías adolescentes en la migración, asociadas a su proceso formativo y a sus afectos. Luego quiero analizar su experiencia, como sujetos/cuerpos precarios, de los fenómenos políticos y económicos que afectan su desplazamiento. Finalmente, me gustaría proponer una reflexión sobre la manera en que la movilidad del cuerpo migrante permite la adquisición de estrategias de resistencia para una repolitización de la escritura y la visibilización de una ética para el tratamiento de la migración en los países de tránsito o de recepción.

ADOLESCENTES EN TRÁNSITO: CUERPOS EN DEVENIR

El cuerpo de estos tres adolescentes experimenta un doble tránsito: la transformación que implica el cruce de fronteras territoriales y la metamorfosis de la niñez hacia la adultez. Agustín Lozano señala la dificultad de delimitar el término de adolescencia ya que colinda con otros conceptos como “pubertad” o “juventud” y cambia según las épocas y las sociedades. Los puntos convergentes radican en el proceso de búsqueda de la identidad, la separación del mundo de la infancia y del amparo de los padres. Para Anna Freud, la adolescencia se aparenta a un duelo, en el cual se extreman los contenidos emocionales, se resiente con más agudez la necesidad de inminencia y celeridad, y el deseo se empieza a separar de la proyección en los padres para buscar nuevos objetos. Arminda Aberastury y Mauricio Knobel exploran también las distintas pérdidas, tanto del cuerpo como del rol y la identidad infantil al aceptar la responsabilidad y la dependencia, el extravío de los padres de la infancia, y finalmente, el abandono de la bisexualidad asociada a la identidad del infante. En las acciones del desarrollo adolescente que sufre una crisis normativa (Erikson), surge la necesidad de la autodefinición a través de la individuación y nuevos lazos afectivos, la búsqueda de la identidad psicosexual definitiva, y la construcción de una vocación laboral. Para Riquelme y Thumala, las tensiones entre el Yo ideal y el ideal del Yo provocan un dolor psíquico en el adolescente que busca en la mirada del otro una consolidación de su autoestima y un reconocimiento de sus propios límites (196).

A partir de estas premisas, la adolescencia en un proceso de tránsito conlleva más desafíos y pérdidas que entorpecen la elaboración de un sentido del sí mismo estructurado ya que “la migración moviliza una serie de cambios subjetivos vinculados a la reorganización cognitiva y afectiva, que supone el ajuste a nuevas pautas de conducta, sistemas de creencias y la elaboración de duelos por la pérdida de referentes simbólicos más próximos; y, en general, el posicionamiento en grupos sociales minoritarios con bajo estatus y escaso poder” (Achotegui, 2009; Bouhris *et al.*, 2009; Martínez de Taboada, Arnos y Elgorriaga, 2006 ctd en Mera 222). La rebeldía frente al adulto que surge en la adolescencia se encuentra en un espacio distinto al original y sitúa el sujeto en postura de

minoría cultural. Podría entonces acrecentarse su transgresión para revertir esta postura lo que dificultaría la construcción de una identidad más balanceada (242). Ramón Mon evoca el dilema ecológico del migrante y recalca su dificultad en un proceso que se compone de dos fases, la de emigración y la de inmigración que perjudica la “*integridad del self*”:

El inmigrante fluctúa entre dos extremos, su representación de *self* original y su representación de *self* naciente como residente del país adoptado. El fracaso en la negociación de la distancia entre estas dos representaciones de *self* trae como resultado dos posibles desenlaces para la identidad: *el retiro etnocéntrico o la asimilación contrafóbica* (34).

En esos dos resultados posibles para el adolescente confluye la necesidad de aceptar coacciones proviniendo de sus padres sin poder ejercer su voluntad lo que puede llevar a una renuncia de la búsqueda personal de identidad (39).

Los adolescentes representados en las obras estudiadas sufren el desprecio a través de su cuerpo racializado. Paveau y Zoberman destacan el estatuto paradójico del cuerpo y se interesan en la inscripción de sentido en el cuerpo y su materialidad. Sometido al control social, el cuerpo es a la vez un enigma y un síntoma de lo que ocurre en la sociedad. Se reconoce que el cuerpo no reproduce el mismo enunciado que lo verbal sino que propone un subtexto, a veces más explícito y, en ese sentido, constituye el lugar privilegiado de la construcción y proyección identitaria, cultural y social (8). El color de la piel o la retórica de descalificación influyen en la lectura del cuerpo como texto que refleja el malestar tanto del adolescente como del otro que lo descubre.

Al llegar a Chile, Jean reflexiona: “Del nuevo país sabía poco: no se parecía en nada a Colombia; si trabajaba podría comprar en un mes las zapatillas Nike que siempre soñó; conocía a los jugadores de fútbol; era muy distinto al resto de América Latina; también lo imaginaba como un témpano de hielo con el agua muy helada y sin grones, y volvió a imaginar la idea de refugiarse en un tanque si alguien lo discriminaba por su color” (23). Luego de haber logrado atravesar múltiples obstáculos en su travesía de Colombia a Chile, las proyecciones de Jean revelan un ser atrapado tanto por las fantasías de la infancia sobre la adquisición de un juguete y la admiración por el fútbol, como por lo publicitado por el propio estado nación de recepción con el blanqueamiento de su imagen. En el mismo plano se aprecia la nítida amenaza que provoca en los otros su color de piel. En este abanico de emociones, abarcando desde el aspecto lúdico hasta el miedo frente a la discriminación, también se percibe la paradójica necesidad de refugio en un símbolo bélico. Escondarse en una coraza de metal puede ser la primera solución de Jean, antes de insertarse en Antofalombia, que finalmente adopta, al pasar de espectador a actor de su existencia, renegociando su identidad en el conflicto que lo opone a sus detractores. Su observación de la sociedad que lo rodea es lúcida y analítica: “Tenía diecisiete años y era un negro extranjero, y dadas estas características, estaba en el último vagón del tren debajo de los perritos finos y falderos que paseaban por los alrededores del condominio”

(65). Compensa esta percepción de inferioridad con los mismos estereotipos sobre su color “un macho colombiano, un negro bello, dotado con una respetable anaconda” (83) que le da una cierta ventaja sobre su entorno.

En *Amarás...*, Walter atesora los recuerdos felices de su infancia y crece escuchando las historias de migración de sus familiares en un vaivén esperanzador o trágico según la suerte de cada pariente. Manifiesta: “Crecí de golpe con aquel regreso derrotado de mi padre y con aquellas pérdidas difusas de un tío tímido que quién sabe cómo se defendería del mundo ... Crecí de golpe, digo, porque repentinamente me sentí fuera de la infancia, con doce años encima, demasiados para jugar, pocos para ir en busca de mi hermano” (23). La tensión emerge entre la etapa adolescente con los duelos que implica y la situación familiar que lo confina en una frustración ligada a su pasividad. No impide no obstante los descubrimientos propios de la adolescencia: “Los ojos se le llenaban de piernas y pechos. Y yo, atorado en culpas y sensaciones sin nombre, me grababa aquellas fotos: labios, ojos y muslos hormigantes” (25). El desarrollo hormonal de Walter lo sumerge en un flujo de deseos complejos y emociones contradictorias que lo acompañarán durante toda la primera parte del viaje.

Las emociones de Tayson, en *Seúl, São Paulo*, están mediatizadas por las del narrador. Así, cuando la familia Pacsi vuelve a Bolivia, se instala en la ciudad de El Alto e inscribe a Tayson en la premilitar, su primo, también inscrito, observa su actitud irreverente y a la vez vacilante: “Tayson sonrío con ese estilo tan suyo, tan brasileño, irrepetible: la única vez del día en que su felicidad parece no estar contaminada por ese algo que hace de su cara una imagen incompleta, un rostro a medio hacer” (22-23). Este rostro impreciso también participa del carácter multifacético de la adolescencia, este umbral desdibujado entre estados anímicos y físicos. Pronto abandonará esta sonrisa brasileña, recuerdo de la infancia y empezará a modificar su cuerpo por medio de la comida.

En un principio, se estipula que Tayson “nació más claro que el resto de la familia Pacsi” (13) y lo consideran como blanco (16). Luego, de manera inexplicable, su piel oscurece hasta adquirir el color negro que origina la alteración de su estatus. Percibido primero como sujeto “hegemónico no racializado” desde una perspectiva colonial, con esa “blanquitud” que le confiere una valoración social benévola, empieza paulinamente, con la muda del color, a convertirse en boliviano, lo que disminuye radicalmente su valor: “¿Será la adolescencia? ¿Será que Bolivia empezaba a florecer en su cuerpo, junto con el acné y esos pelos finitos que crecían en su barbilla?” (20). El país aquí convocado como un factor natural de crecimiento no resulta necesariamente armonioso. Su propia familia determina que su piel está oscureciendo: “Cada día estás más boliviano. ... La realidad, sin embargo, se encargaba de escupirle su bolivianidad directo en la cara. ... las mujeres –las negras, las mulatas, las chocas, las asiáticas, las gordas, las flacas, las congoleñas, todas– lo miraban de un modo distinto o simplemente ya no lo miraban” (25). Tal como para Jean, Tayson se sitúa al pie de la pirámide de los deseados, por su asociación con su ascendencia indígena que ocurre solo en el país de origen. Queda suspendido en un

espacio liminal sin pertenecer a ningún lugar. Desde el primer momento en que se narra la experiencia en la premilitar se percibe la violencia ‘vertical’ o estructural desde los oficiales hacia los jóvenes premilitares en el marco de una picmentocracia. Aquí, además de la usual triada blanco/mestizo/indio, se manifiesta una cuarta categoría con la presencia de Tayson: ‘negro’. Salta a la vista un primer atisbo de animalización hacia el ‘indio’, el cual se exagera con Tayson, el ‘negro’ extranjero, a quien parece imposible ‘meterle la patria a palazos’. Paradójicamente, su fascinación por la K-Pop coreana nuevamente transforma la percepción sobre su cuerpo y lo blanquea de nuevo (71), evidenciando la complejidad de la migración cultural que trae Tayson.

Refugiarse en un tanque para escapar de la discriminación racial para Jean, estar “fuera de la infancia” (23) para Walter, pasar de tener un “rostro a medio hacer” (23) a bolivianizarse, es decir ennegrecer y someter su cuerpo a la sobredimensión en Tayson, evidencian la condición de subalternidad y de racialización de los cuerpos de los tres adolescentes. Revelan cambios ligados a su desplazamiento físico, pero también a las transformaciones afectivas de la adolescencia. Søren Frank destaca la inercia que experimenta el cuerpo en el desplazamiento y su triple pérdida: lenguaje, normas sociales, raíces (112), reproducida de manera más exacerbada en las tres novelas debido el proceso de desarrollo adolescente. Los migrantes juveniles sufren entonces dolores afectivos y físicos debido a los avatares de su tránsito en condición precaria. Para David Le Breton, el dolor no solo se asocia al flujo sensorial, sino que remite a la percepción sobre como el individuo se relaciona con el mundo y su propia experiencia (*Antropología del dolor* 17). El dolor se asocia a menudo a los cambios de estatuto del joven remitiendo a la adolescencia donde “[l]os ritos de tránsito implican a menudo una prueba dolorosa que da fe de la determinación y la fuerza del carácter” (22). ¿Cuáles son las distintas causas y cómo aparece más precisamente este dolor en el cuerpo de los migrantes adolescentes en las obras?

CUERPOS FANTASMALES Y REIFICADOS: LA INVISIBILIZACIÓN DEL CONSUMISMO

Los tres personajes provienen y están en situación de precariedad: Walter vive corriendo detrás de la bestia; Jean habita en un vertedero con su familia; Tayson es expulsado de la premilitar y termina voceando en los buses. El caminante Walter, el más vulnerado y el más preparado culturalmente (por su afán lector), desaparece al final del texto: “Nada hay más vulnerable que el que camina. ... Nuestros afectos están lejos y en ningún lado nos espera ningún afecto, estamos en el vacío” (284). El sentimiento de vacío, tan propio de la adolescencia, se ve acrecentado por la distancia afectiva con la familia. En el caso de Jean, tiene que jugar con los afectos ajenos para poder desenvolverse y crecer en Antofalombia: “Parecer el esclavo sexual podía ser el costo de la supervivencia, pensó Jean, quizás Farandato sí lo pensaba, pero a final de cuentas al joven le satisfacía

que una persona como el profesor recuperara su alegría después de su pérdida” (120). A la racialización corporal se suma la sexualización del migrante precario.

Me detendré un poco más en Tayson como reflejo del consumo excesivo y del malestar societal. La transformación de su cuerpo que engulle sin limitaciones comida procesada revela algunas claves del trauma migratorio. Al estudiar las consecuencias emocionales del acto alimentario en los adolescentes (75), las antropólogas Marie-Pierre Julien y Céline Rosselin afirman que la nutrición se encuentra tanto en la necesidad corporal que en el nivel de las representaciones. Las emociones están situadas, lo que se evidencia en sus relaciones con los objetos materiales (76). Así comer y cómo se come puede modificar la percepción de sí (79), se sustenta en un compartir en comunidad y estructura diferentes visiones del mundo mediante el espacio y el tiempo (81):

[Les adolescents] construisent des cultures motrices qui génèrent des répertoires d’émotions tout autant qu’elles sont générées par eux. Dans le rapport aux aliments, leurs manifestations et leur partage interviennent dans la construction de soi, des identités sexuées, des relations sociales, et forment ainsi de véritables cultures corporelles et motrices³ (82).

El consumo obsesivo de comida rápida de Tayson lo convierte en una bola de grasa que parece protegerlo de la hostilidad externa y muestra su extrema incomodidad en su nuevo espacio. Carlos Jáuregui, al trabajar el tropo del canibalismo en América Latina, busca mostrar la dimensión simbólica que ha revestido el canibalismo para referirse a la alteridad absoluta o la enajenación generalizada. Al abordar el consumo al final del siglo XX, principios del siglo XXI, remite a Tomás Moulian para oponer la ideología de los ascetas a los hedonistas cuya matriz remite a la satisfacción inmediata, y luego el desinterés lo que se resume en el derroche propio de la sociedad neoliberal (585). La lógica del consumo no contempla un fin. En este sentido el sujeto se convierte en “un esclavo que no quiere liberarse sino disfrutar y prolongar la agonía del deseo en la fantasía masoquista de la fetichización de la mercancía” (588). El consumo destruye los lazos de la comunidad, introduce una exclusión clasista y parte de una compulsión que expulsa al Otro. En resumidas cuentas, el consumo es “una catástrofe en las renovadas periferias del sistema global: la catástrofe de la humanidad “desechable”, residuo del mercado bajo la intensa lógica y la violencia del capital” (593).

En Tayson, en particular, independiente de la mala alimentación, predomina una compulsión para engullir que surge al instalarse en Bolivia y ser obligado a trabajar

³ “[Los adolescentes] construyen culturas motrices que generan repertorios de emociones tanto propias como ajenas. En su relación con la comida, las formas de expresarla y compartirla intervienen en la construcción del yo, de las identidades de género y de las relaciones sociales, y conforman así auténticas culturas corporales y motrices”. (mi traducción)

vendiendo pipocas (35) por decisión familiar. Las consecuencias de la ingesta de comida de mala calidad derivan en la percepción de que “el Tayson está engordando waso” (37), y en su comportamiento: “Tayson tiene algo con la comida. Lo sé por el modo en el que chupa el hueso de su pollo frito como si le estuviera dando sexo oral a un tipo” (38). La reflexión implica dos sentidos, la percepción subjetiva del narrador sobre su primo y la somatización que puede estar ocurriendo al tener conductas transgresoras con la comida.

Así, se despliega una serie de consecuencias de la violencia migratoria en el cuerpo de los tres adolescentes: Tayson transmite su angustia a través del tragar, pero no se enfrenta nunca a la muerte, Jean sufre el cruce de frontera ilegal, peligroso y angustiante hacia Chile, “el paraíso de rotolandia” (30) en el frío y la incertidumbre del altiplano, pero subsiste; Walter multiplica los cruces y finalmente no sobrevive al desplazamiento, asesinado en un rancho de San Fernando, en el estado de Tamaulipas por mafias que lo secuestraron. La novela se presenta como una reescritura de su diario de vida.

Patricia Ticineto asocia la importancia del cuerpo con la necropolítica subrayando el auge de la presencia simultánea en los últimos años de los derechos humanos y la administración de la muerte. En una entrevista sobre los afectos en tiempos de catástrofe, Brian Massumi señala la imbricación compleja de los sistemas que se delinean hoy por el apogeo de ciertos fenómenos como el cambio climático y los flujos de refugiados (114). El desequilibrio crea la sensación de una inminencia continua de la catástrofe y desencadena en una dificultad para aprehender las políticas del afecto. Así, los migrantes experimentan, en grados diferenciados, la reificación de la humanidad trabajada por Achille Mbembe en *Necropolítica*, y luego en *Brutalismo* cuando evoca en su preámbulo de “la política de los materiales inertes” (11); por Antonio Fuentes, quien al examinar la migración centroamericana pasando por México, indica una gran resistencia al dolor y una desvalorización corporal (36); por Étienne Balibar y la producción destructiva (25); por Zygmunt Bauman al concebir los países en desarrollo como países vertederos y analizando la transformación del cuerpo superfluo del migrante en chivo expiatorio de las sociedades en crisis. Tanto Achille Mbembe, Rosi Braidotti como Francine Masiello se interrogan en sus textos sobre la relación entre el cuerpo y la catástrofe que crea ficciones de muertos vivos o espectros en una simulación esquizoide de lo inhumano, condición asociada a la migración.

Walter se refiere tanto a la cosificación del sujeto, al hablar de los migrantes convertidos en bultos luego de la mutilación como a los fantasmas: “Así es el camino migrante. Conocés a alguien y pensás que lo seguirás viendo, hasta que de pronto te das cuenta de que ya no lo has visto, que hace mucho que no lo ves. Cuándo fue la última vez, te preguntás, pero de nada sirve. Somos fantasmas hasta para nosotros mismos” (Hernández 92). La noción de frontera se ha ampliado, los límites son puntos discontinuos a través de los cuales los sujetos migrantes se desplazan y experimentan una vigilancia extrema (Amilhat 10) convirtiéndose en blancos de las nuevas máquinas de la frontera donde coluden las mafias, las instituciones estatales y las organizaciones no gubernamentales:

[El padre de Jean] le dijo en cambio que alguna mafia de la frontera los secuestraría y luego, eso era lo peor, los destriparía para extraerles los órganos, aunque esas historias de terror selvático tipo película *Predator* hacía rato que no le provocaban más que risas. Jean y su hermano se imaginaron amarrados en una camilla de aluminio helada experimentando todo tipo de sufrimiento con la extracción sin anestesia de su hígado, y luego de sus córneas. No valen nada, pero sí sus hígados y sus ojos, en especial sus ojos, les decía el padre con una cerveza en la mano, abriendo los suyos como dos huevos duros blancos (Ramos Bañados 36).

La amenaza que provoca risas en Jean y su hermano es real y Walter lo sufre en carne propia en los campos de migrantes custodiados por mafias que lucran con el tráfico de órganos y el dinero del rescate entregado por las familias. También se manifiesta en los cuerpos mutilados por el tren: “Allí estaban los sin brazos, los sin piernas, los hundidos en sillas y camas, mutilados de alguna parte. Había ojos vendados, frentes abultadas, espaldas macheteadas” (Hernández 60). En *Seúl, São Paulo*, la metamorfosis de Tayson lo convierte más bien en un bulto del consumo, adquiere peso de gravedad por inflarse como una bola de helio.

Los migrantes son a la vez bultos y fantasmas. Sufren de la “inmaterialidad de las personas en tránsito” (Ramos Bañados 22) o son migrantes de cartón porque “Se te endurecen los dedos, la cara ... Lo sientes cuando estiras la cara, como si fueras a romperte, se agrietan la boca y la frente, el contorno de los ojos” (Hernández 68). Son cuerpos fuera de lugar, cuerpos virulentos, excedentarios, superfluos que encarnan una epidemia para las poblaciones autóctonas ensimismadas en un discurso de odio y de rechazo a la alteridad.

Los migrantes sienten hasta la necesidad de negar su propia existencia y la de sus hijos con tal de cruzar, pasar, sobrevivir. Sus cuerpos se esfuman y las tumbas permanecen vacías impidiendo muchas veces el trabajo de duelo de las familias. Solo queda la hilera de muertes relatadas como letanía de cifras por los medios de comunicación. Se convierten en una masa indistinta que provoca poca compasión. La espectralización y la reificación de los cuerpos vuelven mucho más eficiente la administración de la muerte y desembocan en la impunidad e invisibilidad que los relatos de las vivencias de los tres adolescentes vienen a subsanar. La escritura permite recuperar esta empatía y esta “repartición de lo sensible” (Rancière), dando una individualidad a estos cuerpos.

DEL BRUTALISMO A LA NUEVA SUAVIDAD: LA ÉTICA DEL CUERPO

“La pertenencia no es algo exclusivamente territorial. En varios aspectos, es un asunto de aceptación y de reconocimiento” (Mbembe *Brutalismo* 149). Habitar la incertidumbre y generar deseo son caminos que pueden permitir a los migrantes sentir pertenencia en cualquier espacio. Desde la *Ética* de Baruch Spinoza, los devenires de Gilles Deleuze y Félix Guattari y su influencia en la *Micropolítica. Cartografías del deseo* de

Suely Rolnik así como el materialismo vitalista de Rosi Braidotti en *Lo posthumano*, sumado a la humanidad del rostro desarrollado por Emmanuel Lévinas, la ontología del cuerpo compela a desafiar el brutalismo aplicado a los cuerpos residuos instaurado por las lógicas neoliberales. Desde la estética del teatro, Oscar Córnao entrelaza cuerpos, política y sociedad para pensar la ética desde “el cuerpo como garantía de lo más concreto, de una verdad” (51). Apela a la filosofía del diálogo con la alteridad desarrollada por Lévinas para “pensar al otro, al extraño, al inmigrante, cuya presencia se ha multiplicado en la sociedad global” (62) y también a una poética de las proximidades que refleje la inestabilidad del mundo económico y humano (81). En la escritura de lo trágico (Balibar 31) que supone la epopeya migrante, en lo inhumano de la condición posthumana del desplazado se puede pensar un nuevo código ético (Braidotti) y micropolíticas (Rolnick y Guattari) instaurando una “nouvelle douceur” (nueva suavidad).

Esta nueva suavidad se asocia al deseo amoroso, creando territorios de anhelo más que de muerte violenta y arrebataadora de los afectos. La micropolítica trata de la relación al otro, de la intensificación de los procesos de singularización en la solidaridad para contrarrestar la aniquilación, así como la dinamización de las fuerzas de resistencia y de creación para nuevas cartografías del sentido. El deseo amoroso es incompatible con la noción de propiedad reflejada en los territorios fronterizos (*Micropolítica* 327). Para Félix Guattari “la nueva suavidad es el hecho de que, efectivamente, un devenir-mujer, un devenir-planta, un devenir-animal, un devenir-cosmos pueden insertarse en los rizomas de modos de semiotización, sin por eso comprometer el desarrollo de una sociedad, el desarrollo de las fuerzas productivas y cosas por el estilo” (328). Esta nueva suavidad se opone a las máquinas de guerra, a la fuerza productiva clausurante y aislante. Se trata de pensar de otra manera el desarrollo de las sociedades, a través de las nuevas subjetividades y sus propios devenires de deseo. Es entonces luchar contra el endurecimiento, y en el caso de los migrantes, contra su reificación.

Otro modo de considerar el deseo se encuentra en la resiliencia como conciencia adicional. El psicoanalista Boris Cyrulnik afirma en *Le murmure des fantômes*:

Écrire sa blessure, c’est aussi changer la manière dont le sujet s’affirme. Le passé parlé crée une intersubjectivité, alors que le passé écrit s’adresse au lecteur idéal, à l’ami invisible, à l’autre moi. C’est dire que le monde écrit n’est pas du tout la traduction du monde parlé, c’est l’invention d’une conscience supplémentaire, l’acquisition d’une force pour se camper face aux autres⁴ (150).

⁴ “Escribir la propia herida significa también cambiar la forma en que el sujeto se afirma. El pasado hablado crea una intersubjetividad, mientras que el pasado escrito se dirige al lector ideal, al amigo invisible, al otro yo. En otras palabras, el mundo escrito no es en absoluto una traducción del mundo hablado; es la invención de una conciencia suplementaria, la adquisición de la fuerza necesaria para enfrentarse a los demás” (mi traducción).

En las tres obras, resaltan elementos comunes acerca de la aspiración micropolítica: el deseo amoroso y la capacidad de invención de una historia a través de la escritura, del baile y de la historia local. Walter encuentra su nueva suavidad en su relación amorosa con Elena, su amistad con el Gigante, figura del cristo redentor, y el Profeta, sujeto a la vez extremadamente violento, ubicuo y lúcido. La escritura de sus vivencias y observaciones también deja la posibilidad de conocer estos seres en devenir. Jean, el camaleón, tiene que escalar la muralla del condominio para cortejar a la pecosa Patty. A pesar de sus dificultades en esta ciudad del norte de Chile, logra encontrar este espacio de reterritorialización, esta micropolítica en su devenir historia, en su inserción progresiva a esa comunidad conflictiva, donde se convierte en príncipe. Por un lado, en el texto de Mamani, Tayson se enamora de Araceli que lo arraiga al territorio, mientras combina la fuerza de gravedad ligada a su adicción a la comida con la gracia del baile que lo libera de su peso corporal.

En *Amarás...*, Walter se enamora en el tránsito de Elena: “Me daba vergüenza confesar mi enamoramiento adolescente y mi derrota. La muy bonita me había zarandeado el corazón y se había ido muy en paz. Pero yo me había quedado agujerado: dos besos en la boca, dos chimbazos en el pecho” (82). Elena rápidamente le corresponde y este amor los impulsa a seguir soñando del otro lugar: “Corríamos, volábamos. Elena y yo, ansiosos, íbamos de la mano, los ojos bien abiertos, la fuerza de la adrenalina dándonos el necesario impulso para volar, estar en el aire y caer de pie en la mole de hierro” (103). Este amor improbable en el tránsito infernal de México indica la siempre y necesaria posibilidad de deseo a la vez que la necesidad de sobrevivir gracias a la emoción. El personaje del Gigante, que todos los migrantes llaman Gulliver en el rancho donde los tienen secuestrados, es una figura consoladora que logra la comunión de estos cuerpos humillados gracias a su tranquilidad, su fe y la música. El Profeta constituye la voz ácida y crítica del fenómeno migrante, de la hipocresía de las ONG, de los expertos y medios de comunicación cuyo morbo no resuelve el problema. Al final de la obra, antes de desaparecer, Walter le hace prometer entregar sus cuadernos a su familia. El Profeta, mediador de los testimonios, logra sobrevivir una vez más y transmitir la memoria migrante. La micropolítica entonces se sitúa a nivel de la comunidad migrante. No siempre es solidaria, a menudo pierde este sentido en la lucha por sobrevivir, pero consta de personajes vinculantes como Walter, el Gigante y el Profeta.

Al llegar a Antofagasta, Jean constata la tendencia de los chilenos en disponer a las personas en categorías inamovibles: “Jamás había clasificado a las personas en buenas o malas, para él todas eran similares: interesadas en sus cosas y si podían dar la mano, lo hacían, pero Chile era un país de clasificación de personas y debían habituarse a ello” (38). Esa disposición en no fronterizar, ni delimitar otorga a Jean herramientas para la adaptación y el rechazo a cualquier maniqueísmo. La zona gris en la que vive lo convierte en cosmopolita crítico (Mignolo) que logra apropiarse de su entorno y se da la libertad de enamorarse de la persona elegida. Así, cuando al asomarse al muro del condominio

de clase media “vio a una chica pecosa que le encantó. Tenía el cabello color paja, labios gruesos, mirada tierna peor esquiva. Se parecía a Patty, la amiga de Snoopy, y así quedó bautizada por Jean” (64). Logra atraer su atención y su deseo, lo que le da más potencia a la hora de enfrentarse en la batalla de Antofalombia. Este adolescente conquista y reterritorializa el Chile racista así como resemientiza los objetos heredados de la dictadura: “Fue entonces cuando Jean, el príncipe de Antofalombia, intentó hacer andar el viejo tanque de Pinochet” (145).

En el caso de *Seúl, São Paulo*, Tayson experimenta tanto el desarraigo, ilustrado por su ingesta de alimentos, como la reapropiación ambivalente de su territorio: a través de la atracción por la joven Araceli, quien cataliza su bolivianización y lo ancla en el espacio; así como por el baile -la K-Pop coreana- como migración cultural agregada, que lo emancipa del agobio de la no pertenencia. Para Le Breton, la danza es “una forma de subversión radical de la simbólica corporal que subordina los comportamientos a significaciones necesarias” (100). Indica una resistencia a lo normado y a la vez la pertenencia a una comunidad. Distingue las danzas tradicionales que reproducen y crean el lazo social frente a las danzas modernas que se asemejan a “la nostalgia incurable de la comunidad ausente” (102) y el creciente individualismo desembocando en la soledad del hombre. La danza no crea identidad sino que la fragmenta y permite reflejar múltiples significados: “Su privilegio consiste en permitir ver a través de los intersticios de lo real, inventar cuerpos inéditos, sorprendentes o en relación de espejo deforme” (107). Así, más que entregar entendimiento o buscar seguridad, la danza pretende “fijar vértigos” (108), cuestionar la relación del hombre con el mundo y dejar surgir una ruta en la confusión. Asimismo, la dificultad de legibilidad de la danza permite instaurarla como una crítica válida y alegre frente al vacío y crisis de sentido (112). En el caso de Tayson, a pesar de su dificultad con la adaptación que se traduce en tragaderas sin freno, “Lo que lo salva de ser una bola negra y sin alma es el modo en el que dobla las esquinas o acelera el paso cuando cruzamos la calle y el semáforo está todavía en verde” (80), a la manera de un baile que se repite en otras ocasiones: “Como si tuviera alas. Como si no pesara. Cuando Tayson baila, los kilos de su cuerpo parecen abandonarlo. De ser una bola de grasa pasa a ser una bola de helio, y por un instante me da la impresión de que tanta cadencia lo hará volar por los aires” (107). La música y el baile lo salvan de la pesadez de lo precario, de la cosificación, de la desaparición y le otorgan la gracia mediante la levedad del ser.

Las corpografías adolescentes en la literatura latinoamericana de migración revelan la intensificación de las transformaciones propias de la pubertad por el tránsito forzado o voluntario de los protagonistas. Muestran el sometimiento de estos cuerpos a un contexto político y económico que los reifica y espectraliza. Asimismo, evidencian la plasticidad que todavía manejan en esta etapa de su ciclo vital que les permite implementar una resistencia ética mediante la escritura testimonial, el baile y el relato histórico. Las obras estudiadas proceden entonces a una repolitización de la escritura fundada en la búsqueda de un nuevo código ético que visibilice la catástrofe migratoria en un mundo posthumano y rehumanice

los cuerpos racializados y sexualizados de los migrantes precarios. En alguna medida, se busca restaurar con los cuerpos adolescentes, territorios-refugio, campos de intimidad de “*un más allá del hombre (humano y/o deshumano)*” (336) que bifurca de la lógica y trampa del espejo. La nueva suavidad puede hallarse en la convivencia desencontrada.

BIBLIOGRAFÍA

- Aberastury, A., y Knobel, M. *La adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico*. México: Paidós, 1988.
- Amilhat Szary, Anne-Laure. “Boundaries and borders”. *Handbook of Political Geography*. Hoboken : Wiley-Blackwell. 2015. 13-25. Online. 6 de mayo de 2020. <https://www.wiley.com/enfr/The+Wiley+Blackwell+Companion+to+Political+Geography-p-9781118725887> >. <halshs-01823059>
- Balibar, Étienne. “Estudio I. Violencia, civilidad y tragedia”. *Estudios sobre necropolítica. Violencia, cultura y política en el mundo actual*. Santiago: LOM Ediciones, 2018: 13-31.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Braidotti, Rosi. *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- Cornago, Óscar. “Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética”. *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2008: 50-83.
- Cyrulnik, Boris. *Le murmure des fantômes*. Paris: Odile Jacob, 2003.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1980.
- Erikson, Erik H. *El ciclo vital completado*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- Frank, Søren. “Globalization, Migration literature, and the New Europe”. *Cosmopolitanism and the Postcolonial. Literature and the New Europe*. Leiden: Brill/Rodopi, 2015: 107-129.
- Freud Anna. *Normality and Pathology in Childhood: Assessments of Development*. New York: Indiana University of Pennsylvania, 1965.
- Fuentes Díaz, Antonio. “Necropolítica y Excepción. Apuntes sobre violencia, gobierno y subjetividad en México y Centroamérica”. *Necropolítica, violencia y excepción en América Latina*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012: 33-50.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2008.
- Julien Marie-Pierre, Céline Rosselin. “Manger ou ne pas manger, quelle est l’émotion? Corps, culture matérielle et émotions en situation”. *Corps* 1-10 (2012): 75-84.
- Hernández, Fernando. *Amarás a Dios por sobre todas las cosas*. Barcelona: Planeta, 2013.
- Le Breton, David. “La danza o la celebración del mundo”. *Cuerpo sensible*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022. 97-112.
- . *Antropología del dolor*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2019.

- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito: Ensayos sobre la exterioridad*. Trad. de Miguel García-Baró. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2013.
- Lozano Vicente, Agustín. “Teoría de Teorías sobre la Adolescencia”. *Última década* 22-40 (2014): 11-36. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362014000100002>
- Mamani Magne, Gabriel. *Seúl, São Paulo*. La Paz: Editorial 3600, 2019.
- Masiello, Francine. “Cuerpo y catástrofe”. *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Eds. Enrique E. Cortez and Gwen Kirkpatrick. Lima-Berkeley: Latinoamérica Editores, 2012. 492-513.
- Massumi, Brian. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity, 2015.
- Mbembé, Achille. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Buenos Aires: Melusina, 2011.
- _____. *Brutalismo*. Barcelona: Paidós, 2022.
- Mera Lemp, M. J., C. Martínez de Taboada Kutz, y A. M. Costalat-Founeau. “Dinámicas identitarias en procesos de transición psicosocial: adolescencia y migración. Estudio de caso”. *Migraciones Internacionales* 7-26 (2017): 221-48.
- Mignolo Walter D. *Local Histories/Global Designs: Essays on the Coloniality of Power, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Mon, Ramón A. “Conflictos de identidad en adolescentes inmigrantes”. *Revista de psicopatología y salud mental del niño y del adolescente* 18 (2011): 33-40.
- Paveau, Marie-Anne & Zoberman, Pierre. “Corpographèses ou comment on/s’écrit le corps”. *Itinéraires* 1 (2009): 07-19.
- Thumala E. y R. Riquelme, (eds), *Avances en Psicoterapia: Cambio Psíquico y Vínculo*. Santiago: Sociedad Chilena de Salud Mental, 2006.
- Ramos Bañados, Rodrigo. *Ciudad Berraca*. Santiago: Alfaguara, 2018.
- Ronilk, Suely y Félix Guattari. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Ticinetto Clough, Patricia y Jean Halley (eds.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.



MITOLOGÍA DEL SÓTANO Y CARNAVALIZACIÓN DE LA VANGUARDIA: LA FIGURA DE CÉSAR VALLEJO EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO¹

*A BASEMENT MYTHOLOGY AND CARNIVALIZATION OF THE LATIN
AMERICAN AVANT-GARDE: THE FIGURE OF CÉSAR VALLEJO IN THE
NARRATIVE OF ROBERTO BOLAÑO*

Malva Marina Vásquez
Universidad de Chile
malmara@msn.com

ORCID: 0000-8383-717x

RESUMEN

El artículo se propone indagar en las irradiaciones semánticas de la figura de César Vallejo en la narrativa de Roberto Bolaño. Desde el enfoque filosófico-arquitectónico de Sloterdijk –basado en las metáforas del Palacio de Cristal y del subsuelo de Dostoievski–, se develan las aristas de una mitología del sótano en *Monsieur Pain* y en *Los detectives salvajes* en su vinculación a una carnavalización de las vanguardias latinoamericanas. Dicha carnavalización se articula como una crítica del “deseo de París” (Darío) de los artistas latinoamericanos, de la razón instrumental de la *episteme* moderna y del devenir inmunológico o de carácter de “gran invernadero” del mundo globalizado, capitalista.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo, carnavalización de las vanguardias, narrativa de Roberto Bolaño.

¹ Este artículo forma parte del Proyecto Conicet Internacional “Cartografía literaria del Cono-Sur 1970-2025. Memoria, cuerpos y DDHH.” Universidad Nacional de Córdoba, dirigido por la Dra. Mirian Pino y del cual soy Co-investigadora.

ABSTRACT

The article aims to investigate the semantic irradiations of the figures of César Vallejo in the narrative of Roberto Bolaño. From Sloterdijk's philosophical architectural approach –based on the metaphors of Dostoevsky's Crystal Palace and the underground–, the edges of a basement mythology are revealed in *Monsieur Pain* and *The Savage Detectives* in their link to a carnivalization of the Latin American avant-garde. This carnivalization is articulated as Latin American artists' critique of the “desire for Paris” (Darío), of the instrumental reason of the modern *episteme*, and of the immunological or “great greenhouse” becoming of the globalized, capitalist world.

KEY WORDS: *César Vallejo, carnivalization of the avant-garde, narrative of Roberto Bolaño.*

Recibido: 13 de mayo 2024.

Aceptado: 6 de Agosto 2024.

“Melancolía, saca tu dulce pico ya”.
César Vallejo

“... el juego más bien pegajoso de los espejos amantes:
una doble imagen que produce melancolía”.
Roberto Bolaño

INTRODUCCIÓN

A poco más de cien años de la publicación del poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo, texto que la recepción crítica ha celebrado como una de las poéticas más innovadoras de la literatura de nuestro continente, traemos aquí, a colación un fragmento de *Tres. Un paseo por la literatura* de Roberto Bolaño² donde se le rinde un oblicuo homenaje al vate peruano³. Recorto a continuación el “Sueño 27” de este pasaje, “Soñé que tenía 15 años y que, en efecto, me marchaba del hemisferio sur. Al meter en mi mochila el único libro que tenía (*Trilce* de Vallejo), éste se quemaba. Eran las siete de la tarde y yo arrojaba mi mochila chamuscada por la ventana.” (Bolaño 27) Esta visión onírica del fenómeno de combustión interna del célebre poemario que nos muestra el pasaje recién citado, nos sugiere que el poeta en ciernes que es Bolaño debe desprenderse de su fetiche literario máspreciado antes de emprender su viaje de desarraigo del continente. Ahora

² *Tres. Un paseo por la literatura* es el quinto libro de poesía del escritor (2000), del mismo año que *Nocturno de Chile* y se convirtió en el último poemario impreso antes de su muerte el 2003.

³ Las menciones a Vallejo las encontramos en *Carnet de Baile* donde dice Bolaño que, en 1971, leyó a Vallejo y otros. (189). En *Amuleto* (1999), Auxilio Lacouture predice que “César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045”. En *Los Detectives salvajes*, El Quemado le cuenta a Udo que antes de empezar a jugar con él, leía libros de poesía de Vallejo, Neruda y Lorca” (189).

bien, si leemos este sueño a la luz de los testimonios que se entregan en *Los detectives salvajes* sobre los poetas del realismo visceral⁴, a quienes, “no les importaba un carajo la poesía misma, [...], como cosa que se almacenara, como evidencia en alguna biblioteca, o guardada en archivos para el futuro, sino que la padecían como si fuera una enfermedad incurable” (Campos web), esta desposesión de un capital simbólico adquiere las connotaciones de un rito de pasaje.

Desde diversos enfoques críticos se han revelado las aristas de una propuesta de tipo contracultural y/o anarquista en la narrativa de Bolaño, la que se manifestaría en el gesto de desafiliación tanto de las temáticas prototípicas de las narrativas nacionales como por su manifiesta asunción de una narrativa de “territorios en fuga”⁵ o una escritura de la extraterritorialidad. En esta dirección, Rodríguez Freire, siguiendo los planteamientos de Echevarría, propone leer la narrativa de Bolaño situándola en las actuales coordenadas del mundo globalizado, desde la categoría de una “escritura de la extraterritorialidad (Steiner)”⁶, la cual, “subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que esta se perfila como “una estrategia de exilio permanente”” (49). Por su parte, de acuerdo a Villalobos-Ruminot, las novelas de Bolaño serían sintomáticas de lo que Jean Franco denominara la “caída de la ciudad letrada” (2003) y, por ende, del término de la figura del intelectual orgánico, ya que, “no son sólo “post-nacionalistas” sino también elaboraciones mundanas de la reciente historia de la violencia, lo que conlleva un retorno de la literatura universal, pero un retorno sin esperanzas redentoras en la educación moral de la humanidad, como en la tradición romántica” (194). Leído en sintonía con esta voluntad de (des)afiliación o fuga de una cierta tradición literaria, el desprendimiento de *Trilce* en el “Sueño 27” de Bolaño vendría a consagrar tanto la muerte del padre-totémico (César Vallejo) como la del capital simbólico de la literatura en tanto producto transable en el mercado. En esta dirección, el crítico Grinor Rojo basándose en la teoría de las influencias de Harold Bloom, lee la muerte de Cesárea Tinajero: la fundadora del real-visceralismo en *Los Detectives Salvajes* como “el dispositivo eficaz de un ritual exorcístico” (72) que marca, en forma paródica, el fin de la búsqueda de una figura estética-tutelar a partir de lo cual, “Lima/

⁴ En la novela se buscan las raíces del realismo visceral en un grupo vanguardista mexicano de los años veinte, los real visceralistas del norte, contemporáneos de los estridentistas. Sobre la relación de estos grupos en *Los Detectives salvajes* se nos dice que, “Todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar; ¿y a dónde queremos llegar? dijo ella. A la modernidad le dije, Cesárea, a la pinche modernidad” (460).

⁵ Espinosa con certero juicio crítico tituló “Territorios en fuga” (2003) a su edición de un conjunto de ensayos críticos sobre Bolaño.

⁶ “En 1968, Steiner reunirá a Borges, Beckett y Nabokov bajo la idea de una escritura de la extraterritorialidad” (Rodríguez Freire 49).

Belano/Bolaño quedan desde ahora en adelante libres para realizar su propia obra” (Rojó 72). Sin embargo, pese a que de *Trilce* sólo restarían las cenizas, no podemos obviar el hecho de que la relación entre literatura y enfermedad en la modernidad depende, en gran medida, del soporte libresco. Elocuente de este inextricable vínculo con la cultura letrada es el poema “Ascuas” de Vallejo: término que significa “brazas.” Es decir, un trozo de carbón o leña que arde sin llama, tal como arde y se quema *Trilce* en el “Sueño 27⁷”. Vamos al poema, “[...] mientras velas rezando mis estrofas,/mi testa, como una hostia en sangre tinta!/y en un lirio voraz,/mi sangre, como un virus beberás” (Vallejo 74). Como podemos apreciar, estos versos hacen alusión a la escena de la lectura homologándola al ritual de la eucaristía, a fin de mostrar que el contagio de la enfermedad⁸ ya ha tenido lugar en tanto inoculación del virus-ofrenda del Padre-totémico.

MONSIEUR PAIN/CÉSAR VALLEJO: HOMBRES DEL SUBSUELO

La novela *Monsieur Pain*⁹ (Señor Dolor) de Roberto Bolaño explora de manera profunda y entrañable la compleja relación entre literatura y enfermedad. A través de la recreación de los últimos días de la agonía de César Vallejo en una Clínica en París, el año 1938¹⁰, Bolaño nos sumerge en un ambiente de soledad y pobreza, en el cual la dolencia física del poeta se entrelaza fuertemente en la trama con algunas de las problemáticas más acuciantes de su poética. La crítica ha destacado la singularidad del caso médico de Vallejo, ya que el poeta padeció de una enfermedad de difícil diagnóstico y de un persistente hipo. Esta *nouvelle* ha sido considerada por la recepción como la más enigmática de

⁷ Esto se repite en *Sueño 53* con un Bolaño de 40 años, aunque no sabemos qué libro es, el efecto de liberación es similar, “De pronto mientras iba caminando, el libro comenzaba a arder. Amanecía [...]. Arrojava la mochila chamuscada en una acequia sentí que la espalda me escocía como si tuviera alas” (34).

⁸ Cabe destacar la clasificación de Ernesto San Epifanio en *Los detectives salvajes*, quien sostiene que la poesía es absolutamente homosexual; habría poetas maricas y maricones, “Y en Latinoamérica, ¿cuántos maricones verdaderos podemos encontrar? Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte [...] Los maricones ... descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte” (82-85).

⁹ *Monsieur Pain* es la tercera novela de Bolaño, escrita en 1981 y publicada como *La senda de los elefantes* (1994) y, con su título actual, en 1999, recibió el premio de novela corta Félix Urubayen por el Ayuntamiento de Toledo.

¹⁰ Después de su regreso a París en 1932, Vallejo disminuye considerablemente sus actividades políticas. Participó en una multitudinaria marcha de protesta el 14 de julio de 1935. En 1936 y en plena Guerra Civil Española, Vallejo retoma sus actividades políticas en defensa de la causa republicana, participando en el Segundo Congreso Internacional Antifascista realizado en Valencia el 4 de julio de 1937.

Bolaño, pese a basarse en el testimonio biográfico de la viuda de César Vallejo; Georgette Philipart. Hay coincidencia en señalar que la intriga central de la obra gira en torno a la posibilidad de un complot médico-político orquestado desde la España franquista para acabar con la vida del poeta peruano. Hipótesis que se sustenta en los propios apuntes de Philipart, quien infiere la existencia de una conspiración para impedir que Pierre Pain, el narrador protagonista, intente curar a su marido a través del mesmerismo¹¹. En este escrito acogemos esta hipótesis para darle un nuevo énfasis, al proponer que el cuerpo agónico de Vallejo en la Clínica Arago simboliza tanto el duelo por el cadáver exquisito de la vanguardia hispanoamericana como por las nefastas consecuencias de la Guerra Civil Española. Conflicto que habría marcado profundamente a Vallejo y a muchos otros intelectuales de su generación. Este duelo colectivo lo veremos refractado en el recorrido por las fugas de la memoria de Pierre Pain quien, como excombatiente antifascista, lleva consigo las heridas no cicatrizadas de la guerra.

M.P. prefigura el drama de artistas e intelectuales comprometidos con las utopías artísticas y políticas de la modernidad y que son testigos del ominoso derrotero a que condujo el optimismo metafísico implícito en dichos metarrelatos. De esta sensibilidad de desazón de lo moderno de sus personajes –Monsieur Pain, Fate y Amalfitano de *2666*, entre otros– y de su transitar por hospitales, basurales y/o cementerios –espacios contaminados por una estética de lo siniestro–, se pueden desprender algunas aristas de un “apocalipsis post-moderno”¹² o una alegoría del estadio terminal del proyecto ilustrado de la modernidad. El carácter agónico de la condición humana debido a la falta de un fundamento que le pueda ofrecer trascendencia, también se modula en el poema de corte autoficcional titulado “Espergesia” de César Vallejo. En él, el vate peruano mediante la figura retórica de la declaración sentencial cifra su propio nacimiento en la condición agónica de Dios, y por tanto, en su impotencia demiúrgica, “Yo nací un día que Dios estuvo enfermo/grave [...] Hay un vacío en mi aire metafísico/que nadie ha de palpar/el claustro de un silencio/que habló a flor de fuego”¹³.

Nos interesa destacar que si bien, “Sin riesgo podemos advertir que Bolaño se transforma en «BOLAÑO» con *Los detectives salvajes*, no con las novelas cortas que publicó antes de ella” (Corral 66), en *M.P.*, ya encontramos algunas constantes de su narrativa

¹¹ “A las tres del día siguiente debe regresar Pierre Pain [...] ¡Sin avisarme, le han impedido entrar! Sólo lo sabré muerto Vallejo. Hoy día, como entonces, tengo que decir: voluntaria o involuntariamente, han hecho lo que había que hacer para matar a Vallejo” (Philipart 131). Usaremos la sigla *M.P.* para referirnos a la novela.

¹² Para una profundización, veáse, Vásquez (2016).

¹³ Del primer poemario de Vallejo *Los Heraldos Negros*, el que, “testimonia (...) que la muerte de Dios es la ruptura decisiva que asumirá la persona poética en sus despojamientos: la pérdida de Dios es fundamentalmente el descubrimiento del vacío” (Ortega 26).

posterior como lo son la carnavalización de las vanguardias (Rojo)¹⁴, la crítica a la razón instrumental de la modernidad (Franco 2014) y un fuerte cuestionamiento al devenir inmunológico del mundo capitalista, globalizado. A fin de aproximarnos a la complejidad en que se modulan estas problemáticas –tanto en *M. P.* como en *Los detectives salvajes*–, analizaremos los modos en los cuales se articula la idea de la orfandad del poeta vanguardista con el despliegue de una mitología del sótano¹⁵. Espacio este último, subterráneo, al que hay que entender tanto en su dimensión psíquica (inconsciente) como topológica y cuya relevancia en las novelas es la de conformarse como el espacio de procedencia y errático tránsito del poeta huérfano. Para realizar este abordaje, nos basaremos en los planteamientos del enfoque filosófico-arquitectónico de Sloterdijk (2004) quien sistematiza las irradiaciones semánticas de una mitología del sótano desde lo que considera su magistral hipotexto: las *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski¹⁶. Primero que nada, hay que destacar que es necesario concebir este espacio subterráneo en oposición a la metáfora dostoievskiana del Palacio de Cristal (1938), en tanto que este último recinto arquitectónico sería emblemático no sólo del auge de la modernidad industrial de su tiempo, sino que también permitiría comprender la situación del mundo globalizado bajo el capitalismo avanzado. De acuerdo con el pensamiento de Sloterdijk, la ventaja de disponer de esta metáfora del Palacio de Cristal en la filosofía de la historia, “se aprecia mejor si se la compara con la interpretación de los pasajes de París en Walter Benjamin (*Ibidem*),” pues, en su opinión, las propuestas de Benjamin, “se centraron en un tipo de edificación demasiado anticuado desde el punto de vista arquitectónico, económico y urbanístico como para apoyar en él, todo el peso de una hermenéutica del capital.” (*Ibidem*) En este sentido, según el filósofo alemán, la relevancia que adquiere esta metáfora en el pensamiento del escritor ruso se puede aquilatar en su inestimable contribución hacia una crítica sociopolítica del devenir inmunológico de nuestro mundo globalizado, capitalista. Mundo al cual Dostoievski caracteriza como un, “gigantesco invernadero libre de tensiones (que) se ha consagrado a un plentero culto de *Baal* para el que el siglo XX ha propuesto el nombre de consumismo” (Sloterdijk 2004). En este recorrido mostraremos que, a la luz

¹⁴ Se denomina, “literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma de folklore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura ...” (Bajtín 152-72).

¹⁵ Espacio que, dado su carácter subterráneo, marginal, se ha entendido tanto como trinchera política, cripta subterránea y calabozo, pudiendo ser homologable al de la “extraterritorialidad”, antes mencionado. Para una profundización de la mitología del sótano como espacio psíquico de incubación de los afectos psicopolíticos, veáse, Sloterdijk (2006).

¹⁶ “Al igual que con Kafka, se evidencia la relevancia de León Tolstoi, Fiódor Dostoievski como precursores de los logros novelísticos de Bolaño (...)” (Beebe 306).

de este enfoque, las figuras actanciales tanto de Monsieur Pain como de César Vallejo pueden ser leídas como avatares contemporáneos del hombre del subsuelo y, por ende, en tanto prácticas de resistencia contra la razón utilitaria y el hedonismo consumista del capitalismo avanzado. Lectura que adquiere un mayor relieve ideológico al tener como trasfondo tanto el activismo de César Vallejo por la causa antifranquista como el potencial de fuga de los sentidos institucionalizados de su singular poética.

ESTÉTICA DE LO FANTÁSTICO Y MESMERISMO

La filiación a un fantástico de corte esotérico se anticipa en el epígrafe de la novela al citarse un pasaje del cuento *Revelación mesmérica* de E.A. Poe, el cual nos narra el diálogo que sostiene un sujeto en trance con su hipnotizador¹⁷. En la tradición del continente, Bolaño dialogaría con la segunda etapa del fantástico rioplatense y la importancia que el esoterismo adquiere en la literatura finisecular (García Ramos 140). El caso médico-policial se inicia cuando a Monsieur Pain lo llama su amiga Madame Reynaud para pedirle que cure a Vallejo a través del mesmerismo, de forma similar a como ocurre en la realidad extensional. De acuerdo a Manzoni, “La creencia en ectoplasmas y fuerzas ocultas constituyó uno de los hábitos del período de entreguerras que la hecatombe de la Primera Guerra Mundial avivó” (cit. Franco 2014: 487). La novela otorga relativa importancia a estos saberes pre-modernos de sanación, al presentarlos como una alternativa a la racionalidad científica dominante. En este sentido, estos saberes forman parte del cuestionamiento que promueve la novela a la hegemonía de la razón instrumental de la modernidad, a su desarrollo de tecnología y maquinaria bélica, “Surgida durante la Ilustración, la razón instrumental implica la fragmentación de la totalidad gnoseológica, hasta entonces estructurada en la tríada dios-mundo espíritu, en diversos campos del saber” (Franco 474). A diferencia de esta fragmentación del saber en compartimentos estancos, en el mesmerismo¹⁸ se captarían aquellas gradaciones de la materia en las cuales operaría una lógica pandeterminista, la que concibe al organismo en términos de una corriente fluida integral.

Es interesante constatar que ambos estados –tanto el del sueño hipnótico del mesmerismo como el estado agónico de Vallejo–, comparten el rasgo de liminalidad, ya

¹⁷ Bolaño en “consejos sobre el arte de escribir cuentos” reconoció la deuda contraída con este “padre totémico” de la tradición de la literatura fantástica, “La verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra.” [Consejo 9] Y enfatiza en Consejo 10, “Piensen en el punto número nueve. Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas” (2004: 325).

¹⁸ Según Mesmer, todos poseemos una cualidad llamada “magnetismo animal”, la cual afecta nuestra salud, ya que la distribución errónea de este fluido en el cuerpo sería la causa de las enfermedades.

que son cuerpos que no están ni completamente vivos ni tampoco muertos; permanecen en el limbo, en el umbral. La Clínica Arago en tanto espacio de detención de los cuerpos se vincula a la categoría temporal de las heterocronías (Foucault 1967), pues configura un contra-tiempo pasajero o inmóvil del cuerpo fuera de circulación. Otro aspecto interesante a considerar es que en el fenómeno del hipar de Vallejo se presentaría una ruptura del encadenamiento lógico causal entre síntoma y enfermedad orgánica, pues los médicos constatan que todos sus órganos están sanos, “El hipo de Vallejo, [...], parecía dueño de una total autonomía, ajeno al cuerpo de mi paciente, como si éste, no sufriera hipo sino que el hipo lo sufriera a él, pensé” (Bolaño 63)¹⁹. El cuestionamiento al saber médico también se verifica en *M.P.* en la descripción de los recintos hospitalarios como lugares “impunes” y/o de rasgos heterotópicos²⁰. Es decir, lugares que pese a ser topológicamente localizables, muestran de modo inverso las configuraciones de un dominio o *episteme* (Foucault). Dicho rasgo de “lugar impune” de la Clínica Arago se advierte tanto en su configuración laberíntica, fría y sucia como por estar tensionada por juegos de poder, lo que atenta contra su carácter de recinto inmunológico. Debido a que los médicos no pueden entregar un diagnóstico sobre las causas orgánicas del mal que aqueja a Vallejo e incluso por barajarse la posibilidad de la existencia de un complot médico-policial para impedir su curación, este espacio se configura como un “lugar otro o impune” (Foucault).

Si bien el cronotopo en que se desarrolla la trama de la novela es el de París del año 1938, el contexto geopolítico es el de los efectos devastadores tanto de la Guerra Civil Española como los de la Primera Guerra Mundial. En esta orientación, recurrir a rasgos de la estética de lo fantástico en esta *nouvelle* se va a constituir en la estrategia literaria que le permite a Bolaño crear una ficción verosímil de los traumas de la historia: el de ciertas “experiencias-límite” como la tortura y la desaparición de personas en regímenes totalitarios. Experiencias que se sitúan en esa zona gris de lo (in)inteligible e innombrable, pues desafían la capacidad humana de expresión. Siguiendo la distinción freudiana entre duelo y melancolía, en la mayor parte de los personajes bolañescos el complejo afectivo dominante es la melancolía²¹; de ahí el epígrafe a ese escrito. Si el duelo despliega un

¹⁹ Ya que, “lo fantástico se define como una percepción ambigua de acontecimientos extraños” (Todorov 111-113), ésta, es promovida por las modalizaciones subjetivas indicadoras de relativización perceptiva: “me pareció”, “como si”, “pensé”, “tal vez”, etc.

²⁰ Los “lugares otros,” según Foucault, son las utopías y las heterotopías; ciertos espacios culturales, institucionales y discursivos que son de alguna manera “otros”, por mostrar un carácter perturbador, intenso y contradictorio. Estos, pueden ser de dos tipos, de crisis o de desviación. En los primeros, el sujeto debe detenerse para habitarlos y los otros, requieren del desplazamiento para habitarlos (46-49).

²¹ De acuerdo a las versiones normal, obsesiva y melancólica de la culpabilidad diferenciadas por Freud, “en la versión melancólica, el Yo no eleva ya ninguna protesta y se vuelve la víctima

proceso de elaboración de la pérdida en pos de una futura liberación o atenuación de la angustia, la melancolía, en cambio, es un proceso de duelo permanente, irresuelto. En su juventud, Pierre Pain combatiendo por la causa anti-franquista sufre la pérdida de sus pulmones, lo cual lo sume en una crisis existencial que lo lleva a explorar el mesmerismo como vía de sanación. A este respecto, el valor indicial del hipo en la novela es el de conformarse en un espectro acústico que acosará a Monsieur Pain, dando expresión de aquello que no es posible decir sobre la Guerra Civil Española, porque la experiencia encarna un innumerable que tan sólo se puede hacer sentir como queja sintomática²².

CARNAVALIZACIÓN DE LAS VANGUARDIAS Y FANTASMAS ACÚSTICOS

Nos focalizaremos en este apartado en la descripción que se hace de César Vallejo como el de un poeta-*médium* y en el de su hipo como, “un ectoplasma sonoro que anclado a sombras pincelan un hallazgo surrealista” (Bolaño 62). Si el poeta peruano en su trance de inspiración emitiría “un ectoplasma sonoro”²³, se podría estar aludiendo con ello a la producción de una voz que emergería desde los fluidos corporales o que el estado agónico de Vallejo se correspondería con el del trance mesmérico. Resulta interesante cotejar esta descripción del hipo de Vallejo con algunos estudios que destacan la singularidad expresiva del vate peruano. Así es como Llorente, basándose en la distinción que hace Zumthor entre voz y escritura, propone entender esta poética como una escritura de la voz²⁴, la que, “se asocia con algo vital, como un discurrir orgánico que estaría por encima del significado concreto de las palabras” (125). Desde esta perspectiva, el “ectoplasma sonoro” haría un señalamiento a esta dimensión fisiológica de la articulación de la voz. Aspecto también reflejado en versos de Vallejo de carácter autoficcional, como sucede en el poema “En suma, no pose para expresar mi vida sino mi muerte”, “César Vallejo el acento con que amas, el verbo con que escuchas, el vientecillo con que oyes, solo saben de ti por tu garganta” (421). En otros versos del poema “Intensidad y altura”, situado el poeta en el umbral de la escritura es más explícito sobre la emergencia de su voz poética entendida como un gorgotear, “Quiero escribir pero me sale espuma/[...]/quiero laurearme,

expiatoria condenada al holocausto” (Paul-Laurent Assoun 201).

²² “El entrecruce de Pain y Vallejo diluye cualquier posibilidad de privilegio de protagonismo porque, aunque sólo Pain hable, la presencia doliente del otro, es demasiado poderosa” (Espinoza 66).

²³ Un ectoplasma es una sustancia blanca y vaporosa que un médium emite por la boca durante la comunicación con espíritus y fuerzas ocultas y, con la que se forman apariencias de seres vivos o de objetos.

²⁴ Sepúlveda propone entender *M.P.* como “una indagación en torno al lenguaje que va desde el discurso poético al no discurso del hipo” (108).

pero me encebollo/[...]Vámonos pues, por eso, a comer yerba/carne de llanto, fruta de gemido/nuestra alma melancólica en conserva” (Vallejo 87).

El uso del monólogo interior en *M.P.* –enriquecido en *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky por el dialogismo de la confesión– favorece el acceso a la conciencia de Pain, mostrándonos su percepción ambigua de los hechos narrados. Recordemos que al protagonista se le persigue por unos presuntos detectives españoles e incluso se lo soborna para que abandone su tentativa de sanar a Vallejo. Pain empieza a tener unos sueños extraños en los que es el receptor involuntario de una transmisión radiofónica de contenidos demenciales. El *clímax* de esta escucha espectral tiene lugar cuando Pain cree oír un aullido en el mundo de la vigilia, el que interpreta como un signo premonitorio sobre el inminente asesinato de Vallejo. En un nuevo sueño de Pain que nos remonta a 1922, él y sus amigos Pleumeur-Bodou y, Terzeff se encuentran en un cine presenciando un documental que los muestra en la época en que incursionaban en el mesmerismo. Aquí, en forma similar a como ocurre con el motivo del teatro dentro del teatro, el Cine-documental es el doble punto de fuga de la memoria hacia un pasado traumático, ya que estos hombres, ahora adultos, presencian el episodio de la explosión en el laboratorio donde mueren veinte científicos destacados. La conjetura sobre esta catástrofe es la de un complot médico-policial contra el interés que habría cobrado el mesmerismo en algunos de los mejores científicos de Francia (27) como sería el caso de Pierre Curie²⁵. Pain y sus amigos, al respecto, forman parte de esa ciudadanía abyecta, la que sufrió los efectos nefastos de su participación en uno de los proyectos alternativos al saber médico moderno quedando como *psíquis* fragmentada, “Presumimos que lo siniestro se manifiesta como desfondamiento de la subjetividad, retorno a lo fantasmal del ente, extrañamiento del mundo o dislocación de la (auto)conciencia” (Oyarzún 12).

El fenómeno de extrañamiento del mundo se evidencia también en las derivas ideológicas que abre la palabra “fuga,” la que despliega una compleja red de significados, ya que no sólo alude a los espectros acústicos que experimenta Pierre Pain, sino que también a sus derivas oníricas, lo que profundiza su sensación de extrañamiento. En uno de estos sueños, la figura del actor viene a encarnar la fragmentación de su identidad, planteando interrogantes sobre quién es realmente Pain y cuál es su lugar en el mundo, “¿qué representa para usted la palabra fuga? “La melancolía de los sueños, su absoluta futilidad. Alguien me susurra, casi pegado al oído: “Ten cuidado con el sudamericano” (Bolaño 55). En este pasaje la asociación de la palabra fuga con la melancolía de los sueños y con el peligro que representa la figura de Vallejo, nos retrotrae a los ideales de

²⁵ La hipótesis del complot contra el mesmerismo implica al científico Pierre Curie, (nombre de pila del protagonista), quien trabajaba en la investigación de las fuerzas psíquicas manifestadas en trances *mediúmnicos* cuando fue atropellado por un camión. Pain y Terzeff creen que lo habían asesinado.

las utopías tanto artísticas como políticas de la modernidad. La palabra fuga daría cuenta del potencial disidente de la poesía de Vallejo²⁶, la que por medio de la proliferación de figuras como el *oxímoron*, las paradojas y la ruptura de la continuidad verbal, entre otras, promueve la desestabilización de los nombres y sentidos instituidos. La advertencia a Pain alude además al rasgo de solidaridad con el dolor del prójimo de la poética vallejiana, ya que esta apertura a la alteridad podría poner en riesgo el resguardo de la nación regida por la hegemonía del mercado. Sin embargo, pese a las continuas advertencias, Pain permanece paralizado por una memoria involuntaria, traumática, que lo deja inerme ante un presente que no puede cambiar. Condición sintomática que muestra a los personajes de Bolaño en su incapacidad de resingularizar en forma creativa su existencia. En torno a esta arquitectónica de las subjetividades ha girado el debate de las relaciones que se darían entre ética y estética en la narrativa de Bolaño, estudios que problematizan este tipo de literatura llamada “alegoría de la derrota” (Avelar), dado que no propone alternativas de emancipación. Discusión en la que han participado Garth Williams y Jean Franco, entre otros críticos, los que desnudan el hecho de que más que elaborar el duelo esta narrativa estaría, “trabada en un presente melancólico incapaz de contribuir al pensamiento político” (Lynd cit. Vásquez 2016: 368). De acuerdo a Villalobos-Ruminot, el panorama sería aún más desolador, ya que no sólo la narrativa de Bolaño, sino la literatura en la actual articulación del mundo a través de la guerra global, “no parece cumplir ninguna función relevante en la constitución del pacto social, su condición impolítica malograría no sólo el campo eficiente de la crítica convencional, sino su condición cívica” (196). En este planteamiento, Villalobos-Ruminot coincidiría con las reflexiones de Sloterdijk (2006), las que sostienen que la mitología del sótano entendida como trinchera política de acumulación de un capital colérico o de ira habría perdido su potencial emancipatorio en el mundo capitalista, globalizado.

MITOLOGÍA DEL SÓTANO Y HOMBRE NOVA

La imagen del sótano o subterráneo en la tradición literaria suele simbolizar un descenso a las profundidades del inconsciente y/o un viaje iniciático hacia la revelación de verdades ocultas e infernales²⁷. Si el poeta César Vallejo, como dice Auxilio Lacouture en *Amuleto*, “será leído en los túneles el año 2045” (189), dicha profecía implicaría que

²⁶ Promis señala que Vallejo, “debe desaparecer no debido al peligro que implica su ideología revolucionaria y su militancia en el partido comunista, sino porque su poesía es más revolucionaria y destructiva que aquéllas” (61).

²⁷ El paradigma de este viaje iniciático que vincula literatura y enfermedad sería el de todo “poeta maldito”; Verlaine *Los poetas malditos* (1884). Tradición puesta de relieve por Bolaño en “literatura + enfermedad = enfermedad” (151); veta bastante explorada por los críticos.

la recepción de la obra del vate peruano tendrá lugar en los bajos fondos y que se llevará a cabo por hombres del subsuelo. La mitología del sótano, como hemos mencionado, ha sido abordada, desde un enfoque filosófico-arquitectónico por Sloterdijk, quien la retoma de su hipotexto *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski. Novela que ha sido considerada un texto fundacional de la moderna psicología del resentimiento. Pain, desde su condición de excombatiente de la Guerra Civil Española, comparte algunos rasgos de la condición trágica del hombre subterráneo, el que, “literalmente, se retira de la condición humana” (Steiner web) como se manifiesta en la parte final de su sostenido monólogo, “Ya tenemos suficiente con ser seres humanos, con tener carne y sangre reales, individuales. Tenemos vergüenza de ser humanos. Encontramos indignos de nosotros eso” (Dostoievski 220-221)²⁸. Sin embargo, existe una diferencia considerable entre los personajes bolañescos y el hombre del subsuelo dostoievskiano²⁹, ya que lo indigno de la situación de los primeros, lo constituye el hecho de ser los testigos sobrevivientes de algún tipo de holocausto político. Esta situación puede ser definida como la de una persona, “que habla “a cuenta de terceros”, en nombre de los muertos. Agamben ofrece un modelo muy preciso del testimonio al describirlo como un campo de fuerzas en el cual se despliega la tensión entre humanidad e inhumanidad, subjetivación y desubjetivación, discurso y silencio” (Lazzara 79)³⁰.

Mientras el hombre subterráneo encarna una existencia trágica marcada por el sufrimiento y la opresión, la sociedad del capitalismo avanzado habría moldeado un tipo de individuo que lleva una vida hedonista y consumista. Sloterdijk aborda, al respecto, la magistral descripción que hiciera Dostoievski sobre el Palacio de Cristal durante su

²⁸ En una de sus libretas de notas para *El Adolescente*, Dostoievski dejó estos comentarios sobre sus *Memorias del subsuelo*, “Yo solo he evocado la condición trágica del hombre subterráneo. Lo trágico de sus sufrimientos, de su castigo voluntario, de sus aspiraciones al ideal y de su incapacidad para alcanzarlo; yo sólo he evocado la mirada lúcida que esos miserables hunden en la fatalidad de su condición, una fatalidad tal que sería inútil reaccionar contra ella” (Dostoievski cit. Sloterdijk 2004).

²⁹ Ese sentido de deshumanización, “Quizás sea resultado de la industrialización de la vida, de la desvalorización de la persona humana causada por la hosca e indecible monotonía de los procedimientos industriales. En las *Memorias del subsuelo*, Dostoievski describe «la turba de obreros y artesanos que se afanan» (...). Con Engels y Zola, fue uno de los primeros en ver cómo el trabajo en fábrica puede borrar del rostro de un hombre los rasgos individuales o el juego de la inteligencia” (Steiner web).

³⁰ Bolaño, con ocasión de recibir el Premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, se autodefine como un testigo sobreviviente y lo que escribe, “es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir de la militancia.” (“Discurso de Caracas” 37).

visita a la Exposición Universal de Londres, en 1851.³¹ A través de sus lúcidas reflexiones sobre este edificio emblemático de la modernidad industrial, el escritor ruso anticipó muchos de los conceptos claves de la teoría de la globalización, como lo son su crítica al triunfalismo burgués y a la fe ciega en el progreso material, lo que lo posicionarían como un pensador adelantado a su tiempo. Tomando como base los planteamientos de Dostoievski, Sloterdijk (2007) elabora su propia propuesta filosófica-arquitectónica sobre lo que llama el devenir inmunológico del mundo globalizado, capitalista. En este tipo de sociedad ‘burbuja’; provista de una climatización artificial, el sujeto hedonista sería un habitante de invernadero, ya que protegido de las dificultades del mundo exterior disfruta de los placeres materiales en un consumismo desenfrenado, lo que lo desconecta de las problemáticas sociales. En *M.P.*, es precisamente, debido al imperativo de preservar la inmunidad de la sociedad ‘burbuja’ del mundo globalizado que urge la necesidad de sacar de circulación a Vallejo, por lo cual unos detectives españoles intentan persuadir a Pain de que acepte el soborno, “Ya puede adivinarlo –dijo– quiero que se olvide de todo, de Vallejo, de su mujer, de nosotros, de todo. Por el bien común. –El bien común –suspiró el otro–, una bonita definición, el bien suyo y el de todos – la armonía... El equilibrio – Las esferas estabilizadas (...) Los túneles vueltos a rellenar (...) Las sonrisas... Un sobre con más de 2000 francos. Este es el soborno más raro del que tengo noticia –murmuré” (42). Del pasaje se desprende que las fugas; los túneles o subsuelos amenazan el “bien común,” la armonía del orden social, pues liberan vías de escape que le permiten a la imaginación crítica fugarse de lo programado por el sistema comunicativo dominante. De ahí que, el fenómeno del hipar puede entenderse en tanto queja sintomática como *praxis* de resistencia y denuncia ante aquella paz falsa que se intenta promover mediante la amnesia social.

La poética vallejjiana se ha concebido como un arte de la fuga del sistema de significación basado en la economía de las oposiciones binarias. Recorto unos versos del poema XXXVI de *Trilce*, elocuentes de esta voluntad rupturista: “Rehusad, y vosotros, a posar las plantas/ en la seguridad dupla de la Armonía/rehusad la simetría a buen seguro./[...] ¡Ceded al nuevo impar potente de orfandad!” (Vallejo 208-209). En la novela se nos sugiere que las fugas del sentido común amenazan la geometría de las esferas, atentando contra el devenir inmunológico de la nación y del cosmos. En otros términos, hacen peligrar los límites establecidos por las instituciones entre sus marcos de contención y las fuerzas de

³¹ Los comentarios de la estancia de Dostoievsky en Londres aparecen en su suplemento literario de viajes “Anotaciones de invierno sobre impresiones de verano”, 1863, en el cual el autor se burla de los «sargentos primeros de la civilización» de Occidente, de los «progresistas de invernadero», y expresa su angustia acerca del triunfalismo *baálico* del palacio de la Exposición Universal. Según Sloterdijk, Dostoievsky reconoce ya en la burguesía francesa la equiparación europea occidental y posthistórica entre seres humanos y poder adquisitivo: “La posesión de dinero [es] la más elevada virtud y deber del ser humano” (web).

desborde (las que emergerían desde las grietas, desde el sótano). De ahí que la vuelta del primado de las “sonrisas” del sujeto hedonista que prima en la erótica capitalista dependa de la seguridad que brindan los “túneles vueltos a rellenar” (Bolaño 42).

La condición de chivo expiatorio de Vallejo se evidencia en el siguiente monólogo interior de Pain, “Pensé hay un inocente de por medio, Pensé: el sudamericano va a pagar por todos” (114). Al decirse que Vallejo “va a pagar por todos” estaríamos ante una de las versiones del personaje *pharmakon*, la que, “se correspondería al (arquetipo de Cristo, víctima perfectamente inocente a quien se excluye de la sociedad humana” (Frye 64). Pain nos narra los derroteros que él y sus amigos practicantes del mesmerismo han tenido “en las calles del Gran Mercado” (53), quienes han abandonado sus ideales de juventud. El mismo ha aceptado el dinero del soborno relativizando este hecho como “una broma macabra”. Por su parte, su amigo Pleumer-Bodou se ha vuelto fascista y aplica sus conocimientos sobre el mesmerismo a los interrogatorios de prisioneros y espías. Pain deambula por los bajos fondos o subsuelos parisenses sin un propósito determinado, lo cual se vincula con otro rasgo del hombre del subsuelo; el de la asunción de la majestad del absurdo³². Este gusto por el desvarío se verifica en el pasaje siguiente, “El laberinto, el gusto por el laberinto, se apoderó de mí: cada pasillo que surgía, cada escalera y ascensor eran una tentación a la que claudicaba, afebrado, caminando a ciegas bajo la luz inconstante de las galerías” (Bolaño 145) A propósito de este gusto por las contradicciones y el absurdo citamos a continuación la última estrofa del poema LXXIII de *Trilce*, “Absurdo, sólo tú eres puro./Absurdo, este exceso sólo ante ti se/suda de dorado placer”(49). Por último, de la activación del pleno potencial eléctrico de las fugas se produciría la emergencia del hombre *nova*; el poeta César Vallejo, con lo cual se carnavaliza el carácter radical de las vanguardias. Esta conjetura se desprende de las voces espectrales que escucha Pain, “Has oído hablar de una *nova*”. “Azogue eléctrico, termógrafos rotos, fuga [...]” “Has oído hablar de un hombre *nova*?” Todo el rollo de los chistes cuánticos.” Esta identificación irónica de la vanguardia vallejiiana con la de una estrella *nova* se torna más evidente a la luz de las consideraciones siguientes, “Más que el rechazo o disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia es concebida como origen literal, inicio a partir de cero, nacimiento” (Schwartz 88). De modo que si la emergencia de Vallejo es análoga a la de una estrella *nova*, esto significa que su potencial de creación eclipsaría a todos los artistas que lo preceden. Se trataría de un artista que no continúa una tradición, que no tendría

³² “Rechazando y tomando a risa a los sabios, a los idealistas hegelianos y a los que creen en el progreso racional, el hombre subterráneo formulaba una reclamación de independencia frente a la razón. Mucho tiempo antes que sus discípulos existencialistas, [...] proclamaba la majestad del absurdo. Por eso Dostoievski se cita tan a menudo en el panteón de la metafísica moderna junto a otros escritores rebeldes como él contra el empirismo liberal -Pascal, Blake, Kierkegaard, Nietzsche” (Steiner web).

antecesores o padres literarios. Y, de hecho, la originalidad del poeta peruano ha sido leída como una ruptura o discontinuidad con la tradición literaria, incluso en su cotejo con las vanguardias históricas,

en *Trilce* no hay relación europea clara. Sus disonancias, su poética de la tachadura (como dice Ortega), sus modos desarticulatorios, que van desde el error tipográfico deliberado, variación de registros en la voz, neologismos múltiples y, una sintaxis rota, inconexa, no están dados en ninguno de los movimientos vanguardista de importancia (expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo) (...) después de haber publicado *Trilce*, Vallejo se declara enemigo de esos movimientos de vanguardia (Sefamí 319-320).

DEL “DESEO DE PARÍS” AL “HORROR DE PARÍS”

En tanto artista y/o sujeto letrado latinoamericano, Vallejo compartió el “deseo de París” (Darío)³³ que alentaba en todos los modernistas latinoamericanos, “ya que en el marco de la modernidad periférica es el faro al que se orientaban todos los destinos posibles. No se trataba de desear la última moda sino de experimentar a fondo la modernidad” (Bernabé 246). Al decidir residir en el París de entre-guerras, el poeta asume el desafío de llevar una vida llena de privaciones y miserias, “En su condición de artista construye una patria imaginaria que se mueve entre dos bandas: entre la utopía rural y la utopía cosmopolita, dibuja un territorio impreciso donde comienza a hablar en una lengua extraterritorial” (Bernabé 246). En una de sus crónicas sobre los salones de arte de París, titulada “La gran reunión latinoamericana”, Vallejo hace la distinción entre dos esferas de artistas y escritores; la oficial y la no oficial,

La esfera oficial está formada por quienes vienen a París a brillar y triunfar y por quienes, debido a sus cargos diplomáticos, están obligados a una vida espectacular y cortesana, (...). La esfera no oficial está formada por quienes vienen a París a vivir libre y honestamente, sin premuras de llegar, ni preocupaciones de relumbrón. La esfera oficial opera de *smoking* y, en todos los actos públicos, pasa lista y dice en el protocolo: ¡presente! (191).

³³ En su crónica “El deseo de París,” publicada en *La Nación* en 1912, Darío le responde a un joven escritor que desea trasladarse a París: “Luchar en París, para vivir en París, para vivir en París, con literatura..., ¡Pero ése es un sueño de sueños...! Si usted supiera la brega, lo duro de la tarea diaria, el incesante exprimir de los sesos y todo con una larga fama... ¿Qué se ha imaginado usted que es París?” (8)

Cabe recordar que tanto Vallejo como Bolaño dejaron testimonio de lo que podríamos entender como un similar diagnóstico sobre las consecuencias nefastas que habría tenido el “deseo de París” (Darío) en los artistas latinoamericanos. Efectos que se verían refractados en los proyectos artísticos malogrados de algunos movimientos artísticos³⁴. La recepción ha explorado cómo en *Los detectives salvajes* Bolaño realiza una carnavalización del intento del real-visceralismo de los sesenta de recrear tanto el proyecto artístico del *esprit nouveau*, como la utopía de unir arte y vida que animó a las vanguardias históricas. Esta novela nos da a conocer la situación problemática en que se encuentra este grupo vanguardista, en lo que atañe a su posicionamiento en la poesía latinoamericana contemporánea, “los real visceralistas comentan que la situación de su poesía es insostenible entre el imperio de Neruda y el imperio de Octavio Paz” (143). Y en la novela *Amuleto* (1999) Auxilio Lacouture predice que, “César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045 (134)”. De acuerdo a lo anterior, si Paz y Neruda representan la posición hegemónica de los artistas oficiales, Vallejo, por su parte, encarnaría la marginalidad, a los artistas e intelectuales alejados de los circuitos oficiales de la cultura, a los artistas del subsuelo. Esta mitología del sótano se ve reforzada en la novela por Auxilio Lacouture, la que es considerada la “madre de la poesía joven de México” quien entrega su testimonio sobre Arturo Belano, el *alter ego* de Roberto Bolaño,

en enero de 1974, llegó Arturito de Chile y ya era otro, [...] sus mejores amigos eran, chavitos de 16 años, de 17, chavitos de 18, que parecían salidos del gran orfanato del metro del DF y no de la Facultad de Filosofía y Letras [...] una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco [...] decían “no somos de esta parte del DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, ... (207).

El contexto aludido en el pasaje es el año 1974, un año después del golpe de Estado en Chile. De ahí que la transformación de Belano/Bolaño a su regreso a México desde Chile sea la de un testigo sobreviviente del terrorismo de Estado. En el pasaje citado, la parodia de la mitología del sótano como trinchera artístico-política se torna evidente en el carácter de manifiesto de orfandad y marginalidad de signo cloacal que implican los territorios de procedencia de los jóvenes poetas, amigos de Bolaño, lo que torna evidente la carnavalización del grupo. Por su parte, Vallejo tuvo una postura crítica frente a la ideología de lo nuevo que adoptaron las vanguardias latinoamericanas, lo que se expresó en un duro cuestionamiento a su carácter imitativo y de dependencia cultural de Europa.

³⁴ Areco explora los alcances del formato discursivo (Bajtín) de un “juicio a las vanguardias” en *Los Detectives salvajes*. Hacia la construcción de una cartografía de la narrativa chilena sería fructífero que ampliara el *corpus* narrativo de su notable distinción entre “novelas de invernadero” (incluye a Zambra y otros novelistas) y “de la intemperie” (incluye las de Bolaño).

Dicha crítica se constata tanto en sus crónicas como en su ensayo *Contra el secreto profesional* de 1927. Vallejo tempranamente, previó los riesgos que implicaba para los artistas latinoamericanos el *esprit nouveau*,

América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado “espíritu nuevo,” en rasgo de incurable descastamiento cultural. Hoy, como ayer, la estética – si así puede llamarse esa simiesca pesadilla de los escritores de América – carece allá de fisionomía propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges, no se diferencian en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara (78)³⁵.

Bolaño también cuestiona la pérdida de espesor cultural que habría implicado el intento de emulación de los idearios y paradigmas estéticos de las vanguardias artísticas históricas por parte del real visceralismo³⁶. Tal aculturación es vivenciada por Belano/Bolaño en *Los Detectives Salvajes* como “el horror de París”, es decir, desde uno de los afectos que, junto al tedio³⁷, conforman el complejo paisaje afectivo de la modernidad, “Y fue entonces cuando de golpe se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo, y entonces supe que ya no iba a poder seguir traduciendo “Sangre de satén”” (234) En este pasaje el uso del adjetivo peyorativo “metecos” hace un señalamiento al proceso de aculturación que habría implicado, en muchos casos, el viaje de formación del sujeto letrado y su apropiación de la lengua francesa, dado su prestigio de capital simbólico que promovía la entrada a la modernidad literaria. El realismo visceral en su pulsión de intentar reeditar la voluntad creadora de las vanguardias históricas sería uno de esos casos en los cuales se constataría la nefasta consecuencia que habría tenido el “deseo de París” en los artistas latinoamericanos. Sin embargo, pese a estos diagnósticos, advertimos una postura ambivalente en Bolaño en lo que atañe a la premisa de la orfandad del poeta vanguardista, pues tanto en su narrativa como en sus ensayos encontramos algunas pistas de reivindicación de un tipo de poesía de carácter genuinamente, bastardo. En esta dirección, un caso paradigmático de poeta huérfano o “bastardo” sería Enrique Lihn, pues la voz de Lihn,

³⁵ Cabe recordar que el 26 de Marzo de 1930, Vallejo publica su artículo “Autopsia del surrealismo” en la revista peruana *Variedades*, donde reafirma su compromiso con la revolución proletaria y crítica la falta de compromiso social que caracterizaba, según él, al Surrealismo.

³⁶ Sobre este movimiento, “un grupúsculo de la vanguardia poética mexicana conocido como el realismo visceral, una suerte de sección mexicana del surrealismo surgida supuestamente en los años 70. Ellos son “los detectives salvajes” (Echevarría 71).

³⁷ Baudelaire en *Las Flores de mal* da cuenta del *ennui*, del *spleen*. El *ennui* de los franceses se traduce al español como tedio. Se trata del verso final de la estrofa VII del poema N° 126, titulado “El viaje”; “en desiertos de tedio un oasis de horror.”

“siempre se consideró a sí misma (...) bastarda, hija del imperioso azar y de la necesidad, que tiene cara de perro” (*Entre Paréntesis* 231). En forma similar a como concibe la relevancia de Lihn en tanto poeta no oficial, al margen de los circuitos de poder, Bolaño concibe la figura de Vallejo en *M.P.*, lo que es sugerido por el estado liminar, de lejanía, en que se mantiene su cuerpo agónico, el que representa un enigma para la *episteme* del saber médico moderno y su imperativo inmunológico. Es relevante además considerar la descripción que se hace de la Clínica Arago, la que condensa algunos aspectos cruciales tanto de la vida como de la poética del vate peruano, “comprendí que, sobre todas las cosas, incluso sobre la locura, allí había soledad, tal vez la forma más sutil de la locura, al menos la más lúcida” (Bolaño 28). En el poema de Vallejo “Las ventanas se han estremecido”³⁸ al recinto hospitalario se le caracteriza como “casa del dolor,” en la cual al enfermo sólo se le anestesia, se le insensibiliza como único servicio que prestaría el saber médico moderno (Vallejo 24)³⁹. Dado que el mal que padece el hablante es “un tumor de conciencia,” el mismo está consciente de que en, “el mundo de la salud perfecta,” se reirá por esta perspectiva de este enfermo de lucidez (Vallejo 24). Esta suerte de locura afinada en la lucidez tanto de la poesía de Enrique Lihn como de la de César Vallejo podemos situarla en diálogo con la tradición del hombre del subsuelo dostoievskiano. Y es que en su asunción por “la majestad del absurdo”, todos ellos abogarían por “el derecho a la fuga” (Medraza cit. Rodríguez Freire 49), es decir, “el derecho a desear hasta lo más absurdo y no estar atado por la obligación de desear tan sólo lo sensato” (Dostoievski 55), con lo cual ejercerían una práctica de resistencia contra la hegemonía de la razón instrumental de la modernidad. Al cerrarse la novela con el funeral de César Vallejo - y en el apartado “La senda de los elefantes” con las muertes de todos los que estuvieron involucrados en la trama -, la narración se conforma en una alegoría del duelo por el cadáver exquisito de la vanguardia poética latinoamericana, la cual es despedida, en forma emblemática, con el discurso de Louis Aragón, tal como sucedió en la realidad extensional.

³⁸ El diálogo intertextual de *M.P.* con este poema de Vallejo, Vásquez (2013).

³⁹ El dolor adquiere un valor positivo en Vallejo como también el absurdo, “Mc Duffie percibe cómo Vallejo toma conciencia del fracaso de la lógica tradicional de Occidente. Se ve aquí que la función del arte es la de rescatar la vida humana del espíritu científico analítico que la destruirá junto con el universo mismo en nombre del conocimiento humano” (Mc Duffie cit. por González Vigil 10).

BIBLIOGRAFÍA

- Areco, Macarena. “Los Detectives salvajes y el juicio a la vanguardia”. *Anales de Literatura Chilena*, Año 8 (2007): 185-197.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Bogotá: La oveja negra, 1982.
- Beebe, T.O. “Las lecturas alemanas y rusas de Bolaño: Asimetrías e influencias”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 108: 301-313.
- Bernabé, Mónica. “Vallejo en París.” *Cuadernos de Literatura*, núm. 32 (2012): 236-251.
- Bolaño, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. “literatura + enfermedad = enfermedad”. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2005: 135-158.
- _____. *Tres. Un paseo por la literatura*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
<https://israelpintor.com/roberto-bolaño-el-arte-de-escribir->
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Los Detectives Salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. “Discurso de Caracas”. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2004: 31-39.
- _____. “Consejos sobre el arte de escribir cuentos.” *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004: 324-325.
- Campos, Javier. (2006) “Infrarrealistas” de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*. Crítica.cl. <https://critica.cl/literatura-chilena/el-primer-manifiestodelosInfra>
- Corral, Wilfrido. *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*. España: Ediciones Escalera, 2011.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires). Vol I. Estudio preliminar Pedro. L. Barcia. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- De Vallejo, Georgette. *Vallejo, allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Editorial Zalvac, 2012.
- Dostoievski, Fedor. *Apuntes del subsuelo*. Barcelona: Editorial Bruguera. 1980.
- Echevarría, Ignacio. “Sobre la juventud y otras estafas.” *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Celina Manzoni (Comp.) Buenos Aires: Corregidor. 2000: 71-74.
- Espinosa, Patricia. “Estudio Preliminar”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003: 13-32.
- Franco, Sergio R. “Monsieur Pain o la crítica a la razón instrumental”. *Revista de Estudios Hispánicos* 48 (2014): 471-492.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

- Foucault, Michel. “De los espacios otros.” «Des espaces autres». Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*. Oct. 1984: 46-49.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- García Ramos, Arturo. *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid: Edición La mirada Malva, 2010.
- González, Vigil, Ricardo. Prólogo a “Contra el secreto profesional” de César Vallejo. *Obras completas. Tomo 8*. Lima: Editora Perú S.A., 1992.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Llorente, María Ema. “Oralidad y sentido en *Trilce*”. *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, núm. 18 (2005): 105-132.
- Lynd, Juliet. “El problema del duelo y el futuro de las literaturas nacionales: el caso de Roberto Bolaño.” *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Enrique Cortez y Gwen Kirkpatrick (eds.). Lima-Berkeley: Latinoamérica Editores, 2012: 363-386.
- Ortega, Julio. *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus, 2014.
- Oyarzún, Pablo. “Hipótesis de lo siniestro.” *Revista de Teoría del arte*. Núm. 6, vol. 1. Santiago: LOM ediciones, 2002.
- Promis, José. “La poética de Roberto Bolaño”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003: 47-63.
- Rodríguez Freire, Raúl. “Más allá del archivo: sobre la literatura sin casa ni centro en América Latina”. https://www.sedici.unip.edu.ar/Documento_Completo
- Rojo, Grínor. “Sobre Los Detectives salvajes”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003: 65-75.
- Sefami, Jacobo. “*Trilce* de César Vallejo”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 39, (1994): 319-320.
- Sepúlveda, Magda “La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Frasis, 2003: 103-115
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y Críticos*. México: Fondo de Cultura Económica. 2002.
- Sloterdijk, Peter. Conferencia “El Palacio de Cristal”, pronunciada en el marco del debate Traumas urbanos 16 “La ciudad y los desastres”. Barcelona, 2004.
- _____. *El mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Editorial Siruela, 2007.
- _____. *Ira y tiempo. Ensayo Psicopolítico*. Madrid: Siruela, 2006.
- Steiner, George. “El hombre subterráneo o la majestad del absurdo”. *Descartes*, vol. 4, Núm. 6 (1989): 43-51. <https://biblio.eol.org.ar/bib>.

- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Vallejo, César. *Poesía Completa*. Editorial Lumen, 2022.
- _____. "Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero", *Varietades*, Lima, 7 de mayo de 1927.
- _____. "Autopsia del Surrealismo". *Varietades*, Lima, 26 de marzo de 1930.
- Vásquez, Malva. "Intertexto vallejiano y cuerpos agónicos en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista de Humanidades*, núm. 14 (2013): 149-165.
- _____. "Pesimismo histórico y Pensamiento apocalíptico en la narrativa de Roberto Bolaño". *Amerika*, núm. 17 (2016). <https://journals.openedition.org/amerika/7663>
- Verlaine, Paul. *Los poetas malditos*. Madrid: Pregunta Ediciones, 2018.
- Villalobos-Ruminot, Sergio. "Literatura y copertenencia: Roberto Bolaño y el retorno de la literatura universal." *Journal of Latin American Cultural* 18:2 (2009): 193-205. <https://www.academia.edu/Literatura-y-copertenencia>



NARRATIVA, TRABAJO Y MIGRACIÓN EN LA LITERATURA CHILENA RECIENTE¹

NARRATIVE, LABOR, AND MIGRATION IN RECENT CHILEAN LITERATURE

Nicolás Román
Universidad Andrés Bello
nicolas.roman@unab.cl

ORCID: 0000-0001-9331-1163

RESUMEN

La relación entre la narrativa chilena y el trabajo se ha investigado sobre todo en el contexto de mediados del siglo XX (generación del 38'. Con el desarrollo del neoliberalismo y en el escenario posdictatorial, las representaciones literarias han elaborado nuevos protagonismos minoritarios en el mundo del trabajo, donde la migración es uno de los tópicos que aparecen tímidamente en un mundo literario golpeado por el desplome del proletariado como clase. Este artículo pretende caracterizar la representación del trabajo y la migración, sus características subjetivas, la precarización y la desterritorialización del mercado laboral, donde los trabajadores son asimilados a un insumo de la producción. Los desplazamientos ilegales por las fronteras demuestran nuevos imaginarios donde la vulnerabilidad, la animalización y el sometimiento corporal y sexual son los temas de estas estéticas de los trabajadores migrantes como contrapunto al exitoso relato neoliberal.

PALABRAS CLAVE: Neoliberalismo, frontera, literatura chilena, migración, trabajo precario.

¹ Este artículo es resultado del proyecto Fondecyt de Iniciación 11221279 “Precarización y trabajo: sujetos y usos del cuerpo en la novela chilena del siglo XXI (2000-2020)”, del que soy el Investigador Responsable.

ABSTRACT

The relationship between Chilean narrative and labor has been primarily investigated within the context of the mid-twentieth century (Generation of '38). During the rise of neoliberalism and in the post-dictatorial scenario, literary representations have explored the increased visibility of new minorities that have emerged within the world of work, where migration is one of the topics timidly appearing in a literary landscape affected by the decline of the proletariat as a class. This article aims to characterize the representation of work and migration, exploring their subjective characteristics, the precarization of labor, and the deterritorialization of the job market, where workers are assimilated as mere production inputs. Illegal border crossings give rise to new imaginaries, where vulnerability, animalization, and bodily and sexual subjugation become central themes in the aesthetics of migrant workers, countering the successful neoliberal narrative.

KEY WORDS: *Neoliberalism, border, Chilean literature, migration, precarious labor.*

Recibido: 25 de junio 2024.

Aceptado: 24 de septiembre 2024.

INTRODUCCIÓN

“Lo único que no me decapitaron
fueron las palabras,
aunque también las desangraron”.

Rodrigo Balam

Libro centroamericano de los muertos

Este trabajo se enmarca en la reflexión entre las representaciones del trabajo en la literatura chilena, la migración y su relación con las transformaciones del orden neoliberal. La instalación forzosa del neoliberalismo chileno en los años ochenta y su sostenimiento en los años de la transición a la democracia han creado condiciones adversas para el mundo del trabajo. La literatura ha codificado ese mundo según sus propias condiciones e inquietudes, autoras como Diamela Eltit, por mencionar algunas, ha elaborado un trabajo sostenido para representar a los trabajadores con la letra y los trabajadores de la letra, como en sus novelas *Mano de obra*, *Sumar* y *Falla humana*. A esa tendencia se pueden agregar distintas autorías recientes que retratan el mundo del trabajo. Escritores como Nicolás Meneses con su novela *Panaderos*, sus crónicas *Jugar a la guerra* y los cuentos de *Ropa heredada* componen una serie hecha por el escritor de Buin donde la clase social y la literatura se cruzan para exponer un paisaje de la condición precarizada del trabajo contemporáneo. Así también el viñamarino Diego Armijo con *Carcasa*, *Ropa* y *Ampliaciones*, escribe una narrativa experimental sobre los sujetos populares, las ciudades y sus espacios fragmentados ligados a la clase trabajadora. Hay más narraciones que recurren al entorno de la clase trabajadora como *La filial* y *Trama y urdimbre* de Matías

Celedón; *Mientras dormías cantabas* de Nayareth Pino Luna, y recientemente *Limpia* de Alia Trabucco o *El hombre del cartel* de María José Ferrada. Estas, entre otras producciones del siglo XXI, son narraciones que se encargan de los trabajadores como sujetos, cuya condición de clase ha sido cuestionada fuertemente por la ausencia de un proyecto colectivo que los represente.

Las novelas y cuentos mencionados han lidiado con la compleja imposición de una sobrevivencia basada en el individualismo profundizada en los últimos treinta años de historia nacional. Dentro de este panorama general del trabajo hay tres novelas que exponen la relación específica entre trabajo y migración: *Charapo*, *Migrante* e *Isla Decepción*. Estas novelas abordan este fenómeno desde la condición precarizada y vulnerable de los migrantes y señalan el tópico desde una enunciación que discute cómo comprender la frontera, el sometimiento corporal en el trabajo y la exclusión de la que son víctimas los trabajadores migrantes. Estas novelas profundizan la relación entre trabajo y migración que es aislada en el campo cultural donde generalmente el tema migratorio no es el primer tópico abordado por la narrativa dedicada a las problemáticas laborales.

Este análisis está centrado en la conjunción entre trabajo y migración a partir de las tres novelas propuestas. Para estos efectos es necesario considerar el impacto del neoliberalismo en el contexto del trabajo y sus regímenes de poder y, asimismo, considerar que los migrantes de las novelas son integrantes de la clase trabajadora, en particular, los personajes representan a aquellos sujetos forzados al cruce de frontera debido a la marginalidad y la precarización. Ese tránsito no es un desplazamiento simple, por el contrario, las novelas muestran cómo hay una transformación subjetiva en los personajes en este tránsito. Esos cambios son radicales en la medida que los personajes son afectados por diversas formas de violencia y exclusión en los relatos, donde su condición de sujeto es alterada y degradada.

La frontera en el análisis es considerada como esa zona de tránsito y transformación subjetiva, donde los sujetos no solamente se desplazan, sino que es una zona porosa donde se intensifican las relaciones de poder. Los cambios en los personajes producto del cruce son variados, pero en este análisis la propuesta gira en torno a la deshumanización de los personajes, la animalización y los abusos a los que son sometidos. En el caso de *Migrante*, los protagonistas son analizados en relación con una condición animal que irrumpe en su desplazamiento accidentado desde Perú a Chile. En una misma tónica, Camacho el protagonista de la novela *Charapo*, es sometido a distintas instancias de marginación, donde su deshumanización está fuertemente marcada por el debilitamiento de su condición corporal y el sometimiento a vejámenes sexuales. Esta novela expone como su protagonista, debido a la suspensión de sus derechos es expuesto a una condición animal y es objeto de castigos sexuales. El cuerpo de Camacho es considerado como un objeto residual y descartable. Por último, en *Isla Decepción*, la condición descartable y residual de los sujetos también afecta a Lee. El protagonista de la novela en el barco factoría donde trabaja está sometido a condiciones de trabajo sumamente precarias, comparte con los

restos de los calamares y tiene que defenderse de violentas agresiones violentas de los otros tripulantes. En se sentido la deshumanización, la animalización y la descartabilidad de los sujetos es un conjunto de factores asociados con una condición de debilitamiento de los personajes vinculados con el trabajo en la novela.

NEOLIBERALISMO, AISLAMIENTO Y MIGRACIÓN

El lugar de los trabajadores en la narrativa reciente está íntimamente relacionado con la manera cómo el neoliberalismo cambió sustancialmente el panorama sociocultural de los trabajadores como clase en las últimas décadas. En el siglo XX la producción literaria tuvo novelas de temáticas obreras –como en la generación del 38’– que en la actualidad son modelos para pesquisar la representación y las estéticas de los trabajadores. Las novelas del 38’ –en su relación entre literatura y clase– organizaron un proyecto de representación de la nación, como lo señala Ignacio Álvarez en *Novela y nación en el siglo XX*, por lo mismo describir el impacto del neoliberalismo y su hegemonía es una *conditio sine qua non* para adentrarse a las novelas actuales que relacionan literatura, trabajo y migración.

El neoliberalismo chileno desarticuló el tejido social desarrollista de la clase trabajadora, su lugar en la política y su incidencia en los imaginarios culturales nacionales. Las políticas, como las estéticas del trabajo, se han transformado precipitadamente, tanto como el vértigo de la economía y el flujo de intercambios de mercancías a nivel global bajo el contexto neoliberal. Este fenómeno del capitalismo global descentralizado construye una condición aislada de la experiencia social del trabajo. Los proletarios expulsados de las líneas de producción fordista del otrora desarrollo industrial están diseminados en una cadena de producción fragmentada a nivel global, por ende, esta experiencia de aislamiento es un signo inequívoco de los escenarios de migración global, en que los desplazamientos son concebidos como una consecuencia indeseada de las agitadas mareas que sacuden al mundo.

La orfandad es una metáfora de la condición general de los trabajadores luego de que el régimen económico neoliberal sellara el destino de las economías latinoamericanas en los últimos años del siglo XX, Carlos Ruiz junto con Giorgio Boccardo, en *Chilenos bajo el neoliberalismo*, caracterizan estas circunstancias y señalan que, “El nuevo mundo del trabajo, forjado por la avanzada experiencia del neoliberalismo chileno, se caracteriza en primer término por su extrema fragmentación [...] hasta otras en que prima la extrema precariedad” (169). Fragmentación y precariedad son dos condiciones que se repiten en las novelas del trabajo y están presentes en *Migrante*, *Charapo* e *Isla Decepción* donde la oportunidad de la migración para los personajes implica el enfrentamiento individual de los riesgos que implica el cruce de las fronteras.

La fragmentación y la precariedad de la clase trabajadora ocurre en un contexto donde los antiguos paradigmas de socialización del empleo industrial son fuertemente

debilitados. Actualmente, el mundo del trabajo está gobernado por las lógicas del individualismo y la competencia, como recalca Mark Fisher sobre los trabajadores:

Una vez que les fue negada la organización estable del empleo para el que habían sido educados, una vez que se los privó también de la solidaridad que antaño proveían los sindicatos, los trabajadores se encontraron forzados a entrar en el juego de la competencia individualista (131).

El individualismo y la competencia desdobl原因 el sentimiento de orfandad de los trabajadores. En el caso de los migrantes, las novelas analizadas son ejemplares en reforzar esta condición al exponer la migración como un desplazamiento que recrudece estas condiciones de inseguridad y competencia.

Las novelas sobre migración analizadas comparten temas con el corpus más general sobre el trabajo en la narrativa chilena. La precarización y la vulnerabilidad son un denominador común para esta literatura, pero las obras sobre migración tienen un espacio y un tema poco explorado en las letras nacionales. A partir de la lectura de estas novelas buscamos caracterizar cómo se representa el trabajo y la migración, cómo las novelas identifican la angustia, la precarización y el sometimiento corporal que implica el trabajo informal. Y, por último, demostrar que los desplazamientos irregulares por las fronteras inauguran nuevos imaginarios del trabajo donde la vulnerabilidad se erige como un tema fundamental de las estéticas de los trabajadores migrantes.

TRABAJADORES, FRONTERAS Y MIGRACIÓN

Los relatos sobre la migración son escasos, a pesar del profuso traslado de personas desde países latinoamericanos y caribeños que arriban a suelo chileno. Peruanos, haitianos, colombianos y venezolanos son parte de las comunidades migrantes más significativas en los últimos años². La ficción literaria ha sido esquiva ante las tramas de los migrantes, esta temática ha tenido tímidos alcances en la producción cultural nacional. Aunque, aún así, hay intervenciones relevantes en los últimos años que recuperan este problema social desde una perspectiva estética y cultural. El cine, el teatro, y también la literatura han tenido algunas obras relacionadas con la migración, dentro de ellas, está la obra *Fulgor*, de la compañía teatral Niño proletario que, en 2016 puso en escena por medio de una apuesta posdramática la desolación del cruce de fronteras; asimismo, *Matar a Rómulo* en 2017 del dramaturgo Luis Barrales, representa el impacto de la migración en el norte global en una obra sobre el cruce de fronteras y el atentado a las Torres gemelas. En el cine *Perro*

² <https://www.ine.cl/prensa/2021/07/29/poblaci%C3%B3n-extranjera-residente-en-chile-llleg%C3%B3-a-1.462.103-personas-en-2020-un-0-8-m%C3%A1s-que-en-2019>

bomba (2019) del director Juan Cáceres narra la historia de Steevens, trabajador informal haitiano que vende golosinas, mientras es maltratado por sus jefes.

Hay tres obras sobre este tema que son materia de esta investigación: *Migrante*, *Charapo* es *Isla Decepción*, obras pioneras y de ruptura con un inconsciente cultural –como lo diría Pierre Bourdieu– que está situado y construido según intereses sociales específicos, donde los temas de la migración no están en los primeros lugares. Podríamos afirmar que la migración y el trabajo son una hebra emergente en el entramado cultural cuyo código está dominado por otras problemáticas socioculturales orientadas a temas burguesas/familiares o de una narrativa amenazada por los fantasmas de la dictadura en el caso literario. Este fenómeno es señalado por Gilda Waldman, ella sostiene que “La preocupación de los nuevos escritores del continente en la actualidad gira, otra vez de micromundos relatados con brevedad, en torno al mundo de las identidades subjetivas, personales, intimistas” (Waldman 365). El espacio privado, la autoficción, y la inclinación por mundos del trabajo profesional no manual también son intereses de la nueva narrativa que son destacados por Lorena Amaro, ella señala una “proliferación de relatos que desde perspectivas autobiográficas se han cifrado en mundos íntimos y familiares en que escasea la observación directa del trabajo físico o los oficios manuales” (254). Tanto Amaro como Waldman indican que hay una preeminencia de temáticas donde *a priori* no reconocemos las características del trabajo como una actividad social, ni tampoco reconocemos a la clase trabajadora ni laborales manuales en los relatos recientes escritos en Chile.

La propuesta de investigar las novelas sobre el trabajo llena un vacío sobre una realidad poco explorada de la escritura chilena y busca reunir un corpus de novelas reflexiones sobre cómo es representado el trabajo, en particular, estas novelas asociadas con la migración que están cruzadas por las necesidades individuales de los trabajadores informales que, además, son acosados por el racismo, la precarización, la persecución y el hostigamiento orquestado por los dispositivos de las sociedades de control, especialmente la policía.

La materialidad del cuerpo maltrecho de estos trabajadores migrantes es una metáfora de quienes arriesgan su vida en el cruce de las fronteras construyendo una representación de la realidad precaria del trabajo informal en suelo nacional. *Migrante* es la narración de los hermanos Quispe, Carlos y Antonio, quiénes desde Piura en el norte del Perú deciden migrar a Chile –presumiblemente a Santiago–. Ambos se embarcan con coyotes que iniciado su viaje migratorio les roban el dinero, los golpean y abandonan en la carretera. El peregrinaje irregular de los hermanos hacia Chile los obliga al robo y el cruce por el desierto luego del hostigamiento policial en Tacna ciudad del sur peruano. En el caso de *Charapo*, su protagonista proviene de Tarata, al sur del Perú, vive en Patronato, un barrio santiaguino comercial con tiendas y talleres de familias de origen inmigrante: palestinos, peruanos, coreanos y colombianos. Camacho, protagonista del relato, trabaja en diferentes oficios informales y mal pagados: costurero en un taller, carnicero, bodeguero y además de ser cuidador de una mujer con párkinson. En su último trabajo de bodeguero tiene

unos jefes coreanos quienes no le pagan, le niegan su alimentación y lo hacen víctima de un asedio sexual escabroso en una obra inmobiliaria. Por último, *Isla Decepción* la primera novela de Paulina Flores, narra el encuentro de Miguel, un hombre separado que vive lejos de su familia en el sur de Chile; Marcela, su hija, quien acaba de renunciar a un trabajo mal pagado en el rubro de las telecomunicaciones y Lee, un misterioso navegante coreano encontrado por Miguel luego de escapar del barco pesquero donde trabajaba. Los tres personajes de uno u otro modo se desplazan, sin embargo, Lee experimenta los sinsabores del trabajo precario y el sometimiento corporal del trabajo hiperexplotado en los barcos dedicados a la pesca de calamares en altamar en el Pacífico Sur.

Carlos y Antonio en *Migrante*, Camacho en *Charapo* y Lee en *Isla Decepción* son tres personajes que ahondan en las problemáticas de la migración. Estas escrituras promueven una imagen de los sujetos excluidos por medio de relatos que ahondan en el sometimiento corporal como una estética grotesca de la opresión donde se confunde lo humano y lo animal, y el cuerpo como la última frontera suspendida en un tiempo donde el trabajo es representado como una fuente de transgresión y sometimiento.

LA DOCUMENTACIÓN DE LA LECTURA DE LAS NOVELAS

Estas obras relacionadas con la migración y el trabajo han tenido una atención disímil. Su recepción en prensa destaca los protagonistas de los flujos migratorios como personajes que son parte de una alteridad marginalizada (Reyes 2016, Espinosa 2016, 2021; Zúñiga 2016) de la vida social y cultural, mientras que investigaciones sobre el tema han profundizado la relación entre el desamparo y la migración (Carvajal 2023), así como también la relación entre esta literatura, la transculturación y la violencia contra los sujetos migrantes (Aponte 2022). Dentro de la recepción de prensa de las novelas, la que ha recibido mayor atención ha sido *Charapo*, después *Isla Decepción* y, por último, *Migrante*. Aunque, los tres proyectos han sido valorados en la medida que exploran literariamente un tema poco frecuente en las letras nacionales. Frente a esto, podemos enfatizar junto con Teresa Calderón que la literatura de migraciones ofrece a los lectores representaciones de la alteridad. El traspaso de las fronteras en esta narrativa propone un punto de vista descentrado de una clave nacional, en ese sentido, ella señala que “En estos retazos de escritura, donde muchas veces podemos encontrar matices hacia la discusión que se está levantando, podemos leer y experimentar la visión de otros sobre lo que conlleva migrar” (Calderón). La literatura y la migración construyen este punto de vista en un contexto cuya hegemonía cultural ha construido a los migrantes como una alteridad asociada con la barbarie y la pobreza desde el siglo XIX hasta la actualidad. En gran medida para Chile, en palabras de Ivana Apone, “la migración latinoamericana ha tenido una connotación negativa” (Aponte 10). Por estas razones, estos textos enriquecen la lectura del campo cultural contemporáneo, crean un contrapunto en contra de

una hegemonía racista, polemiza con sus estereotipos y aporta miradas diversas sobre el fenómeno migratorio.

Charapo, según la recepción en prensa, ha sido una novela destacada por representar el tema de la migración peruana en Santiago. La novela con un tono lacónico presenta un protagonista vinculado con espacios habitados por personajes con distintos orígenes como Colombia, República Dominicana, Perú y Corea del Sur. La ciudad de Santiago de Pablo D. Sheng ha sido habitada por un cosmopolitismo precario y popular, como lo afirma Diego Zúñiga: “Lo valioso de *Charapo* no es sólo la elección del tema, sino cómo Sheng logra encontrar una voz plausible para narrar este Santiago desconocido” (Zúñiga). Este lado incógnito de la capital es relatado por un narrador austero que describe los derroteros de Camacho, el protagonista de la novela, en la parte norte de la ciudad de Santiago en el barrio de Recoleta, caracterizado por la migración. Felipe Reyes complementa esta visión de la ciudad que se ha mantenido ajena a las representaciones literarias, él señala que esta novela “devela sin un tono de denuncia las miserias y fracturas de una ciudad subterránea” (Reyes). La condición de subterránea o desconocida de la ciudad insiste en la condición inexplorada de la urbe habitada por los migrantes.

Lo particular de esta novela, sumado a la representación de un lado oculto de la ciudad, es que representa una exclusión sin épica de los migrantes como subalternos, Cristián Foerster en la presentación del libro señala que “El relato de Camacho carece de *epos*” (Foerster) y ese punto lo profundiza Patricia Espinosa en su reseña en *Las últimas noticias*, “Pablo D. Sheng construye subalternidad desde el interior mismo de un personaje acosado, expuesto a una cadena imparable de violencias que remarcan la exclusión” (Espinosa, “Mal sueño” 92). *Charapo* está escrita en una clave que renuncia a la heroicidad en un tono predominantemente realista que se rompe con la inclusión de escenas oníricas y maravillosas en la narración. Esa ruptura con el realismo, según Gustavo Carvajal “intenta socavar el realismo literario a través de lo onírico como forma de extrañamiento de la racialización del otro” (Carvajal 29). Esta última lectura destaca un dato poco percibido en la prensa, la inclusión de sueños y leyendas en el interior del texto que alejan al relato de un retrato centrado exclusivamente en la miseria. Esa condición onírica del texto le otorga otra dimensión a la narración que profundiza la realidad e interioridad del personaje que enfrenta un contexto miserable y precario.

La violencia se mantiene *Isla Decepción*, pero en otro tono. La primera novela de Paulina Flores, que aborda la historia de Lee, un tripulante coreano de un barco factoría de calamares que se escapa cuando se lanza al mar en el sur del Pacífico. La novela narra por medio de analepsis el tiempo que Lee estuvo en el barco. Además, el relato está protagonizada por diversos migrantes, opera por saturación y está centrada en la violencia de la experiencia del trabajo: “Los indonesios, coreanos, chinos o filipinos, que trabajan como esclavos sin descanso, pueden experimentar momentos de cólera y locura a causa del extenuante trabajo, o intentar acuchillarse con navajas o machetes. Pero pronto vuelven a sus tareas y a sus podridas letrinas” (Chiabolotti). Sofía Chiabolotti resume de ese

modo la convivencia pendenciera al interior del navío del cual el protagonista se escapa. Violencia, trabajo y marginación son las claves de cómo Paulina Flores aborda esta experiencia de labores extremas y extenuantes. Patricia Espinosa incide en el mismo conjunto de experiencias de los personajes, pero insiste en un matiz del tono de la narración: “el libro no enjuicia, sino que expone la violencia y el deseo como parte de los códigos de la convivencia, ya sea en circunstancias laborales extremas o al interior de la familia” (Espinosa, “Secretos” 30). El narrador del libro no expone estas circunstancias con un tono afectado, por el contrario, pareciera que hay una austeridad afectiva en cómo referirse a este mundo oscuro y conflictivo.

En el caso de *Migrante* la crítica es más esquiva. La novela de Felipe Reyes fue publicada hace diez años, en 2014, por la editorial Ventana abierta. Su mismo autor entrevistado por Nicolás Meneses señala que la migración “en la ficción se remite principalmente a personajes secundarios” (Meneses). A propósito de la novela Rodrigo Hidalgo señala que es “Es el testimonio desgarrado de alguien que ve cómo se tuerce su destino, dejando atrás una época, un lugar, en el que no necesitaba incurrir en faltas” (Hidalgo). La reseña indica cómo se transforman los personajes en el cruce de fronteras de dos hermanos peruanos que se dirigen a Chile donde se tuerce su destino. Felipe Reyes, en ese sentido, explora cómo cambian los personajes cuando migran, narra las situaciones límite a las que son expuestos y muestra cómo hay una transformación subjetiva de los protagonistas.

Aunque, a pesar de la existencia de estas novelas recientes, la cultura chilena desde el siglo XIX, como señala Ivana Aponte, ha tenido un marcado proceso de nacionalismo donde la experiencia de los migrantes ha sido marginada del centro del campo cultural. Esa larga influencia se mantiene, aunque poco a poco se quiebra esa representación unívoca de quienes viven en Chile. Al respecto Patricia Espinosa, en su lugar como crítica, señala que “La literatura chilena vive procesos a destiempo, va desfasada respecto a lo que ocurre socialmente. Entonces estos efectos de lentitud implican que haya muy poca obra sobre la migración” (Olgúin). Este argumento describe un estado de la cuestión de la novela donde las narraciones de la migración proliferan escasamente. No obstante, los relatos propuestos: *Charapo*, *Isla Decepción* y *Charapo* son la punta de lanza de un tema cultura complejo y conflictivo que requiere ser abordado con herramientas que analicen las representaciones y transformaciones de las letras nacionales.

LA FRONTERA Y EL TRABAJO

La migración en las tres novelas está inscrita en una zona gris que atraviesa a los personajes y los fuerza a una transformación en su condición de sujetos. Estas obras requieren una aproximación que problematice la migración y el trabajo informal, en la trama de las novelas la decisión de los desplazamientos es comprendida como una decisión forzada de los protagonistas, es indudable que esa realidad se condice con lo que señala Sebastián Reyes a propósito de Chile, ya que este país en el contexto del sur global

“representaría para los inmigrantes peruanos la utopía neoliberal y capitalista (EE.UU.), como tierra de oportunidades para trabajar y ahorrar” (13). La motivación de conquistar el sueño austral, emulación del otrora sueño americano, es el gatillo de la acción de las novelas que arroja a sus protagonistas al cruce de fronteras. En *Charapo* la migración la realiza el protagonista luego de que no obtuvo una respuesta para sus anhelos al llegar a Chile, mientras que en *Migrante* los jóvenes hermanos Quispe corren el riesgo de cruzar la frontera en una leva irregular de braceros traídos del norte al sur. Por último, la deserción de Lee del barco que procesa calamares siempre es un misterio en la trama de *Isla Decepción* aunque, sin duda, los trabajos forzados, los vejámenes sexuales y los malos tratos son parte importante de la determinación del marino asiático que decide abandonar el buque y arrojarse al mar para luego ser rescatado por Miguel.

Los personajes cruzan una frontera que también los atraviesa. El borde, el contacto, el filo que une y separa los países en estas novelas es un espacio de proliferación de la complejidad de los dispositivos del poder creados por el Estado soberano para la administración de la población. Sandro Mezzadra y Brett Nielson en *La frontera como método* auscultan esa realidad como un concepto móvil y complejo, proliferante y nunca fijo. Ellos plantean que su administración y control implica “instrumentos cuidadosamente afinados para administrar, calibrar y gobernar el tránsito global de personas, dinero y cosas” a esto, añaden que los espacios fronterizos producen “transformaciones del poder soberano y el nexo ambivalente entre la política y la violencia” (22). Mezzadra y Nielson resumen que en la frontera se concentra la violencia, la política y la soberanía, y agregan enfáticamente que la frontera es porosa, es el gobierno del tránsito, ambos conciben que las fronteras son “instituciones sociales complejas, que están marcadas por tensiones entre prácticas de reforzamiento y prácticas de atravesamiento” (21). Esta reflexión sobre la frontera ofrece su concepción como un cruce geográfico, táctico y político. Las fronteras “constituyen dispositivos de inclusión que seleccionan y filtran hombres y mujeres, así como diferentes formas de circulación” (25). Este dispositivo de control es un filtro y un catalizador de una transformación, que se muestra en las novelas como un marco donde se mezcla la migración, el trabajo precario y el racismo.

La frontera cruza las geografías territoriales, corporales y subjetivas de los protagonistas de *Charapo*, *Migrante* e *Isla Decepción*, la atraviesa en un tránsito subjetivo que los hace víctimas del abandono, según como lo concibe Agamben, “el que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley ni es indiferente a esta, sino que es abandonado por ella” (Agamben *Homo* 44). Los hombres migrantes abandonados de las novelas, los peruanos y el coreano, son víctimas del poder soberano, están fuera de la órbita de protección del derecho, su exclusión está articulada con el racismo en relatos donde la potencia del trabajo se empobrece a un nivel que las personas son reducidas a condiciones bajo el umbral de lo humano, ellos tratados como si fueran animales. Sus cuerpos son maltratados y heridos, sus cuerpos están condicionados por una condición en riesgo, ya que no tienen derechos por estar fuera de la ley, de ese modo, la frontera

cruza la geografía y también la condición subjetiva de los migrantes, ellos cruzan y son atravesados por un proceso de diferenciación y subalternidad.

MIGRANTE, DE FELIPE REYES

Los hermanos Carlos y Antonio en *Migrante* en su viaje sienten el abandono desde el primer momento en que son embarcados en un camión junto con compañeros desconocidos para migrar y cruzar la frontera. El relato dice: “Seremos como animales desconfiados, que se sobresaltan con cada movimiento inesperado, con cada estallido de voz ajena” (21). La incertidumbre y el desconcierto hacen que la frontera humano-animal sea traspasada, los migrantes se sienten como animales no solo por la desconfianza, sino que por la forma en cómo son transportados ilegalmente dentro de un cargamento de mercancías. Los migrantes se sobresaltan en el camión, sus cuerpos asustados y alertas son intimidados por una voz ajena. Las palabras, en este sentido, se representan para los migrantes como una pura materialidad –una voz– que se vuelve extraña y ajena que intimida. Los personajes sienten algo extraño en relación con el lenguaje que empieza a marcar una distancia para representar el tránsito subjetivo de los personajes que los expone a un camino de deshumanización.

La referencia animal en la novela es una constante y alude a una manera de traspasar metafóricamente un límite en la condición subjetiva de los personajes. Lo animal para lo humano señala la condición de la naturaleza, una vida sin cultura, sin política y sin lenguaje. La condición animal es imaginada como presupuesto para el dominio racional de lo humano. Estas novelas, en un comienzo *Migrante*, con esta referencia explora esa condición animal a la que están forzados los hermanos Quispe. Ese contacto con la animalidad es una zona de riesgo donde los sujetos pierden sus marcos de reconocimiento humanos. Por ende, la condición del tránsito no solo está restringida al desplazamiento, la migración, sino que hay una ruptura subjetiva en los hermanos peruanos, donde los marcos de reconocimiento que los conciben dentro de lo humano se fracturan, tal como lo indica Judith Butler cuando habla de migrantes y personas sin papeles, “Hay sujetos que no son completamente reconocibles como sujetos” (Butler, *Marcos* 17). De ese modo, los personajes ingresan en una zona de indistinción, donde el cuerpo vigilante activa una respuesta no mediada por el lenguaje, el cuerpo se sobresalta, responde en una dimensión animal para enfrentar la confusión que produce el camino de la migración. El narrador en el trayecto final hacia Chile señala: “Vamos a correr como animales y eso me asquea. Vamos a olvidar las caras de aquellos con los que llevamos días compartiendo noches y comida” (52). Los personajes corren como animales, olvidan a sus compañeros y sienten el asco, la sensación del rechazo de su propia condición migrante forzada a correr, a huir y olvidar.

La presión provoca que los rostros de los compañeros del viaje queden en el pasado, no impota sin compartir el abrigo o la comida, la alerta animal, la desconfianza primero

y el asco después, los fuerza a un desdén por los vínculos solidarios. La respuesta vigilante, instintiva y animal crea una distancia que sitúa a los personajes en una dimensión impropia marcada fuertemente por el asco que declaran. Esa zona está en un registro que indica una presencia enrarecida de la frontera, tal como la desarrolla Gloria Anzaldúa, cuya visión de la frontera destaca la condición atravesada de la frontera, la migración como un desplazamiento que no se explica por el traslado de un punto “a” a un punto “b”. La frontera es la superposición, un cruce, en palabras de Gloria Anzaldúa “es un lugar vago e indefinido creado por el recuerdo emocional de una linde contra natura. Está en un estado de constante transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos” (42). El catálogo de Anzaldúa señala las existencias espurias, en falta, heridas y proscritas, donde los baneados pierden su condición de sujeto. La ley los abandona y su reconocimiento como sujetos es cuestionado por esta zona de transición que atraviesa a los personajes: la frontera. En el caso de la novela, cuando se efectúa el tránsito de Perú a Chile, los hermanos Quispe insisten: “En el momento del cruce nos convertiremos en animales” (53). Nuevamente se utiliza la metáfora animal, la frontera se constituye en una zona de la vecindad con lo animal que atraviesa la condición humana sometida al vértigo, la incertidumbre y el asco que los Quispe sienten cuando son forzados a correr y huir de la policía en la frontera. La propia identificación subjetiva de los personajes es una condición escindida, que los distancia de la convivencia humana. El narrador corre y se asquea, se expulsa de sí mismo para traspasar la frontera y llegar a Chile.

El cruce precipitado de la frontera fuerza a los hermanos al frenesí de la fuga en medio de la noche corriendo sin dirección en la lengua seca del desierto, laberinto imbordaeable sin entradas ni salida. El cruce lo logran con éxito, pero Carlos Quispe contrariado, a pesar de haber pensado que su hermano no lograría correr –porque tiene la pierna rota– indica: “Antonio está a mi lado, lo oigo, respirar, jadeante, como un animal” (56). Nuevamente se menciona la condición animal de los migrantes donde se exponen solamente funciones vitales y ruidos, jadean y respiran. Los hermanos no hablan ni se felicitan, sino que sienten su cuerpo vibrante el uno al lado del otro como dos animales en fuga. La novela termina con esa expresión vacilante del triunfo de los peruanos que, dubitativos no sonríen y se reconocen como animales, no hablan, jadean y respiran fuerte. Sus cuerpos cruzan y ellos están atravesados por sus cuerpos vibrantes que invaden sus consciencias.

El jadeo interviene su boca y su capacidad de producir un lenguaje. El cuerpo, como el sostén material de lo que les sucede lo sitúa en otro nivel o estadio de lo viviente, su corporalidad habilita una conexión con una metáfora animal, que cruza a los protagonistas ya que han sido abandonados. Sus voces se enmudecen en medio de sus jadeos y respiraciones, su estado de alerta los confunde y los obliga a olvidar a sus compañeros. En resumidas cuentas, la frontera es un salto en la condición de estos trabajadores migrantes, Fernanda Moraga a propósito del traspaso indica que “La frontera como metáfora permite advertir las ‘desviaciones de sentidos’ (Ricoeur 61) que ella contiene” (75). Justamente,

el sentido, la dirección y la lengua se perturban en los cuerpos que jadean exhaustos de Antonio y Carlos cuando son considerados como animales asustados, jadeantes y cansado. Ellos no pasan solamente un umbral geográfico, sino que ese umbral los atraviesa y desvía hacia otros sentidos, hacia la vulnerabilidad del cuerpo y la pérdida de su reconocimiento humano.

Estos cambios y transformaciones en la percepción de los sujetos asociados con la animalidad en el traspaso de la frontera de *Migrante* se complementan con su desenlace incorporado en una sección adicional del libro. Luego de la escena del cruce hay un epílogo titulado la “Espera”. En este último breve capítulo se relata la experiencia de una persona haitiana retenida en una terminal aeroportuaria. Forzado al ingreso de una sala de inspección, sus palabras en créole no pueden comunicar su angustia ni las indicaciones de su viaje al oficial de la policía en la frontera, sus palabras desviadas no son recibidas por un receptor, su mensaje no está codificado de manera correcta. La boca del protagonista de la escena, el haitiano retenido, no puede articular un lenguaje legible para el oficial chileno. El personaje emite sonidos ininteligibles que los podíamos pensar como ruido, o como un ruido animal, en un monólogo interior el se cuestiona el tratamiento discriminatorio que recibe basado en un racismo institucional, el personaje le dice en su mente al guardia: “Estás seguro de que yo no pertenezco a tu especie, que soy otro tipo de criatura, una bestia, un engendro, un bicho que puede ser aplastado con el peso de una libreta de teléfonos” (70). La frontera modifica la pertenencia a la especie humana del protagonista de esta escena; bestia sin especie, engendro y bicho indican la condición excesiva y grotesca de la lengua extranjera que se vuelve otra, una lengua ajena a las palabras, un cruce entre el ruido y las palabras.

Migrante trastoca los umbrales de reconocimiento de lo humano codificado por la lengua, lo animal emerge como una condición residual, como una zona de habitabilidad precaria sin derechos, la visión de la frontera de la novela coincide con la visión que tiene Fernanda Moraga sobre la lengua fronteriza, ella señala que esta:

No aparece ni fija ni fijada, sino que su movimiento ondea entre su presencia como lugar y su tránsito como desplazamiento en múltiples sentidos. Este movimiento de pliegue y apertura construye a la frontera como un territorio contradictorio, activo e intervenido por perspectivas del espacio, del tiempo, de los cuerpos, sus intercambios y precariedades (75).

Los personajes de *Migrante* son reducidos a una condición corporal animalizada: ellos respiran, jadean, emiten ruidos; no tienen palabras ni lengua, no se comunican, no comen ni reconocen rostros, sus acciones son ambiguas y precarias. El cruce de la frontera los atraviesa con categorías que redistribuyen el reparto de lo sensible administrado por el poder. Recordamos lo que señala Anne-Laure Amilhat sobre la frontera, porque en este caso, “Hablamos de frontera para calificar las relaciones de poder en el espacio” (2), mientras que la escritura literaria explora esas zonas de experimentación espacial,

zonas de contacto y contagio, donde el trasiego de los cuerpos exponen la vulnerabilidad en la vecindad con lo animal y la palabra rota en una zona donde ocurre el tránsito.

ANIMALIDAD, ABUSO Y DESCARTABILIDAD

Charapo, la novela de Pablo D. Cheng, tiene una trama sobre un viaje migratorio de la de su protagonista, el personaje emprende su viaje de regreso a Perú. Esta novela constata el fracaso del sueño austral y el padecimiento del trabajo informal, precario y mal pagado por parte de su protagonista. El relato expone cómo Camacho, un exalbañil, costurero y carnicero, se desplaza por distintos oficios, su derrotero lo lleva a enlistarse como capataz en una bodega de una construcción administrada por comerciantes coreanos y financistas turcos, como se le llama a los migrantes palestinos en Chile.

La novela muestra el aislamiento de los migrantes sobre la base de una imaginación grotesca centrada en el sufrimiento corporal. Camacho es herido con soda cáustica y su brazo nunca sanará, trabaja en una carnicería y por desesperación acepta el trabajo de bodeguero por el cual solo recibe alimentación y techo, pero no un salario. El protagonista de la novela, apodado Charapo, luego de pasar por distintas penurias decide ofrecerse sin condiciones como guardia de la bodega a la obra de unos empresarios coreanos. Él confiesa: “me convenía vivir gratis, haciendo lo que fuera, incluso esclavizándome” (56). Su esclavización como intercambio de un techo lo expulsa de los marcos del trabajo asalariado, su ofrecimiento lo expone e inscribe en una zona de indistinción donde su fuerza de trabajo no es tal, debilita su potencia y, en función de recibir comida y techo, como lo dice en el relato: “le ofrecí al coreano ser su sirviente” (56). Camacho está desesperado y en ese estado él no sospecha cuáles son los límites que se transgreden al ser convertido en un sirviente. Camacho desconoce qué pasará con él cuando se compromete a trabajar como guardia. El primer abuso al que es sometido es la negación del alimento, dice que el patrón lo retiene sin comer: “No me dejaba salir a comer. La regla era quedarme en el terreno, sin distraerme. Al coreano jefe le molestaba que lo siguiera a su almuerzo” (56). Frente a esto, si los hermanos Quispe tenían que olvidar con quién comer para competir como animales en el cruce de la frontera, en *Charapo* la imposibilidad de comer es el comienzo del despojo de la condición humana de su vida.

El sometimiento al hambre expone al sujeto a una carencia y remarca su condición precaria, la negación del alimento impide a Camacho ser incorporado en la dimensión de los humanos, lo expulsan de la mesa y le ofrecen restos, sobras, frutas –alimentos crudos, naturales y no elaborados– que no satisfacen sus necesidades. A Charapo lo alimentan con restos, los residuos que incorporan en su dieta, en una operación de contagio por contacto y contigüidad con esos restos lo vuelven a él mismo una sobra, una excrecencia de lo humano, por el contrario del exceso, él sobra. El personaje ha sido expulsado de la comunidad, lo que remarca su condición residual, la cual la podemos comprender como lo hace Luis Valenzuela, “es lo que queda afuera de la memoria, de la comunidad y, en

su emergencia, cuestiona esa exclusión. Lo residual se inscribe en una política de lo desechado, lo expulsado” (“Formas residuales” 183). La expulsión a la que son sometidos los trabajadores migrantes de estas novelas exhibe una política de la representación, podríamos decir que Charapo tiene la boca vacía, pero no vacía de palabras como en el caso de Los Quispe –quienes jadean– sino que su aparato oral está insatisfecho, en su boca no hay alimentos sino que sobras, en la negación de su hambre se le niega el deseo, se lo reduce a la insatisfacción, la servidumbre es el destino de los sin derechos, deseos, ni palabras. Su alimentación con sobras de comida es una metáfora del tratamiento y la condición que le atribuyen los coreanos al migrante peruano tratado como sirviente.

Esta metáfora residual de su cuerpo lo deja al margen de ser tratado en igualdad de condiciones por los otros personajes de la novela. Este tratamiento discriminatorio es rebajado cuando Charapo es convertido en un objeto sexual por lo coreanos, quienes son representados en la novela bajo un sesgo orientalista del dominador poseído por un apetito despótico. En su cautiverio servil en la obra, sometido al hambre y la humillación, es víctima del deseo sexual perverso de sus amos asiáticos, Charapo es sometido por sus patrones:

Yo venía aturdido. Me dejaron en un colchón, acostado. Me recompuse un poco. Trajeron un vestido de mujer y una peluca rubia. El coreano jefe me pasó sostenes y calzones. Esta es mi voluntad, me dijo. Con las manos. La derecha amoratada y amarillenta, la izquierda colorada, desparrame la vestimenta. Me tomaron por la espalda, uno me agarró de los brazos y el otro de las piernas. El que era mi jefe me puso la ropa interior de mujer (66).

La condición servil del peruano está sometida a la voluntad de la dominación sexual, esta posesión no termina en el trabajo sino que con el cruce de los bordes del cuerpo y la condición sexual de Camacho que, vestido de mujer, es sometido a aquello que representa Lamborghini en *Tadeys*. El peruano es sometido a una máquina de amujerar, travestido y transformado en una posesión sexual. Su hambre lo convierte en alimento sexual de su amo perverso para satisfacer la pulsión sexual sádica del sometimiento, la escena del ultraje es paralela a lo que en la literatura argentina se ha llamado las fiestas del monstruo, que recuerda el título del cuento creado por Borges y Bioy Casares bajo el seudónimo de Bustos Domecq. Juan Pablo Dabove expone que en esa fiesta se celebra el poder, “En toda fiesta debe haber un Amo, debe haber un monstruo (dice Ludmer)” (Dabove 22). Los empresarios coreanos se vuelven los amos del peruano sometido donde se cruza el poder y la sexualidad, siguiendo esta idea el papel del sadismo en el sometimiento de Charapo en un contexto alterado del trabajo lo laboral se cruza con lo sexual.

En este escenario de la suspensión de derechos del migrante su cuerpo es transformado en carne, lo que recuerda un oficio previo del personaje: él fue carnicero. En ese trabajo estuvo expuesto a la contaminante proximidad animal: “En mis narices llevaba impregnado el olor a carne. La sangre se olía ácida, como bolsas de basura rotas y desparramadas por la calle” (24), dice Camacho cuando alude a su trabajo. Carne, sangre y basura, todos signos

que tienen significados asociados con una condición de sujeto residual, el personaje ha sido convertido en sobra. La vejación sexual a la que es sometido es posible comprenderla como una operación de sometimiento donde el sujeto es despojado de derechos, algo que paralelamente ocurre en los mataderos, donde trabajan matarifes y carniceros. Los mataderos son espacios de producción de vidas desnudas carentes de derechos, Nicole Shukin reflexiona sobre el caso de los mataderos donde se mata sin cometer un crimen, ese poder radica en designar a un cuerpo carente de derechos. Ella argumenta que “The power to reduce humans to the bare life of their species body arguably presupposes the prior power to suspend other species in a state of exception” (Shukin 10). La escena de la carne, donde el peruano está hambreado y es devorado sexualmente por sus patrones, lo que expulsa a Camacho de las fronteras de la humano. El peruano es reducido a una vida desnuda que lo vuelve carne, carne de sabor ácido –agrio como los olores de la basura–, y tal como la carne es un signo que le quita al protagonista su condición de sujeto, por lo que su condición residual se incrementa por su contacto con los deshechos.

Esta correlación entre residuos, sobras y carne que envuelven a Camacho la comprendemos, como lo afirma Luis Valenzuela: “La basura y el desecho, como dispositivos materiales que desbordan la representación, o representado, posiblemente el territorio, devienen crecimiento, excrecencia” (Valenzuela “Basura” 155). La sangre ácida y la basura connotan la condición residual del trabajador migrante en una relación paradójica, él es un exceso suplementario, una excrecencia, que está situada en un más allá descartable, que corrobora su paso de la frontera humana al espacio animal y residual. El migrante en este caso es representado como una excrecencia descartable y está situado más allá de los límites de la ciudadanía, de hecho, él es expulsado de la esfera de los derechos y condenado a los vejámenes y el sometimiento.

La carnicería, el matadero y la vejación sexual que ocurren en la novela nos llevan a los anales de la literatura latinoamericana con el cuento “El Matadero”, sin embargo, acá la carnicería es donde el cuerpo animal se convierte en carne, donde se separa el alimento de las menudencias, el lugar que procesa los cuerpos del despojo en una cadena de producción, tal como lo argumenta Nicole Shukin cuando propone que los mataderos de Chicago son los precursores de la línea de producción fordista, donde se divide y se desposta al animal y se prefigura el trabajo moderno y su división social.

El carnicero tiene un puesto en la cadena de producción en los mataderos que Gabriel Giorgi en *Formas comunes* señala como talleres de la escritura latinoamericana donde lo alimenticio y lo gástrico son las formas del procesamiento de las diferencias culturales. Según esta concepción el contacto con la carne “Pone el cuerpo animal en el centro de la mirada y desde allí disloca las distinciones entre humano y animal, y entre cuerpo vivo y muerto; y al hacerlo interroga la naturaleza histórica y política de esas distinciones. Traza un vértice, un lugar de percepción, desde el cual descubre y demarca una zona de indistinción” (Giorgi *Formas* 132). El oficio de carnicero del protagonista y su cuerpo vuelto carne mientras es esclavizado en la fiesta de sus jefes coreanos refuerza

la indistinción donde no se diferencia lo humano de lo animal. Del cuerpo a la carne, en esa encrucijada, Camacho pierde su condición de varón hacia un travestidos forzoso, este es un tránsito que refuerzan una noción fronteriza de lo humano en un sentido de la destitución de los derechos de los trabajadores migrantes, en la fronteras están los sujetos atravesados por una condición especial de sus cuerpos cruzados en conflictos donde no se puede regularizar el cuerpo.

Paralelamente el hito del ultraje sexual marca el punto de no retorno a un trabajo remunerado para Camacho. El protagonista, quien al comienzo de la novela en una riña es herido con soda cáustica en su brazo no puede trabajar más con los coreanos y establece un acuerdo con una mujer enferma para desarrollar un trabajo de cuidados. Camacho cuida a Luisa a tiempo completo, ella es la dueña de la casa donde el peruano arrendaba. La mujer, víctima del párkinson, se encuentra en una condición de demencia y fragilidad y se convierte en la principal preocupación de Camacho, ella es su salvavidas que le permite la sobrevivencia para tener techo y comida. El peruano, ultrajado por los coreanos, con el brazo herido y alimentado por sobras, se convierte en cuidador, desempeña un trabajo feminizado e impago, modelo de la explotación subjetiva y material de las mujeres. Silvia Federici es crítica del modelo del trabajo de cuidados asignado a la mujeres, ella señala que, “El trabajo doméstico fue transformado en un atributo natural en vez de ser reconocido como trabajo ya que estaba destinado a no ser remunerado” (Federici 37). El trabajo de los cuidados es una condena, la jaula de lo doméstico es una prisión creada por la estructura social patriarcal y la división sexual del trabajo. Ese trabajo se le impone a Camacho luego de ser doblegado por los coreanos, travestido y vejado, él se convierte en un trabajador sirviente que solo cobra comida y techo a cambio de cuidar a Luisa.

Luisa muere y Camacho descende hacia los infiernos del trabajo, el peruano huye de Santiago, viaja en autoestop, en barcos, se encuentra con mendigos y niños perdidos en las playas del desierto cuya promesa de sabor amargo es devolver a Camacho a su Perú natal. El desierto y el mar son las fronteras porosas que abrazan a Chile y lo cierran con su un beso de despedida seco y salino. Camacho transita por ese espacio como sujeto sin derechos, despojado de su condición humana, atravesado por cruces que cuestionaron su condición de género y que perturbaron su lugar en la división social/sexual del trabajo. Su marchito sueño austral fracasa y termina como un despojo sometido a los vejámenes sexuales y convertido en carne obligado a perderse como un resto de la estructura social.

ISLA DECEPCIÓN, NÁUFRAGOS Y CALAMARES

Isla Decepción, la primera novela de la autora chilena Paulina Flores, combina los temas de las novelas anteriores sobre el sometimiento en el trabajo, la proximidad animal y los vejámenes sexuales en el contexto laboral. La novela se dedica de manera minuciosa a exponer cómo los trabajadores de un buque que procesa calamares en altamar hacen sus tareas diarias, relata su convivencia, el hartazgo y el encierro. Los trabajadores

del carguero son todos asiáticos y dos de ellos se fugan del barco arrojándose al mar en el extemo sur chileno. Uno de ellos es el protagonista de la novela, Lee es recogido en pésimas condiciones del agua, no habla una gota de español, aunque Miguel, su rescasista, está al tanto de la desaparición de dos pasajeros de un barco pesquero, a pesar de eso, Miguel esconde a Lee en su casa. El pasado de Lee es un misterio y su estadía en el barco fue un pasedimiento feroz.

Los trabajadores del buque son intensamente explotados. La narración se organiza por medio de analepsis que relatan la vida en el barco, la convivencia entre la tripulación y los padeceres que sufren encerrados en esta fábrica flotante. Uno de los detalles más interesantes de la novela es cómo la proximidad animal tiene consecuencias para el trato de los trabajadores. Esa continuidad metonímica, próxima y contagiante entre calamares y hombres genera una atracción que lanza hacia una fosa abismal a la tripulación. Las tareas de Lee consistían en cortar los cuerpos de los calamares en una cadena de montaje integrado por puros trabajadores encerrados en el buque, su mirada es absobida por los cuerpos de los cefalópodos muertos en la correa de producción, Lee los mira detenidamente: “La canaleta rebosa en calamares. Le gustaría poder hundir la mano entre su cuerpo viscoso y brillante” (109). El brillo y la viscosidad atraen la atención de Lee, su trabajo consiste en despostar estos animales marinos, la atracción magnética que ejercen estos cuerpos, como una materia viva de superficie resbaladiza lo captura, el cuerpo no individual de los calamares muertos son una materia vibrante, seductora y misteriosa.

Los cuerpos de los calamares son procesados según una cadena de producción en la que están involucrados todos los tripulantes del barco. El diseño de la cadena de producción fordista se replica en este matadero flotante, “a Yusril lo envían a la zona de pesaje y a Lee a eviscerar. El turno de la fábrica está compuesto por veintidós hombres: uno pegado al otro y distribuido por ambos lados de una banda metálica con forma de U” (116). El trabajo de evisceración y pesaje de los animales se realiza en este barco factoría parece un universo del trabajo en una dimensión total; los marinos viven, duermen y trabajan en este lugar infestado de restos animales y ratas bajo unas condiciones laborales que son paupérrimas.

Al igual que en las novelas de los protagonistas peruanos, en *Isla Decepción*, Lee es tocado por la proximidad animal, su participación en el proceso lo deshumaniza, pero no al punto de convertirlo en una pieza de un engranaje mecánico, por el contrario, el protagonista de la novela se siente sumamente agobiado por el maltrato y el encierro. Su sometimiento se demuestra en el padecimiento corporal, “Ese día le tocó [a Lee] dormir en el rincón. No bastó con que la manta estuviera mojada, su estómago vacío y los dedos tan agarrotados que casi no podía moverlos” (314). Lee no tiene un lugar confortable para descansar, su cuerpo se atrofia, tiene los dedos torcidos por el trabajo y por el frío, además, al igual que Camacho, no come, tiene el estómago vacío, mientras su cuerpo está completamente vaciado de energía debido a las tareas repetitivas de la cadena de producción del buque.

La condición de sujeto de Lee también es vaciada como producto de los intensos vejámenes que les son aplicados a la tripulación. Lo animal y lo sexual se reitera como padecimiento de la dominación y la conflictiva convivencia del mundo del trabajo en el contexto de la migración de los personajes de estas novelas. Las fiestas del monstruo que ocurren en estas novelas conjugan sometimiento y vejámenes sexuales que se transforman en la punta de lanza del doblegamiento de los trabajadores migrantes. La violación entre varones es la demostración de una virilidad inscrita en un contexto de explotación brutal. Esta práctica se organiza según los mandatos de masculinidad, que Rita Segato lo explica como una violencia basada en “El mandato [que] expresa el precepto social de que ese hombre debe ser capaz de demostrar su virilidad” (*La guerra* 40). La demostración viril en el contexto del encierro del barco es propiciada por Kang, el supervisor de la tripulación laburante. Los vejámenes sexuales perpetrados por él son reiterados y constantes, “Lee temió que ocurriera otra vez: que se llevara a Yusril o abusara de él ahí mismo. Pero lo que hizo Kang fue agarrar a Joshua por el cuello y tirar de él [...] Entonces obliga al Chamán a ponerse contra la pared y lo toqueteó de arriba abajo” (348). Kang es un depredador sexual y los distintos integrantes de la tripulación han estado sometidos bajo su mandato. Lee, el Chamán y Yusril son constantemente acosados y violentados sexualmente por la voracidad del supervisor, cuya sed no cede solamente con la imposición de su autoridad, sino que en orden con una pulsión tiránica se colma en la satisfacción gozosa del sometimiento y la violencia sexual.

Cuerpo y clase se conectan en la novela en una dimensión derruida. Los cuerpos se corrompen y se confunden con la materia abyecta de la carne animal de los calamares desparramados por el barco, las ratas y las carnes viscosas de los tentáculos manoseados y desmembrados que contagian a los marinos quienes son consumidos por Kang. Sus cuerpos vejados, manoseados y violentados como víctimas de la suspensión de derechos en un matadero marítimo. Los marinos están presos en un barco que faena cefalópodos para convertirlos en un alimento cuya demanda es de una escala global. El cuerpo animal otra vez es uno de los factores deshumanizantes para los sujetos, Lee luego de despertar atolondrado de una noche que no recuerda qué pasó, mira desconcertado un recoveco del buque: “Solo se fija en la rata aplastada en el rincón. Las tripas salen por una abertura y su piel rugosa y translúcida le hace pensar en un condón usado” (160). El animal aplastado es visto por un Lee confundido en un rincón del barco que mira el cuerpo descompuesto del roedor polizonte, eviscerado como si hubiese sido faenado profesionalmente, pero también, como profiláctico utilizado, la rata tiene es una basura, una excrecencia, una metáfora de la descomposición.

La rata, los calamares, las tripas, los tentáculos, las pieles translucidas, las texturas brillantes y viscosas son el *sensorium* animal al que está expuesto Lee y la tripulación, el animal se vuelve la fuente del contagio y la degradación sexual, este contacto resulta de una operación donde hay un dominador y un dominado, un ser que come mientras el otro es devorado. Claramente, según los sucesos de las novelas, quienes encarnan la

segunda posición son las víctimas de la organización de poder y el suplicio en el orden laboral: los migrantes. La administración sádica de la dominación opera como *via regia* para imponer condiciones laborales precarias y vejatorias en los cuerpos de los marinos asiáticos, los tripulantes del barco calamarero son reducidos a la carne mediante el sometimiento sexual de Kang.

CONCLUSIÓN

Las novelas analizadas muestran las agitadas y profundas transformaciones en el mundo del trabajo bajo las condiciones del neoliberalismo. El aislamiento, la preeminencia del individuo y la hiperexplotación de las novelas muestran cómo sí aparece el trabajo representado en la literatura y, a la vez, aparece una clase trabajadora fragmentada y sometida. Los trabajos de estas novelas son sumamente precarios y obligan a sus protagonistas a lidiar con la animalización y el sometimiento sexual en distintos ámbitos, ya sea en la obra donde Camacho es ultrajado o en el barco factoría donde Lee es sometido por su supervisor.

Las formas del trabajo exponen una estética de una realidad brutal, traspasada por la violencia y el despojo. La caracterización de la representación del trabajo y la migración expone a trabajadores solitarios, sin comunidad e individualizados que son sometidos a una condición animalizada basada en la sobrevivencia de los personajes. Esto demuestra cómo el trabajo y la migración se conectan con el despojo y la transformación de los sujetos que cruzan la frontera y que en ese tránsito se traspasan los umbrales de lo animal, lo humano, el cuerpo y el género. En particular el cuerpo en relación con lo animal, lo residual y lo sexual cobra una relevancia especial. Los trabajadores son forzados a lo animal, su lengua se vuelve una lengua corporal que, en casos solo jadea como en *Migrante*, o bien, sus cuerpos cruzan las fronteras de los géneros para ser sometidos a prácticas de castigo sexual, como ocurre en *Charapo e Isla Decepción*. Estos vejámenes se perpetúan según una sed de sometimiento con claros visos perversos y sádicos, donde los cuerpos de los trabajadores son vueltos carne, se consumen, se tiran y se enferman.

El trabajo, la migración y la frontera, en un contexto de precarización, exponen la desterritorialización de los individuos sin derechos. Sujetos descartables en el contexto de una economía política donde se considera a la fuerza laboral como un exceso, los trabajadores de las novelas son residuales, están asociados con las sobras y las menudencias. Sus cuerpos frágiles son el último borde traspasado por el poder por medio de un sometimiento sexual que, en distintas ocasiones, muestra cómo el poder tiene su reverso sádico.

La migración y el trabajo evidencian la frontera como un dispositivo de la exclusión inclusiva, un a/bando/no de los trabajadores bajo un modelamiento de regímenes de inclusión y exclusión donde los migrantes pierden sus marcos de reconocimiento en el campo de lo humano y son forzados a la suspensión de sus derechos. El género, lo humano

y el trabajo son cuestiones desfiguradas y confusas, marcadas por la transgresión, donde el poder expulsa, somete y fuerza a los migrantes a una condición residual.

El trabajo, en el contexto neoliberal chileno se muestra en esta narrativa como un lugar de riesgo, de enfermedad, mutilación, vulnerabilidad, precarización y aislamiento. Tanto en *Migrante*, *Charapo* e *Isla Decepción* podríamos pensar que no son excluidos, sino que son integrados por un filtro que disuelve la potencia transformadora de las fuerzas productivas y de los trabajadores como agentes de cambio. Estas novelas despojan al trabajo de su horizonte de expectativas donde lo laboral está derruido, debilitado y sometido a un campo atravesado por una proliferación de diferencias, donde los cuerpos –en su maleabilidad– se comportan como una materia opaca donde se confunde lo humano y lo animal.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno: ficción literaria e identidad*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Amaro, Lorena. “‘Cuando voy al trabajo...’: Cuerpo y oficio de Panaderos en el contexto de la narrativa chilena reciente”. *Aisthesis*, núm. 68 (2020): 249–70. <https://doi.org/10.7764/68.14>.
- Amilhat Szary, Anne Laure. “Cultura de fronteras”. *Frontera, fronteras*, Beatriz Nate Cruz (ed.). Caldas: U. Caldas, 2013.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderland=La frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016.
- Aponte, Ivana, y Avelina. *Encuentros culturales y violencia: la narrativa chilena emergente sobre inmigración latinoamericana*. 2022. Universidad de Chile. repositorio.uchile.cl, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/195000>.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual*, traducido por Alberto C. Ezcurdia. Buenos Aires: Quadrata, 2003.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo,. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Calderón, Tatiana. “Cuando abrimos un libro todos somos migrantes - Literatura de Fronteras”. *Literatura de fronteras*, 1 de septiembre de 2017. <https://www.literaturadefronteras.cl/ldf/cuando-abrimos-un-libro-todos-somos-migrantes/>.
- Carvajal, Gustavo. “Aves sin nido: inmigrantes y racismo en ‘Charapo’ (2016) de Pablo D. Shang”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 40 (2023): 17–33. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.40.02>.
- Cheng, Pablo. *Charapo*. Santiago: Cuneta, 2016.
- Chiabolotti, Sofia. “‘Isla Decepción’, de Paulina Flores”. *Fronterad*, 7 de octubre de 2021. <https://www.fronterad.com/isla-decepcion-de-paulina-flores/>.
- Dabove, Juan Pablo. *Y todo el resto es literatura*. Editado por Natalia Brizuela. Buenos Aires: Interzona, 2008.

- Espinosa H., Patricia. “Mal sueño”. *Las últimas noticias*, 2 de diciembre de 2016: 92.
- _____. “Secretos del fin del mundo”. *Las últimas noticias*, 21 de mayo de 2021: 30.
- Federici, Silvia. *Revolución punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra, 2016.
- Flores, Paulina. *Isla Decepción*. Santiago: Seix Barral, 2021.
- Foerster, Cristian. “Pablo D. Sheng: Charapo. Presentación de Cristian Foerster - Revista Lecturas”. *Revista Lectura*, 14 de noviembre de 2016.
- <https://www.revistalecturas.cl/pablo-sheng-charapo-presentacion-de-cristian-foerster/>.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- Hidalgo, Rodrigo. “«El hospital» de Luis Alberto Tamayo y «Migrante» de Felipe Reyes”. *El Guillatín*, 26 de mayo de 2015.
- <https://www.elguillatun.cl/columnas/todas-las-hojas-son-del-viento/el-hospital-de-luis-alberto-tamayo-y-migrante-de-felipe-reyes>.
- Lamborghini, Osvaldo. *Tadeys*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Meneses, Nicolás. “Felipe Reyes: ‘Para escribir, si hay alguien que no se ajusta a ningún tipo de fórmula es precisamente Arlt’ -Loqueleimos.com”. *loqueleimos.com*, 9 de diciembre de 2020.
- <https://loqueleimos.com/2020/12/felipe-reyes-para-escribir-si-hay-alguien-que-no-se-ajusta-a-ningun-tipo-de-formula-es-precisamente-arlt/>.
- Mezzadra, Sandro, y Brett Nielson. *La frontera como método*. Traducido por Verónica Hendel. Madrid: Traficantes de sueños, 2017.
- Moraga García, Fernanda. “‘Nosotras champurrias/nosotras mapuche’. Guerra florida de Daniela Catrileo”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 104 (2021): 73–98.
- Olgún, Consuelo. “Patricia Espinosa: ‘Los narradores chilenos están pegados en la autoficción’ - Fundación La Fuente”. *Fundación la fuente*, 2 de octubre de 2018.
- <https://www.fundacionlafuente.cl/noticias/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/>.
- Quezada Möhring, Matías Emilio. “Desiertos urbanos y corporalidad migrante en dos novelas latinoamericanas recientes”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, octubre de 2019. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.77196>.
- Reyes, Felipe. *Migrante*. Santiago: Ventana abierta, 2018.
- _____. “Charapo, la ciudad subterránea del inmigrante”. *Diario U. Chile*, 26 de julio de 2016, <https://radio.uchile.cl/2016/07/26/charapo-la-ciudad-subteranea-del-in-inmigrante/>.
- Reyes Gil, Sebastián. “Mirar al Otro: explorando narrativas fronterizas entre Chile y Perú”. *Aisthesis*, núm. 60 (2016): 11–29.

<https://doi.org/10.4067/S0718-71812016000200001>.

Ruiz, Carlos, y Giorgio Boccardo. *Los chilenos bajo el neoliberalismo*. Santiago: El desconcierto, 2014.

Segato, Laura Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

Shukin, Nicol. *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2009.

Valenzuela, Luis. “Basura, residuo y futuro. Narrativa chilena (2000-2018)”. *Materiales desplazados. Diez ensayos sobre las condiciones de la representación en la literatura chilena*. Juan José Adriasola y Luis Valenzuela (eds.). Valparaíso: Narrativa Punto Aparte, 2020: 152–67.

_____. “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández”. *Mitologías hoy*, vol. 17, (2018): 181–97.

<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.557>.

Waldman, Gilda. “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom a la nueva narrativa”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LXI, núm. 226 (2016): 355–78.

Zúñiga, Diego. “Otras historias, otras lenguas”. *Revista Qué Pasa*, 28 de octubre de 2016. <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2016/10/otras-historias-otras-lenguas.shtml/>.



SISTEMATIZACIÓN DEL PENSAMIENTO CRÍTICO DE MANUEL ROJAS EN TORNO A LA LITERATURA CHILENA¹

SYSTEMATIZATION OF MANUEL ROJAS'S CRITICAL THINKING REGARDING CHILEAN LITERATURE

Montserrat Pavez
CRLA-Archivos, Université de Poitiers
montserratpavez@gmail.com

ORCID: 0009-0009-4972-6201

RESUMEN

Esta investigación aborda la obra de Manuel Rojas, separada de los numerosos estudios que abordan su producción literaria e indagando más bien en su labor como crítico literario. A través de este discurso, el autor chileno establece con nitidez principios y deberes del crítico literario en relación a la literatura y su desarrollo, así como juicios y comentarios acerca del estado de la literatura nacional. El intento de sistematizar su pensamiento crítico busca configurar su percepción acerca de la literatura chilena y acerca de la literatura misma, a través de las consideraciones acuciosas que realiza mediante la práctica de esta actividad. Estas indagaciones atienden principalmente a la apropiación por parte del crítico de su rol dentro del campo literario, a sus deberes y responsabilidades y a su compromiso con el desarrollo o no de la literatura. Con ello, se revela un discurso ante el que pretendemos dilucidar sus características, objetivos, su lugar en el campo literario y sus funciones en el contexto de la literatura chilena.

¹ Esta investigación se inicia en el transcurso de un Master en Literatura en la Universidad de Chile, como resultado del seminario dedicado a la obra de Manuel Rojas. Luego, ha sido complementado, releído y presentado como ponencia homónima, durante la Jornada Internacional de estudios CELICH/ CRLA-Archivos: "La obra de Manuel Rojas - Literatura chilena reciente", Proyecto Conicyt Redes 170086, en la Universidad de Poitiers, Francia durante los años 2018 y 2019. Se actualizó y puso en diálogo estas referencias con el volumen *Manuel Rojas. Ensayos completos I. El árbol siempre verde. Escritos sobre literatura (1913-1972)*, editado por Daniel Muñoz Rojas y publicado en 2023 por Fondo de Cultura Económica.

PALABRAS CLAVE: Manuel Rojas, crítica literaria chilena, campo literario, discurso crítico, literatura, funciones de la crítica literaria.

ABSTRACT

This article approaches Manuel Rojas's work as a literary critic, separate from the numerous studies that deal with his literary production. Through this discourse, the Chilean author clearly establishes the principles and duties of the literary critic in relation to literature and its development, as well as judgements and comments on the state of national literature. The article systematizes his critical thinking to then understand his perception of Chilean literature and literature itself. These enquiries are mainly concerned with the critic's appropriation of his role within the literary field, his duties and responsibilities and his commitment to the development -or lack of development- of literature. We intend to elucidate the characteristics, objectives, place in the literary field of this discourse and its functions in the context of Chilean literature.

KEY WORDS: *Manuel Rojas, Chilean literary criticism, literary field, critical discourse, literature, literary criticism functions.*

Recibido: 26 de febrero 2024.

Aceptado: 24 de junio 2024.

Con frecuencia encontramos, en el universo de estudios acerca de la obra de Manuel Rojas, observaciones que indagan en su tarea narrativa y en los importantes aportes que realiza a la literatura nacional, tales como la incursión en la dimensión psicológica y existencial de los personajes y a su situación de marginalidad. De la misma manera, se rescatan asuntos tales como los definidos y notorios rasgos autobiográficos presentes en su narrativa, las influencias que dejó su militancia en los movimientos y en la prensa anarquista de su época y a su desempeño en múltiples oficios de diversos rubros.

En la senda de dichos estudios, suelen obviarse textos de carácter más bien teórico-ensayístico, en los que el autor chileno indaga en la labor del crítico literario, estableciendo con nitidez principios y compromisos con la literatura y su desarrollo, así como juicios y comentarios críticos acerca del estado de la literatura nacional. Este trabajo intenta sistematizar el pensamiento de Manuel Rojas acerca de la literatura chilena, de la literatura misma y de la actividad crítica, indagaciones que atienden principalmente a la apropiación por parte del crítico de su rol dentro del campo literario. Con lo anterior, buscamos caracterizar este discurso crítico, a fin de apreciar sus puntos más significativos y, de esta manera, ubicarlo en un contexto más amplio que el de la literatura chilena. Estos serán los objetivos perseguidos en el apartado final de este estudio.

I

Vinculado con la generación de escritores chilenos de 1927, Manuel Rojas introduce elementos innovadores a la narrativa contemporánea, incorporando elementos del superrealismo, rechazando al naturalismo y al criollismo aceptado hasta ese entonces, proponiendo modificaciones de estructuras, sensibilidades y situaciones narrativas.

La actitud nacionalista que caracteriza la literatura chilena envuelve diversas tendencias o escuelas, así como grupos generacionales o tendenciales, han establecido una “búsqueda endógena de lo propio, y una actitud de aprecio y aceptación de lo extranjero, expresada como la búsqueda del mundo exterior o ajeno. Los polos de esta oposición son, por una parte, el criollismo, el realismo, el costumbrismo, la tradición y, por otra, el cosmopolitismo, el universalismo, la modernidad, la vanguardia” (Carrasco 9).

Cabe aquí examinar el período que se extiende aproximadamente entre los años 1920 y 1935, años de apogeo de la narrativa mundonovista, proyecto oficial de base naturalista que se ve consumado, agotado y enfrentado a un proyecto renovador y de filiación antinaturalista. Estamos, en estos años, ante una aspiración literaria que obedece a una naciente sensibilidad histórica: el superrealismo. De esta manera,

[...] podemos sintetizar la situación histórica de la literatura hispanoamericana a partir de la década de 1920 como el momento de encuentro de dos proyectos literarios: el proyecto mundonovista, que sostienen los ardientes defensores del criollismo y vernaculismo de la literatura hispanoamericana, proyecto que pretende establecer canónicamente el telurismo como la esencia definidora y primordial de esta literatura, y el proyecto superrealista, que de hecho encierra numerosas variaciones de escuelas, grupos, movimientos, tendencias, conocidos como los “vanguardismos”, pero cuya base unificadora es la impugnación del mundonovismo como literatura representativa del ser americano (Promis, 1980: 432).

Aunque esta polémica entre defensores y detractores del mundonovismo se extiende a toda Hispanoamérica, en los países del cono sur se desarrolla con mayor intensidad, probablemente debido al fuerte influjo que allí ejerció el positivismo decimonónico.

Se enfrentarán, entonces, dos posturas claras. La primera señala que no se deben abandonar las incitaciones del medio ambiente, del momento histórico, de la nacionalidad, una perpetuación de una literatura vernacular y criollista, frente a una segunda postura que defiende la universalización de la literatura chilena e hispanoamericana y la definitiva superación del criollismo. Así, en Chile, los imaginistas, defensores de este proyecto superrealista, pretenden introducir nuevos motivos y representaciones literarias, ensayando nuevas perspectivas de acercamiento a la realidad, suscitando fuertes reacciones en la crítica oficial de ese momento.

En presencia de estos proyectos literarios, emergen las ideas de Manuel Rojas, que “iluminan con extraordinaria claridad los problemas de crisis y cambio por los que

atravesaba en esos años la literatura hispanoamericana en general, a la vez que anticipa el camino futuro que seguirá la novela hispanoamericana contemporánea” (Promis, 1980: 343). Rojas coincide en dar a la literatura una definición de revelación, carácter que adquiere la literatura sólo cuando se constituye como una verdadera obra de arte, es decir, como una creación con unidad de sentido, independiente, por lo tanto, de las exigencias históricas de la vida cotidiana. En efecto, se opone a la literatura entendida como documento, ya que implicaba la negación de sí misma como obra de arte. El hombre ciertamente posee esa capacidad de configurar un mundo de sentido autónomo y no quedarse solamente en temáticas cotidianas y ya practicadas. Manuel Rojas señala, en su texto *Los costumbristas chilenos* (1957), que es necesario sumergirse en las zonas desconocidas de la interioridad del hombre, ya que allí se descubrirán las leyes enigmáticas que prestan sentido a la existencia del ser humano. Así, la búsqueda de lo profundo, del fundamento de la existencia individual, gravita en una realidad interpretada como un juego de niveles contrastivos, cuyos términos se identifican con lo superficial y lo precario (la existencia normal, ordinaria, cotidiana, rutinaria, etc.) y con una superrealidad contenedora de un fundamento intuido e inevitable. Esto último tiene claras resonancias en las temáticas y el tratamiento de elementos narrativos de la obra literaria, coincidentes con el pensamiento de Rojas. Siguiendo las palabras de Promis,

Manuel Rojas opinaba que la temática del roto y del campesino había terminado por sobreesaturar a los lectores, debido a que durante más de veinticinco años había sido tratada monocordemente. Los escritores superrealistas defendían la presencia de dos verdades irreconciliables, una del arte y otra de la vida, y afirmaban que el papel del verdadero creador de mundo era proyectarse de ésta última a la primera [...] Para Manuel Rojas, la novela adquiere este mismo carácter: se trata de mostrar al individuo las dimensiones ocultas que se tienden más allá de lo cotidiano, es decir, en el mundo que, según el argentino Eduardo Mellea, empieza donde termina la realidad sensible (Promis, 1977: 58).

Rojas no solamente se refiere a estas características hablando específicamente del criollismo, sino a tendencias que, aunque tengan méritos que él mismo reconoce, son blanco de duras sanciones. En su estudio y selección de escritores costumbristas chilenos, mencionado anteriormente, señala: “No debemos olvidar, por fin, que el costumbrismo es muy pequeña herramienta, y que sus resultados corresponden a su tamaño. Es necesario que vengan nuevos hombres, con herramientas más amplias, para que la imagen del hombre de Chile se vea reflejada con mayor extensión y profundidad” (Rojas, 1957: 22).

En los ensayos “Acerca de la literatura chilena” y “Reflexiones sobre la literatura chilena”, publicados en 1930 y 1933 respectivamente, Rojas señala que el asunto de lo vernáculo y lo criollista constituye la esencia de la literatura chilena. Sin embargo, encamina una propuesta cuyo objetivo es enriquecerla, someterla a una configuración distinta que recoja resultados mejores que los que habían conseguido los escritores hasta

ese momento. La inquietud de Rojas es clara y recae en la pregunta: “¿Qué puede hacer un escritor que carece de una cultura que le permita ahondar temas de alta significación intelectual?” (Rojas, 1960: 68). La respuesta a esta interrogante se encuentra unas líneas más abajo, en palabras del mismo Rojas, quien indica que: “[...] el escritor chileno se dedica a lo que le rodea, a lo que menos esfuerzo y preparación intelectual le cuesta, a lo que no le exige más que cierta preparación literaria, espíritu de observación, retentiva y habilidad: a la descripción de lo objetivo, que en ocasiones llega a ser superficial a fuerza de ser objetivo: el campo, las montañas, el mar y los hombres de Chile” (Rojas, 1960: 68). A partir de estas observaciones, el crítico repara en la existencia de un espacio literariamente vacío, que el criollismo no ha sido capaz de llenar. Algo más que aquel campo, que aquellas montañas, que no sea un recuerdo de lo vivido o imaginado en la cercanía de esos mismos temas.

Ante la cuestión del nacionalismo literario, su opinión no se acerca a una desacreditación de temas, sino a la manera en que éstos han sido llevados a cabo por los escritores. De acuerdo a lo que advierte Promis, en este punto la relevancia histórica de los postulados de Rojas es crucial, ya que se trata de un cambio de perspectiva, dispuesta a superar las limitaciones que sufre la literatura hasta ese entonces. Rojas insta a llevar a cabo “una variación fundamental que la novela hispanoamericana posterior a 1930 produce en el sistema literario del Naturalismo: el reemplazo del nivel de lo representado por el de la perspectiva como estrato jerárquicamente superior dentro de la representación literaria” (Promis, 1980: 345). Este cambio jerárquico de los elementos de representación hace pensar que el valor estético de la obra descansa en el modo en que el autor utiliza los elementos vernaculares a fin de proyectarse sobre ellos. Para explicarlo, Rojas profesa la importancia de establecer una relación de valor entre esos elementos, de manera que se produzca una universalización de lo particular, como sucede, por ejemplo, en la obra de Dostoievski. Dice Rojas:

Los escritores latinoamericanos deben interesarse porque la novela que escriben alcance el lugar que debe alcanzar en la literatura universal. No podrá alcanzarlo en tanto sus escritores crean que lo más interesante de una literatura es la descripción física del paisaje y del hombre. [...] Si seguimos creyendo que el verdadero personaje de nuestras novelas es la naturaleza, corremos el peligro de seguir subestimando al ser humano como personaje de nuestras novelas, descuidándolo al punto de que, menos que ser humano, aparezca como otro adorno de la naturaleza, suprimiendo así en él lo más valioso que la novela tiene: el estudio y descripción de la vida sensible del hombre, no sólo del hombre latinoamericano, sino del hombre universal (Promis, 1980: 345).

En un período de la historia hispanoamericana en que la propia literatura vuelve sobre sí misma, preguntándose sobre su camino futuro, su sentido y su dirección, “Manuel Rojas defiende la superioridad de los escritores europeos, por su cultura, que les infunde

un soplo de universalidad y les permite tratar problemas generales de la humanidad y manifestar ideas sobre los problemas e inquietudes del mundo” (Promis, 1977: 234). Esto queda claro en el ensayo “Acerca de la literatura chilena”, en el que se expresa que el problema fundamental del escritor que posee una mediana y a veces mediocre cultura, que se traduce en una ausencia del tratamiento de grandes problemas de la vida y de las inquietudes de la inteligencia. Queda en evidencia la indocumentación y la poca preparación del escritor chileno, por sobre, por ejemplo, los escritores ingleses a partir de los que Rojas ejemplifica. De esa manera justifica su percepción de que la lucha por las ideas de los hombres de ciencias, escritores o pensadores constituyen las carencias del chileno. Es, por tanto, la cultura, aquello que sirve al escritor, al artista, al creador como elemento que hacer surgir e iluminar sus creaciones. Hay una diferencia, eso sí, entre la cultura a la que se refiere Rojas y la cultura literaria que bien podría tener el escritor chileno, pero que no sirve de nada al momento de crear obras con contenido humano y científico. Según afirma:

Creo que si algunos escritores que se inician no se entregan a una sabiduría sin trascendencia humana o a una cultura unilateral, especialmente literaria, si aprovechan el ejemplo de los escritores europeos, para quienes el escribir no es sólo una forma de narrar sucesos vistos o vividos, sino también una forma de manifestar las ideas y los sentimientos, los problemas y las inquietudes del mundo; si saben utilizar en sus obras la cultura que poseen o la que adquirirán, transformándola y adaptándola en beneficio de la creación literaria, creo, repito, que sacarán a la literatura chilena de la uniformidad en que yace desde hace tantos años (Rojas, 1960: 70).

Lo que Rojas hace es hablar desde una experiencia literaria que encuentra sus inicios en su formación autodidacta y que se enriquece tras años de trabajo y dedicación. El reconocimiento de este proceso que tuvo lugar en su propia obra narrativa, da lugar a una serie de reflexiones desde un conocimiento previo, ya experimentado, que se vale de un discernimiento no menor de la literatura y que permite vislumbrar aquellas mejoras y posibilidades de la literatura chilena en la que sigue creyendo. La falta de cultura y la indiferencia frente a ciertos temas es lo que juega en contra del desarrollo de la literatura. Éstas debieran ser, por el contrario, herramientas que el escritor debiera dominar y usar a favor de su desarrollo.

Respecto al escritor chileno y la actividad crítica, Rojas intenta concebir al autor en el ámbito intelectual en el cual produce su obra, utilizando un filtro que es resultado de un determinado momento histórico y un estado de la literatura con exclusivas influencias dominantes. En este sentido, la labor del crítico resulta una actividad fundamental como manera de preparar el porvenir de la literatura continental. El trabajo del crítico es, para Rojas, el estudio de los problemas de la literatura, el examen de sus cualidades y defectos, de acuerdo a criterios más filosóficos que literarios, sus defectos, virtudes y eventuales creaciones. En congruencia con el pensamiento de incorporar la literatura chilena (e hispanoamericana) a la gran literatura, el trabajo del crítico es orientar a los escritores,

guiar la marcha, impulsar el estudio y el conocimiento de la ciencia y la filosofía de la literatura, en una convivencia que se apoye mutuamente con el escritor.

El escritor y el crítico viven en climas diversos y desarrollan una labor también diversa. El escritor es la fuerza, la creación, la sensibilidad; el crítico es la inteligencia, la medida, el método, algo que actúa en una literatura como la excéntrica en una máquina, graduando y regularizando su andar. El crítico debe ser –si no superior– igual al escritor en su especialidad y realizar, dentro de su órbita, un trabajo que se equipare a su pensamiento, en intensidad filosófica, al del escritor. Debe ser también un creador en su género (Rojas, 1960: 121).

El crítico ayudará a mejorar y a hacer progresar una literatura, siempre y cuando no estudie solamente los libros, sino que también sea capaz de estudiar la literatura, a fin de enriquecer también a los escritores².

Una de las formas de establecer este trabajo crítico, se pone de manifiesto en *Historia breve de la literatura chilena*, publicada por Zig-Zag en 1964. Antes de profundizar en ella, dejaremos en claro algunas premisas que servirán para su exploración. Partimos de la base de que existe un cuestionamiento sobre el canon o, más bien, una concepción de éste como constructo desestabilizado, que en realidad se acerca, siguiendo a Mignolo³, a un corpus de textos que interactúan semióticamente, éste será siempre una selección de lecturas, en la cual interesa averiguar qué criterios de selección son los que rigen, a fin de entender con qué principios metodológicos e ideológicos se aborda la literatura. En este punto, cabe considerar las ideas de Wendell Harris⁴, quien sostiene que el canon debe ser extendido como un proceso continuo de selección de lecturas con determinados objetivos, lo que implica la existencia más que de un canon, de varios cánones en competencia, dada

² Agregamos aquí la referencia al vínculo de Manuel Rojas con la masonería, como posibilidad de apertura de espíritu y de criterio, que propicia una negociación entre ideales y prácticas de un hombre con reflexiones revolucionarias y, al mismo tiempo, reformistas. Esta idea es indagada en el estudio de Pablo Concha Ferreccio, titulado “Manuel Rojas, masón: primeras entradas de lectura”. Como contraparte, el artículo de Lorena Ubilla y Jorge Navarro, titulado: “Manuel Rojas: vida radiante de un antiguo anarquista”, nos entrega pistas respecto a las resonancias de la tendencia política de Rojas (primero anarquista, luego, de izquierda) respecto al devenir intelectual chileno. Ambas perspectivas dialogan e indagan en las causas del posicionamiento de Manuel Rojas respecto de la realidad política y social de Chile, que pudieron haber influido en su labor como crítico, constituyendo así un sólido fundamento de su proyecto literario.

³ Para este asunto, véase: Grínor Rojo. “Crítica del canon, estudios culturales, estudios postcoloniales y estudios latinoamericanos: Una convivencia difícil”. *Mapocho*, núm. 43 (1999): 73-83.

⁴ Véase Harris, Wendell. “La canonicidad”. En: Enric Sullá, edit.: *El canon literario*. Madrid. Arcos-Libros, 1998, pp. 37-61.

la necesidad siempre presente de tener que elegir entre una diversidad de textos, aquellos que se quieren discutir, elección que tendrá relación directa con las motivaciones u objetivos que se persigan (Harris 37-61). Con ello en claro, corresponde un acercamiento más exhaustivo a la selección hecha por Rojas, atendiendo especialmente a los criterios de ordenación o periodización que él emplea. La selección allí realizada, a la hora de reflexionar acerca de la literatura chilena, y que tiene como objetivo principal la meditación crítica y teórica sobre ésta, no sólo pone en evidencia un criterio estético-valórico que orienta las diversas lecturas y reconocimientos efectuados, sino que también delata una motivación que puede ser entendida a partir del esquema que éste dibuja del panorama literario chileno y que apunta a la consideración de la literatura producida por sus antecesores, así como a la incorporación de un estado contemporáneo de la misma, en el cual él se incluye. Con esto, y tomando en consideración la metodología que Harris propone al afirmar que “se puede evitar el problema que supone diferenciar criterios específicos y supuestos básicos en la obra de un crítico o de un teórico analizando las funciones que una selección determinada pretende realizar” (Harris 49), es pertinente preguntarse qué es lo que Rojas desea encontrar y por qué quiere encontrarlo.

Una posible respuesta a estas interrogantes guarda relación y coherencia con su discurso crítico. Revisaremos de manera sucinta, ambos criterios. Primero, un criterio estético o de juicios valóricos que justifican la selección y el ordenamiento con el que el autor organiza su historia, evalúa la calidad y el aporte de las prácticas literarias. *Historia breve de la literatura chilena* está dividida por siglos, desde la Colonia hasta el siglo XX, dando especial atención al nacimiento de la literatura chilena, con la influencia de tres maestros: José Joaquín de Mora, Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, y a la influencia de Rubén Darío en Chile, junto a la importancia del Modernismo. En cada uno de los cinco períodos establecidos por Rojas, las categorizaciones están hechas de acuerdo a géneros y a movimientos o tendencias que sobresalen en el quehacer de la literatura nacional. En ellos, los autores se organizan cronológicamente por siglos, separados a su vez en decenios y, naturalmente, no todos ellos son objeto del elogio de Rojas, quien fundamenta a partir del criterio un estético, valorando aquellos aportes trascendentales en tanto ayudan al crecimiento y progreso de la literatura nacional. Lo que aquí importa reconocer es que en gran parte de su escritura crítica, Rojas actualiza ciertos supuestos teóricos y considera aspectos que se condicen con ese discurso crítico. Por ello, las obras y autores que ordena y estudia, son parte de una valoración que se sustenta en tanto marcan, crean, inauguran o fundan una determinada práctica que tenga como consecuencia la eventual mejoría de la calidad de la literatura: autores que son máximos representantes de su generación o tendencia, que desarrollan o llevan a un óptimo nivel de perfeccionamiento el género que trabajan. Esos aspectos constituyen la motivación y validación positiva de ciertas prácticas, que determinan u orientan el juicio de valor que opera en sus reflexiones, y, por lo tanto, en sus selecciones. Aquello podemos apreciarlo en extractos como el que sigue, al referirse Rojas a la Sociedad Literaria promovida por José Victorino Lastarria,

[...] cuentista, filósofo, profesor, crítico e historiador, quien, al incorporarse a la antedicha sociedad, pronunció un discurso que ha llegado a ser considerado como el documento que inicia la literatura chilena. Los puntos principales de su discurso fueron: 1) La literatura tiene una función social; el escritor expresa a su generación. 2) La instrucción impartida por España no tuvo influencia cultural alguna durante la dominación en Chile. 3) La cultura chilena vive un momento crítico. Su orientación futura dependerá del sentido que la primera generación dé al movimiento literario que inicia. 4) La literatura española no será el modelo de la naciente literatura chilena. 5) Hay que defender el idioma español. 6) Debe aceptarse como modelo a la literatura francesa, aunque sólo se debe imitar a la moderna, al romanticismo, evitando la imitación servil. 7) La literatura debe ser la expresión de nuestra nacionalidad. 8) Los rasgos característicos y sobresalientes serán: culto a la naturaleza, el regionalismo como finalidad en la descripción del paisaje americano; el cristianismo; la originalidad (Rojas, 1964: 41-42).

O en comentarios tales como el que realiza sobre la obra de Neruda y los méritos que en ésta encuentra:

Pablo Neruda, nacido en Parral en 1904, es sin duda el más grande de los poetas chilenos y quizá el más grande, actualmente, de los poetas de habla española. Es el hombre desmesurado con mesura, el que encontró el equilibrio en lo mesurado, el que sabe bien dónde se puede llegar (...) En su carrera literaria ha mostrado un vigor y una originalidad que parecen renovarse con el tiempo. En tanto que otros poetas, buenos poetas, se estabilizan, se mineralizan, repitiéndose hasta el cansancio; él, cada cierto tiempo, se renueva, encuentra nuevas formas y nuevo lenguaje, nuevo sentido y nueva orientación (Rojas, 1964: 116).

En ambos extractos, lo que Rojas refuerza es, a pesar de basarse en hechos literarios más bien consensuados por la crítica, el nivel que ha alcanzado la literatura bajo la obra de dichos hombres, tomando ésta un nivel de desarrollo e importantes influencias.

Segundo criterio: a partir de esta crítica y esta selección, Rojas valida ciertas prácticas representativas pertenecientes a un sistema particular de referencias desde su propio ejercicio crítico. Con esto, reafirmamos la idea de que los planteamientos teóricos del autor nos acercan a los problemas y necesidades de la crítica y la literatura nacional y al lugar que ocupa la crítica en el sistema literario del que hablamos. Recordemos que, apelando a los postulados de Pierre Bourdieu⁵, críticos, artistas, editores y otros, están determinados por la posición que ocupan en el campo literario y por la relación que establecen con los

⁵ Véase Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1969.

demás agentes. De esta manera, la conexión de Manuel Rojas con su propia obra estaría marcada por este sistema de relaciones y por la competencia que implica la búsqueda de la legitimación cultural o consagración intelectual que el sistema literario impone. En este contexto, el proyecto creador de Rojas estaría guiado tanto por las necesidades intrínsecas de la obra como por las restricciones sociales que la orientan desde fuera. En este plano, la función que ejerce la crítica literaria tiene un carácter específico en la evolución y definición de un proyecto creador, ya que el discurso del crítico integra este proyecto, determinándolo. Así, todos aquellos juicios y valoraciones estéticas que Rojas realiza, van relacionados de manera cercana con sus pretensiones de proposición, no necesariamente afirmando una validación de ciertos autores por sobre otros para evidenciarlo, sino con el fin de construir una suerte de corpus acotado por su propia lectura, que busca más bien el mejoramiento y el progreso del campo literario que describe, su comportamiento y sus necesidades. Lo anterior queda claro en comentarios respecto de su propia obra incluidos en el texto al que nos referimos, tales como el que sigue:

Narraba sus experiencias de obrero, de vagabundo, de empleado, de observador apacible e introvertido del mar y sus muelles. Sus relatos nacían perfectos: comenzaban sin esfuerzo, se movían un poco, brillaban un brevísimo instante y se acababan con la misma facilidad, el mismo medio- tono, como una pequeña máquina que deja poco a poco de funcionar. La polea sigue dando vueltas un momento, la rueda en su desaceleración va mostrando su forma, cada vez más lentamente, hasta que detenida del todo podemos apreciar con calma su brillo y estructura. Nada faltaba allí ni nada sobraba. Sin embargo, Rojas, aún acumulando el artificio, no podía prescindir de dos hechos que, a la postre, serían de un valor decisivo en su evolución literaria: en primer lugar, hablaba de una historia personal, genuinamente suya, en la que se había forjado su vocación de escritor —al contrario de los criollistas, que eran hombres de ciudad y sólo visitantes del campo, personas sedentarias que daban una ocasional mirada al bajo fondo arrabalero— y, en segundo lugar, esa experiencia que se mantenía latente bajo una emoción de solidaridad humana esencial que sólo momentáneamente podía ser sofocada bajo el objetivo de la literatura costumbrista (Rojas, 1964: 87-88).

O, como se demuestra más claramente, al momento en que Rojas narra las valoraciones de otros críticos del período, que dialogan con la suya: “Muchos años después [de la publicación de su primer cuento, *Laguna*], cuando Rojas publicó *Hijo de Ladrón*, Alone aseguró que sólo había en Chile un escritor que escribiese mejor que el autor de ese libro. [...] Por suerte para Rojas, cuando Enrique Lafourcade publicó *El príncipe y las ovejas*, Alone aseguró que nadie escribía mejor que Lafourcade en Chile; el equilibrio se restableció” (Rojas, 1964: 159-160).

Sería acertado, al final de este primer apartado, recordar las palabras de Valdivieso, quien señala que Rojas es un “escritor fundador: la realidad para ser, necesita de la palabra

que nombra y funda y crea una tradición, un espíritu, una identidad colectiva” (Valdivieso 48)⁶. Aquel interés humanista de Rojas viene aparejado a su propia experiencia, a una conciencia de hombre de letras, con un manejo innegable de procedimientos y técnicas narrativas y, además, con una lucidez intelectual y una concepción global de la obra literaria.

II

Cuatro son los componentes de un discurso crítico literario, según Slawinski⁷, que constituyen el contexto del mismo y que son el sustrato de sus funciones. Éstas últimas corresponden a: función operacional, que se preocupa de las referencias a la vida literaria; función cognoscitiva-evaluativa, es decir, aquello que se pronuncia sobre hechos literarios; función postulativa, que se refiere a su contenido “proyectista”; y función metacrítica, que aborda al enunciado y cómo se refiere éste a sus propias reglas, medios y tareas.

Al considerar el discurso crítico de Manuel Rojas como acto crítico y, por tanto, polifuncional y polisémico, convendremos en la importancia de pesquisar en él la situación elemental del enunciado, así como el predominio y la presencia de dichas funciones, presumiblemente simultáneas y con variable jerarquía y disposición. Revisaremos brevemente de qué manera se dan estas funciones en este discurso crítico en particular, sin perder de vista que

[...] sobre su carácter no decide alguna función aislada, sino cierto conjunto de funciones. Todas esas funciones son simultáneas, pero no del mismo rango. En los diferentes tipos de enunciado crítico pueden ser diferentes las dominantes y variada la disposición de las restantes funciones. Sin embargo, la especificidad de la crítica como forma distinta de acción cultural se basa ante todo en una característica unión de las mismas (Slawinski 239).

La función operacional se manifiesta principalmente a partir del punto de hablada que el autor asume al referirse a la crítica. Éste señala qué leer, a qué aspectos poner atención, qué mejorar, desde un punto de vista no neutral. No hay que perder de vista que Rojas es parte de la producción literaria a la cual se está refiriendo, se incluye en un “nosotros” al momento de hablar de la literatura chilena, por lo cual asume un rol de guía, que lo valida para señalar en qué medida la crítica está siendo o no didáctica, de calidad y lo que debe esperarse de ella. Así nos dice, por ejemplo:

⁶ Jaime Valdivieso. “Manuel Rojas o la nueva mirada”. En: Naín Nómez y Emmanuel Tornés eds. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, p. 48.

⁷ Véase Slawinski, Janusz. “Las funciones de la crítica literaria”. *Criterios*, núm. 32 (1994): 233-253.

Y no es que yo como escritor –y esto también hay que decirlo– tenga inquina o animadversión contra algún crítico. Al contrario. Me han llenado de elogios y me han comparado, claro que prudentemente, con muchos escritores de fama, con tantos que ya en realidad no sé a quién me parezco, ni si me parezco a alguien. Unos han descubierto influencias; otros, semejanzas. Pero ¿quién ha salido ganando con todo esto? Con seguridad, mis amigos y parientes más próximos, que gozan mucho cuando se me alaba. Pero yo, como escritor, ¿qué he ganado? Al principio alguna pequeña satisfacción, cierto estímulo, pues tampoco soy una lápida, pero después, nada [...]

De encontrar un crítico que, dejando de lado los elogios, como yo los dejo ahora, hubiese hablado como ahora hablo, diciéndome qué era lo que, desde un alto punto de vista literario, necesitaba y qué lo que tenía de más, otro gallo nos cantara (Rojas, 1960: 124).

La función cognoscitiva-evaluativa queda en evidencia al momento en que el crítico problematiza el hecho literario: el escritor chileno tiene una insuficiencia cultural, debe realizar de una manera diferente la actividad crítica y la actividad literaria. Sostiene que se trata de un error de método y critica fijándose en un modelo europeo, considerando criterios científicos, temáticos y canónicos. Además, repara en estos asuntos para dar coherencia a sus propias concepciones y pareceres de lo que significa escribir literatura: “¿A qué se debe esta insuficiencia cultural de los escritores chilenos, entre los cuales, me cuentan? Considero que se debe generalmente a un error de método, (...) es sólo un error de método intelectual, una falta de previsión, a menos que sea -y el caso se da- indiferencia por las ideas” (Rojas, 1960: 66).

La función postulativa se da con mayor claridad que las demás funciones. Manuel Rojas es claro al señalar que hay que “entregarse a una sabiduría sin trascendencia humana, a una cultura unilateral” (Rojas, 1960: 70), con el fin de conocer a cabalidad el oficio, tomando en cuenta la ya antes comentada superación del criollismo, considerando los nuevos temas propuestos, reflexionando sobre una idea de libertad y de enajenación y el carácter fundamental de la intelectualización del literato. Todo ello apuntaría a saber usar la cultura y a considerar la crítica como una actividad fundamental para el desarrollo de la literatura nacional, sin olvidar lo extracrítico y las problemáticas ineludibles con motivo de la obra y no de la obra. Rojas dice:

Creo que si algunos escritores que se inician no se entregan a una sabiduría sin trascendencia humana o a una cultura unilateral, especialmente literaria, si aprovechan el ejemplo de los escritores europeos, para quienes el escribir no es sólo una forma de narrar sucesos vistos o vividos, sino también una forma de manifestar las ideas y los sentimientos, los problemas y las inquietudes del mundo; si saben utilizar en

sus obras la cultura que poseen o la que adquirirán, transformándola y adaptándola en beneficio de la creación literaria, creo, repito, que sacarán a la literatura chilena de la uniformidad en que yace desde hace tantos años (Rojas, 1960: 70).

Finalmente, la función metacrítica es trabajada desde la labor misma de la crítica, aludiendo al crítico como un enriquecedor de los escritores, que no lleva a cabo adecuadamente su tarea con la literatura chilena debido a su falta de creación y la mala calidad de la crítica que produce:

Estimo que una de las grandes labores del verdadero crítico es orientar a los escritores, sobre todo cuando se trata de escritores de un continente que, como el nuestro, vive lejos de la gran cultura literaria. Si a un escritor que no puede preocuparse (cuando tiene tiempo) de otra cosa que de crear, no puede exigirse que posea esa cultura, ya que en la mayoría de los casos no ha tenido cómo ni dónde absorberla, a un crítico, por el papel que intenta desempeñar —de juzgar a cada uno y a todos, diciendo que esto es bueno y esto es malo— debe exigirse (Rojas, 1960: 120).

El sentido del predominio de la función postulativa, tiene una coherencia fundamental con todo lo señalado hasta este punto. Las preocupaciones acerca de lo que debe ser y cómo deber ser puesta en práctica la actividad crítica, la forma en que debe escribirse literatura, las inquietudes de las que deben hacerse cargo los escritores chilenos y el horizonte que debería alcanzar la literatura en Chile, son todas atenciones más bien urgentes y necesarias, que Manuel Rojas insta a evidenciar. Hay en ellas un fin en común, que escudriña tenazmente el empuje de la literatura nacional, la búsqueda de la calidad y aptitud en ella para así formar parte de un todo universal. Esto reconoce a la literatura como una actividad no solamente intelectual, sino comprometida con valores sociales, culturales, históricos, empleándose como arma de lucha y de transmisión de sensibilidades. Una actividad programada, conciente, responsable y con un deber en sí misma que debe ser asumido por quienes se hagan cargo de su realización. No hay que olvidar que la presencia, aunque menos predominante, de la función metacrítica en el discurso de Manuel Rojas, tiene como objetivo concretar este proyecto, impulsando una conciencia que la actividad crítica responsable y de calidad puede favorecer enormemente el desarrollo de la literatura nacional. Tal como señala Ignacio Álvarez, “Rojas fue, aunque nos sorprenda, un pensador de la literatura, un teórico reflexivo tanto como un narrador de oficio” (Álvarez, “Manuel Rojas...”: web).

En definitiva, el discurso crítico literario de Manuel Rojas, y el predominio de un proyecto para mejorar el estado de la literatura nacional, pretende generar una conciencia en los escritores, en los críticos y en aquellos intelectuales que intenten perseguir ese mismo fin que él persigue. Él lo enuncia, intenta practicarlo y procura que otros lo hagan: sus pretensiones son claras, justificadas, coherentes y vienen como una solución al problema que detecta en las prácticas literarias chilenas e hispanoamericanas. La superación del

criollismo, de las costumbres mundonvistass, costumbristass y toda tendencia amparada ante usanzas oficiales y obsoletas del realismo, son eclipsadas, argumentando que las preocupaciones ante la forma y el acondicionamiento del contenido en la literatura, así como en la actividad crítica y en las preocupaciones de escritor, contribuirán a mejorar la calidad de la producción literaria y abrirán las puertas a los chilenos a la gran literatura. Aquello, con un tono más bien esperanzador.

Como se ha discutido al inicio de este apartado, el discurso de Rojas se sitúa en un contexto contemporáneo de la práctica literaria, desde el apareamiento del modernismo, lo cual implica una concepción histórica hispanoamericana ingresando a la modernidad. Allí ve Rojas la necesidad de ponerse a la altura y acomodarse a lo moderno desde un saber especializado, responsable, individual, fortalecido por su propio ejemplo, por su calidad de autodidacta y sus rol en el anarquismo, lo cual transparenta no sólo la situación de opresión, sino una lucidez en la conciencia social. Manuel Rojas muestra la modernidad, tomando las riendas en lo que compete al estudio de la literatura y a las responsabilidades del escritor y del crítico. La lucha entre lo moderno y lo no moderno se evidencia en esta pugna por la superación de tendencias ya pretéritas y que no contribuyen al progreso y consolidación, asuntos en los que la literatura debe sustentarse. Como estipula Eduardo Devés⁸, el pensamiento latinoamericano desde comienzos del siglo XIX ha oscilado entre la búsqueda de modernización o el reforzamiento de la identidad. Junto con afirmar que se divide entre quienes han acentuado la identidad o la modernización, puede afirmarse a la vez, y sin contradicción, que el pensamiento latinoamericano es la historia de los intentos explícitos o implícitos por armonizar modernización e identidad. Ante esto, podemos ya establecer una analogía clara entre modernización/identidad y la polémica a la que nos referimos al inicio de este estudio, que enfrenta un proyecto oficial y de corte realista en la literatura, con un proyecto que responde a una necesidad de introducir lo moderno a las prácticas literarias en Chile. Por ello, Rojas pone énfasis en la idea de un proyecto modernizador Latinoamérica, con propuestas tales como: el afán de seguir el ejemplo de los países más desarrollados, un reclamo de apertura al mundo, la superación de lo popular, de lo indígena, de lo latino, de lo hispánico, de lo latinoamericano, a favor de una postura más bien universalista. A esto se suma una preocupación por la identidad, que juega un rol más bien antagónico frente a este proyecto modernizador. Ambos criterios, y la tensión que se genera entre ellos, según señala Devés, son válidos

[...] para agrupar a quienes realizan propuestas para el continente. Quienes sólo se ocupan de describir lo que ocurre no utilizan necesariamente estas categorías:

⁸ Véase Devés, Eduardo. *El Pensamiento Latinoamericano en el Siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Tomo I, "Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950)". Santiago-Buenos Aires: Biblos-DIBAM, 2000.

puede describirse la situación económica, geográfica o cultural y para ello no es necesario –mientras no se expliciten problemas y se planteen soluciones– utilizar marcos conceptuales ni identitarios ni modernizadores. Algo parecido ocurre cuando se reflexiona en América Latina sobre temas extracontinentales o universales; allí los marcos conceptuales tampoco aluden necesariamente a modernización/ identidad (21).

Este sería el caso de Manuel Rojas, al realizar una reflexión sobre temas que implican desarrollar una nueva forma de expresión de las ideas, en directa coherencia con un descubrimiento de nuevos temas y nuevos problemas que se van articulando con los antiguos y la aparición de preguntas y respuestas que contribuyen a configurar una manera de pensar. Consideramos, pues, para esto, la postura de Rojas, en especial su discurso crítico literario como un aporte al pensamiento latinoamericano. Esto quiere decir que, si bien este tipo de influencias ya habían alcanzado peso en el desarrollo y evolución del pensamiento y de la actividad intelectual en Chile en disciplinas tales como la historia, la filosofía, la sociología y la política, Manuel Rojas aporta a favor de la construcción de una conciencia, haciéndose cargo de cambios y nuevas perspectivas enfocadas a la producción de ideas y al fortalecimiento de la actividad intelectual. El pensamiento crítico de Manuel Rojas en torno a la literatura chilena, impulsa una toma de conciencia a partir de una recombinación de las ideas ya presentes en el campo literario, incorporando elementos nuevos, tan necesarios como pertinentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones De Andrea, 1959.
- Álvarez, Ignacio. “Manuel Rojas como intelectual”. *Santiago. Ideas, crítica, debate*, Ediciones UDP, 23 de julio de 2024.
<https://revistasantiago.cl/literatura/manuel-rojas-como-intelectual/>
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. En: *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1969.
- Carrasco, Iván. “Pluralidad y ambivalencia en la metatextualidad literaria chilena”. *Estudios Filológicos*, núm. 36 (2001): 9-20.
- Concha Ferreccio, Pablo. “Manuel Rojas, masón: primeras entradas de lectura”. En: Barros, María José y Pía Gutiérrez (eds.) *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2020.
- Devés-Valdés, Eduardo. *El Pensamiento Latinoamericano en el Siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Tomo I, “Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950)”. Santiago-Buenos Aires: Biblos-DIBAM, 2000.

- Muñoz Rojas, Daniel (comp.). *Manuel Rojas. Ensayos completos I. El árbol siempre verde. Escritos sobre literatura (1913-1972)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2023.
- Nómez, Naín y Emmanuel Tornés (eds.). *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- Oelker, Dieter. “La polémica entre criollistas e imaginistas (Presentación y documentos)”. *Acta Literaria*, núm. 7 (1982): 75-123.
- Promis, José. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago: Nascimento, 1977.
- . “Las ideas críticas de Manuel Rojas sobre la renovación de la literatura hispanoamericana”. En: Cruz Mendizábal, J. (ed.). *El escritor como crítico literario y el ensayo en la literatura hispanoamericana: hispanics literaturas 6th annual conference*. Indiana, Pa: Indiana University of Pennsylvania, 1980: 339-346.
- Rojas, Manuel. *El árbol siempre verde*. Santiago: Zig-Zag, 1960.
- . *Los Costumbristas chilenos. Estudio y selección*. Santiago: Zig-Zag, 1957.
- . *Historia breve de la literatura chilena*. Santiago, Zig-Zag, 1964.
- . *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ediciones Ercilla, 1938.
- Rojo, Grínor. “Crítica del canon, estudios culturales, estudios postcoloniales y estudios latinoamericanos: Una convivencia difícil”. *Mapocho*, núm. 43 (1999): 73-83.
- Slawinski, Janusz. “Las funciones de la crítica literaria”. *Criterios*, núm. 32 (1994): 233-253.
- Ubilla, Lorena y Jorge Navarro. “Manuel Rojas: vida radiante de un antiguo anarquista”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 38 (2022): 285-302.
- Valdivieso, Jaime. “Manuel Rojas o la nueva mirada”. En: Nómez, Naín y Emmanuel Tornés (eds.). *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- Harris, Wendell. “La canonicidad”. En: Sullá, Enric (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arcos-Libros, 1998: 37-61.



MARÍA RUIZ MARTÍNEZ: UNA MAULINA DETRÁS DE LA REVISTA *VOCES* (1935)

MARÍA RUIZ MARTÍNEZ: A WOMAN FROM MAULE BEHIND OF THE MAGAZINE VOCES (1935)

Sandro Paredes Díaz
Universidad Católica del Maule
sparedes@ucm.cl

ORCID: 0000-0001-5987-1589

RESUMEN

Este artículo es un esfuerzo investigativo y divulgativo sobre la poetisa y compositora maulina María Ruiz Martínez (1901-1988). Su objetivo es evidenciar y valorar su labor como editora de la revista *Voces* (1935) a partir del contexto de los estudios sobre las mujeres editoras en la prensa chilena y sus prácticas editoriales en la década del 30, así como su rol dentro del movimiento feminista de la época. Para ello, el texto aborda, en la primera parte, aspectos relevantes de su vida destacando los vínculos con círculos literarios y artísticos contemporáneos. En la segunda parte, realizamos un análisis de algunas secciones de la revista con el fin de verificar la participación de María Ruiz Martínez y valorar su aporte en el contexto de la prensa femenina de la época. El artículo concluye, por una parte, que María Ruiz tuvo un rol importante como editora dentro de la revista y, por otra parte, que la revista recoge una nueva visión sobre la mujer, especialmente soltera, cuyo ideal vivió María Ruiz

PALABRAS CLAVE: María Ruiz Martínez, revista *Voces*, mujeres editoras, prensa femenina.

ABSTRACT

This article investigates the poet and composer from Maule, María Ruiz Martínez (1901-1988). Its objective is to highlight and value her work as the editor of the magazine *Voces* (1935) within the context of studies on women editors in the Chilean press and their editorial practices in the 1930s, as well as her role within the feminist movement of the time. To achieve this, the text addresses, in the first part, relevant aspects of her life, highlighting her connections with contemporary literary and artistic circles. In the second part, it analyzes

some sections of the magazine to verify María Ruiz Martínez's participation and assess her contribution in the context of women in the press during this period. The article concludes, on the one hand, that María Ruiz played an important role as an editor within the magazine and, on the other hand, that the magazine reflects a new vision of women, particularly single women, an ideal that María Ruiz herself embodied.

KEY WORDS: *María Ruiz Martínez, magazine Voces, female editors, the press and women.*

Recibido: 22 de diciembre 2023.

Aceptado: 24 de junio 2024.

INTRODUCCIÓN

María Ruiz Martínez es una de las mujeres más destacadas en la historia de la provincia de Cauquenes, región del Maule, Chile. Esta hija ilustre de Cauquenes es reconocida como poetisa, compositora, pintora y benefactora, aunque su vida y obra todavía no es sopesada y valorada completamente en todas sus dimensiones. Por este motivo es que el objetivo de este trabajo es colaborar en esta tarea de reconocimiento desde una mirada distinta a la realizada por algunos artistas locales que han destacado principalmente su aporte a la cultura desde la poesía y la música. Nuestro interés específico es situar su figura en el contexto del discurso feminista presente en la prensa chilena de la década del 30, reconociendo en ella una exponente de los ideales de una época marcada por la necesidad de abrir espacios de participación para la mujer y que Ruiz Martínez realiza principalmente a través de su trabajo en la revista *Voces*, que salió a la luz el año 1935. En este sentido, este trabajo se une a un esfuerzo recopilatorio más amplio que se ha venido desarrollando en los últimos años en nuestro país y que busca rescatar del anonimato a las mujeres que fueron editoras en medios de prensa en los siglos XIX y XX.

Nuestro trabajo se desglosa, a nivel metodológico, en dos grandes momentos. Por una parte, nos hemos acercado a la vida y obra de María Ruiz a partir de dos fuentes principales. Una de ellas es el texto *María, de Tapihue* (1985), de la periodista talquina Amparo Pozo Donoso, quien recoge aspectos centrales de la vida de María Ruiz Martínez y cuyo texto es la única obra referida sobre ella de este tipo que existe¹. Además, nos hemos enriquecido con el testimonio del profesor Alejandro Morales, destacado profesor de música de la comuna de Cauquenes quien fuera amigo cercano de la artista y a quien pudimos entrevistar el año 2020. En un segundo momento, nos adentramos en su paso como editora de la *Revista Voces*. El objetivo particular de esta sección es comprobar el dato biográfico respecto a este episodio de su vida mediante un análisis de las secciones

¹ En este sentido, nuestro trabajo rinde, de manera indirecta, un homenaje a la destacada periodista, escritora y poeta talquina Amparo Pozo Donoso, editora de la revista *Acanthus*, cuyo trabajo nos permite hoy conocer a María Ruiz Martínez.

de la revista, de modo que podamos no solo mostrar evidencias sobre su participación como editora, sino también poder sopesar su figura en un contexto cultural específico de la historia literaria y social de nuestro país. En este sentido, asumimos lo que afirma Delgado y Rogers, respecto a la necesidad de una mirada interdisciplinar en el análisis de revistas periódicas con el fin de evitar una comprensión aislada de la literatura, sino más bien en relación dinámica con otros aspectos de la vida cultural (Delgado, V. y Rogers, G. 9).

MARÍA RUIZ MARTÍNEZ: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

María Ruiz Martínez nace el 17 de mayo de 1901 en Cauquenes, región del Maule, Chile. Hija de familia acomodada, estudió en el colegio de la Inmaculada Concepción de esa ciudad. Su padre muere cuando ella tiene 16 años y a los 24 se traslada junto a su madre a Santiago. En 1925 ingresó al Bellas Artes, matriculándose en los cursos de escultura, dibujo y pintura con el maestro Juan Francisco González (1853-1933) y Virgilio Arias (1855-1941). El primero, considerado uno de los grandes pintores de la historia de Chile. El segundo, destacado escultor, autor de la obra conocida como “El roto chileno”.

María Ruiz frecuentaba la Biblioteca Nacional hasta que fue contratada como colaboradora de Guillermo Feliú Cruz en la organización de lo que sería la *Sala Medina*, donde permaneció por veinte años (Pozo 17). El poeta y académico Matías Rafide (1929-2020) consigna estos acontecimientos de la vida de María Ruiz en su obra *Diccionario de autores de la Región del Maule*, del año 1984. Allí especifica que fue secretaria de José Toribio Medina y Guillermo Feliú (Rafide 452). Durante este período de trabajo en la Biblioteca Nacional tuvo la oportunidad de ser también asistente del historiador Francisco Encina (1874-1965) en la elaboración de los primeros tomos de su *Historia de Chile*. La periodista Amparo Pozo registra la dedicatoria en un libro regalado por el historiador a María Ruiz. Se trata del texto *La literatura histórica chilena y el concepto actual de la historia* (1935). Dice la dedicatoria: “A Mariña Ruiz, mi colaboradora, sin cuyo auxilio tal vez no habría tenido paciencia para compaginar las notas que forman este libro” (Pozo 17).

Este período en la vida de María Ruiz está marcado por su labor en la Sala Medina donde se nutre de las fuentes documentales que conforman la historia de nuestro país. Pero no es la única fuente de la cual se nutre. También tiene una intensa vida social vinculada a la literatura, la poesía y otras formas de expresión artística de la época. De esta etapa de su vida en Santiago rescatamos el siguiente testimonio de María Ruiz:

Fueron tiempos inolvidables. Por las tardes, cuando se cerraba la sala, permanecíamos un grupo conversando de arte y literatura. Allí estaban Eduardo Barrios, Ricardo Latcham, Mariano Latorre, Alone, Benjamín Subercaseaux, Augusto D’Halmar, Pablo Neruda... Me acuerdo muy bien el día en que almorcé por primera vez con Pablo Neruda, en su casa de avenida Lynch; fue debajo de una higuera y los platos para las servilletas fueron hojas de higuera (Pozo 18).

Además de estas figuras, María Ruiz conoció a mujeres como Gabriela Mistral, Laura Rodig, Lenka Franulic, María Luisa Bombal, entre otros. Afirma la propia María Ruiz sobre este período de su vida: “Tuve la suerte de estar en ese verdadero renacimiento cultural que hubo en Chile en la época” (Pozo 18). Amparo Pozo consigna que durante este período María Ruiz fue directora de la *Revista Voces*, donde alcanzó a publicar siete números, desde mayo a noviembre. La revista dejó de imprimirse, según palabras de la misma María Ruiz, “porque los directivos del Centro estimaron atrevido un artículo que escribí, destacando la figura de Inés de Suárez” (Pozo 18).

María Ruiz retorna a Cauquenes el año 1947. En el año 1975 se organizó en su honor un homenaje por parte de la Secretaría Nacional de la Mujer y la Municipalidad de Cauquenes². En dicho evento participaron poetas como Matías Rafide, Manuel Francisco Mesa Seco, Enrique Villablanca y artistas como Emma Jauch y Pedro Olmos³. María Ruiz fue declarada Hija Ilustre de Cauquenes el 09 de mayo de 1980. Ocho años después, muere en Santiago, un 24 de junio. Su muerte fue sentida especialmente por artistas y literatos de la región, pudiendo constatar varias notas de prensa regional que lamentaron su partida.

POESÍA DE MARÍA RUIZ MARTÍNEZ

El texto de Amparo Pozo recopila 30 poemas y 10 canciones de María Ruiz, que seguramente corresponden al libro inédito que Matías Rafide menciona en su diccionario (453). La mayoría de sus poemas nacen en su etapa de juventud, logrando en 1918 un reconocimiento en los *Juegos Florales de Chillán*, donde obtuvo el primer lugar con el poema *El tríptico del olvido*; y el tercer lugar por *Serrana* (Pozo 125). También encontramos algunos poemas en la revista *Antología de Poetas de Cauquenes*, en su edición del año

² El homenaje a María Ruiz Martínez fue testimoniado por el profesor Alejandro Morales (fallecido en 2023) y consignado en el periódico digital cauquenino.com: <https://www.cauquenino.com/html/index.php/artistas-cauqueninos-y-de-la-provincia-77/1983-grandes-de-la-musica-q-maria-ruiz-martinezq-artista-inolvidable-.html>

³ Emma Jauch (1915-1998). Nacida en Constitución. Escritora y pintora, estudió Pedagogía en Artes Plásticas en la Universidad de Chile. En 1938 se casó con Pedro Olmos. Al regreso de su estadía en Argentina, viven en Linares. Pedro Olmos (1911-1991), pintor. Estudió en la universidad de Concepción. Integró con su esposa el grupo artístico y literario Ancoa. Fundador y director del Museo de Arte y Artesanías de Linares. Manuel Francisco Mesa Seco (1925-1991), nació en Constitución, abogado, amante de las letras, Miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Hijo ilustre de Linares. Matías Rafide (1929-2020), nació en Curepto. Poeta, catedrático (Doctor en Filosofía), ensayista y crítico. Enrique Villablanca (1939-2001), nació en Concepción. Poeta, crítico, profesor. Amigo de los literatos mencionados, recibe reconocimientos a nivel regional por su obra.

1979. Una mención biográfica de María Ruiz se encuentra en el texto de Matías Rafide *Diccionario de autores del Maule*, donde se nos ofrece una descripción general de su obra:

Su poesía, inspirada en el amor y la soledad existencial, exhibe a veces reminiscencias de Gabriela Mistral y, como ella, se embriaga en climas de ensueño inalcanzable. Versos sencillos y diáfanos, que revelan la generosidad de un espíritu absorto en la belleza inmaterial del universo (Rafide 453).

En cuanto a su poesía, podemos reconocer temáticas alusivas a escenas del mundo rural, como en *El lirio*, *La carreta*, *La balada del jazmín*, *Alma de espino*; también encontramos referencia a la experiencia del amor no correspondido, destacando entre ellos *Amor que a mí has venido*, *Tríptico del olvido*, *Cantares tristes*, entre otros. Destacamos uno de sus poemas, solo a modo de insinuación, de la valiosa obra poética de María Ruiz Martínez:

Regresión a la nada

Porque mi sueño no conoció el límite
porque no me bastaba con un alma
me hundo en la nada.

Me hundo en la zona de la luz oscura
y de la oscuridad iluminada
en donde nada tiene permanencia
donde nada es fugaz ni nada pasa
en donde nada muere y nada vive
en donde no hay olvido ni esperanza.

Y me envuelvo en la Nada
me sumerjo en la Nada
y mi alma libre,
libremente gira en el espacio libre
¡Liberada!

Ya nada la detiene
ya no podría detenerla nada.

María Ruiz también compuso canciones que fueron recogidas por algunos intérpretes. La más famosa de ellas fue la tonada *Pa' qué*, grabada por los Huasos Quincheros (Rafide 453).

Esta breve descripción de la vida de María Ruiz, así como estos aspectos generales de su poesía, nos permiten comprender mejor su paso por la revista *Voces* y la posibilidad de confirmar su colaboración como directora de dicha revista, a la vez que valorar con

mayor justicia su aporte a las letras y cultura local, así como su figura en relación con la prensa femenina de la mitad del siglo XX.

LA REVISTA *VOCES* EN UN CONTEXTO DE REVISTAS FEMINISTAS

Para Claudia Montero (2015), la década del 30 fue un momento clave en la conformación del discurso feminista en Chile. Confluyen, por una parte, un contexto de crisis económica y polarización política que levanta nuevas necesidades y exigencias que el feminismo acoge en su propio discurso. Por otra parte, el feminismo logró una consolidación como grupo político, alcanzando el voto municipal en 1931 y el sufragio total en la década siguiente (154). Desde una perspectiva política, el discurso femenino tiene una expresión en el Partido Cívico Femenino, creado en 1922. En primera instancia defendía la igualdad de las mujeres en el plano civil y político a través de la demanda por derechos, sin cuestionar el orden social. Sin embargo, en los años 30, la organización se declaró progresista, girando definitivamente hacia la izquierda, comprometiéndose en la búsqueda de soluciones a los problemas sociales. Su programa incluyó la revalorización del trabajo femenino, leyes de asistencia social para la clase obrera, profilaxis familiar, investigación de la paternidad y educación sexual (Montero 156). Por su parte, el MEMCH (Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena), creado en el año 1935 por Elena Caffarena y Marta Vergara, perseguía la defensa de los derechos y bienestar de las mujeres, declarándose decididamente feminista e independiente de todo partido político. Algunas de estas características de solidaridad son inspiradas en una ética del cuidado propuesta por Carol Gilligan (Navarrete, Escobar & Saldías 156). Tuvieron presencia en todo el país y, a pesar de estar conformada por mujeres de distintas clases sociales y diversas trayectorias educativas, predominaba la presencia de mujeres profesionales provenientes de una clase media educada (Montero 156-157).

Además de esta arista política surge en este período una dimensión cultural y literaria del discurso feminista. Según Darcie Doll, desde las primeras dos décadas del siglo XX se incubaba un grupo de escritoras, dramaturgas, poetisas, narradoras y críticas literarias que comienzan a instalarse como productoras de discurso de modo más visible y estable (Doll 83). Estas mujeres, que provienen de la aristocracia y de la clase media educada, son fruto de un proceso donde, desde los salones a los grupos de lectura, hasta la actividad literaria, se pasa paulatinamente desde lo privado hasta lo público. Poco a poco, de anfitrionas o mecenas de escritores, las mujeres se insertan en el campo cultural, ahora como escritoras. Este contexto, junto con el discurso feminista que se empieza a instalar, colaborará a la inserción de la mujer en el ámbito literario y cultural (Doll 197).

Una de las expresiones del discurso femenino de este período lo encontramos en la prensa y revistas que surgen en la década del 30, así como en la correspondencia entre las mujeres de la época, que expresa no solo el carácter emancipador del movimiento de la

época, como en el caso del epistolario del MEMCH (Rojas & Jiles 37), sino la dimensión solidaria y de cuidado del mismo (Navarrete, Escobar & Saldías 157).

La revista *Voces* forma parte de un conglomerado de revistas femeninas de la época. Ya en 1865 aparece *El eco de las señoras de Santiago*, que circula en las ciudades de Santiago y Valparaíso. En 1873 comienza a circular la *Revista de Valparaíso*, bajo la dirección de Rosario Orrego. En 1897 se edita la revista *La Mujer* de la sociedad Mercedes Marín del Solar de Curicó. En 1905 sale a la luz *La Alborada, prensa obrera feminista*. En 1908 se publica por primera vez *La Palanca, prensa obrera feminista*. En 1914 aparece *La Revista Azul*. Así también *El Eco de la Liga de Damas Chilenas* (1915); *La Sindicada Católica* (1915); *Revista Silueta* (1917); *La Obrera Sindicada* (1917); *La Cruzada*, órgano oficial de la Liga de Damas Chilenas (1917); *La Mujer* (1921); *Acción Femenina* portavoz del Partido Cívico Femenino (1922); *La Voz Femenina*, prensa de la Unión Patriótica de Mujeres de Chile (1925); *Nosotras* representante de la Unión Femenina de Chile (1931); *Revista Margarita* (1934); *Unión Femenina de Chile*, defensora de la asociación del mismo nombre (1936); *La Nueva Mujer* (1935); *Eva* (1942); entre otras.

Para Montero y Robles se pueden reconocer revistas o periódicos pertenecientes a tres fuentes ideológicas. La primera intenta ser un vocero político conservador, desarrollado por organizaciones femeninas conservadoras y católicas de elite que, además de divulgar su proyecto, buscaban formar a sus adherentes. Otro grupo de revistas es un tipo de vocero gremial católico, que nace en función de una identidad como trabajadoras católicas. Y un tercer grupo de revistas es vocero político feminista obrero. Esta diversidad de revistas da cuenta de los distintos sujetos sociales femeninos que sacaron su voz en el espacio público (Montero y Robles 140). Según esta distinción, la revista *Voces* formaría parte de las revistas gremialistas católicas, las cuales se caracterizarían por ser organizaciones autónomas de las organizaciones de varones o partidos políticos tradicionales (Montero, *Cincuenta años de prensa* 338).

La revista *Voces* solo se publicó el año 1935, desde mayo hasta diciembre. Era el órgano de difusión del Centro Santa Teresita, con dirección en Teatinos 765, el cual pertenecía a la *Asociación de la Juventud Católica Femenina de Chile*. Dentro de los temas contenidos en la revista se destacan artículos en defensa del sufragio femenino, la formación intelectual de la mujer y el salario familiar, por ejemplo. Lo que no debemos perder de vista es que la revista *Voces* es una expresión cultural de mujeres católicas y, como lo veremos en su editorial inicial, intenta expresar la voz de la mujer en este amplio contexto que hemos descrito. Agrupaciones de mujeres católicas como la *Juventud Católica femenina* y la *Unión patriótica de Mujeres de Chile* apoyaron desde un principio la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, aunque con matices (Lavrín 372). Desde la perspectiva de Gaviola, la revista *Voces* puede entenderse como expresión de un grupo de agrupaciones de corte cultural y religioso que, aunque persiguieron fines distintos a los de agrupaciones políticas, cumplieron determinadas metas comunes (40). En este sentido, la revista *Voces* se inserta en el movimiento feminista de la época desde

una identidad católica y confluye con este movimiento desde otras raíces, como son la creciente preocupación por la cuestión social y la asimilación en Chile de las enseñanzas de la Doctrina Social de la Iglesia, que se inician con la Encíclica *Rerum Novarum*, del papa León XIII en 1891.

LA PRESENCIA DE MARÍA RUIZ MARTÍNEZ EN LA REVISTA *VOCES*

Podemos encontrar todas las ediciones de la revista *Voces* en los archivos de la Biblioteca Nacional Digital. Sin embargo, en ellas no se menciona a los redactores o editores que la componen. El anonimato respecto a quiénes eran las editoras de estas revistas no es una casualidad, sino que responde a una característica de las revistas de la época. Esto refleja la primacía de la idea de lo colectivo por sobre el reconocimiento personal, así como la intención de consolidar un grupo que interpela a una parte de la sociedad (Montero, *Revistas femeninas* 309). Esta característica es, para nosotros, una dificultad a la hora de precisar la participación de María Ruiz en la revista, sin embargo, un análisis de los contenidos de la revista nos puede ayudar a reconocer su participación en ella.

Como primer antecedente de su paso por la revista *Voces* tenemos la información ofrecida por Pozo de que el año 1935 María Ruiz fue editora. Este dato coincide con el año en que se publicó la revista. Debemos hacer notar que utilizamos aquí indistintamente los conceptos de editora o directora, pues lo asumimos en un sentido amplio. Para Montero, puede entenderse como editora durante este período cualquier persona que tiene relación con el mundo de la producción, incluyendo el ser dueña de la imprenta de medios, de la revista, ser fundadora, por ejemplo. Lo que define el rol de editora es la decisión sobre lo que se publica (Montero, *Mujer, maternidad y familia* 1218). Esta definición amplia nos permitirá articular los distintos elementos que, a nuestro parecer, describen la participación de María Ruiz en la revista *Voces*.

La revista tiene varias secciones. Para los intereses de nuestra investigación, nos centraremos en cuatro elementos que nos conducen a afirmar la presencia de María Ruiz Martínez como editora de la revista: a) la editorial de la revista; b) la sección de “Mujeres chilenas”; c) la sección de poesías; d) y una sección de artículos. Esta última sección, aunque sea solo de manera temática, puede encontrar una identificación con la figura de María Ruiz.

La portada de la revista está siempre dedicada a “Nuestros escritores”, donde se destacan mensualmente figuras como: Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure, Manuel Rojas, Alberto Blest Gana, Camilo Henríquez, Jenaro Prieto, Luis Felipe Contardo y Vicente Pérez Rosales. En la segunda página de la revista aparece la editorial, siempre muy breve. El resto de esta página está dedicada a noticias internacionales, centradas permanentemente en el tema del sufragio femenino, un tema nuclear en torno al cual gira la incursión femenina en la vida social. Quisiera detenerme en la primera editorial de la revista que recoge, a nuestro parecer, el espíritu de estas mujeres de la época:

Realizando un anhelo de las socias de nuestro centro, aparece hoy *Voces*. Modestamente, un poquito temblorosas, no se habían visto nunca en letras de molde, llegarán estas voces hasta nuestras compañeras [...] *Voces* quiere dar oportunidad a las jóvenes de exteriorizar sus pensamientos, de ampliar sus ideas, de manifestar sus emociones, lo que muchas no han hecho hasta ahora por timidez o por falta de ocasión. Hay voces que no se han alcanzado a percibir nunca: tímidas, suaves, calladas, el estruendo del cotidiano vivir las ahoga. En *Voces* pueden hacerse oír. Hay sentimientos del corazón, hay matices diversos que se guardan muy adentro, pues son demasiado íntimos para exponerlos ruidosamente. En *Voces*, que quiere ser siempre sencillez y suavidad, encontrarán cabida. Voces del alma, voces del corazón, voces de la inteligencia, he aquí lo que anhela ser siempre *Voces* (*Voces*, mayo de 1935, n° 1, 2).

El tono de esta editorial es muy interesante, porque da cuenta del deseo de exteriorizar pensamientos y emociones, la vida íntima de las mujeres del Centro. Hay un claro sentimiento de timidez, que contrasta con un contexto de revistas de la época que manifiestan una idea de emancipación que, en general, tendemos a relacionar con la valentía y fortaleza. Se manifiesta un modo distinto de pertenecer a este contexto, en que conviven formas diversas de asumir la bandera feminista. Un segundo aspecto de esta editorial es la intención de acoger a las “voces que no se han alcanzado a percibir nunca”. En este sentido, la timidez por el hecho de emprender un camino como revista se relaciona con la timidez de quienes no tienen un espacio para ser escuchadas porque son suaves, calladas. Las editoras (o editora) reconocen que existe un espacio de expresión para las mujeres valientes que son capaces de hacerse oír, sin embargo, la revista apunta a quienes no comparten esta característica y necesitan también ser escuchadas. Esta sensibilidad de parte de quienes dirigen la revista no es extraña a textos de la época, en cuanto expresan una solidaridad y cuidado hacia otras mujeres. Si se asume la dirección y edición de la revista por parte de María Ruiz, podemos también aceptar que esta editorial manifiesta su aguda sensibilidad humana.

La tercera página de la revista está dedicada a la sección de “Mujeres Chilenas”. Aquí encontramos efectivamente el texto sobre Inés de Suárez que se atribuye a María Ruiz Martínez, según lo ha consignado Amparo Pozo y que fue la causa de que fuera separada de la revista. El texto se inicia justificando que, aunque Inés de Suárez no era chilena, fue la “primera mujer de habla española que pisó nuestra tierra, la primera que moduló en nuestra lengua el nombre de Chile” (*Voces*, año 1, n° 1, mayo de 1935, p. 3). El artículo menciona información sobre su vida y, citando al cronista Mariño de Lobera, relata cómo Inés de Suárez valientemente corta la cabeza de los líderes indígenas en contraste a la cobardía de los hombres que le acompañaban. Se destaca en el texto algunas virtudes de esta mujer de la conquista como su valor, su piedad y generosidad, finalizando de la siguiente manera: “La mujer chilena debe un homenaje a esta precursora de su bondad y

de su valor” (p. 3). Según el relato de María Ruiz, la publicación de este texto fue motivo para que ella fuera apartada posteriormente de la revista:

Alcancé a publicar siete números, desde mayo a noviembre, y la revista dejó de imprimirse porque los directivos del Centro estimaron atrevido un artículo que escribí, destacando la figura de Inés de Suárez... bueno, era el año 1935 (Pozo 18).

El texto no está exento de cierta polémica considerando el contexto originario de la revista, lo cual podría explicar la posterior salida de María Ruiz. En primer lugar, algunos historiadores como Claudio Gay y Benjamín Vicuña Mackenna cuestionaban el hecho heroico atribuido a Inés de Suarez. Contrario a ellos, María Ruiz Martínez se ampara seguramente en el trabajo de Diego Barros Arana de 1873, *Proceso de Pedro de Valdivia*, con documentos que encontramos también en la colección de José Toribio Medina. Pero el punto más polémico estriba seguramente en que la cauquenina desea hacer un rescate de la figura de Inés de Suarez y colocarla como un referente para las mujeres, considerando que Suárez fue considerada como “amante” de Pedro de Valdivia. Precisamente, el texto de Barros Arana consigna que la quinta acusación contra Pedro de Valdivia fue “Costumbres relajadas con escándalo público”, mencionando la relación con Inés de Suarez (12-16). Esta intención del texto de María Ruiz, en un contexto católico, debió provocar incomodidad. Podemos encontrar mención a estas distintas valoraciones sobre Inés de Suárez en un escrito posterior al de María Ruiz, en la revista *El Viaje* (Revista Mensual de los Ferrocarriles del Estado) del año 1947. En su edición n° 88, Luis Amunátegui escribe sobre Inés de Suárez, asumiendo la misma posición de Barros Arana.

En esta sección de la revista sobre “Mujeres Chilenas” se mencionan, además de Inés de Suarez, mujeres como Doña Catalina Yturgoyen y Lisperguer, de virtudes beatas, sobrina nieta de “La Quintrala”. Destaco las palabras de inicio del artículo escrito sobre ella: “Hay en la Biblioteca Nacional un viejo libro... en cuya portada se lee: ‘Breve Noticia de la vida y virtudes de doña Catalina’ [...]” (*Voces*, año 1, n° 2, junio de 1935, p. 2). Parece que esta sección sobre mujeres chilenas fue elaborada permanentemente por María Ruiz Martínez que, como sabemos, trabajaba en ese entonces en la Biblioteca Nacional. La referencia a fuentes históricas en los artículos de esta sección puede ser un indicio de ello y que manifiesta el riguroso trabajo histórico-literario realizado por María Ruiz mientras estuvo en la revista.

Otras mujeres mencionadas en esta sección son: Sor Úrzula Suárez y Sor Tadea García de la Huerta, destacadas como las dos únicas escritoras durante el tiempo de la Colonia. También son mencionadas Doña Javiera Carrera, Paula Jaraquemada, Manuela Rozas, Rosario Rosales y María Cornelia Olivares. Como vemos, todas estas mujeres estaban vinculadas a la independencia del país. De ser cierto que esta sección de la revista fue elaborada por María Ruiz Martínez, serían fruto de su labor como secretaria de Toribio Medina, Guillermo Feliú y Francisco Encina, que forjan en ella una mirada documentada del papel de la mujer en la historia de Chile y en la sociedad.

Un tercer argumento que nos permite sostener la participación de María Ruiz en la revista se encuentra en la sección de poemas. Podemos constatar que en la edición de julio se encuentra publicado el poema llamado *Divina Siembra*, cuya autoría es asignada a las iniciales M.R. Este poema pertenece efectivamente a María Ruiz Martínez y, según lo consigna Pozo en su libro, fue un poema escrito en 1920 con motivo de la fundación de la *Juventud Católica Femenina* en Cauquenes (Pozo 51). El poema es el siguiente:

En la caldeada tierra el surco hemos abierto:
 Derrama la semilla, Divino Sembrador.
 ¿No ves que hay tanas manos en el arado puestas?
 ¿No ves que hay mucha lluvia? ¿No ves que hay mucho sol?

Envía tu rocío a nuestro inculto campo,
 Y cuando esté cubierto de mieses, oh Señor
 De todas nuestras almas y nuestros corazones
 Para guardar los granos formaremos un troj.

Al calor de tu aliento se dorarán las mieses,
 Y cuando llegue el tiempo de la recolección
 Con amoroso empeño haremos las gavillas
 Para llevarlas luego a tus eras, Señor.

Si hay cardos y cizañas, qué importa, las espinas
 Siempre hirieron las manos de todo segador
 ¿No las había, acaso, en los tiempos lejanos

Cuando Ruth colectaba en los campos de Booz? (*Voces*, año 1, n°3, julio de 1935: 3).

Como podemos apreciar, se tejen en este poema el tema religioso y el rural, de tal manera que ambos parecen fundirse. Tanto lo religioso como el mundo campesino está presente en su obra poética y permanecerá expresado en su vida. De regreso a Cauquenes después de su período de vida en Santiago, María Ruiz vuelve a la casa de Tapihue, en el campo, y se le recordará como mujer de devoción católica y benefactora de la comunidad.

Pero este poema no es el único que podemos encontrar en la revista *Voces*. Existe otra poesía de María Ruiz que localizamos en la edición de agosto, llamado *En el convento*, también recogido en el texto de Amparo Pozo.

En el convento,
 Entre rosales y limoneros
 Pasan rezando muy lentamente
 Las virgencitas de toca blanca y traje negro.

Por las mañanas,
 Y cuando apenas clareaba el día,

Me despertaba el rumoreo
 Que quedamente, muy quedamente,
 Hace el rosario entre sus dedos.

Y por las noches,
 Cuando la luna, cual hostia blanca,
 Aparecía allá en el cielo,
 Sobre sus rostros santos y pálidos dejaba un beso.

Oh, virgencitas,
 De anhelos santos y dulces sueños,
 Que solo piensan en el amado que está en el cielo,
 Yo les envidio los corazones,
 La toca blanca y el traje negro (*Voces*, año 1, n°4, agosto de 1935: 3).

Debemos recordar que la obra poética de María Ruiz se desarrolla principalmente en su período de juventud, por lo cual estos poemas serían anteriores a su trabajo en la revista. La elección de estos poemas no es casualidad, pues ambos tienen un trasfondo religioso, lo que estaría en consonancia con la identidad católica del Centro que reúne a estas mujeres.

El último antecedente respecto a la participación de María Ruiz en la revista es de carácter indirecto, sin embargo, no menos interesante. Aunque no son escritos por María Ruiz, creemos que expresan su intención como editora de la revista. Queremos destacar dos artículos publicados en la revista de bastante interés, pues están en relación con una nueva perspectiva que las mujeres imprimen en las páginas de la revista. Uno de estos artículos se titula *La mujer tiene que ser feliz para cumplir su deber*, publicado el mes de octubre y que propone la felicidad como criterio de la realización vocacional de la mujer. Esto supone que el ser madre y esposa, por ejemplo, se deben realizar en cuanto conllevan a la felicidad de la mujer y no como un sacrificio inútil. El texto afirma, respecto a esta identificación entre deber y sacrificio, lo siguiente: “¡No, señoras mías, no; una y mil veces no! Pasándolo mal inútilmente no cumplen ustedes con ningún deber, sino por el contrario, faltan ustedes al deber primario de humanidad y de caridad” (*Voces*, octubre, 4).

El otro artículo que recogemos se denomina *Las que no se casan*, del mes de diciembre, que es una forma de apología de la mujer soltera, descrita en tres modalidades. Un tipo de mujer soltera se refiere a la mujer que por necesidad cuida a sus padres y hermanos y que, por motivo de esta dedicación, se olvida de su propia felicidad. El segundo tipo se refiere a la mujer que, con recursos económicos y formación intelectual, por distintas circunstancias, no ha podido casarse, pero que puede desarrollarse en las distintas capas de la sociedad. Y hay un tercer tipo de mujeres, al lado de estas últimas, que tampoco tienen necesidad económica y acceden a formación intelectual, pero cuya realización no está en el matrimonio:

[...] después de un estudio serio de su vocación, han llegado a la conclusión que no han nacido para la vida matrimonial. Estas, siguiendo sus naturales impulsos, se crean una vida útil, agradable y provechosa para ellas y para los demás. Su serenidad nos indica que han seguido su verdadero camino” (*Voces*, diciembre de 1935: 3).

Estos textos representan un nuevo sentir y pensar sobre la vocación de la mujer desde el contexto de la tradición cristiana. La mujer, dentro de la perspectiva cristiana de la época, encontraba su realización en el matrimonio o en la vida religiosa, entendido el primero como un lugar de legitimación social que permite cumplir el rol de la maternidad (Eltit 17). El primer texto propone que la elección de uno u otro estado de vida depende del criterio de la felicidad, haciéndose cargo, seguramente, de una vivencia compartida por muchas mujeres: el sacrificio. La doctrina del sacrificio como elemento constitutivo de la espiritualidad cristiana de la época parece que empieza a ser cuestionado o, por lo menos, complementado con la idea de “ser feliz”, pasando paulatinamente de un modelo de resignación a un modelo de elección. Al parecer, interactúan entre sí el contexto feminista, la búsqueda de nuevos espacios en la esfera pública, con la vivencia e interpretación espiritual que tienen estas mujeres, donde lo social y lo personal se nutren mutuamente. Por otra parte, el texto sobre la soltería representa una verdadera innovación en lo referente a la costumbre religiosa tradicional. En efecto, podemos situar la revista dentro de un contexto religioso más específico, donde es necesario considerar la publicación de las encíclicas *Divini illius magistri*, del año 1929, sobre la educación de la juventud, y *Casti connubii*, del año 1930, sobre el matrimonio. Esta última encíclica acusa a quienes niegan la santidad excelsa del matrimonio cristiano considerándola una “nueva y perversa moralidad” (n. 2). Allí también se establece como bien del matrimonio la procreación de los hijos y su educación (n. 8). El texto *Las que no se casan* resulta así, desde esta perspectiva, muy interesante, en cuanto manifiesta una forma de respuesta a la comprensión que este entorno religioso tiene sobre la mujer. María Ruiz Martínez, por ejemplo, no se casó y representa, en gran medida, el tercer tipo de mujer, independiente e intelectual, que el texto de la revista describe. Si bien no es posible adjudicar a María Ruiz estos artículos, reflejan, en alguna medida, su propio proyecto de vida.

CONCLUSIONES

Este breve acercamiento a la figura de María Ruiz es parte de un esfuerzo mayor por valorar con más justicia no solo su aporte a la poesía local, sino también su participación en la revista *Voces* como editora, a la vez que desea comprender esta labor desde un contexto más amplio y complejo como es el de la prensa femenina de la primera mitad del siglo XX en Chile.

En primer lugar, hemos expuesto los antecedentes que confirman y profundizan lo que Amparo Pozo ya había destacado respecto a la participación de María Ruiz en la

revista *Voces*. Estos antecedentes que hemos expuesto son: a) Coincide la referencia del año de la revista con lo consignado en la biografía de María Ruiz por parte de Amparo Pozo; b) Existe el texto sobre Inés de Suárez en la revista atribuido a María Ruiz y su contenido se ajusta a la crítica que recibió; c) Los textos de la sección “mujeres chilenas” dan cuenta de una erudición histórica que coincide con las características intelectuales de María Ruiz; d) La revista recoge dos poemas cuyo autor son las iniciales M. R., poemas que son de autoría de María Ruiz. Todos estos antecedentes confirman, a nuestro parecer, la participación de María Ruiz en la revista, pero, además, nos permiten profundizar en el rol que tuvo en el contexto de la prensa femenina de la década del 30.

En segundo lugar, si bien la revista *Voces* desea ser un órgano de comunicación de las actividades sociales y culturales de este centro religioso femenino, su labor superó estos fines debido al contexto en el que estaba inserta. La revista termina siendo, efectivamente, una voz de las aspiraciones de la mujer de la época, pero también una expresión de la cultura, donde las mujeres generan análisis social, poesía, periodismo, crítica literaria, historia, etc.

Los análisis ofrecidos de algunas secciones de la revista nos han permitido reconocer que en ella se plasma no solo las inquietudes por las demandas de participación civil y política de aquella época, sino también las reflexiones en torno al rol de la mujer dentro del horizonte cristiano católico. El matrimonio no es ya el único lugar de realización personal para la mujer. Aparece ahora la mujer soltera, independiente y con formación intelectual, como un modelo de vida. Los textos que nos ofrecieron esta visión expresan una nueva mentalidad que es capaz de reflexionar y cuestionar las raíces culturales y religiosas que han estructurado el camino de vida de la mujer de esta época. Las mujeres de la revista *Voces* instalan, de alguna manera, la idea de realización personal más allá de la vida conyugal y conjugarla con conceptos como felicidad, vida intelectual, autonomía y soltería. En este último aspecto, el ideal de la mujer soltera, independiente y bien formada, que la revista contiene en algunas secciones se expresa en la vida misma de María Ruiz. En este sentido, vida y obra (en el sentido de labor) encuentran coherencia en la figura de la poetisa maulina.

Por último, el artículo contribuye a hacer visible a las mujeres editoras en la prensa chilena, en la medida que pone de manifiesto el papel de María Ruiz como editora de la revista *Voces*. En efecto, si bien tenemos conocimiento de la revista y poseemos sus ejemplares, no contábamos con información sobre quienes estarían detrás de ella. En este sentido, al establecer un vínculo entre la revista y María Ruiz como editora, este trabajo es un aporte tanto a la hora de ofrecer antecedentes y argumentos que permiten dilucidar la autoría editorial de la revista, como en el esfuerzo por reconocer y valorar a las mujeres que movilizaron a la sociedad chilena desde la vereda de las letras.

BIBLIOGRAFÍA

- Barros Arana, Diego. *Proceso de Pedro de Valdivia i otros documentos inéditos concernientes a este conquistador*. Chile: Librería Central, 1873. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9686.html>
- Delgado, V. y Rogers, G., (coords.). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2019. <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>
- Doll, Darciel. “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 71 (2007): 83-100. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1408/1300>
- Eltit, Diamela *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago: Servicio Nacional de la Mujer, 1994.
- Gaviola, Edda, Ximena Jiles, Lorella Lopresti y Claudia Rojas. *Queremos votar en las próximas elecciones: historia del movimiento sufragista chileno 1913-1952*. Chile: LOM ediciones, 2007.
- Lavrin, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana, 2005.
- Montero, Claudia y Robles, Andrea. Voz para las mujeres. La prensa política de mujeres en Chile, 1900-1929. *Trashumante. Revista Americana de historia social*, núm. 9 (2017): 122-143. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n9a06>
- Montero, Claudia. “Revistas feministas como espacio de construcción social en Chile en la década del 30”. En: González, G. y A. Minguzzi (comps.). *Narrativas de la cohesión social en publicaciones periódicas del Cono Sur americano (1900-1940)*. Madrid: Polifemo, 2019.
- . “Cincuenta años de prensa de mujeres en Chile 1900-1950”. En: Stuvén, A. María y Joaquín Fernando (eds.). *Historia de las mujeres en Chile*. Madrid: Taurus, 2013.
- . “La conformación de discurso feminista en diálogo con los discursos sociales: Las mujeres frente a los problemas sociales del 30”. *Universum*, 30, 1 (2015): 153-171. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762015000100010>
- . “El Problema femenino: Discursos oficiales en la prensa de mujeres, Chile 1920”. *Clío Revista de la Facultad de Historia, Nueva Época*, núm. 33 (2005): 143-158.
- . “Mujer, maternidad y familia: las editoras de prensa y su influencia en la construcción del discurso femenino en Chile a finales del siglo XIX”. *Izquierdas*, núm. 49 (2020): 1215-1229. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492020000100264>
- Navarrete, Escobar & Saldías. “Un recorrido por *La Mujer Nueva* y las cartas del MEMCH: alianzas y demandas en el marco de la emancipación de las mujeres en Chile”. *Revista de Letras*, 59, 2 (2020): 153-164. <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/14350>
- Pozo, Amparo. *María de Tapihue* (2da Ed.). Talca: Imp. Gutemberg, 1985.

Rafide, Matías. *Diccionario de autores de la región del Maule*. Talca: Imp. Delta, 1984.

Revista *Voces* (1935). Sección Periódicos. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile.

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/633/w3-article-330014.html>

Rojas, C. y C. Jiles. *Epistolario emancipador del MEMCH. Catálogo histórico comentado (1935-1949)*. Archivo Nacional de Chile, 2017. https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-83326.html?_noredirect=1

DOSIER

PRESENTACIÓN DOSIER

“APROXIMACIONES A LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA DEL SIGLO XX”¹

El punto de partida de este dossier es una pregunta que surge de una ausencia: ¿por qué no hay estudios sobre la historia de la crítica literaria chilena? Desde luego, como toda ausencia es relativa y es esta característica la que permite percibirla. Por lo demás, no se trata en estas páginas de responder dicho interrogante de manera definitiva ni de solucionar de raíz la mentada ausencia. La idea, en cambio, es abrir un espacio para ensayar distintas aproximaciones a fenómenos que sean concebidos dentro de la tradición crítica nacional. En otras palabras, este número de *Anales de Literatura Chilena* hace de esa falta un principio de indagación que opera como telón de fondo del conjunto de artículos aquí reunidos.

Desde otro ángulo, se podría decir que varios de los trabajos aquí reunidos son el resultado de líneas de investigación sobre distintos aspectos de la crítica literaria chilena que vienen desarrollándose desde hace ya varios años, lo que muestra que dicha falta de interés ha ido disminuyendo en el último tiempo de la mano de estudios específicos –dedicados, mayormente, a la crítica literaria de mujeres, a las expresiones de la crítica durante la dictadura, al rol de la crítica en publicaciones periódicas, o al estudio de figuras de autor que permiten ahondar en distintas maneras de concebir la literatura y la tradición nacional. En este marco, quizá uno de los efectos inmediatos de esta ausencia relativa sea la heterogeneidad de los registros críticos que son analizados en los artículos de este dossier, así como la diversidad de zonas de la cultura que abordan.

En “Orígenes de la cueca literaria”, Juan Cristóbal Romero procura dilucidar las características formales de la cueca como una de las formas literarias más excepcionales de la poesía en lengua castellana. Para ello, da cuenta del olvido o de la falta de interés que ha suscitado la cueca a la hora de ser considerada como un tipo de expresión literaria, en el entendido que sus propiedades morfológicas permiten releer algunos hitos de la poesía chilena a la luz de sus singularidades y sopesar la importancia de la cultura popular en

¹ La organización de este dossier es parte del proyecto FONDECYT de iniciación 11220991, “Formas de la historia y de la crítica literaria chilena (1950-1969)”, radicado en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile

algunos rasgos métricos de la poesía denominada culta. Niall Binns, por su parte, desarrolla otro aspecto de la crítica literaria sobre poesía en “Treinta años de antologías poéticas en Chile (1944-1973)”, donde ofrece un detalle pormenorizado de las antologías de poesía chilena publicadas en ese periodo, lo que lo conduce a una reflexión sobre la conciencia crítica e histórica que revelan los distintos tipos de antologías. A continuación, Carlos Walker, quien suscribe, repasa distintas tácticas de posicionamiento crítico en “Escenas de la crítica literaria chilena en la década del cincuenta (prensa, ensayo, antología, cuento)”. Para ello, se concentra en tres escenas vinculadas a los narradores de la generación del ’50 –un ensayo, una antología y una serie de comentarios sobre libros de cuento– y desde allí intenta elaborar una reflexión sobre la historicidad de las distintas formas críticas en las que se concentra.

En el siguiente artículo, “Voces críticas: de la fantasmagoría de la excepción a la trabajadora de la cultura. El proceso de ingreso de escrituras hechas por mujeres al campo de la crítica y los estudios literarios en el Chile del siglo XX”, Romina Pistacchio presenta un panorama histórico sobre la incorporación de escrituras hechas por mujeres a las prácticas críticas nacionales. El recorrido muestra cómo ciertas autoras a lo largo del siglo XX se vincularon a los modos de expresión crítica en el país, dando cuenta así tanto de las exclusiones del sistema literario patriarcal chileno como de los procedimientos críticos de los que se valieron esas escritoras para ingresar al cercado campo del pensamiento y del saber. En seguida, Antonia Viu y Pablo Concha se suman a las reflexiones sobre la crítica con “El editor-crítico: los homenajes a Chile de Enrique Espinoza y Joaquín García Monge”, donde la noción de *editor-crítico* funciona como una clave de lectura que ilumina el trabajo de composición de dos números especiales dedicados a Chile en 1940 y 1941 en la revista *Repertorio Americano*. La descripción y el análisis de la organización y la selección de textos con que se elaboran sendos homenajes a la literatura chilena, publicados en una revista costarricense de relevancia continental, les permite profundizar en la concepción del “panorama” como un género de la crítica literaria que la emparentaría con una idea de curaduría, cercana a la que se ejerce en las instituciones museales.

Cierran el dossier dos artículos dedicados a obras específicas de dos autores chilenos. En “Sentido de la belleza, sentido de la expresión. La literatura chilena de la década del cincuenta a partir del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún”, Sebastián Astorga recopila y analiza las entradas del diario de Oyarzún de la década del cincuenta en las cuales este iba anotando ideas sobre sus lecturas de literatura chilena. Las lecturas comentadas en el diario son comprendidas como un laboratorio de la escritura de Oyarzún. El diario de escritor como ejercicio crítico permite entregar un perfil de su posición estética, así como de su posicionamiento dentro de la literatura chilena. Por último, el artículo de Julio Premat, “Álvaro Bisama y las historias literarias de la literatura”, formula una serie de preguntas teóricas e historiográficas sobre las condiciones de posibilidad de la historia literaria, las que desembocan en un análisis de las operaciones que están en la base de *Cien libros chilenos* de Álvaro Bisama. Los procedimientos críticos de Bisama son leídos en diálogo

con una serie de operaciones que se suelen emparentar con la ficción, lo que determina que la reescritura de la tradición literaria chilena hecha por Bisama sea comprendida desde la noción de *historia literaria de escritores*.

En suma, este abanico de aproximaciones ante un género relativamente inexplorado en el país está lejos de formar una unidad que sea capaz de dar cuenta de las líneas de fuerza que están en la base de la crítica literaria chilena del siglo XX. Sí, en cambio, los distintos artículos señalan vías divergentes para persistir en la interrogación sobre la crítica. La cultura popular, la cueca literaria, la poesía, las antologías, la prensa, las escrituras hechas por mujeres, el diario íntimo, los ensayos de escritores, la ficción, los panoramas, las revistas, son apenas algunas de las entradas sugeridas por la crítica literaria como principio de indagación de la literatura chilena. Todos estos elementos no sólo evidencian la porosidad y la complejidad de las labores críticas, también enseñan que, como todo género literario, no conviene reducir la crítica literaria a sus formas más canónicas ni a las luces del presente en que vivimos.

Carlos Walker
UBA - CONICET
ORCID: 0000-0002-3588-338X



ORÍGENES DE LA CUECA LITERARIA

ORIGINS OF THE LITERARY CUECA

Juan Cristóbal Romero
romero.juan.cristobal@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo aborda los orígenes y la evolución de la cueca literaria, explorando tanto su estructura poética como su relación con la música. Para ello, se detiene primero en el análisis de las descripciones morfológicas realizadas por Ismael Parraguez, quien estableció las bases de los estudios formales sobre la cueca. Posteriormente, se exploran las contribuciones de poetas y compositores como Pablo Neruda y Nicanor Parra, quienes consolidaron la cueca como una forma literaria independiente. El ensayo busca mostrar la articulación entre la tradición popular y su adaptación a la literatura culta, cuyos vínculos han sido poco explorados en los estudios de la poesía chilena.

PALABRAS CLAVE: Cueca literaria, Ismael Parraguez, poesía chilena, Pablo Neruda, Nicanor Parra.

ABSTRACT

This essay addresses the origins and evolution of the literary cueca, exploring both its poetic structure and its relationship to music. To do so, it first focuses on the analysis of the morphological descriptions made by Ismael Parraguez, who laid the foundations for formal studies of the cueca. Subsequently, the contributions of poets and composers such as Pablo Neruda and Nicanor Parra are explored, who established the cueca as an independent literary form. The essay aims to show the articulation between popular tradition and its adaptation to highbrow literature, connections that have been under explored in Chilean poetry studies.

KEY WORDS: *Literary cueca, Ismael Parraguez, Chilean poetry, Pablo Neruda, Nicanor Parra.*

“Ver e ouvir a cueca, e depois morrer”.

BELARMINO DE GAMA E SOUZA

LA LETRA DE LA CUECA SEGÚN EL PROFESOR PARRAGUEZ

Entre las diversas formas que ha adoptado la poesía en lengua castellana, uno de los acontecimientos más singulares corresponde a la invención de la cueca chilena. Un prejuicio de índole romántico se resiste a considerar el hecho de que la música y la letra de nuestro baile nacional puedan ser elementos autónomos que se identificaron entre sí por la sola fuerza de la costumbre. En cualquier caso, a los cantores de cueca no parece preocuparles demasiado que el ritmo de la letra no corresponda al de la música; con el propósito de adaptar la métrica a la frase melódica, se las ingenian repitiendo versos o insertando muletillas del tipo, *la vida, caramba, allá va*. Son muchas las interpolaciones usadas para ajustar el pie estrófico a las diversas figuras que adoptan las cuecas cantadas; esta práctica hace suponer que letra y música se entrelazaron a comienzos del siglo XIX y, tras gustar al público, permanecieron unidas, convirtiendo sus incompatibilidades en parte de su encanto. Debido a las discrepancias entre la estructura escrita y la interpretación vocal de la cueca, algunos transcritores musicales, como Santiago Figueroa Torres, han querido ver en la cueca una única estrofa de dieciocho versos, según conviene a su naturaleza cantada. Más allá de la forma bajo la que se presente en la imaginación de algunos, es importante considerar que desde temprano existió una forma de escribir la cueca, documentada en los cancioneros decimonónicos, tradición que el profesor normalista Ismael Parraguez tuvo en cuenta al momento de fijar la morfología de la cueca en un artículo publicado por la revista *Zig-Zag* en 1915, dos años antes de su prematura muerte a los treinta y tres años.

En 1919, al catalogar y analizar las variedades de poesía popular impresas en Santiago, Rodolfo Lenz lamenta que “la importantísima colección de cuecas [...] hecha por el malogrado señor don Ismael Parraguez, todavía no haya visto la luz pública”. Cualquier hispanohablante que entonó en su infancia “Los pollitos dicen” disculpara al profesor normalista por haber priorizado la edición de sus *Poesías infantiles* sobre la prometida antología que nunca llegó a imprimirse. De su interés por la cueca, solo ha llegado hasta nosotros un breve testimonio que, pese a su tamaño, reviste vital importancia. En un artículo de no más de tres páginas publicado por la revista *Zig-Zag* en 1915, Parraguez sentó las bases de los estudios morfológicos de la cueca. Estas primeras descripciones estróficas fueron posteriormente respaldadas por estudiosos como Pablo Garrido en su *Biografía de la cueca* de 1943, Carlos Vega en el ensayo “La forma de la cueca” de 1947, y Antonio Acevedo Hernández en su obra *La cueca* de 1953. Así es como Parraguez, en su artículo “La cueca chilena”, delineó su fisionomía:

No está demás decir que esta es la forma clásica de la estrofa o pie de la cueca: una cuarteta octosílaba, extraída casi siempre de una tonada; luego una seguidilla que desarrolla el pensamiento de la cuarteta y cuyo cuarto verso se repite con un «sí» al extremo y, por fin, un dístico de estrambote, de igual corte [o medida] que los dos últimos versos de la seguidilla. Y digo que no lo creo demás, y porque hasta hoy solo he visto por excepción alguna cueca impresa en música que esté fielmente transcrita. Los músicos chilenos también traicionan a nuestro baile nacional.

Traiciones como las que Parraguez resiente en su inaugural artículo seguirán sucediéndose a lo largo de todo el siglo XX. Estos desvíos no solo tendrán su origen en errores de algunos transcritores; serán los propios compositores quienes contribuirán a dicha confusión. Sin ir muy lejos, dos de las cuecas más emblemáticas del cancionero nacional, “El guatón Loyola” y “La consentida”, no respetan el esquema propuesto por Parraguez, razón por la cual se ha llegado a dudar de su autenticidad. Por más notables que sean las excepciones, la casi totalidad de las doscientas cuecas que recopiló Antonio Acevedo Hernández, en su antología definitiva sobre el género, presentan la estructura consagrada por el profesor de Pichidegua. Su característica organización estrófica ha sido comparada con la estructura del soneto isabelino, compuesto por igual número de estrofas y de versos por estrofa: tres cuartetas y un pareado final. Con toda razón el editor y poeta Adán Méndez acertó en apodararla «soneto comprimido». Aquí, una cueca clásica de autor anónimo, antologada en la compilación de Acevedo Hernández:

En San Bernardo soy Juana,
en Buin me llaman Elena,
en Graneros soy Mercedes
y en Rancagua, Magdalena.

Soy en Rengo, Celmira,
constante y fina,
y soy en San Fernando,
Cristobalina.

Cristobalina, sí,
y en Talca, Sara,
donde a todos les gusta
mi buena cara.

Quien busque mi querer
hombre ha de ser.

En consideración a su morfología, la forma de la cueca se destaca entre el conjunto de poemas estróficos que la tradición en lengua castellana nos ha heredado por su singular combinación de medidas de verso. Haciendo un pequeño repaso de las formas métricas cerradas, es decir, aquellas que se caracterizan por tener una estructura predefinida, podemos observar que ninguno de los modelos poéticos conocidos, tales como el romance, la cuaderna vía, el rondel, la décima, la silva, la lira, la octava real, la sextina, la canción provenzal o el soneto, presentan combinaciones de versos pares e impares como la cueca, compuesta por metros de ocho, siete y cinco sílabas.

Resulta interesante observar cómo estos versos de longitud variada están dispuestos estróficamente en un orden decreciente. Así, la cuarteta inicial totaliza 32 sílabas (8x4), seguida de dos seguidillas de 24 sílabas cada una (7+5+7+5), mientras que el pareado final suma 12 sílabas (7+5). De acuerdo a las enseñanzas del maestro Fernando González Marabolí, recogidas por Samuel Claro en su libro *Chilena o cueca tradicional* de 1994, esta disposición piramidal inversa podría contener claves numerológicas provenientes de los antiguos egipcios. Por cierto, este no es un argumento que importe debatir. El verdadero interés radica en cómo esta estructura triangular acelera el desarrollo y desenlace de la cueca, desde la cuarteta inicial hasta el clímax fulminante del remate.

Desde un punto de vista poético, el pareado final se erige como la parte más destacada del poema, capaz de justificar por sí solo la superioridad de una cueca sobre otra. Mencionemos algunos de estos dísticos:

Me tiritan los cuernos
en los inviernos
(Roberto Parra)

Triste fue su destino
pobre afuerino.
(Roberto Parra)

Así será mi suerte
hasta la muerte
(José Hipólito Casas Cordero).

Te esperaré penando
no sé hasta cuando
(Anónimo)

Le hacen la pata al cojo,
al tuerto, el ojo.
(Anónimo)

Anda, no me hagas caso,
dale balazos.
(Anónimo)

Vamos, que así te digo:
vente conmigo.
(Anónimo)

En casos como los aquí expuestos, el remate de la cueca puede convertirse en un poema en sí mismo, al punto de alcanzar la síntesis y tensión de un haikú tradicional. Cabe recordar que la estrofa japonesa consta de tres versos con una medida de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. En comparación, el remate de cueca es aún más conciso que la estrofa japonesa, lo que permite considerarlo, aplicando la fórmula de Adán Méndez, un «haikú comprimido». Por otro lado, la cercanía de su rima evoca la entonación de las jarchas, aquellas cancioncillas con las que se coronaban obligadamente las moaxajas medievales, primeras manifestaciones de la lírica amorosa mozárabe:

¿Qué faré yo o qué serád de mibi?
¡Habibi,
non te tolgas de mibi!

Dado el destacado protagonismo del dístico final, parece aconsejable comenzar por estos versos al momento de escribir una cueca, recomendación que también hacía en el siglo XIII el tratadista Ibn Sana al-Mulk al referirse a la jarcha, ya que siendo “lo esencial de la moaxaja, conviene que sea compuesta lo primero de todo”. En su tratado, el erudito mozárabe destacó además otro aspecto que resulta igualmente aplicable a la cueca: “Ciertos poetas por ser incapaces de componer una buena jarcha, toman una ajena, lo cual es mejor que el que compusieran por sí mismos otra más floja” (Vernet 69). Tal observación se constata en el sinnúmero de pareados que la tradición chilena ha reutilizado, con mínimas variantes, en distintas cuecas. Ejemplo de ello es el estrambote “Por mirar tu retrato / casi me mato”, dístico que ha sido empleado tanto por Segundo Zamora en la cueca “Gancho de Albahaca”, como por los Hermanos Morales en “Estando con llave el pecho”. Cabe destacar que Margot Loyola remata esta última cueca con otro pareado: “Anda, me devolviste / un alma triste”. Cuanto menos se han molestado los cantores en copiar las cuecas ajenas, tanto más se han pulido sus versos, hasta labrar composiciones de sencilla belleza que no deslucen frente a muchos de los villancicos o serranas españolas que la tradición oral ha preservado.

LAS TONADAS DE NERUDA

Hasta aquí la fisiología de la cueca escrita. No sé qué tanto puedan sorprender a ciertos lectores las observaciones que he señalado sobre la independencia de la letra respecto de su interpretación vocal. El caso es que, a mediados del siglo XX, con la publicación de las cuecas “Manuel Rodríguez” en el *Canto general*, Neruda consagra una tradición literaria que considera la letra de la cueca un poema en sí mismo, evidenciando su autonomía distintiva:

VIDA CUECA
Señora, dicen que dónde,
mi madre dicen, dijeron,
el agua y el viento dicen
que vieron al guerrillero.

Puede ser un obispo,
puede y no puede,
puede ser sólo el viento
sobre la nieve:
sobre la nieve, sí,
madre, no mires,
que viene galopando
Manuel Rodríguez.
Ya viene el guerrillero
por el estero.

PASIÓN CUECA
Saliendo de Melipilla,
corriendo por Talagante,
cruzando por San Fernando,
amaneciendo en Pomaire.

Pasando por Rancagua,
por San Rosendo,
por Cauquenes, por Chena,
por Nacimiento:
por Nacimiento, sí,
desde Chiñigüe,
por todas partes viene
Manuel Rodríguez.

Pásale este clavel,
vamos con él.

CUECA

Y MUERTE Que se apaguen las guitarras,
que la patria está de duelo.
Nuestra tierra se oscurece.
Mataron al guerrillero.

En Til-Til lo mataron
los asesinos,
su espada está sangrando
sobre el camino:
sobre el camino, sí.
Quién lo diría,
él, que era nuestra sangre,
nuestra alegría.
La tierra está llorando.
Vamos callando.

No pasaron cuatro años desde que Neruda publicara estas cuecas literarias para que la costumbre las vistiera de música. Es posible que la superstición según la cual un poema alcanza verdadera popularidad cuando se acompaña de melodía, influyera en la decisión de Neruda a aceptar la propuesta de convertir sus cuecas en *Tonadas de Manuel Rodríguez*. Así relata el compositor Vicente Bianchi el proceso de ponerles música:

Yo tomé [estas cuecas] de su *Canto general*, sin haberlo conocido a él, y me pareció que esos versos eran tan maravillosos, eran una historia de Chile, que no se podían [musicalizar] en forma de cueca, porque generalmente la cueca es una danza, poco se repara en su verso, si no es una cosa muy humorística. Por lo tanto, yo las hice tonadas. Se las presenté y esto fue lo que más le impresionó; porque esto, dijo, es lo que yo siempre soñé.

Lo haya Neruda soñado o no, estas cuecas no necesitan más que ser verbalizadas para liberar la energía que encierran sus versos. Tanto es así, que cada vez que las escucho interpretadas por cantores y orquestas, siento que ese refinado potencial se desactiva, sepultado bajo un muro de arreglos sonoros. Hablar de la calidad intrínseca de estas cuecas es hablar de piezas poéticas que no requieren de agregados para liberar su carga estética. En un buen poema como estos, las palabras están impregnadas, además de su contenido literal, con alguna propiedad musical que canaliza la energía del significado hacia su máximo nivel. En este sentido, resulta siempre interesante recordar la anécdota

de Debussy y Mallarmé, según la cual el músico solicitó permiso al poeta para convertir en música “La siesta de un fauno”, y Mallarmé respondió: “Creí que ya lo había hecho”.

¿Qué motivó a Neruda escribir estas cuecas? Más allá del evidente espíritu nacionalista presente en el *Canto general*, que podría haberlo llevado a emplear esta forma folclórica para enfatizar su compromiso con la cultura popular, es relevante tomar en cuenta la gran cantidad de estudios y recopilaciones sobre la cueca publicados los años previos a 1948, fecha en que el nobel compuso estas cuecas, según la cronología establecida por Hernán Loyola. Entre esas publicaciones, es destacable el artículo del compositor Pedro Humberto Allende, impreso por la revista *Ercilla* en 1938 con el sugestivo título: “Nació en el oriente sensual y se llamaba “Zambra”, la cueca de tamboreo y huifa” donde este pionero del nacionalismo musical desarrolla sus ideas acerca del vínculo de nuestra canción patria con la herencia arabigoandaluza. Tres años más tarde, en una sección del libro *Los orígenes del arte musical*, publicado por la Universidad de Chile, el historiador Eugenio Pereira Salas consigna un resumen sistemático y crítico de la historia de la cueca chilena, estudio que será reproducido y citado en múltiples trabajos durante el resto del siglo, teniendo gran repercusión en el medio musicológico, folclórico e historiográfico del país. Otros trabajos que dan cuenta del auge de los estudios sobre el tema incluyen el libro *Biografía de la cueca* del musicólogo Pablo Garrido, publicado por Ediciones Ercilla en 1943, y el importante ensayo «La forma de la cueca chilena», editado cuatro años más tarde por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, artículo que aborda los orígenes, fraseología, música y pies métricos de la cueca. Sin embargo, es probable que el libro que más influyera en el poema de Neruda fuese *Canciones populares chilenas: recopilación de cuecas, tonadas y otras canciones*, publicada por Ediciones Ercilla en 1939. Esta obra del prolífico escritor y dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, tuvo la particularidad de reunir por primera vez un número considerable de cuecas transcritas desde la tradición oral.

No hay mejor estimulante para emprender la escritura de un poema con métricas predefinidas que el estudio de otros poemas que siguen las mismas reglas. Es fácil suponer que los más de cien ejemplos de cuecas que contiene esa primera recopilación de Acevedo Hernández, que con seguridad Neruda leyó, le sirvieron de inspiración para experimentar con coplas y seguidillas¹.

¹ Si esta hipótesis fuera cierta, no sería la única vez que Neruda se inspiraría en un libro del dramaturgo para su propio trabajo: publicada el año 1936, la obra de teatro *Joaquín Murieta: drama en seis actos* de Acevedo Hernández, prefigura la cantata nerudiana *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de 1966.

ANTECEDENTES DECIMONÓNICOS

Antes que Neruda, fueron varios los estudiosos y poetas que detectaron la capacidad poética de algunas cuecas cantadas; sin embargo, fue su rasgo musical lo que cautivó en sus orígenes a recopiladores y cronistas. Es costumbre datar la aparición de la cueca hacia 1824, cuando el músico José Zapiola menciona haberla escuchado por primera vez en sus *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. La única certeza que tenemos acerca de lo que Zapiola y el resto de los asistentes de chingadas reconocieron hace doscientos años como *zamacueca* se remonta a 1854, cuando el compositor Federico Guzmán publica una precursora partitura para piano. La melodía, escrita en un compás de 3/4 e inspirada en los estilos de interpretación del arpa chilena, guarda una notable similitud con lo que la tradición ha preservado hasta nuestros días. Por desgracia, dicho registro carece de letra. Tendremos que esperar diez años más para disponer de la primera transcripción literal de una cueca, publicada en el librito *Versos de zama-cuecas populares* por la imprenta de “La Unión Americana” en 1864. Pude tener acceso a una de las cuecas allí recopiladas a través del libro del bibliógrafo Ramón Laval titulado *Del latín en el folk-lore chileno*, de 1910, estudio que incluye las dos estrofas iniciales de la cueca “Amor del Médico a Palos”:

Cierto fué que te quise
 i que te estaba quisiendo
 el amor que [yo] te tuvi
 siempre te lo estoy tuviendo.

Nominativo *dómine*
 dativo *cuique*
 aquel que me lo entienda
 que te lo esplique.

Bastan estos ocho versos para deducir la estructura completa de la cueca, la cual con seguridad seguía el esquema que el profesor Parraguez estableció un lustro después de la publicación de Laval. No deja de ser interesante la inclusión de latinismos en estas primitivas cuecas. Los volveremos a encontrar en el librito *El cantor popular*, publicado al año siguiente por la misma imprenta. Esto dice una de las cuecas allí contenidas, escrita en latín extramacarrónico:

No te enamores niña
 del colegial,
 que *quislibet cujuslibet*
 sólo tendrás.

Para los objetivos del presente ensayo, parece conveniente consignar la inclusión de estos latinazgos; son evidencia de la aceptación que la cueca habría tenido entre los “colegiales” del Instituto Nacional a mediados del siglo XIX, época en la que el aprendizaje del latín era obligatorio en esa casa de estudios. Existe una aprensión de naturaleza melancólica que se niega a reconocer que la cueca también fue un ejercicio literario de personas ilustradas. El autor de estas seguidillas debió de estirar el poncho para que no se le viera la levita: era, como se demuestra, un individuo con cierta cultura, compenetrado con los hábitos y lenguaje de la chingana, para quien –nada impide suponerlo– estas primeras cuecas documentadas tuvieron un destino más literario que musical.

Otro autor que intentó darle carácter poético a nuestro baile nacional fue Eduardo de la Barra. Ex estudiante del Instituto Nacional, devenido ingeniero y poeta, publicó en 1890 su poesía reunida bajo el título *Rimas chilenas*. Este monumental conjunto de corte modernista es un alarde de metros y temas de diverso influjo: se advierten referencias a Bécquer, a Verlaine, a Baudelaire, a Campoamor, pero también registros de raigambre popular, entre ellos seguidillas y zamacuecas. Aquí, una de estas últimas:

Pasa corriendo el agua
 sin saber dónde
 va á parar, y cantando
 corre que corre.
 Así la vida pasa
 por entre flores,
 sin ver los arenales.
 que al fin la absorben,
 que al fin la absorben, sí;
 ¡que al fin la absorben!

De este modo comenta Acevedo Hernández las zamacuecas de Eduardo de la Barra: “Son francamente imperfectas y carecen de la intención que, generalmente, tiene la cueca”. Para moderar este dictamen, bástenos recordar que la forma definitiva de la cueca sería consagrada por Parraguez veinticinco años después de la publicación de *Rimas chilenas*. El interés de esta zamacueca radica en su originalidad. Sobre este punto, es necesario recordar la distinción entre el hecho folclórico y el literario: mientras que el arte de un pueblo se desenvuelve en su entorno cultural, social y geográfico, y, por ende, no aspira dialogar con otras tradiciones, el arte literario se nutre de un continuo proceso dialéctico de absorción, descarte y renovación de las tradiciones precedentes. Juzgar las cuecas de Eduardo De la Barra por su falta de *intención* característica, sería desconocer el espíritu de innovación que el modernismo pretendía promover. En este punto parece oportuno suscribir que la expresión *cueca literaria* fue acuñada por el poeta y ensayista Miguel Naranjo. Hasta donde tengo conocimiento, no existe ningún estudio previo a su

artículo titulado «La poesía popular en la obra de Nicanor Parra Sandoval», aparecido en la revista *Estudios Públicos* en 2014, que haga uso de dicho término.

LA CUECA EN NICANOR PARRA

En octubre de 1987, el profesor de literatura René de Costa invitó a Nicanor Parra a la Universidad de Chicago para hablar sobre su obra. Esas conversaciones serían grabadas y años más tarde transcritas, dando origen a las *Conversaciones con Parra*. En ese libro se documenta el profundo interés que el antipoeta siempre tuvo por la métrica de la cueca. Tal fue su fascinación, que mucho antes que Neruda escribiera sus cuecas para el *Canto general*, Parra ya había anunciado un libro *Tonadas y cuecas*, que nunca se publicó. Además, es relevante destacar que Parra obtuvo el primer lugar en un concurso de cuecas literarias durante la década del cuarenta. De su afinidad por estos versos volverá a dar testimonio a fines de los años ochenta. Al consultarle René de Costa sobre los proyectos en curso, el antipoeta responde:

Sí, aquí hay por lo menos tres proyectos de libros, cuatro. Cuatro proyectos de libros. Uno se llama, por el momento, *Cueca a cámara lenta*. Me interesa mucho esto de la tecnología y lo criollo, mezclar esas dos cosas. Una cueca, que es un baile tan chileno, tan campesino, tan popular... Introducir ahí la expresión a cámara lenta.

Sin embargo, la composición que mejor ilustra el gusto de Parra por esta forma es *La cueca larga*, libro impreso en 1958 por la Editorial Universitaria. Así justifica la publicación de esta obra:

¿Por qué escribí *La cueca larga*? Porque tenía sangre en el ojo también; yo había empezado con un libro como *Cancionero sin nombre*, que es un libro confuso. Yo parto del romance artístico español y después me doy cuenta de que se puede partir desde mucho más atrás, de algo mucho más auténtico que es el «romancero» o que es la poesía popular. Entonces dije caramba, cometí un error muy grande, porque en el romance artístico la poesía popular ya está debilitada. [...] [A *Cancionero sin nombre*] le falta fuerza y le falta penetración, y le falta realidad chilena. En cambio, en *La cueca larga* yo me apodero de la poesía popular chilena (De Costa).

Es su poema, Parra no solo se apodera del registro popular, sino que, a su modo, también hace suya la *Cueca larga del 19*, «testamento del sentir del pueblo, espejo de su ironía», como la definiría Acevedo Hernández en su antología *La cueca*, de 1953. En esta compilación, junto con analizar la bibliografía existente hasta esa fecha, Acevedo

ofrece un extenso cancionero comentado que incluye la famosa *Cueca larga del 19*, de cuya fascinación Parra dejaría registro en una de las seguidillas de su poema:

Cae el agua y no cae
 Llueve y no llueve
 Ésta es la cueca larga
 Del diecinueve.

Tras la *Cueca larga*, el antipoeta escribirá “La cueca de los poetas”, texto que no fue publicado en ninguno de sus libros, pero que su hermana Violeta volverá famoso al grabarlo en su disco *Las últimas composiciones*, de 1966:

Qué lindos son los faisanes,
 Qué lindo es el pavo real.
 Más lindos son los poemas
 De la Gabriela Mistral.

Pablo de Rokha es bueno
 Pero Vicente
 Vale el doble y el triple
 Dice la gente.

Dice la gente, sí,
 No cabe duda
 Que el más gallo se llama
 Pablo Neruda.

Corre que ya te agarra
 Nicanor Parra.

Según ha advertido el poeta Miguel Naranjo en su ensayo sobre Nicanor Parra, el remate original de esta cueca con el tiempo fue modificado por su autor a “Corre que ya te agarra / Violeta Parra”, reivindicando de esta manera la calidad poética de su hermana.

Existe otro célebre poema de Parra en el cual también se puede apreciar la métrica de la cueca. Como observó Floridor Pérez en un artículo aparecido en la revista *El espíritu del valle* en 1985, “El hombre imaginario” logra su distintiva cadencia al seguir la estructura de la seguidilla, forma característica de la cueca, es decir, un heptasílabo seguido de un pentasílabo. Para ilustrar el hecho, basta cortar los endecasílabos y dodecasílabos del poema a partir de la segunda estrofa, siguiendo la cesura natural de cada verso.

Todas las tardes tardes
 imaginarias
 sube las escaleras
 imaginarias
 y se asoma al balcón
 imaginario
 a mirar el paisaje
 imaginario
 que consiste en un valle
 imaginario
 circundado de cerros
 imaginarios.

DOS REMATES

Imposible negar el impacto de Nicanor Parra en los jóvenes poetas de la generación del cincuenta. Sin embargo, cada vez que se analiza en específico la poesía de Alberto Rubio, es posible advertir rasgos que se adelantan cronológicamente a los libros del antipoeta. Su obra *La greda vasija*, publicada en 1952, dos años antes que *Poemas y antipoemas*, contiene elementos que prefiguran el estilo de este libro. En primer lugar, evita los riesgos asociados a la inevitable influencia de Neruda. Además, sorprende con giros irónicos y coloquiales, poco frecuentes en esos años. Por último, no cae en la idealización retorizada de los ambientes campesinos propia de los llamados «poetas de la claridad», aunque sí incorpora estructuras clásicas y temas relacionados con las raíces criollas, todos elementos presentes en la obra de Parra. Así como Rubio vislumbra en *La greda vasija* algunas de las innovaciones con las que el antipoeta revolucionará la poesía chilena, el poema «Granizo» se anticipa en dos años a la publicación de la *Cueca larga*. La naturaleza de este poema, parte de la *Antología de poetas universitarios* que publicó el Instituto Pedagógico en 1956, debió pasar desapercibida para muchos lectores de la época, debido a que el texto se inserta en medio de una amplia selección de poemas de diversos autores y estilos, sin indicar claramente que se trata de una cueca:

Se puso a llover granizo
 cuando menos se esperaba:
 ¡hubieran visto en los techos
 la vasta, blanca avalancha!

Mira por la ventana,
 mira, mi vida:
 los árboles dorados,

la calle limpia:

vuelan las hojas, vuelan,
vuelan que vuelan:
¡hubieras visto, Pedro,
la tierra entera!

¡Cruzada de granizo
blanca se hizo!

Entre los méritos de estas estrofas, cabe destacar la innovación que introduce Rubio en uno de los elementos distintivos de la cueca. Hace acaso lo único que un poeta puede hacer con una tradición: modificarla. La clásica interjección “sí” del primer verso de la segunda seguidilla es reemplazada por la repetición “vuelan”. Con este sutil cambio, la cueca de Rubio sortea el riesgo de ser considerada un poema folclórico, asentando así su carácter eminentemente escrito.

La incorporación de la poesía popular a la poesía culta no se reduce, como los criollitas nos han hecho creer, a la correcta imitación del lenguaje y tópicos folclóricos. Implica, más bien, un doble juego: la adecuada adaptación de sus formas y la obtención de efectos poéticos que, sin rebasar las posibilidades de esas formas, resulten espontáneos. En efecto, una de las condiciones indispensables para escribir un poema que las generaciones futuras no dejarán morir es dando la impresión de no habérselo propuesto. Es fácil figurarse a Floridor Pérez improvisando este formidable verso: “Fui mal hijo, mal padre y mal abuelo”. Quizás recurrió a la técnica que había observado en el “Hombre imaginario” para convertir ese endecasílabo en el inicio de una seguidilla. La verdad es que nunca sabremos qué circunstancias depararon estos catorce versos de Floridor Pérez que, de haber vivido más tiempo, hubiera continuado perfeccionando, como era su costumbre:

Habré vivido una vida
que no debiera vivirse;
adónde ha de hallarse tinta
tan negra para escribirse.

Fui mal hijo, mal padre
y mal abuelo:
no se lo doy a nadie
este desvelo.

Este desvelo, sí,
me sangra el pecho

pensar que no hice nunca
nada bien hecho.

Ay, Vida, que escribiste
mi cueca triste.

El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. El género de la cueca literaria cuenta con pocos poemas de esta clase, me refiero a piezas que seguirán existiendo sin importar la emoción que las engendró ni la necesidad de una guitarra.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *Canciones populares chilenas: recopilación de cuecas, tonadas y otras canciones*. Santiago: Ediciones Ercilla. 1939.
- . *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Ediciones Tácitas. 2014.
- Allende, Pedro Humberto. “Nació en el oriente sensual y se llamaba “Zambra”, la cueca de tamboreo y huifa”. *Revista Ercilla* (16/9/1938).
- Claro Valdés, Samuel. *Chilena o cueca tradicional: de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 1994.
- De Costa, René. *Conversaciones con Parra (Chicago, 1987)*. Santiago: Banco Estado. 2016.
- De la Barra, Eduardo. *Rimas chilenas*. París: Garnier Hermanos. 1890.
- Figueroa Torres, Santiago. *Cancionero de la cueca chilena*. Autoedición. 2000.
- Fubini, Mario. *Métrica y poesía*. Barcelona: Editorial Planeta. 1970.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nacimiento. 1976.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1954.
- Huerta, Eleazar. *Antología de poetas universitarios*. Santiago: Instituto Pedagógico. 1956.
- Laval, Ramón. *Del latín en el folk-lore chileno*. Santiago: Imprenta Cervantes. 1910.
- Loyola, Hernán. *Neruda, la biografía literaria*. Santiago: Seix Barral. 2006.
- Naranjo Ríos, Miguel. “La poesía popular en la obra de Nicanor Parra Sandoval”, *Estudios Públicos*, núm. 136 (2014).
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2005.
- Ocampo, Estela. *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montecinos Editor. 1981.
- Parraguez, Ismael. “La cueca chilena”. *Zig-Zag*, núm. 9 (1915).
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria. 1941.
- Perez, Floridor. “Hojas de Parra, de Nicanor Parra”. *El espíritu del valle*, núm 1 (1985).

_____. *Tristura*. Santiago: Ediciones Tácitas. 2008

Rubio, Alberto. *La greda vasija*. Santiago: Carmelo Soria. 1952.

Vega, Carlos. “La forma de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, núm. 20-21 (1947).

Vernet, Juan. *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1974.



TREINTA AÑOS DE ANTOLOGÍAS POÉTICAS EN CHILE (1944-1973)

THIRTY YEARS OF POETRY ANTHOLOGIES IN CHILE (1944-1973)

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

nbinns@filol.ucm.es

ORCID: 0000-0003-1418-3672

RESUMEN

El artículo contextualiza y analiza cuarenta y una antologías de poesía chilena publicadas entre 1944 y 1973, partiendo de *Poetas chilenos, 1557-1944*, de Carlos René Correa, y terminando con la sexta edición de *Las cien mejores poesías chilenas* de Alone. Estudia la manera en que las antologías dialogan con el canon principal de la poesía chilena, los arduos intentos de renovarlo y la mirada crítica de ciertos antólogos. Después de examinar el papel sumamente marginal de la mujer en las antologías chilenas así como la presencia de temáticas y perspectivas políticas, se centra por último en la figura del antólogo más leído y editado del país: Alone.

PALABRAS CLAVE: Antologías poéticas, poesía chilena, crítica literaria, “Alone” (Hernán Díaz Arrieta).

ABSTRACT

The article offers a literary context and analyses forty-one anthologies of Chilean poetry published between 1944 and 1973, starting with *Poetas chilenos, 1557-1944*, by Carlos René Correa, and ending with the sixth edition of *Las cien mejores poesías chilenas*, by Alone. It studies the way in which the anthologies portray the central canon of Chilean poetry, their arduous attempts to renew it, and the critical attitude of some of the anthologists. After examining the very marginal role of women in the anthologies and the presence of political themes and perspectives, it focuses on the figure of the most widely read and published Chilean anthologist: Alone.

KEY WORDS: *Poetic anthologies, Chilean poetry, literary criticism, “Alone” (Hernán Díaz Arrieta).*

ANTECEDENTES. TRES ANTOLOGÍAS DE COMBATE

“No eran ‘orgías de imaginación’ lo que había que temer a los chilenos”, sentenció en 1895 Marcelino Menéndez Pelayo. Salían de la universidad, en Chile, “historiógrafos, investigadores, gramáticos, economistas y sociólogos”, pero no poetas. El peso de la sangre vasca, con su carácter “positivo, práctico, sesudo, poco inclinado a idealidades”, era una “limitación artística” tan evidente como innegable. Estas conocidas palabras de la *Antología de poetas hispano-americanos* fueron, en su momento, una lápida para los poetas y críticos del país, por mucho que el académico español matizara que la ausencia de poesía no tenía por qué durar para siempre. A fin de cuentas, “Dios hace nacer el genio poético donde quiere, y no hay nación ni raza que esté desheredada de este don divino” (XXXV).

Durante las décadas siguientes, antólogos chilenos lucharon por refutar el dictamen de Menéndez Pelayo, enarbolando en un primer momento la figura de Pedro Antonio González. Armando Donoso dedicó su *Parnaso chileno* (Barcelona, 1910) a la memoria de González, dándole el protagonismo en su selección, mientras que Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, en *Selva lírica* (1917), lo llamaron “el más lírico de los poetas de este país” (X), aseverando que en cuestiones de originalidad “no superan a González ni Díaz Mirón ni Gutiérrez Nájera ni Guido Spano ni el mismo Darío” (2). La solución, sin embargo, no era él. Ya lo diría Donoso en una antología posterior, *Nuestros poetas. Antología chilena moderna* (1924). Había en González sólo “palabras, palabras; sonoridad; hinchado énfasis; repetida melodía de la rima forzada; ausencia de toda inquietud pensante; pueril vaciedad” (xvi), y fue sólo con Gabriela Mistral que terminara de una vez la maldición del español:

Antes de ella [Mistral] Chile aparecía en América, ya lo observó Menéndez y Pelayo, como un helado y eminente país de juristas e historiadores, pero en cuyos jardines estuvieron ausentes los poetas. ¡Grave y severo país en verdad; ejemplar en su vida civil; aprovechado en las disciplinas de la erudición menuda cuanto paupérrimo en las efusiones imaginativas!

Con el advenimiento de Gabriela Mistral termina el peso de tal inculpación: la grave corneja de antes comienza a revelar el secreto de filomela (xxiii).

La palabra “advenimiento” remitía a la llegada del Mesías, y Donoso volvió a usarla al hablar del “advenimiento” posterior de Neruda (p. xxx). Los dos habían librado

a los chilenos de un grave trauma y un complejo de inferioridad: el de pertenecer a un país sin poesía¹.

Selva lírica, a pesar de su apreciación errónea de Pedro Antonio González, fue, junto a la *Antología de poesía chilena nueva*, una pieza clave en el establecimiento del canon de la poesía chilena (Galindo 82). Los dos eran obras polémicas, de combate, la primera en su promoción del modernismo en el país y la segunda con su conjunto de propuestas poéticas de vanguardia. En los años inmediatamente anteriores al período contemplado en este artículo, habría que destacar una tercera antología de combate, de alcance más limitado pero significativa en su apuesta conservadora: *Tres poetas chilenos* (1942). En el prólogo, “Luz en la poesía”, Tomas Lago apostó por la liquidación de las vanguardias; frente a la “gran antología” de Anguita y Teitelboim, celebró la “claridad conceptual” y el regreso a la rima y a la métrica tradicional de los poetas de su corpus (Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro), destacando su “labor de sedimentación del campo poético demasiado devastado por la producción anterior” (Binns 371-372)².

1944-1973: TREINTA AÑOS DE ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Abarco, en este artículo, las antologías poéticas publicadas en Chile en un período de treinta años: de 1944 a 1973. En 1944, ya era patente el desgaste de las vanguardias históricas: en la ruptura exaltada de Neruda con la estética de sus *Residencias*, en el repliegue poético de un Vicente Huidobro arrinconado en su casa de Cartagena, y en el agotamiento del grupo Mandrágora, que había publicado el séptimo y último número de su revista en octubre del 43. Es una época posterior a los años más álgidos de la “guerrilla literaria”, ya existían un canon y una jerarquía poética más o menos consensuados, y las antologías dejaron de ser tan de combate como antes. Durante las décadas siguientes las antologías van registrando, sucesivamente, una serie de hitos poéticos: el premio Nobel de Mistral; la muerte de Huidobro y el legado estremecedor de sus *Últimos poemas*; el imponente e ineludible *Canto general*; la publicación, en el mismo año, de nuevos libros de los poetas centrales del canon del país: *Lagar y Odas elementales*, y a la vez el fagonazo

¹ Véase Binns, “Crónicas de un país de poetas. Antologías de poesía chilena entre 1895 y 1942” (362-364).

² Naín Nómez ha destacado la importancia canonizadora de otra antología de 1942. En “Una palabra de presentación” a *Cuarenta y un poeta joven de Chile. 1910-1942*, una antología preparada por Pablo de Rokha y publicada originalmente en la revista *Multitud*, habla de la “clarividencia estética” de este: “Logró mostrar al público lector de la época las principales directrices de la poesía que se haría fundamental entre los años cuarenta y los inicios de los años sesenta, relevancia que en varios de los seleccionados persiste hasta el día de hoy” (Rokha 5). Desde otra perspectiva, la antología podría entenderse –con el énfasis que pone en autores vinculados a la Mandrágora– como un canto de cisne de las vanguardias.

de *Poemas y antipoemas*; la aparición, y a lo largo de los cincuenta la cada vez más insistente presencia, primero, de Gonzalo Rojas, luego, de Enrique Lihn y Jorge Teillier; los poetas universitarios que se asoman y consolidan en los años sesenta y comienzos de los setenta; y ya en plena Unidad Popular, el Nobel de Neruda y los primeros indicios de lo que se llamará más tarde, en tiempos más turbios, neovanguardia.

Las cuarenta y una antologías aquí recopiladas tratan la poesía de Chile a nivel nacional³. Veintinueve de ellas fueron publicadas como libros en Chile. Resulta clara la apuesta de las grandes editoriales: fueron diez las antologías editadas por Zig-Zag (incluyendo cuatro reediciones de *Las cien mejores poesías chilenas* de Alone), y hubo otras cinco en Nascimento y dos en Editorial del Pacífico. Con la excepción de la de Hugo Zambelli (1948) y *Poesía del Grupo Trilce* (1964), publicadas respectivamente en Valparaíso y Valdivia, todas ellas se editaron en Santiago. Siete antologías fueron publicadas en forma de libro en el extranjero: cuatro en España, una en Argentina, una en México y una en Uruguay. De ellas, destacan las preparadas por autores chilenos: *Antología de la poesía chilena contemporánea* (Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes, 1968) y *Poesía joven de Chile* (Jaime Quezada, 1973). Tres antologías aparecieron en revistas: la de Teillier en el *Boletín de la Universidad de Chile* (1965), la de Waldo Rojas en *El Corno Emplumado* de México (1967), y la prologada por Humberto Díaz Casanueva en *Orfeo* (1968). Otras dos, *Seis poetas universitarios* (¿1966?) y *Diez años de poesía joven en Chile (1960-1970)* (1971), son textos mimeografiados.

Seis de las antologías son de intención panorámica y abarcan la poesía escrita en Chile desde la época colonial hasta el presente. Así sucede, por ejemplo, con las tres preparadas por autores españoles (Albareda y Garfias, 1961; Soler Blanch, 1964; Cisternas y Mínguez, 1969), pero también con las de Carlos René Correa (1944) y Raúl Silva Castro (1959), y la de María Urzúa y Ximena Adriasola (1963). En otros casos, se busca el inicio de la poesía chilena en el romanticismo, con Guillermo Blest Gana: es el caso de las distintas ediciones de *Las cien mejores poesías chilenas* de Alone, o de las antologías de Sergio Atria (1946) y Antonio de Undurraga (1958); o en el modernismo, con Pedro Antonio González, en las de Carlos Poblete (1955) y Palacios y Délano (1962). De las ocho antologías centradas exclusivamente en la poesía del siglo XX, las de Alfredo Lefebvre

³ Soy consciente de la condición “límitrofe” de algunas de las antologías aquí recopiladas (las de Xavier Abril y Hernán del Solar, por ejemplo) y de la más que probable existencia de otras que desconozco. Quedan excluidas del corpus las antologías poéticas regionales, como *Treinta años de poesía en Concepción* (con selección de Jaime Giordano y Luis Antonio Faúndez, publicada en la revista *Atenea* en 1965), *Antología de la poesía nortina: Tarapacá, Antofagasta, Atacama, Coquimbo* (Antofagasta, 1966, edición de Mario Bahamonde) y *Antología de nuevos poetas de Valparaíso*, publicada por la Sociedad de Escritores de Valparaíso (1971), así como antologías temáticas como *Valparaíso en la poesía: antología* (Valparaíso, 1973, edición de Alfonso Larrahona Kästen) y *Antología poética del vino* (Santiago, 1969, edición de Mario Ferrero).

(1945), Hugo Montes (1956) y Carlos René Correa (1972) comienzan con Julio Vicuña Cifuentes; Alfonso Calderón (1971) inicia su selección con Diego Dublé Urrutia; Jorge Elliott (1957) y Scarpa y Montes (1968) con Pedro Prado; Xavier Abril (1956) con Gabriela Mistral. En estos libros, y en el de Undurraga, la intención “programática” pesa más que la “panorámica”⁴ y esto se acentúa en las antologías enfocadas explícitamente en la poesía más reciente: las de Zambelli (1948, centrada en los años 1938-1948), Víctor Castro (1953, “poesía nueva”), Martín Micharvegas (1972, “nueva poesía joven”) y Quezada (1973, “poesía joven”), así como la mimeografiada de 1971 (“poesía joven”). Lo mismo sucede con las antologías publicadas en revistas por Teillier, Rojas y Díaz Casanueva, con las de ámbito universitario de Eleazar Huerta (1956), Jaime Concha (1965), Carlos Cortínez y Omar Lara (1965) y Jorge Román Lagunas y Nicolás Künsemüller (1971), así como *Seis poetas universitarios* (¿1966?), y con las dos ediciones de *El joven laurel* preparadas por Scarpa en Saint George’s College. Por último, conviene señalar la especificidad de algunas de las antologías: *Luciérnaga* (1946), de Oreste Plath, es poesía para niños; la de Edmundo Palacios y Luis Enrique Délano es una *Antología de la poesía social de Chile* (1962); Urzúa y Adriasola (1963) se centran en “la mujer en la poesía chilena”, Hernán del Solar (1965) en los ganadores del Premio Nacional de Literatura, y Concha (1971) en la obra publicada entre 1907-1917 por poetas del grupo “Los Diez”.

En la siguiente enumeración de las cuarenta y una antologías, ofrezco información sobre su presentación formal (prólogos, estructura, notas biobibliográficas, etc.), sobre la proporción de género entre los autores antologados, y sobre los poetas que protagonizan la selección:

Carlos René Correa (ed.), *Poetas chilenos, 1557-1944*, Santiago, Editorial La Salle, 1944 (544 páginas)

En su prólogo, “Desarrollo intelectual de Chile” (V-XXIV), Correa ofrece una “mirada retrospectiva” a la literatura chilena (V), centrándose principalmente en la poesía de los siglos diecinueve (X-XV) y veinte (XV-XXIV).

111 POETAS ANTOLOGADOS (95 hombres, 16 mujeres). Organización cronológica en tres secciones: “Ercilla y Oña”, “El siglo XIX” y “El siglo XX”. Hay breves presentaciones biobibliográficas y una ilustración (dibujo o fotografía) de cada autor.

⁴ Sobre esta distinción entre las antologías panorámicas y programáticas, véase el libro de 2007 de José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: poética de la antología poética* (132-136).

PROTAGONISTAS DE LA ANTOLOGÍA: Pablo Neruda (14 pp.), Juvencio Valle (12 pp.); Samuel A. Lillo, Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz, Gabriela Mistral, Jorge Hübner Bezanilla, Óscar Lanús (10 pp.).

Alfredo Lefebvre (ed.), *Poetas chilenos contemporáneos*, Santiago, Zig-Zag, 1945 (185 páginas)

En su “Prólogo” (9-16), Lefebvre destaca la variedad y la grandeza de la poesía chilena del siglo XX, pero advierte del peligro de que llegue a una etapa de “desmedro” (9).

20 POETAS ANTOLOGADOS (19 hombres, 1 mujer). Orden cronológico (con irregularidades), de Julio Vicuña Cifuentes a Roque Esteban Scarpa. Breves notas biobibliográficas al final de cada selección.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (15 pp.); Gabriela Mistral (14 pp.); Carlos Pezoa Véliz (12 pp.); Rosamel del Valle (11 pp.); Vicente Huidobro (10 pp.).

Oreste Plath (ed.), *Luciérnaga. Versos de poetas chilenos seleccionados para los niños*, Santiago, Nascimento, 1946 (125 páginas)

Hay una “Explicación” (5-8) y un “Prólogo” (9-11). No es una antología de “versos escolares”. Plath ha procurado que los temas, al ser recitados por los niños, no “suenen como argumentaciones de las madres, del profesor, del adulto en general” (7-8).

44 POETAS ANTOLOGADOS (37 hombres, 7 mujeres). Sin orden cronológico o alfabético. No se agrupan los poemas de cada autor. No hay presentaciones individuales. Al final del libro hay una lista de “Antologías” (119), para que el lector pueda acceder a información biobibliográfica sobre los autores, y una “Nota” (121) en la que se informa sobre el poeta Miguel Gómez Herrera, que no figura en ningún libro de esa lista. Ilustraciones de Francisco Amighetti.

PROTAGONISTAS: Gabriela Mistral (4 poemas); Carlos Barella (3 poemas); Carlos Acuña, Julio Barrenechea, Lucía Condal, Victoria Contreras, Óscar Jara Azócar, María Cristina Menares, Mila Oyarzún, Robinson Saavedra Gómez, Daniel de la Vega (2 poemas).

Sergio Atria (ed.), *Cruz del Sur*, Santiago, Cruz del Sur, 1946 (157 páginas)

No hay prólogo ni explicación del criterio de selección.

28 POETAS ANTOLOGADOS (27 hombres, 1 mujer). Orden cronológico, de Guillermo Blest Gana a Nicanor Parra. Se señala la autoría al pie de cada poema. Hay una “Bibliografía” final (129-137), con fechas de los autores y una lista de sus libros, y una enumeración de “Antologías chilenas” (139-141).

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (25 pp.); Gabriela Mistral (17 pp.); Diego Dublé Urrutia, Vicente Huidobro (7 pp.); Manuel Magallanes Moure, Ángel Cruchaga Santa María (6 pp.)

Hugo Zambelli (ed.), *13 poetas chilenos (1938-1948)*, Valparaíso, Roma, 1948 (112 páginas)

En su breve “Prefacio” (5), Zambelli explica que su antología se limita a poetas que hayan publicado sus primeras obras entre 1938 y 1948, que sean representativos de “las más significativas tendencias poéticas de la hora actual, en nuestro país”, y que sigan a “nuestros grandes poetas anteriores” en su rigor y su originalidad.

13 POETAS ANTOLOGADOS (13 hombres, 0 mujeres). Orden alfabético, de Eduardo Anguita al propio Zambelli. Hay breves presentaciones biobibliográficas y una reflexión metapoética por parte de cada autor.

PROTAGONISTAS: Eduardo Anguita, Braulio Arenas (15 pp.); Enrique Gómez-Correa, Mahfud Massis, Nicanor Parra (8 pp.).

Alone (ed.), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago, Zig-Zag, 1949, 2ª ed. (213 páginas)

Incluye el prólogo “A los lectores” (7-8), que apareció en la primera edición de 1935, y un “Prólogo de la segunda edición” en el que Alone defiende las modificaciones introducidas (9).

26 POETAS ANTOLOGADOS (24 hombres, 2 mujeres). Orden no estrictamente cronológico, de Guillermo Blest Gana a Enrique Lihn Carrasco. Breves presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Manuel Magallanes Moure (22 pp.); Gabriela Mistral, Óscar Castro (18 pp.); Diego Dublé Urrutia (17 pp.); Jorge Hübner Bezanilla (13 pp.); Vicente Huidobro (11 pp.); Pablo Neruda (10 pp.).

Víctor Castro (ed.), *Poesía nueva de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1953 (368 páginas)

En un extenso “Prólogo” (11-46), Castro reflexiona sobre la “dura empresa” que acarrearía ofrecer “un panorama objetivo de la poesía nueva de Chile” (11). Denuncia la falta de atención crítica a la poesía reciente del país (16). Reconoce el peso en los jóvenes de Huidobro, de Rokha y Neruda y el peligro de someterse a otras influencias, como la de Lorca (19). Realiza, a continuación, un estudio histórico de la poesía chilena, desde Ercilla hasta Julio Barrenechea (22-46).

64 POETAS ANTOLOGADOS (52 hombres, 12 mujeres). Orden cronológico (con uno que otro error), de Omar Cáceres a Pablo Guíñez. Hay detalladas presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Gonzalo Rojas, David Rosenmann Taub (10 pp.); Gladys Thein, Eduardo Anguita, Hugo Goldsack, Ricardo Navia (8 pp.).

Roque Esteban Scarpa (ed.), *El joven laurel*, Santiago, Academia Literaria del Saint George’s College, 1953 (158 páginas)

En el apartado “Biografías casi sin tiempo” (155-158), se explica que la Academia Literaria del Saint George’s College se fundó en 1946, bajo la asesoría de Roque Esteban Scarpa, con el fin de “ofrecer, fuera del rigor de la clase, posibilidades al alumno para expresar su espíritu creador” (155). Había 28 académicos, cada uno de los cuales ocupaba un sillón que llevaba una letra. Hay una “Carta inconclusa a mis autores” (7-9), en la que Scarpa celebra el “milagro” del libro, apela a la “modestia” de los antologados, y pide —en previsión de críticas futuras— que “ni la alabanza turbe la diafanidad del alma, ni la censura amargue la pura fuente del canto (7-8).

7 AUTORES ANTOLOGADOS (7 hombres, 0 mujeres). El orden no es ni alfabético ni cronológico. De los siete autores (nacidos entre 1933 y 1937), el texto de Pablo Gutiérrez Smith es un relato y el de Jaime Silva Gutiérrez un poema dramático. Hay biobibliografías (más biográficas que bibliográficas, por la edad) en el apartado final.

PROTAGONISTAS: Jaime Silva Gutiérrez (38 pp.); Armando Uribe Arce (28 pp.); Hernán Montealegre Klenner (24 pp.); José Miguel Ibáñez Langlois (20 pp.).

Alone (ed.), “Antología de poetas del siglo XX”, en *Historia personal de la literatura chilena (desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda)*, Santiago, Zig-Zag, 1954: 283-420 (137 páginas)

En el apartado “El siglo XX” (225-279), Alone presenta un diccionario biográfico de los autores que figuran, a continuación, en su “Antología de poetas y prosistas del siglo XX” (281-601).

14 POETAS ANTOLOGADOS (13 hombres, 1 mujer). Son poetas ya incluidos en la edición de 1949 de *Las cien mejores poesías*. La selección, en la mayoría de los casos, es idéntica.

PROTAGONISTAS: Manuel Magallanes Moure (18 pp.); Óscar Castro, Diego Dublé Urrutia, Gabriela Mistral, Pablo Neruda (15 pp.); Vicente Huidobro (13 pp.); Jorge Hübner Bezanilla (11 pp.).

Carlos Poblete (ed.), *Los mejores poetas de Chile (de Pedro Antonio González a Pablo Neruda): breve antología*, Santiago, Artes Gráficas Numen, 1955, 2ª edición (61 páginas)

La antología forma parte de la colección “Numen (Los mejores poetas)”, dirigida por Carlos Poblete. Hay un breve prólogo, “Los mejores poetas de Chile. Breve antología popular” (5-6), firmado por “P.”. Se entiende que es Poblete, ya que en una nota se invita al lector a que consulte su antología *Exposición de la poesía chilena* (1941). *Los mejores poetas* tiene como propósito “llevar al pueblo y a la juventud expresiones más nobles que las que suelen brindarles la politiquería, el fútbol y otros vicios que están malogrando las virtudes que hicieron respetable a nuestra patria” (6).

24 AUTORES ANTOLOGADOS (23 hombres, 1 mujer). Orden cronológico, de Pedro Antonio González a Óscar Castro. La única información que se ofrece son el nombre y las fechas de los autores.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (6 pp.); Carlos Pezoa Véliz, Gabriela Mistral (4 pp.).

Roque Esteban Scarpa (ed.), *El joven laurel (ii)*, Santiago, Academia Literaria del Saint George's College, 1955 (127 páginas)

En su prólogo “La Academia y sus autores” (7-9), Roque Esteban Scarpa celebra que la Academia Literaria haya cumplido diez años de vida. A diferencia de la antología anterior, esta incluye sólo a actuales alumnos del Colegio, por lo cual “es posible que su calidad no guarde el valor casi homogéneo de la primera: más que la diferencia de edades, las de tiempo de trabajo en la poesía y en la prosa, establecen jerarquías” (8).

10 AUTORES ANTOLOGADOS (10 hombres, 0 mujeres). El orden no es ni alfabético ni cronológico. Los diez autores (nacidos entre 1937 y 1940) publican una selección de poemas, con la excepción de Luis Vargas Saavedra y Luis Goycoolea Grez, que presentan relatos. Hay información biobibliográfica en la “Breve noticia sobre los autores” (123-127).

PROTAGONISTAS: Hernán Montealegre Klenner (18 pp.); Eduardo Vega Bezanilla, Luis Goycoolea Grez (14 pp.).

Hugo Montes (ed.), *Antología de medio siglo (poesía chilena)*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1956 (346 páginas)

En su “Prólogo” (7-14), Montes ofrece un breve recuento de la poesía del siglo XX en Chile, que era “la más valiosa de la América hispana” (10). Según la solapa, “esta Antología, realizada con un criterio amplio y sin ninguna restricción de escuelas literarias, permitirá apreciar la extraordinaria calidad de la poesía chilena del siglo XX”, y “será de preciosa utilidad para quienes se interesan por las realidades espirituales de nuestro país”.

37 POETAS ANTOLOGADOS (36 hombres, 1 mujer). Orden cronológico, de Julio Vicuña Cifuentes a Efraín Barquero. No hay presentaciones individuales, pero hay una bibliografía de cada autor y dos índices: uno de primeros versos y otro general.

PROTAGONISTAS: Neruda (87 pp.); Mistral (43 pp.); Huidobro (36 pp.); Pezoa Véliz (14 pp.); David Rosenmann Taub (13 pp.).

Eleazar Huerta (ed.), Nicanor Parra, Ángel Cruchaga Santa María y Antonio Avaría de la Fuente (sel.), *Poetas universitarios: antología*, Santiago, Instituto Pedagógico/Centro Literario, 1956 (116 páginas)

En su “Prólogo” (9-14), Huerta celebra la “independencia de voces” de los jóvenes universitarios seleccionados, cada uno de los cuales posee “rasgos inconfundibles”. “¡Bendita sea la Universidad, que forma personas y no grey, que alienta lo individual en vez de aplanarlo!” (10), exclama.

9 POETAS ANTOLOGADOS (9 hombres, 0 mujeres). Sin orden alfabético o cronológico. Hay breves presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Armando Uribe Arce (18 pp.); Jorge Teillier (14 pp.); Sergio Hernández Romero, Jaime Valdivieso Bordalí, Carlos Willson Marin (12 pp.).

Xavier Abril (ed.), *Antología de la poesía moderna hispanoamericana (Argentina, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay)*, Montevideo, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1956 (59 páginas)

Abril afirma, en su “Introducción” (3-7), que toda la poesía nueva en América proviene de *Cantos de vida y esperanza* de Darío (3) y destaca el papel decisivo de Vicente Huidobro y César Vallejo (4-5). Aprovecha para criticar el plagio en las primeras obras de Neruda y el “gaseoso espiritualismo” de *Residencia en la tierra*, y para lamentar “esa terrible e irreparable escuela de ‘Cantos generales’ que América padece”. Justifica la selección de países abarcados por la antología con el argumento de que son los que “cuentan en la actualidad con los grupos de poetas más coherentes de América” (7).

8 POETAS ANTOLOGADOS (7 hombres, 1 mujer). Orden cronológico, de Gabriela Mistral a Juvencio Valle. Se trata de una antología sólo en nombre. En las páginas dedicadas a Chile (20-30), hay una breve presentación de cada poeta y un solo texto seleccionado.

Alone (ed.), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago, Zig-Zag, 1957, 3ª ed. (235 páginas)

Aparece de nuevo el texto “A los lectores” (9-10), junto a un “Prólogo de la tercera edición” en el que Alone vuelve a defender los cambios hechos, sobre todo la incorporación de poetas jóvenes (11).

37 POETAS ANTOLOGADOS (33 hombres, 4 mujeres). Se repite el modelo de la edición anterior, así como el orden cronológico (con inconsistencias), de Guillermo Blest Gana a Eliana Navarro.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (23 pp.); Gabriela Mistral (19 pp.); Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure, Óscar Castro (17 pp.); Jorge Hübner Bezanilla (14 pp.).

Jorge Elliott (ed.), *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, Santiago, Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción/Nascimento, 1957 (319 páginas)

Según la “Nota preliminar” de Elliott (5-8), el Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción le encomendó un libro sobre “el interesante fenómeno poético chileno de la actualidad”, algo que podría resultar extraño ya que él era profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana, pero “se pensó que un crítico de formación diversa a la de la generalidad podría, quizá, verter una luz inesperada sobre él al utilizar instrumentos de juicio poco usuales” (5). Se trata de una “antología ‘crítica’”, con una “selección rigurosa” en la que ha intentado ser “lo más imparcial posible” (6). La extensa introducción “La nueva poesía chilena” (9-141) se divide en cuatro secciones: “Consideraciones generales”, “El problema de la poesía”, “El proceso chileno en la poesía” y “La nueva poesía chilena”.

30 POETAS ANTOLOGADOS (29 hombres, 1 mujer). Orden cronológico, de Pedro Prado a Efraín Barquero. Se señalan las fechas de cada autor, pero no hay información biobibliográfica.

PROTAGONISTAS: Nicanor Parra (19 pp.); Pablo Neruda (18 pp.); Gabriela Mistral (16 pp.); Vicente Huidobro (13 pp.); Gonzalo Rojas, Venancio Lisboa (11 pp.); Pablo de Rokha (10 pp.).

Antonio de Undurraga, *Atlas de la poesía de Chile, 1900-1957. Antología integrada por 92 poetas más un prefacio, notas y estudios críticos*, Santiago, Nascimento, 1958 (503 páginas)

En la solapa se recuerda que el autor de la antología, aparte de ser un “verdadero poeta”, no era un “neófito en el conocimiento de nuestra realidad poética”: había publicado en Nascimento los libros *El arte poético de Pablo de Rokha* (1945) y el premiado *Pezoa Véliz, biografía, crítica y antología* (1950). En su “Prefa-

cio” (5-11), Undurraga vincula “la vitalidad y grandeza de la poesía chilena contemporánea” a la “geografía titánica” del país pero también al mestizaje entre el español y las “razas nativas” tan vigorosas como industriosas (5-6). En una “Advertencia preliminar”, firmada en abril de 1952 (13-15), explica que comenzó la recopilación y análisis ocho años antes (es decir, en 1944) y habla de la “faena invisible” que había detrás de los ficheros y cronologías.

92 POETAS ANTOLOGADOS (79 hombres, 13 mujeres). Orden cronológico (con errores). Se divide en dos grandes apartados. El primero (17-373) va de Guillermo Blest Gana a Luis Merino Reyes, con presentaciones a veces muy elaboradas de los poetas. Se señala la procedencia de los poemas. El apartado “Las últimas tendencias” (373-464) tiene cinco secciones, cada una con una introducción y luego una selección de los autores mencionados: (a) “Tendencias hacia el siglo de oro español”; (b) “Tendencia surrealista”; (c) “Tendencias neonaturalistas y otras afines”; (d) “Las tendencias vernaculistas”; (e) “Tendencias neorrománticas e intermedias”. Al final, hay una sección de “Versiones célebres verificadas por poetas chilenos” (464-469) y dos artículos de Undurraga: “Sobre la ‘Balada del violín’” (470-484) y “Huidobro y sus acusadores” (484-497).

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (31 pp.); Antonio Bórquez Solar (30 pp.); Vicente Huidobro (27 pp.); Gabriela Mistral, Pablo de Rokha (25 pp.); Carlos Pezoa Véliz (20 pp.); Antonio de Undurraga (16 pp.); Teresa Wilms Montt (13 pp.); Rosamel del Valle (11 pp.).

Raúl Silva Castro (ed.), *Antología general de la poesía chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1959 (432 páginas)

En su “Introducción” (7-8), Silva Castro plantea el libro como una continuación de su *Antología de poetas chilenos del siglo XIX* de 1937, con el fin de ofrecer un “muestrario completo de la poesía chilena”. Para que su selección fuera “tan seria y digna de crédito como es posible”, decidió “tomar muestras nada más que de los autores ya difuntos, cuya obra está cerrada y que no pueden embarazar el juicio literario con su presencia en el mundo” (7). Se llega así al absurdo de una antología que incluye a Óscar Castro pero en la que no figuran ni Pablo de Rokha ni Pablo Neruda.

73 POETAS ANTOLOGADOS (68 hombres, 5 mujeres). Orden cronológico, de Pedro de Oña a Óscar Castro. Presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: José Antonio Soffia (24 pp.); Andrés Bello (22 pp.); Salvador Sanfuentes, Julio Vicuña Cifuentes (16 pp.); Guillermo Blest Gana, Pedro Antonio González (15 pp.); Guillermo Matta (14).

Ginés de Albareda y Francisco Garfias (eds.), *Antología de la poesía hispanoamericana: Chile*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961 (489 páginas)

Albareda y Garfias también publicaron, en la misma colección, antologías dedicadas a la poesía de México (1957), Colombia (1957), Venezuela (1958), Argentina (1959), Perú (1963) y Uruguay (1968). En la detallada “Historia de la poesía chilena” (7-56) que sirve de introducción, hacen hincapié en el protagonismo de España desde la epopeya fundacional de Ercilla (9-11) hasta los imitadores románticos de Zorrilla y Espronceda (23), en el interés de Mistral por Santa Teresa, Gracián y Fray Luis de Granada (38), en la colaboración de Gerardo Diego y Juan Larrea en el creacionismo de Huidobro (40) y en las apreciaciones de Juan Ramón Jiménez sobre Neruda (47-48).

136 POETAS ANTOLOGADOS (125 hombres, 11 mujeres). Hay tres secciones: “Primeros poetas”, “El romanticismo” y “El modernismo”. El orden cronológico, de Ercilla a Jorge Teillier, se rompe con una acumulación de siete poetas mujeres al final de la selección, de Sylvia Moore a Raquel Jodorowsky. No hay presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Gabriela Mistral, Pablo Neruda (19 pp.); Alonso de Ercilla (17 pp.); Pedro de Oña (13 pp.); Diego Dublé Urrutia (10 pp.); José Antonio Soffia, Vicente Huidobro (9 pp.).

Edmundo Palacios y Luis Enrique Délano (eds.), *Antología de la poesía social de Chile*, Santiago, Austral, 1962 (170 páginas)

Se dedica “al Partido Comunista de Chile como homenaje a sus cuarenta años de lucha”. El “Prólogo” (9-21) traza la historia de la poesía de conciencia social desde el siglo XIX, pasando por las influencias del socialismo utópico y el anarquismo, la fundación del P.C. en 1921, la crisis mundial de los años treinta y el impacto de la Revolución en Cuba. Se hace hincapié en la figura ejemplar de Neruda.

45 POETAS ANTOLOGADOS (40 hombres, 5 mujeres). Orden cronológico, de Pedro Antonio González hasta Teillier. Se dan las fechas de los autores, pero no hay información biobibliográfica de ningún tipo.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (20 pp.); Carlos Pezoa Véliz (8 pp.); Edesio Alvarado (6 pp.).

Alone (ed.), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago, Zig-Zag, 1962, 4ª ed. (230 páginas)

La contratapa sitúa el libro en la tradición de *Las cien mejores poesías (líricas) de la Lengua Castellana* (1908) de Menéndez Pelayo, que a pesar de las críticas (por la selección tan restringida) “constituyó un insustituible y breve tesoro de la lírica española”. La antología del “eminente crítico” Alone produjo “reacciones semejantes” pero ha tenido una “aceptación duradera” por parte del público. Se prescinde del prólogo original de 1935. En el “Prólogo a la cuarta edición” (7), Alone defiende la eliminación de quince poemas de la edición anterior y la incorporación de nuevos poemas de Neruda, Parra, Arteche, Teillier y Barquero.

35 POETAS ANTOLOGADOS (32 hombres, 3 mujeres). Se repiten la estructura y el orden inconsistentemente cronológico de la edición anterior, de Guillermo Blest Gana a Eliana Navarro.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (25 pp.); Gabriela Mistral (19 pp.); Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure (17 pp.); Óscar Castro (15 pp.); Jorge Hübner Bezanilla (14 pp.).

María Urzúa y Ximena Adriasola (eds.), *La mujer en la poesía chilena: 1784-1961*, Santiago, Nascimento, 1963 (239 páginas)

En su “Advertencia” inicial (5), Ximena Adriasola explica el criterio de “seleccionar a las escritoras de mayor valor literario de su generación”, con el fin de reunir “valiosos poemas que se encuentran dispersos en libros olvidados”. El “Prólogo” (7-12) de María Urzúa traza una historia de la poesía chilena en la que señala puntualmente la presencia de poetas mujeres.

36 POETAS ANTOLOGADAS (0 hombres, 36 mujeres). Orden cronológico, de Sor Tadea de San Joaquín a Ximena Sepúlveda. Hay presentaciones biobibliográficas y una bibliografía final.

PROTAGONISTAS: Gabriela Mistral (22 pp.); Mercedes Marín del Solar, Laura Bustos, María Monvel, Irma Astorga, Stella Díaz Varín, Delia Domínguez (8 pp.).

Jaime Concha (pról.), *Poesía del Grupo Trilce*, Valdivia, s.e., 1964 (83 páginas)

En un breve prólogo sin título (7-10), Jaime Concha defiende la existencia de una poesía universitaria. Cuenta el nacimiento del grupo Trilce en la Universidad Austral, y celebra la poesía de sus miembros, llegados a Valdivia desde lugares distintos de Chile. La antología, publicada antes del año de vida del grupo, rompe “todos los récords biológicos” (10)

5 POETAS ANTOLOGADOS (5 hombres, 0 mujeres).

Carmen Soler Blanch (ed.), *Antología de la poesía chilena*, Barcelona, Instituto de Artes Gráficas, 1964 (209 páginas)

Es una antología de difusión cultural, con dibujos en color. En su breve “Prólogo” (5), Soler Blanch celebra la “magnífica floración poética” de Chile y anuncia que no había nadie mejor que Ercilla, “poeta español de nacimiento pero chileno de corazón”, para dar inicio a una antología “dedicada a todos los jóvenes de habla española”.

80 POETAS ANTOLOGADOS (73 hombres, 7 mujeres). Orden aproximadamente cronológico, de Pedro de Oña a María Elvira Piwonka. Se divide en cuatro secciones: “Prólogo”; “Primeros poetas”; “El Romanticismo”; y “El Modernismo y las tendencias actuales”. Hay breves presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (14 pp.); Gabriela Mistral (10 pp.); Alonso de Ercilla (8 pp.)

Hernán del Solar (ed.), *Breve estudio y antología de los premios nacionales de literatura*, Santiago, Zig-Zag, 1965 (371 páginas)

El libro, como cuenta Del Solar en su “Introducción” (7-10), reproduce sus crónicas periodísticas sobre los ganadores del Premio Nacional y añade una selección antológica de cada uno. Entre los veintitrés premiados desde el comienzo del galardón (en 1942), había once poetas: Pablo Neruda (1945), Samuel Lillo (1947), Ángel Cruchaga Santa María (1948), Pedro Prado (1949), Gabriela Mistral (1951), Daniel de la Vega (1953), Víctor Domingo Silva (1954), Max Jara (1956), Diego Dublé Urrutia (1958), Julio Barrenechea (1960) y Juan Guzmán Cruchaga (1962).

11 POETAS ANTOLOGADOS (10 hombres, 1 mujer). Orden cronológico, según el año en que se otorgó el premio.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (26 pp.); Pedro Prado (20 pp.); Gabriela Mistral (16 pp.).

Jorge Teillier, “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, *Boletín de la Universidad de Chile*, 56, mayo de 1965: 48-62 (9 páginas)

Al final de su ensayo, un hito en la historia de la poesía chilena, Teillier adjuntó una brevísima antología (54-62) de poetas nacidos entre 1920 y 1938 que encarnaban la estética “lárca” que buscaba: Efraín Barquero, Alfonso Calderón, Rolando Cárdenas, Carlos de Rokha, Pablo Guíñez, Floridor Pérez y Alberto Rubio. En una nota final nombró a otros once –todos hombres– que habría que incluir en “una antología más completa” (62).

7 POETAS ANTOLOGADOS (7 hombres, 0 mujeres). Orden alfabético. Escuetas presentaciones biobibliográficas.

Carlos Cortínez y Omar Lara (eds.), *Poesía chilena (1960-1965)*, Santiago, Ediciones Trilce, 1966 (183 páginas)

En una “Explicación preliminar” (11) firmada por el Grupo Trilce, se explica que el libro “testimonia un acontecimiento: el Encuentro de la Joven Poesía Chilena, ocurrido en Valdivia durante abril de 1965”, durante el cual los jóvenes presentaron a poetas de la “generación del 50”. Un “propósito secundario” del libro era mostrar “algunos ejercicios de poetas posteriores, casi venideros”.

25 POETAS ANTOLOGADOS (25 hombres, 0 mujer). Orden alfabético. La antología se divide en dos partes. En la primera, la selección de los siete poetas mayores va precedida por los ensayos leídos en el Encuentro. La segunda parte consiste en uno o dos textos de autores más jóvenes, entre ellos, aparte de los poetas de Trilce, Óscar Hahn y Manuel Silva Acevedo. Hay unas “Notas bio-bibliográficas” al final (181-183).

PROTAGONISTAS: Enrique Lihn (15 pp.), David Rosenmann Taub, Jorge Teillier (8 pp.); Armando Uribe Arce (7 pp.)

Seis poetas universitarios, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, Central de Publicaciones, s.f. (32 páginas)

Se trata de una publicación mimeografiada sin prólogo ni presentación ni información sobre el encargado de la edición. Al menos cuatro de los autores –Jaime Silva Iriarte, Jorge Etcheverry Arcaya, Óscar Evans y Bernardo Araya– formaban parte del Grupo América (Bianchi 96-108). En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile, se postula como posible fecha de edición de la antología el año 1960. Mucho más probable es que se haya editado entre 1965 y 1967. El Grupo América se fundó en el Instituto Pedagógico en 1964 y se disolvió cuatro años más tarde; por otra parte, Jorge Etcheverry nació en 1945.

6 POETAS ANTOLOGADOS (6 hombres, 0 mujeres). No hay orden alfabético o cronológico.

PROTAGONISTAS: A cada poeta le corresponden 4 o 5 páginas.

Alone (ed.), *Las mejores poesías chilenas*, Santiago, Zig-Zag, 1966, 5ª ed. (276 páginas)

En la solapa, se reproduce el texto de contratapa de la cuarta edición de *Las cien mejores poesías*, añadiendo una explicación del nuevo título, ya que “el número ha sobrepasado la cifra inicial de 100”. En su “Prólogo” (7-9), Alone registra el impacto que ha tenido en el libro la *Antología crítica* de Jorge Elliott (8-9).

43 POETAS ANTOLOGADOS (39 hombres, 4 mujeres). Se repite la organización de la edición anterior. Orden aproximadamente cronológico, de Guillermo Blest Gana a Óscar Hahn.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (25 pp.); Gabriela Mistral (19 pp.); Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure (17 pp.); Óscar Castro, Jorge Hübner Bezanilla (14 pp.); Vicente Huidobro (11 pp.); Jorge Teillier (10 pp.).

Waldo Rojas (ed.), “Poesía chilena moderna”. En *El Corno Emplumado*, 21, México, enero de 1967: 49-68 (20 páginas)

Es una antología trunca. Rojas, en una carta a *El Corno Emplumado*, habló de la “muestra antológica” que había preparado para la revista. La poesía chilena actual, afirmaba, era un archipiélago en el que “cada poeta es una especie de isla”, ya que no existían grupos o agrupaciones de poetas en el país (una extraña afir-

mación en vista de la existencia de *Trilce*, *Arúspice*, etc.). Comentó la precariedad económica de los poetas y la dificultad de publicar, por mucho que existiera la tradición de Huidobro, Mistral y Neruda, “que bien o mal, juega de nuestro lado” (124-125). Una “Nota sobre los colaboradores”, al final de la revista, da detalles biobibliográficos sobre Rojas y explica que este “reunió para nosotros esta pequeña antología, que hubo de ser reducida por razones de espacio” (135).

12 POETAS ANTOLOGADOS (12 hombres, 0 mujeres). No hay presentaciones biobibliográficas. Aunque no se aporten fechas, la selección –de Parra a León Ocqueteaux– es cronológica.

PROTAGONISMO: Enrique Lihn (4 pp.); Nicanor Parra, Jorge Teillier (3 pp.).

“33 nombres claves de la actual poesía chilena”, número monográfico de *Orfeo. Revista de poesía y teoría poética*, 33-38, Santiago, 1968 (232 páginas)

Sirve como prólogo la carta “Humberto Díaz Casanueva a Orfeo” (6-7). Miembro del consejo de redacción de la revista y embajador de Chile en Argelia, Díaz Casanueva destaca que “aparece este número antológico en un momento crucial, confuso, intrincado por adversas líneas de pensamiento” (6). Agradece la oportunidad de figurar, “junto a valiosos compañeros, cada uno siguiendo su propia vía, pero todos impregnados por el mismo amor a la poesía, amor, asombro o temor; por el convencimiento de que el don poético es una responsabilidad, y por la confianza en un hombre más pleno y digno” (7).

33 POETAS ANTOLOGADOS (32 hombres, 1 mujer). Orden aproximadamente cronológico, de Rosamel del Valle a Jorge Etcheverry. No hay presentaciones, pero se indica la procedencia de cada texto. Los poemas de Gustavo Ossorio se incluyen en un “Homenaje”, celebrado en el 20º aniversario de su muerte.

PROTAGONISTAS: Rosamel del Valle (20 pp.); Gustavo Ossorio (17 pp.); Eduardo Anguita (13 pp.); Humberto Díaz Casanueva (11 pp.); Enrique Lihn, Grupo Amereida (10 pp.).

Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes (eds.), *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968 (370 páginas)

Según el “Prólogo” (7-8), la antología se dirige “de preferencia a lectores españoles e hispanoamericanos”, es decir, no a un público chileno. Pretende divulgar la obra de poetas contemporáneos, “quienes producen una obra madura desde la

década de 1920” (7). Se da protagonismo a Mistral, Huidobro y Neruda, que han llevado la poesía chilena a “cimas muy altas y enriquece la de toda nuestra lengua”, pero proponen también mostrar el valor y la diversidad de otros muchos autores, “que no siempre han alcanzado adecuada divulgación fuera del país” (7-8).

26 POETAS ANTOLOGADOS (24 hombres, 2 mujeres). Orden cronológico, de Pedro Prado a José Miguel Ibáñez, con detalladas presentaciones de cada autor. Una “Bibliografía” final (357-362) señala sus fechas y sus libros publicados.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (51 pp.); Gabriela Mistral (44 pp.); Vicente Huidobro (23 pp.); Julio Barrenechea, Nicanor Parra (15 pp.); Humberto Díaz Casanueva, Juvencio Valle, Miguel Arteche, David Rosenmann Taub (13 pp.).

Leila Cisternas de Mínguez y José Miguel Mínguez Sender (eds.), *Antología de poesía chilena (siglos XVI al XX)*, Barcelona, Bruguera, 1969 [colección Libro Clásico] (230 páginas)

En su “Introducción” (13-16), Miguel Mínguez Sender y Leila Cisternas –doctor en Filología Moderna y profesora de la Universidad de Valparaíso, respectivamente, como se explica al inicio del libro– abordan la poesía chilena desde una perspectiva histórica, geográfica y étnica.

40 POETAS ANTOLOGADOS (35 hombres, 5 mujeres). Hay información biobibliográfica en las introducciones a los tres apartados: “La Conquista. El reino de Chile” (19-32); “Primeros años de la Independencia (71-74); y “La poesía a caballo de los siglos XIX y XX” (93-136). Este, con diferencia el apartado más extenso, va de Carlos Pezoa Véliz a Virgilio Rodríguez Severín; el orden cronológico se altera para ceñirse a las distintas modalidades poéticas descritas en la introducción. Se señala la procedencia de cada poema.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (37 pp.); Alonso de Ercilla (28 pp.); Vicente Huidobro (17 pp.); Gabriela Mistral (16 pp.); Salvador Sanfuentes, Carlos Pezoa Véliz, Óscar Castro (11 pp.); Pablo de Rokha (10 pp.).

Alfonso Calderón (ed.), *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971 (383 páginas)

En el breve prólogo, “Así, si os parece” (7-10), Calderón explica la “intención precisa” de su antología: “registrar el desarrollo de la poesía chilena desde el momento mismo en que se despoja de su carácter segundón para transformarse ver-

daderamente en una segunda naturaleza nacional”. Se opone a las antologías que acumulan poetas sin distinguir “entre lo accesorio y lo fundamental”. Explica la división en dos partes. En la primera, pretende ofrecer un “testimonio concluso” desde el momento en que se toma conciencia del lenguaje “como fundamento de una nueva mirada sobre el mundo y las cosas”, y mostrar la evolución de los poetas seleccionados. En la segunda, figura la “obra abierta” de escritores contemporáneos. Quiere, además, que su antología muestre la creciente “interpenetración de los géneros literarios” (7-8). Explica, también, la inclusión de un apéndice con “testimonios de los propios creadores acerca de sus métodos, el oficio literario, sus credos estéticos” (10).

33 POETAS ANTOLOGADOS (32 hombres, 1 mujer). Orden cronológico. La primera parte (con 15 poetas) comienza con Diego Dublé Urrutia y termina con Óscar Castro; la segunda (con 18) va de Braulio Arenas a Gonzalo Millán. Se ofrecen las fechas de cada autor y una escueta información bibliográfica y de referencias críticas. Se señala la procedencia de cada poema. El “Apéndice” (269-383) incorpora textos metapoéticos de los autores antologados.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (27 pp.); Nicanor Parra (19 pp.); Gabriela Mistral (18 pp.); Vicente Huidobro, Pablo de Rokha (17 pp.); Juvencio Valle (13 pp.); Carlos Pezoa Véliz, Braulio Arenas (11 pp.); Raúl Rivera (10 pp.).

Jaime Concha (sel. y pról.), *Poesía chilena, 1907-1917*, Santiago de Chile, Nascimento, 1971 (150 páginas)

La “Introducción” (7-20) parte de la idea de que “1907 es una fecha decisiva en nuestra historia” (7) y estudia el movimiento “hacia adentro” de los poetas antologados, liderados por Pedro Prado, en el marco de una “fase de repliegue social” posterior a la masacre de la Escuela Santa María de Iquique (9). Termina con una breve bibliografía de los libros representados en la selección (19-20)

7 POETAS ANTOLOGADOS (7 hombres, 0 mujeres). No hay información sobre los autores (está en la introducción). El orden, siguiendo la argumentación de Concha, va de Prado a Ernesto A. Guzmán.

PROTAGONISTAS: Carlos R. Mondaca (25 pp.); Pedro Prado, Max Jara (24 pp.); Manuel Magallanes Moure, Ernesto A. Guzmán (20 pp.).

Diez años de poesía joven en Chile (1960-1970), Valparaíso, Universidad de Chile, Área de Humanidades, 1971 (58 páginas)

Este texto mimeografiado surgió del encuentro de ese nombre organizado por el Área de Humanidades de la Universidad de Chile de Valparaíso, entre el 9 y el 11 de junio de 1971, del que se reproduce el programa (4). Según el prólogo, anónimo y sin título (1-3), los poetas jóvenes de Chile ya eran conscientes de su propia tradición, y por ello no existía una “negación explícita, militante de las líneas trazadas por sus predecesores”. Se hace hincapié en el papel aglutinador de los grupos Trilce, Arúspice y Tebaida (2).

12 POETAS ANTOLOGADOS (12 hombres, 0 mujer). Orden alfabético, de Eduardo Embry a Oliver Welden. Hay breves notas biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Gonzalo Millán, Hernán Miranda, Enrique Valdés, Oliver Welden (5 pp.).

Jorge Román Lagunas y Nicolás Künsemüller (eds.), *Poetas de la Universidad*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972 (90 páginas)

En su “Presentación” (9-12), los antologadores explican su intención de difundir la obra de dos generaciones de poetas vinculados a la Universidad Católica de Chile (10).

12 POETAS ANTOLOGADOS (11 hombres, 1 mujer). Orden alfabético, de Ramón Ávila a Ricardo Yamal. Breves presentaciones biobibliográficas.

PROTAGONISTAS: Rosa Cruchaga, José de la Fuente, Hugo Montes (7 pp.).

Martín Micharvegas (selección, ordenamiento y notas), *Nueva poesía joven en Chile*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972 (74 páginas)

En una “Nota práctica” (7-12), el poeta y artista plástico argentino Micharvegas reflexiona sobre los conceptos de “nueva poesía” y “poesía joven”, y explica que entró en contacto con jóvenes poetas chilenos en el encuentro poético celebrado en Valparaíso en junio de 1971. Su “recopilación” evita conscientemente el ordenamiento alfabético o cronológico y pretende “‘enganchar’ un discurso poético tras otro con el objetivo de hacer de esta selección un solo discurso sostenido desde distintas perspectivas”. Su criterio ha sido selectivo. Se ha hecho sin preocuparse demasiado por la edad e incluye a autores inéditos (Juan Luis Martínez

y Raúl Zurita). Los poemas seleccionados son posteriores al triunfo de la Unidad Popular en septiembre de 1970 (10-11).

11 POETAS ANTOLOGADOS (11 hombres, 0 mujeres). Sin orden cronológico o alfabético.

PROTAGONISTAS: Hernán Lavín (8 pp.); Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán, Hernán Miranda, Raúl Zurita (6 pp.).

Carlos René Correa (ed.), *Poetas chilenas del siglo XX: la antología más completa de nuestra poesía actual*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1972, 2 vols. (621 páginas)

En su “Prólogo” (7-8), Correa explica que “no se trata de una antología estricta, sino de un amplio panorama en el que se alzan montañas y también colinas”. Pretende, así, como reza el subtítulo, ofrecer “la antología más completa de nuestra poesía actual”, tomando como modelo a *Selva lírica* (1917). Su decisión se justifica por las “omisiones inexplicables” que había en numerosas antologías “truncas”, tanto en Chile como en el extranjero, donde “son copia de las ya aparecidas en Chile” y “adolecen de una información directa y fidedigna” (7).

219 POETAS ANTOLOGADOS (174 hombres, 45 mujeres). Orden cronológico, con breves presentaciones biobibliográficas. El primer tomo, de 97 autores, va de Julio Vicuña Cifuentes a Nicanor Parra; el segundo, de 122 autores, de Hugo Goldsack a Franko Melo. El orden cronológico se rompe en el caso de las poetas mujeres vivas, que aparecen en función del año de publicación de su primer libro.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (8 pp.); Gabriela Mistral (7 pp.); Nicanor Parra (6 pp.); Carlos Pezoa Véliz, Jorge González Bastías, Pedro Prado, Vicente Huidobro, Alberto Rojas Jiménez, Humberto Díaz Casanueva, Óscar Castro (5 pp.).

Jaime Quezada (sel. y pról.), *Poesía joven de Chile*, México, Siglo XXI (Colección mínima), 1973 (133 páginas)

En el prólogo, “Algo necesario que decir” (7-10), Quezada celebra la rica tradición poética (“no dada con tal intensidad en otros países de América Latina”), que permite a los jóvenes nutrirse de Neruda, Mistral y Parra, y a partir de ellos “sacar su propia voz, su lenguaje personal, su vocación renovadora” (7). Insiste en la importancia de los grupos poéticos (Arúspice, Trilce, etc.) entre los jóvenes (8), y divide la poesía reciente en dos bloques, representados por Lihn y Teillier (9).

10 POETAS ANTOLOGADOS (10 hombres, 0 mujeres). Orden alfabético. Hay un apartado biobibliográfico, “Acerca de los autores”, al final (131-133). Se señala la procedencia de los poemas.

PROTAGONISTAS: Jaime Quezada (17 pp.); Omar Lara, Hernán Lavín Cerda (13 pp.).

Alone (ed.), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1973, 6ª ed. (254 páginas)

Se repite, con escasos cambios, el prólogo de 1967.

43 POETAS ANTOLOGADOS (39 hombres, 4 mujeres). Casi idéntico a la edición anterior.

PROTAGONISTAS: Pablo Neruda (23 pp.); Diego Dublé Urrutia, Gabriela Mistral (17 pp.); Manuel Magallanes Moure (15 pp.); Óscar Castro (14 pp.); Jorge Hübner Bezanilla (13 pp.); Vicente Huidobro (11 pp.); Jorge Teillier (9 pp.).

EN HOMBROS DE GIGANTES

Si a comienzos del siglo XX los antólogos chilenos trabajaban con miedo, a la sombra del dictamen de Menéndez Pelayo, a mediados de siglo más que temor era orgullo lo que les inspiraba, y si había temor, era el que sentían los autores jóvenes, conscientes de que para ser poeta en Chile hacía falta subirse a hombros de gigantes y lidiar con la consabida angustia de influencia. La cantidad imponente de antologías publicadas entre 1944 y 1973 es una prueba palpable de ese orgullo y de la fecunda influencia de aquellos gigantes. Lo reconocían los propios antólogos. La “altura de nuestra poética”, decía Víctor Castro en 1953, “ha proporcionado a Chile el privilegio de acentuar su influencia no sólo en países americanos, sino que ese flujo y reflujo de nuestro verso y contenido nos ha llevado a mantener poderosa y clara preponderancia”. No dejaba, sin embargo, de constatar que “en las nuevas promociones deberán pesar enormemente nombres como los de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, por ejemplo, porque ellos, principalmente, se hacen hitos indestructibles a cualquier desarrollo artístico del idioma” (16). Hasta el poeta-antólogo Waldo Rojas, ya en los años sesenta y después de una queja “melodramáticolagrimsa” sobre las dificultades de ser poeta en Chile, reconoció que “la sangre no llega al río. Ahí está una tradición que bien o mal, juega de nuestro lado. Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Neruda, son buenos avales para nuestra poesía” (125).

De particular interés me parece la apreciación matizada y más crítica de Alfredo Lefebvre, en su antología de 1945:

Las opiniones extranjeras sobre Huidobro, los elogios colectivos a Neruda, el Premio Nobel solicitado para Gabriela Mistral, nos dan noticia superflua de prestigio y reconocimiento. Pudiéramos decir que, habiendo llegado la lengua poética a cierta madurez, más es de temer el desmedro que el crecimiento. Y ésta es la situación de la poesía chilena. El hecho evidente es el actual desgaste de todos los recursos que fueron de vanguardia. Hasta nuestros mayores poetas no dejan de repetir la personal técnica, aplicada a motivos circunstanciales o a variantes de lo ya expresado (9).

Lefebvre señaló sobre todo el peligro de pensar en Neruda como maestro, ya que “su expresión es exclusiva y su contagio curiosamente pernicioso por caótico, informe y sin cielo. Neruda no puede señalar caminos” (14). El problema central, sin embargo, era la falta entre los jóvenes de “soledad, soledad”, y de los sacrificios requeridos para alcanzar una expresión personal y evitar, así, “la general debilidad que tienen casi todos los poetas chilenos, o sea, la de repetir recursos, giros, elementos” (15-16)⁵.

ANTOLOGÍA Y CRÍTICA LITERARIA

Alfonso García Morales, en su introducción a *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941* (2007), equipara la antología con la crítica literaria y la historia de la literatura en su papel de procesar, seleccionar, valorar, interpretar y caracterizar los textos y también a la hora de formar cánones. Aunque la antología poética se distingue por su reproducción de textos, “está siempre presidida por una conciencia crítica y/o histórica que se refleja en su estructura, y con frecuencia integra diversas formas de comentario” (24-25). En efecto, “de una u otra forma, mejor o peor, responsablemente o no, el antólogo actúa siempre como crítico” (30).

En Chile, sin embargo, había antólogos reacios a asociarse con la crítica, como si de una mala palabra se tratase. Alone, por ejemplo, con el afán evidente de distanciar su papel de crítico periodístico de la pedantería de cierta crítica académica, afirmó en “A los lectores”, su prólogo a *Las cien mejores poesías chilenas* de 1935 reproducido luego en la edición de 1949, que no buscaba “las composiciones más características de nuestros principales vates”, ni se preocupaba por representar “la evolución literaria del

⁵ Los recelos de Lefebvre parecen haberse disipado en años posteriores. En su libro *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos* (1958), entre los nueve textos chilenos analizados había tres de poetas jóvenes ausentes de su antología de 1945: Nicanor Parra (“Discurso fúnebre”), Gonzalo Rojas (“Al silencio”) y Miguel Arteche (“Gólgota”) (181-206).

país en determinado período”, ni le interesaban “las modalidades peculiares de tal o cual escuela”, ni pretendía “formular deducciones histórico-críticas o advertir el influjo de las corrientes intelectuales extranjeras, etc.”. Todo eso, aseguraba, “pertenece al estudio de los eruditos y alimenta la gloria de los retóricos” (7)⁶. En esa misma línea, en 1972, Carlos René Correa anunció que en los dos tomos de sus *Poetas chilenos del siglo XX: la antología más completa de nuestra poesía actual* (algo así como una guía telefónica de la poesía del país), más valía “pecar de generosidad que de avaricia”, y actuar con talante fraternal antes de como “juez inapelable”. Por ello, señaló, “se ha omitido toda erudición crítica” (7-8).

Figuras como Alone –cuya noción del crítico ideal podría ser la de un buen lector dirigiéndose a sus semejantes– fueron, para Víctor Castro, el catalizador de su *Poesía nueva en Chile* (1953). Chile sufría, desde tiempos del novecientos, la falta de “una crítica seria, útil y sana para nuestra información y cultivo”, y esa carencia sobrevivía en los años cincuenta en la pobreza de la crítica “más preponderante y oficial” –entiéndase la crítica periodística–, que eludía sus “compromisos” con los poetas nuevos a la vez que se mostraba “muy bien dispuesta a poetas chirles o a poetisas que disimulan poesía” (12-13). Castro aspiraba sin duda a una crítica más rigurosa, menos subjetiva, en su extenso prólogo y en los nutridos comentarios a cada uno de sus poetas, mucho más eruditos que las breves y amables presentaciones de un Alone o un Correa. Alfonso Calderón (1971), por otra parte, rechazaba las antologías “deslastradas” que hacían “de la acumulación una virtud y de la indistinción entre lo accesorio y lo fundamental, un punto de mira” (7), y se negaba a “trazar las quince o veinte líneas ceremoniales al frente de cada conjunto de textos, en las que suelen sindicarse adecuadamente los matrimonios, obsesiones, trabajos públicos o desempleos, altibajos de salud y afectos, glorias funcionarias, amén de esa quisicosa detestable que denominan *curriculum*, por estimarlas más bien desmerecedoras e inocuas” (10). Él también desconfiaba de la “crítica” –entiéndase, de nuevo, la crítica literaria de los grandes diarios pero también la academia más adocenada–, por su acomodamiento al poder: “No dejemos de recordar cómo la crítica, con excepciones muy contadas, batió palmas contra la Mistral (Pedro Nolasco Cruz, Raúl Silva Castro), contra de Rokha (sin

⁶ En la “Nota sobre el título” de su *Historia personal de la literatura chilena* (1954) Alone ensayó una argumentación parecida a la de “A los lectores”, haciendo hincapié en el adjetivo “personal” y explicando que su historia no se basaba en “clasificaciones ideológicas, literarias, filosóficas, etc.”, sino en los “actores del drama”, es decir, en los escritores mismos. Su criterio de historiador de la literatura no se debía “a teoría de ninguna clase, sino a simple y subjetiva inclinación, a una razón, también, personal. Otros en la historia ven las masas, las corrientes, los imponderables sociológicos; nosotros vemos, ante todo, seres humanos, concretos, que nacen, viven y mueren” (9).

excepciones), sin ataques frontales a puntos de vista o procedimientos, sino en defensa de un *establishment*, que se llamó academia, insensibilidad, torpeza o incompetencia” (9-10).

Antología y crítica se juntan de manera más o menos rigurosa, y de modos diversos, en antologías como las de Castro y Calderón, o la de Undurraga, pero sobre todo en *Antología crítica de la nueva poesía chilena* de Jorge Elliott, que suele ser considerada la antología más consistente e influyente del período. Naín Nómez, al reeditarla, la describió como “una obra ejemplar, tanto desde la perspectiva de la selección de poetas como desde el intento de diseñar un cuadro general de la poesía de su tiempo, dando cuenta de sus orígenes y sus constantes estéticas”; pocas veces en la historia de la literatura chilena se había visto “un alarde de erudición y complejidad interpretativa tan acabado como el de este crítico y profesor de literatura inglesa” (5).

Llama la atención que el propio Elliott la designara como una “antología crítica”, empleando un término acuñado y popularizado en diversas lenguas durante las primeras décadas del siglo XX, con obras como *Anthologie critique des poètes* (París, 1911)⁷, *The Poetic Year for 1916, a Critical Anthology* (Massachusetts, 1917) de William Stanley Braithwaite, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia* (Florencia, 1925) de Francesco de Sanctis y Luigi Russo, y *La poesía moderna en Cuba (1882-1925): antología crítica* (Madrid, 1926) de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro. En su muy extenso prólogo, planteó la evolución de la poesía chilena como el producto de factores históricos, socioeconómicos y culturales, partiendo de la base de un atraso notorio con respecto a Estados Unidos (11), y midiendo los avances de la poesía en Chile en relación y en diálogo con la tradición anglosajona. Más allá de las críticas que se le han formulado (Nómez 5-6), el peso de la figura de Whitman y de otros anglosajones en la poesía chilena del siglo⁸, notoriamente en Nicanor Parra —el poeta con mayor representación, por encima incluso de Neruda y Mistral, en la selección de Elliott—, ayuda a que haya sido particularmente productivo su análisis de “El proceso chileno en la poesía” (37-62) y “La nueva poesía chilena” (63-141).

⁷ Resulta paradójico que “St. Ch.” (Maurice Saint-Chamard), desde el inicio de su “Avant-propos” a la antología, se haya desligado de lo que él mismo llama *la larga e inútil labor* de la crítica: “En composant la présente anthologie, nous avions moins cherché à faire un long et inutile labeur de critique, qu’à grouper, dans un doux loisir, des poèmes que nous plaisent” (v). Es la argumentación que empleará, más tarde, Alone.

⁸ El libro de Fernando Alegria *Walt Whitman en Hispanoamérica*, de 1954, que incluyó varias páginas sobre el peso de Whitman en Mistral y Neruda (314-338), es una muestra del creciente interés que había en las relaciones entre la poesía de Chile y de Estados Unidos.

LA MUJER AL MARGEN

En las cuarenta y una antologías contempladas, un 12,5% de los autores antologados son mujeres: 192 de un total de 1533. Si se apartan las treinta y seis poetisas incluidas por Urzúa y Adriasola, este porcentaje se reduce a 10,4%. Por otra parte, de las veinticinco antologías que incluyen a Mistral, en diez es la única mujer seleccionada. En otras doce no hay ninguna poeta mujer, y llama la atención que este sea el caso en selecciones dedicadas no a una visión histórica sino a la poesía más reciente, incluso de los años sesenta y setenta: Huerta (1956), Concha (1964), Teillier (1965), Cortínez y Lara (1966), *Diez años de poesía* (1971), Micharvegas (1972) y Quezada (1973)⁹. Conviene señalar, además, que *La mujer en la poesía chilena: 1784-1961* (1963) es la única de las cuarenta y una antologías preparada por mujeres.

A pesar de la importancia histórica de esta antología, resulta sorprendente –aun tomando en cuenta la época– el escaso espíritu combativo que despliega, como bien se percibe en los propósitos enumerados por Adriasola: “seleccionar a las escritoras de mayor valor literario”, “dar a conocer la trayectoria de la mujer en la poesía chilena” y reunir poemas dispersos (5). Urzúa, mientras tanto, aunque reconocía las dificultades que había tenido la mujer chilena, las veía como algo del pasado, circunscritas a “nuestras abuelas”, mujeres austeras y fuertes a las que el ambiente social y los “prejuicios de la época” habían impedido alcanzar la visión universal necesaria “para enriquecer su bagaje sensitivo, para comprender la verdadera belleza en las artes”. Por eso, decía Urzúa, “debemos entonces reconocer mayor mérito a las esforzadas mujeres cuyos nombres llegan a las primeras Antologías Poéticas” (7). Durante el resto de su prólogo, se limitó a narrar la evolución de la poesía chilena –y no la poesía de las mujeres de Chile– haciendo hincapié en la figura de Mistral pero utilizando a las demás mujeres como apéndices anecdóticos a los movimientos centrales liderados por poetas hombres. Así, por ejemplo, después de párrafos dedicados a la vanguardia y su derivación hacia temas sociales, apuntó simplemente: “Winet [*sic*] de Rokha nos da un ejemplo de esta tendencia. Va influenciada por Pablo de Rokha. Otros siguieron a García Lorca” (11).

Para Albareda y Garfias (1961), la poesía femenina de Chile tenía “toda una teoría de voces precedidas por el alto acento y la trascendente obra de Gabriela Mistral” (55). No supieron qué hacer con esa “teoría” (sea lo que sea que entendieran por el término), y acabaron su antología acumulando a siete mujeres, sin ton ni son y rompiendo el orden cronológico de la selección (468-478). Otro caso es Carlos René Correa, el más

⁹ *Antología de la poesía nortina. Tarapacá, Antofagasta, Atacama, Coquimbo* (1966), de Mario Bahamonde, que no incluyó en este artículo ya que se acota a una región concreta, es con diferencia la antología chilena con mayor proporción de mujeres (10 de 26) de las que he consultado, con la excepción evidente de la de Urzúa y Adriasola.

“generoso” de los antólogos en su inclusión de poetas mujeres: 16 de 111 en *Poetas chilenos, 1557-1944* (1944), y 45 de 219 en los dos tomos de su antología de 1972. En la primera, acabó su prólogo con el apartado “Las poetisas”, donde afirmaba (sin explicarse): “Sin duda que el mayor escollo de una obra de esta naturaleza, es la parte que a las poetisas se refiere. Bien lo comprenderá el lector” (XXIII). Casi tres décadas más tarde, en el prólogo de *Poetas chilenos del siglo XX*, después de explicar que la antología estaba organizada cronológicamente, puntualizó: “Cabe advertir que al mencionar a las poetisas que actualmente viven, se ha omitido la fecha de su nacimiento, por razones obvias, y figuran en la obra conforme a la fecha de publicación del primer libro” (7). En efecto, el orden cronológico se rompe con la presencia de poetas aún vivas en 1972. Sucede, por ejemplo, que Chela Reyes, nacida en 1904, no figura junto a Neruda y Romeo Murga, sino entre Alfonso Echeverría (1927) y Alberto Rubio (1928), porque fue en 1928 cuando publicó su primer libro, *Inquietud*. A raíz de este criterio, rodean a los dos últimos poetas hombres, Gonzalo Millán y Franko Melo, una treintena de mujeres. Desconcierta pensar que esas “razones obvias”, de una caballería más que anacrónica, seguían existiendo en plena Unidad Popular.

POLÍTICA EN LAS ANTOLOGÍAS

Guerra Fría, ilegalización del Partido Comunista, campos de concentración, exilio de Neruda, muerte de Stalin, XXº Congreso del P.C. de la URSS, Revolución Cubana, movilizaciones estudiantiles, Revolución en Libertad, protestas contra la Guerra de Vietnam, triunfo electoral de la Unidad Popular, nuevo triunfo electoral de la Unidad Popular de Allende, golpe militar. El agitado trasfondo sociopolítico se imprimió ineludiblemente en todos los poetas entre 1944 y 1973. Fueron pocos, sin embargo, los que siguieron los pasos abiertamente comprometidos de Neruda; la mayoría dividieron nítidamente su compromiso político vital de su compromiso con la poesía.

La militancia política de Neruda fue, sin duda, un problema para algunos. De las veinte antologías en que figura —excluyendo la *Antología de la poesía social de Chile* (1962), donde es el gran protagonista—, hay poesía abiertamente política sólo en las de Montes (1956, “Explico algunas cosas” y “Alturas de Macchu Picchu” completo), y en los fragmentos de “Alturas” recogidos por Undurraga (1958), Scarpa y Montes (1968), Cisternas y Mínguez (1969), Calderón (1971) y Correa (1972). Habría que destacar la hostilidad hacia Neruda mostrada abiertamente por Xavier Abril (1956), que criticó el “lamentable y retórico ‘americanismo’ de su *Canto general*” (27), y de manera más so-lapada por Albareda y Garfias en 1961 (46-48).

En la época de la Unidad Popular, el apremio de la política crecía. Es notable, en ese sentido, *Poesía chilena, 1907-1917* (1971), en cuya introducción Jaime Concha ejerció una lectura marxista del grupo de “Los Diez”, analizando su tendencia poética “hacia adentro” como síntoma de una burguesía intelectual traumatizada por la matanza

de Iquique (9). Otros incorporaron la política de manera más oblicua. Calderón (1971) veía “una desconfianza en el posible papel participante de la poesía en la construcción de una nueva sociedad”, y ofrecía como ejemplo –en la línea de Esenin y Mayakovski– a Enrique Lihn (8). El compromiso político de José de la Fuente, en la antología de Lagunas y Künsemüller (1972), es una excepción; más frecuente es la insistencia en la autorreflexividad estrictamente literaria de los autores. Quezada (1973), por ejemplo, destacaba en su generación esas preocupaciones formales, antes de añadir: “Conciencia, además –y sin caer en alardes panfletarios–, de la realidad histórica que vive el hombre hispanoamericano de hoy” (9). Más sugerente, seguramente, es el criterio de selección formulado por Martín Micharvegas (1972):

A partir del triunfo de la Unidad Popular en setiembre de 1970, y la concomitante importancia que tiene ese triunfo no sólo para el proletariado chileno sino también para el proletariado mundial frente a la burguesía y al imperialismo, se quiso registrar para documentarlo ese momento de conciencia política de un pueblo y de qué manera podría luego recogerse a nivel de la conciencia en el lenguaje. Cuando esta exposición no pasa por el lenguaje expreso eso no descarta la posibilidad de una “lectura entre líneas” que habla sobre lo mismo (11).

LAS CIEN MEJORES POESÍAS CHILENAS DE ALONE: LA ANTOLOGÍA POÉTICA COMO ÉXITO COMERCIAL

Los editores, que “no son filántropos, por supuesto”, suelen asegurar que la poesía no se vende. Lo decía Jorge Teillier, que a continuación matizó: “Les interesan las antologías que sí se venden” (52). Los datos refrendan ese interés mercantil. Ya lo hemos visto: entre 1944 a 1973, se publicaron en Zig-Zag diez antologías de poesía chilena, entre ellas la *Historia personal de la literatura chilena* (1954) de Alone –con sus amplias selecciones de poesía y prosa del siglo XX– y cuatro nuevas ediciones de *Las cien mejores poesías chilenas*: en 1949, 1957, 1962 y por último, ya con el título *Las mejores poesías chilenas*, en 1966.

Este libro, publicado originalmente en Zig-Zag en 1935, es una muestra irrefutable de la popularidad de las antologías poéticas. Alone (Hernán Díaz Arrieta) era el crítico periodístico más prestigioso del país desde su tribuna en *La Nación* y luego, a partir de 1939, en *El Mercurio*, y adoptó un modelo de éxito inaugurado a comienzos del siglo por dos editores de Glasgow, Charles Gowans y James Gray. Gowans & Gray publicaron en 1903 *The Hundred Best Poems (Lyrical) in the English Language*, en 1904 *The Hundred Best English Poems*, y en 1905 *The Book of Love: One Hundred of the Best Love Poems in the English Language*. En ese mismo año, comenzaron a llevar la fórmula a otras lenguas en antologías publicadas simultáneamente en Glasgow, Londres y los países en cuestión: en 1905 *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française*, en 1907 *1919 (Liriche)*

de la *Lingua Italiana*, en 1908 *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana* (edición de Menéndez Pelayo), y en los años siguientes los libros correspondientes en alemán, portugués y holandés. Entre 1918 y 1920 estas antologías (con la excepción de la holandesa) aparecieron en España en la Editorial Cervantes de Valencia, con traducciones de Fernando Maristany. Mientras tanto, la editorial mexicana Porrúa ya había publicado *Las cien mejores poesías (líricas) mejicanas* (1914), en edición de Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Alberto Vásquez del Mercado, y durante las décadas siguientes saldrían antologías hermanas en Bogotá (1919), Lima (1921) y Caracas (1935).

En Chile, no podía haber mejor año para probar la fórmula que 1935, en medio de la polémica provocada por la *Antología de poesía chilena nueva* de Anguita y Teitelboim. Frente a la experimentación vanguardista, Alone afirmó en su prólogo “A los lectores” que “cada día se publican más libros de versos que a la gente no le gustan, tomos de estrofas obscuras, sin ritmo ni rima, desprovistos de música interior o externa y, lo que resulta grave, a menudo también sin poesía”. Lo que él pretendía, por contraste, era “poner a la mano de los buenos lectores los poemas nacionales, mejor dicho, de autores nacionales, que a nuestro juicio cuentan mayores probabilidades de agradar, de producirles goce estético, esa clase de placer tan esquivo a la definición como fácil de ser reconocido y cuyo único tribunal reside en la memoria” (1935: 5-6). La noción de “goce estético” puede intuirse, seguramente, en su predilección por Manuel Magallanes Moure, Diego Dublé Urrutia y Gabriela Mistral, y en el hecho de que el único poema de Huidobro que seleccionó fuese un poema de 1926 que nunca se incluyó en los libros del poeta, “Pasión y muerte” (se trata del título original; se llamaría, después, “Pasión, pasión y muerte”), y de que los tres poemas de Neruda que eligió, “Pelleas y Melisanda”, “Farewell” y “Mariposa de otoño”, pertenecieran no a *Residencia en la tierra* sino al libro juvenil *Crepusculario*.

Alone supo agradar y deleitar a varias generaciones de lectores, satisfaciendo sin duda las intenciones poco filantrópicas de sus editores. Lo hizo adaptándose a los cambios de época e introduciendo modificaciones en ocasiones drásticas. En 1949, reprodujo “A los lectores” pero en un nuevo prólogo defendió la inclusión de “jóvenes muy jóvenes, apenas conocidos” en lugar de “viejos maestros sagrados y consagrados”, ya que el arte no era una “cosa estática, inmóvil”; de hecho, el “perpetuo devenir” de las letras era tal que en su nuevo libro estaban “las cien mejores poesías chilenas de hoy. No de ayer, no de mañana” (9). Entre los siete poetas eliminados estaban Pablo y Winétt de Rokha, y hubo dos nuevas inclusiones, la segunda sin duda sorprendente: Óscar Castro y el joven Enrique Lihn Carrasco, autor de un poemario inédito: *Alrededor* (206)¹⁰. Llama la atención el añadido de un poema extenso de Huidobro, “Monumento al mar” (con diferencia su poema más antologado), que acompañaría al también extenso “Pasión y muerte” en todas las demás ediciones.

¹⁰ Terminaría por llamarse *Nada se escurre* (1949).

Cinco años después de esa segunda edición, Alone repitió la misma selección de catorce de sus poetas en *Historia personal de la literatura chilena*, pero con dos cambios significativos que convendría destacar. A los dos poemas de Huidobro tomó la libertad de añadir, bajo el título “Los árboles” y como si fuese un poema en prosa, un fragmento del capítulo XV de la novela *Sátiro o el poder de las palabras*. En cuanto a la selección de Neruda, incorporó un poema de *Residencia en la tierra* (“Ángela adónica”) y tres de *Canto general* (“La ola”, “Vienen los pájaros” y “Los ríos acuden”)¹¹.

En el “Prólogo de la tercera edición” de *Las cien mejores poesías chilenas* (1957), entre los nuevos cambios que defendía Alone estaba la incorporación de poetas jóvenes como David Rosenmann Taub, Alberto Rubio y Miguel Arteche, “sin duda el más formado y de mayor importancia”, así como del “soneto ya famoso” de Nicanor Parra: “La mano de un joven muerto” (11). Entre los añadidos destacaban también el aún inédito “Luto” de Mistral (publicado después en *Lagar*) y tres odas elementales de Neruda (“al aire”, “a la madera” y “al pájaro sofre”), con lo cual se convertían estos dos en los autores mejor representados en la antología. Llama la atención la descompensación entre los textos eliminados y agregados; las “cien mejores poesías” eran ya 104.

Para la edición de 1962, Alone prescindió del prólogo original. En su “Prólogo a la cuarta edición” explicó la desaparición de quince textos de la edición anterior y defendió la inclusión de dos nuevos poetas jóvenes—Jorge Teillier y Efraín Barquero—, así como de una nueva oda de Neruda (“al niño de la liebre”) y sobre todo de “Es olvido” de Parra, que le parecía “uno de los trozos más característicos de los antipoemas: equilibra el humorismo fantástico, caprichoso y burlón, esa nota desenfadada y rápida, tan suya, familiar, irónica, ligera, a una música de sentimiento contenido y como sofocado que por debajo aflora a ratos, no sin temblor”. Entre los ocho poetas que desaparecían estaban Enrique Lihn, David Rosenmann Taub y Alberto Rubio (7). Con estos cambios, el número de poemas subió a 105.

Para la quinta edición, de 1966, las modificaciones apuntaban a un cambio más sustancial. El “Prólogo” comenzó con una cita de T. S. Eliot: “Por cierto que el valor primero de las antologías, como de toda la poesía, reside en su capacidad de proporcionar placer”, que remitía a esa idea fundacional (de 1935) de buscar poemas capaces de “agradar” y proporcionar “goce estético”. Alone inició su texto agrupando tres definiciones canónicas de la belleza: “un placer desinteresado” (Kant), “el resplandor de la verdad” (Platón) y “una alegría para siempre” (Keats), pero apuntó en seguida que la mejor definición tal

¹¹ No hay textos de las *Residencias* o de *Canto general* en ninguna edición de *Las cien mejores poesías chilenas*. Se entiende que eran imprescindibles en su *Historia*, por muy personal que fuese, pero que jamás cumplirían con el requisito de agradabilidad y goce estético de la otra antología.

vez fuera un simple “no sé qué”. “Uno sabe, todos sabemos en qué consiste la belleza”; lo difícil era saber comunicarla. Esta reflexión sobre las bases de su criterio de selección lo llevó a decir que “ese círculo donde ‘las cien mejores poesías chilenas’ giraban, ha sido ensanchado, no obedece ya a un criterio rigurosamente subjetivo, personal e impresionista”. Señaló tres motivos por este abandono de la subjetividad. En primer lugar, volviendo a la mutabilidad de las artes destacada en prólogos anteriores, afirmó —citando a Maurice Barrès—: “‘Hay una sola cosa superior a la belleza: es el cambio’. El cambio es la vida”. Por otra parte, “críticos sagaces” ya habían dicho que “las cien mejores poesías eran ciento y tantas”, y como “ahora habrá un número mayor todavía” (¡128!) había decidido cambiar el título a *Las mejores poesías chilenas*, “lo que suponemos no disgustará a nadie” (7-8).

El motivo más trascendente era el tercero. Había nuevos poetas que “no cantaban todos al mismo compás; pero convenía reunirlos y escucharlos. El cambio lo permite”. Lo permitía, también, el impacto que le había causado un “libro importante”, hecho con “un orden y una modestia ejemplares”: la *Antología crítica de la nueva poesía chilena* de Jorge Elliott (8). Significativamente, señalaba Alone, que “no echa el señor Elliott desde su cátedra miradas desdeñosas al trabajo, necesariamente apresurado, indocto y deficiente, de los periodistas que ejercen la crítica día a día o semana a semana. Simplemente se coloca él en su sitio. Y tiene la elegancia de tender a los otros, víctimas de fáciles agresiones, una mano irónica” (8-9). El periodista Alone, sintiéndose sin duda víctima de agresiones injustas, terminó el prólogo retomando sus palabras iniciales y reconociendo que “en no pequeña parte se debe a su influjo [el de Elliott] el haber agregado a esta selección, presidiada por la belleza, nombres que para muchos apagan el resplandor de la verdad, impiden el goce desinteresado y matan la alegría para siempre” (9). Se estaba convirtiendo en un crítico acaso más serio, más del siglo XX, consciente de que la poesía había dejado de tener como meta principal la belleza.

Para la sexta edición, casi idéntica a la anterior, Alone abandonó Zig-Zag y volvió al título original (de tan alto pedigrí), *Las cien mejores poesías chilenas*, por mucho que fuesen ya 129 los poemas. En la contraportada del libro, en un texto titulado “La poesía y su antologador”, Edmundo Concha afirmó que Alone era “el crítico mayor de Chile” y su antología “un libro de cabecera que puede ser hojeado al ocaso de cada jornada, como una forma mágica de reposo”. Lo más llamativo del libro es, sin embargo, el colofón, que clausura con gélida indiferencia treinta años de antologías poéticas: “Se terminó de imprimir el 24 de Septiembre de 1973, con una tirada de 5.000 ejemplares en Sopech, Moneda 1158, para Editorial del Pacífico S. A. — Alonso Ovalle 766, Santiago — Chile”. Trece días habían pasado desde el golpe de Estado; el día anterior, el 23 de septiembre, había muerto Neruda. Moneda 1158 estaba a menos de una cuadra del arruinado Palacio de la Moneda, en que había muerto, el día 11, Salvador Allende.

CIERRE

Decía Jorge Teillier que “para desgracia de los poetas [las antologías] no son la mayoría de las veces sino ‘Antojolías’ o improvisaciones hechas por poetas o críticos de buena o mala voluntad”. Ofreció como excepciones “criteriosas” *Selva lírica* y la antología de Elliott, “con todas sus distorsiones” (52). Criteriosas o no, “antojolías” o no, no cabe duda de que hay pocas formas más iluminadoras e instructivas de abordar la poesía chilena de 1944 a 1973 que a través de las cuarenta y una antologías presentadas y estudiadas en estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Xavier (ed.). *Antología de la poesía moderna hispanoamericana (Argentina, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay)*. Montevideo: Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1956.
- Albareda, Ginés de y Francisco Garfias (eds.). *Antología de la poesía hispanoamericana: Chile*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1961.
- Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Studium, 1954.
- Alone (ed.). *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Zig-Zag, 1935.
- . (ed.). *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Zig-Zag, 1949, 2ª ed.
- . (ed.). “Antología de poetas del siglo XX”. *Historia personal de la literatura chilena (desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda)*, Santiago: Zig-Zag, 1954: 283-420.
- . (ed.). *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Zig-Zag, 1957, 3ª ed.
- . (ed.). *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Zig-Zag, 1962, 4ª ed.
- . (ed.). *Las mejores poesías chilenas*. Santiago: Zig-Zag, 1966, 5ª ed.
- . (ed.). *Las cien mejores poesías chilenas*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1973, 6ª ed.
- Atria, Sergio (ed.). *Antología de poesía chilena*. Santiago: Cruz del Sur, 1946.
- Bahamonde, Mario (ed.). *Antología de la poesía nortina. Tarapacá, Antofagasta, Atacama, Coquimbo*. Antofagasta: Universidad de Chile, Departamento de Extensión Universitaria, 1966.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Binns, Niall. “Crónicas de un país de poetas. Antologías de poesía chilena entre 1895 y 1942”. *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Ed. Alfonso García Morales. Sevilla: Alfar, 2007: 361-404.
- Calderón, Alfonso (ed.). *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria, 1971.
- Castro, Víctor (ed.). *Poesía nueva de Chile*. Santiago: Zig-Zag, 1953.

- Cisternas de Mínguez, Lelia y José Miguel Mínguez Sender (eds.). *Antología de poesía chilena (siglos XVI al XX)*. Barcelona: Bruguera, 1969.
- Concha, Jaime. (pról.). *Poesía del Grupo Trilce*. Valdivia: s.e., 1964.
- . (sel. y pról.). *Poesía chilena, 1907-1917*. Santiago: Nascimento, 1971.
- Correa, Carlos René (ed.). *Poetas chilenos, 1557-1944*. Santiago: Editorial La Salle, 1944.
- . (ed.). *Poetas chilenas del siglo XX: la antología más completa de nuestra poesía actual*. Santiago: Zig-Zag, 1972, 2 vols.
- Cortínez, Carlos y Omar Lara (eds.). *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago: Ediciones Trilce, 1966.
- Del Solar, Hernán (ed.). *Breve estudio y antología de los premios nacionales de literatura*. Santiago: Zig-Zag, 1965.
- Diez años de poesía joven en Chile (1960-1970)*. Valparaíso: Universidad de Chile, Área de Humanidades, 1971.
- Donoso, Armando (ed.). *Nuestros poetas. Antología chilena moderna*. Santiago: Nascimento, 1924.
- Elliott, Jorge (ed.). *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago: Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción/Nascimento, 1957.
- Galindo V., Óscar. “Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX”. *Estudios Filológicos* 41 (2006): 81-94.
- García Morales, Alfonso (ed.). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, 2007.
- Huerta, Eleazar (ed.), Nicanor Parra, Ángel Cruchaga Santa María y Avaria de la Fuente (sel.). *Poetas universitarios: antología*. Santiago: Instituto Pedagógico/Centro Literario, 1956.
- Lagunas, Jorge Román y Nicolás Künsemüller (eds.). *Poetas de la Universidad*, Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1972.
- Lefebvre, Alfredo (ed.). *Poetas chilenos contemporáneos*. Santiago: Zig-Zag, 1945.
- . *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1958.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos*. Tomo IV. Madrid: Real Academia Española, 1895.
- Micharvegas, Martín (selección, ordenamiento y notas). *Nueva poesía joven en Chile*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1972.
- Molina Núñez, Julio y Araya, Juan Agustín (eds.). *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917.
- Montes, Hugo (ed.). *Antología de medio siglo (poesía chilena)*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1956.
- Nómez, Naín. “Presentación”. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Ed. Jorge Elliott. Santiago: LOM, 2002: 5-7.

- Palacios, Edmundo y Luis Enrique Délano (eds.). *Antología de la poesía social de Chile*. Santiago: Austral, 1962.
- Plath, Oreste (ed.). *Luciérnaga. Versos de poetas chilenos seleccionados para los niños*. Santiago: Nascimento, 1946.
- Poblete, Carlos (ed.). *Los mejores poetas de Chile (de Pedro Antonio González a Pablo Neruda): breve antología*. Santiago: Artes Gráficas Numen, 1955, 2ª edición.
- Quezada, Jaime (ed.). *Poesía joven de Chile*. México: Siglo XXI, 1973.
- Rojas, Waldo (ed.). "Poesía chilena moderna". *El Corno Emplumado* 21 (enero 1967): 49-68.
- Rokha, Pablo de (ed.). *Cuarenta y un poeta joven de Chile, 1910-1942*. Santiago: LOM, 2002.
- Ruiz Casanova, José Francisco. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.
- St. Ch. (Maurice Saint-Chamrand) (ed.). *Anthologie critique des poètes*. París: Collection de La Poétique, 1911.
- Scarpa, Roque Esteban (ed.). *El joven laurel*. Santiago: Academia Literaria del Saint George's College, 1953.
- . (ed.). *El joven laurel (ii)*. Santiago: Academia Literaria del Saint George's College, 1955.
- Scarpa, Roque Esteban y Hugo Montes (eds.). *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Madrid: Gredos, 1968.
- Seis poetas universitarios*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, Central de Publicaciones, ¿1966?
- Silva Castro, Raúl (ed.). *Antología general de la poesía chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1959.
- Soler Blanch, Carmen (ed.). *Antología de la poesía chilena*. Barcelona: Instituto de Artes Gráficas, 1964.
- Teillier, Jorge. "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena". *Boletín de la Universidad de Chile* 56 (mayo 1965): 48-62.
- . "Espejismos y realidades de la poesía chilena actual" [1968]. *Prosas*. Ed. Ana Traverso. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena: 50-55.
- "33 nombres claves de la actual poesía chilena". *Orfeo. Revista de poesía y teoría poética* 33-38 (1968): 1-232.
- Undurraga, Antonio de. *Atlas de la poesía de Chile, 1900-1957. Antología integrada por 92 poetas más un prefacio, notas y estudios críticos*. Santiago: Nascimento, 1958.
- Urzúa, María y Ximena Adriasola (eds.). *La mujer en la poesía chilena: 1784-1961*. Santiago: Nascimento, 1963.
- Zambelli, Hugo (ed.). *13 poetas chilenos (1938-1948)*. Valparaíso: Roma, 1948.



ESCENAS DE LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA EN LOS AÑOS CINCuenta (PRENSA, ENSAYO, ANTOLOGÍA, CUENTO)¹

*SCENES OF CHILEAN LITERARY CRITICISM IN THE 1950S (PRESS,
ESSAY, ANTHOLOGY, STORY)*

Carlos Walker
UBA – CONICET
carloswalker8@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3588-338X

RESUMEN

Este artículo presenta tres escenas de la crítica literaria chilena ligadas a la denominada “generación del 50”: los efectos suscitados por la publicación del ensayo de Claudio Giaconi, *Un hombre en la trampa (Gogol)* (1960) y su comprensión como estrategia discursiva para pensar la actualidad de la literatura chilena; las características de la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954), compilada y prologada por Enrique Lafourcade, y de sus procedimientos críticos para instalarse como bastión de la novedad literaria; y la recurrencia del término *técnica* como herramienta crítica utilizada para valorar los libros de cuentos de la joven narrativa. Para ello se propone que en la década del cincuenta tuvo lugar un crecimiento exponencial de los discursos críticos, cuyas características muestran una multiplicidad de formas críticas que permiten analizar algunos episodios decisivos de la crítica literaria chilena.

PALABRAS CLAVE: Generación del 50, Claudio Giaconi, Enrique Lafourcade, técnica, crítica literaria chilena.

¹ Este artículo es fruto del proyecto FONDECYT de iniciación 11220991, “Formas de la historia y de la crítica literaria chilena (1950-1969)”, radicado en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ABSTRACT

This paper presents three scenes of Chilean literary criticism linked to the so-called “generación del 50”: the reception of Claudio Giaconi’s essay, *Un hombre en la trampa (Gogol)* (1960) and its understanding as an intervention to think about the state of Chilean literature; the characteristics of the *Antología del nuevo cuento chileno* (1954), compiled and prefaced by Enrique Lafourcade, and its critical procedures to establish itself as a bastion of new literature; and the recurrence of the term *technique* as a critical tool used to evaluate the books of short stories of the young narrative. To this end, it proposes that in the 1950s there was an exponential growth of critical discourses, whose characteristics show a multiplicity of critical forms that allow us to analyze some decisive episodes of Chilean literary criticism.

KEY WORDS: *Generación del 50, Claudio Giaconi, Enrique Lafourcade, technique, Chilean literary criticism.*

PRESENCIAS DE LA CRÍTICA LITERARIA

La idea de recorrer distintas escenas de la crítica literaria chilena de los años cincuenta responde a cierto grado de disgregación o fragmentación que es propio de la práctica crítica y que deriva de la heterogeneidad de formas de afrontar los textos literarios, pero también, y de modo más situado, es un efecto de la multiplicidad de registros en los que es posible encontrar operaciones críticas en el período que retendrá nuestra atención. Por un lado, la crítica literaria es un objeto multiforme consustancial a la palabra literaria, lo que implica de entrada concebir a la crítica en oposición al lugar común que reza eso de que las obras se bastan a sí mismas. Por otro lado, ello no quiere decir que no haya una historia, o varias, del género, las que pueden servir para comprender algunos de los procesos que han atravesado la literatura chilena. Es más, el recorrido de este artículo muestra distintos escenarios y formas de la crítica literaria, pues parte de la hipótesis que en los años cincuenta hay un crecimiento exponencial de los discursos críticos en Chile y, en particular, de aquellos que atañen a las particularidades de la literatura chilena.

La periodización con que se abordan estos fenómenos es abierta, en la medida que me concentró mayormente en textos publicados entre 1954 y 1960. De hecho, el primer apartado aborda una serie de fenómenos —la recepción de un ensayo de Claudio Giaconi dedicado a la obra de Nikolai Gogol— cronológicamente posteriores a los tratados en los siguientes dos apartados, pero cuyas características están estrechamente ligadas a lo que se verá luego. En el contexto de la recepción del libro de Giaconi se formula de manera explícita una pregunta por los rasgos de la crítica literaria chilena, en particular, desde un diagnóstico bastante unánime que alude a una ausencia de ensayos literarios chilenos². Lo

² Entiendo que la discusión sobre el ensayo puede desplegarse más allá de la crítica literaria, pero las características del libro de Giaconi dedicado al autor de *La nariz* alientan una superposición

que sigue, entonces, entrelaza distintas modulaciones de la crítica literaria chilena, que incluyen el ensayo, la crítica periodística y la antología, a partir de una inquietud planteada en términos de presencia o ausencia del quehacer crítico en la década del cincuenta. De todos modos, conviene dejar consignados algunos elementos contextuales que refuerzan la idea de un crecimiento impetuoso y simultáneo de la crítica literaria. En este sentido, uno de los hitos que ordena el período analizado en este artículo es la publicación en 1954 de la *Antología del nuevo cuento chileno*, compilada y prologada por Enrique Lafourcade, y en cuyo prólogo se presenta por vez primera la denominada “generación del 50”.

La importancia de esta publicación radica tanto en el gesto prácticamente sin precedentes en Chile de aludir a una nueva generación mediante una selección de un grupo de escritores jóvenes y en su mayoría inéditos, pero también porque esta manera de presentarse como *lo nuevo* tiene características que expresan fenómenos incipientes en la literatura chilena, entre los que cabe destacar los siguientes: la amplia cobertura de prensa que obtuvo la antología, publicada por Zig-Zag, evidencia un protagonismo público de la literatura joven y nacional que hasta entonces no era habitual³; la fuerte presencia de una fundamentación que se quiere rigurosa y teórica en el prólogo de Lafourcade señala un momento de incorporación de tendencias filosóficas e ideológicas que vienen a reformular los criterios en que se concebía lo literario. Aunque de forma bastante arbitraria, el prólogo recurre a ciertas apelaciones al existencialismo y a la obra de Ortega y Gasset para rivalizar con la novela social de la generación precedente, eso sí, aquí interesa menos la coherencia de lo dicho que la presencia de un saber prestigioso como fundamento necesario de la concepción de lo literario. Como se verá en lo que sigue, una de las derivas más notables de esta pasión por lo literario como objeto de conocimiento es el que instala a *la técnica* como un valor fundamental de lo narrativo; por otra parte, y como una deriva local de lo anterior, la polémica con lo instituido y canónico se vuelve una gestualización necesaria para su inscripción dentro de la literatura nacional, donde el hartazgo por la llamada literatura de mensaje y de reivindicaciones sociales conduce al disparate de reivindicar a la nueva generación como productora de una literatura aristocrática (Lafourcade 14, 17),

entre crítica y ensayo, la que utilizo con fines operativos y acotada a las particularidades de *Un hombre en la trampa* (Gogol) y a su recepción.

³ Esta figuración pública de la literatura constituye un anticipo de un tipo de circulación de la literatura que se volvió corriente hacia mediados de la década del sesenta, cuando el boom se consolidó como un fenómeno propio de la sociedad de consumo, en alianza con el periodismo y con el mercado editorial (Rama, *La novela* 259). Por otro lado, guardando las debidas distancias y aprovechando las cercanías regionales, se podría incluir el volumen 10 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, titulado *La irrupción de la crítica*, dedicado al período comprendido entre 1955 y 1976 como un antecedente historiográfico para sustentar este nuevo protagonismo de los jóvenes y de los discursos críticos en el campo literario. Véase en particular Cella 33-62.

lo que como se verá más adelante suscita de inmediato el rápido rechazo en la prensa de muchos de los antologados.

En suma, se trata de un momento donde la teorización y sus posteriores derivas científicas marcan parte de la circulación pública de la literatura. Al costado de la nueva generación se comienza a instalar un modo de legitimación que depende de su relación a una serie de saberes, literarios, pero también filosóficos y políticos, que en cuanto al desarrollo de la sociedad se corresponde con una ampliación de la matrícula universitaria y del papel de la universidad como principal ente estatal de difusión de la cultura (Brunner 282; Subercaseaux, *Historia* 120). Más aún, la nueva circulación de saberes va de la mano de la consabida modernización y progresiva profesionalización del campo literario, y de su consecuente ampliación en masa editorial y público lector.

En un plano global y panorámico, los años cincuenta han sido señalados desde distintas regiones del mundo como el comienzo de “la era de la juventud” (Manzano 2017; Sirinelli 2003). La presencia de los jóvenes como protagonistas de un nuevo imaginario social puede condensarse de manera anecdótica con la trama de dos películas estrenadas en Chile en 1954, donde los jóvenes rebeldes eran los nuevos héroes del cinematógrafo –*El salvaje* de László Benedek, protagonizada por Marlon Brando y *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray, protagonizada por James Dean (Albornoz 17).

Para volver al terreno que nos ocupa, la rebeldía letrada y juvenil de esos años estaba atravesada por la invocación de una biblioteca como garante del proceso creador y de las posiciones en el campo literario, en la medida que ella posibilitaba la introducción de novedades en la literatura chilena. En este sentido, es elocuente lo dicho por Jorge Guzmán en 1958, en uno de los encuentros de escritores chilenos organizado por Gonzalo Rojas, ya sea porque lo formula varios años antes de consolidarse, junto a Félix Martínez Bonati y Cedomil Goic, como parte de la avanzada “inmanentista” de la crítica literaria chilena que dominó la producción crítica universitaria de los años 60 (Cánovas 162; Subercaseaux, *Transformaciones* 7), ya sea porque lo dice un joven de 28 años, ya sea porque habla allí a partir de su doble filiación de crítico universitario y narrador (casí inédito) que caracterizara a su obra por venir (Bradú 76):

A mí me parece que hoy en día el camino de estudio sistemático y la meditación es indispensable para recobrar la realidad. Me explico: yo no tengo la menor duda de la posibilidad –por lo demás demostrada por la historia de la literatura– de que un talento lego produzca una obra genial. Pero hay que admitir que en las actuales circunstancias es bastante difícil. En primer lugar, porque el escritor de nuestro tiempo es, además, teorizante de su propia ocupación creadora (Guzmán 300-301).

La aseveración, además, es parte de una reflexión donde Guzmán apuntaba a dilucidar qué se necesitaba en Chile para escribir en el presente. En otras palabras, la importancia del saber no queda solo aparejada a un requisito de conocimiento literario mínimo para

emprender la tarea creadora, sino que se articula de manera mucho más precisa y decisiva con el presente, con un tiempo donde quien se dedicara a la literatura estaba compelido a teorizar sobre su propia práctica, vale decir, a trasladar a la escritura una reflexión en abismo sobre las condiciones de posibilidad de lo literario.

En este marco se inscriben las distintas escenas de la crítica literaria chilena de los años cincuenta que repaso a continuación. Sus posiciones divergentes dan cuenta de ciertas concepciones de la crítica literaria propias del período, al tiempo que sirven para advertir ciertas modalidades de construir la historia de la literatura. Se suele decir que la crítica literaria es por excelencia el género del presente, que las maneras de leer son fatalmente contemporáneas; sin embargo, ello no impide que el presente del que dan cuenta estas escenas de la crítica porte diversos tiempos en conflicto, tiempos que en definitiva entregan ciertos rasgos de los modos con que la literatura chilena ha fantaseado su propia historia.

CHILE, LITERATURA SIN ENSAYOS

El domingo 6 de diciembre de 1960 el diario *El Siglo* trae una reseña del recién publicado *Un hombre en la trampa* (Gogol), de Claudio Giaconi, la firma Palemón Rojas. El comentario del libro se organiza, desde sus primeras líneas, a partir de un fenómeno que es tildado por el crítico como una verdad de Perogrullo, una verdad, agrega, que se repite y atraviesa los más variados ámbitos culturales del país, a saber, “somos una nación sin ensayistas” (Rojas 2). La razón está a la vista, arguye Palemón, Chile carece de las bases materiales que permitirían realizar un trabajo serio, pues no hay tiempo para el estudio y la investigación en profundidad requerida por un ensayo. Animado por esta verdad, el reseñista confiesa haber recibido con entusiasmo y no pocas expectativas la noticia de la publicación del libro sobre Gogol. Animado como estaba, se ha dejado llevar por la imaginación y ha entrevisto la buena nueva de “un esfuerzo heroico”, de “una navegación contra la corriente” que apunta, finalmente, a “romper con la lamentable tradición” del país sin ensayos (2).

Como veremos más adelante, la idea de evocar la situación nacional del género ensayístico a propósito del libro de Giaconi es una constante en los comentarios de prensa. Por ahora, basta con subrayar esa articulación con lo nacional que le sirve a Rojas como un preámbulo para ofrecer una suerte de instructivo portátil del tipo de ensayo con que fantasea, al tiempo que esa perspectiva le da pie para fundamentar su decepción y su desdén hacia el ensayo sobre Gogol. El ensayo, en particular el ensayo de escritores, ha sido considerado como uno de los registros privilegiados en que se ha desenvuelto la crítica literaria a lo largo de la historia (Starobinski 25). En este sentido, empezar este recorrido por algunas escenas de la crítica literaria chilena a partir de un juicio sobre el ensayo de Giaconi resulta de interés porque este da paso a una discusión sobre las estrategias de lectura crítica, más aún, porque esa discusión está planteada desde una ausencia que es al mismo tiempo añoranza: ¿dónde está la crítica literaria chilena?

Vuelvo entonces al detalle del instructivo de don Palemón para rescatar algunos preceptos sobre la crítica que circulaban en aquellos tiempos. En vistas de establecer la falta de seriedad del ensayo de Giaconi, Rojas afirma que el ensayo ha de estar basado en “un sistema filosófico coordinado”, que responda a una concepción del mundo y a una “ideología determinada”, para a partir de allí estudiar, desentrañar e interpretar los hechos. El autor de *La difícil juventud*, en cambio, ostentaría una marcada “confusión ideológica”, que redundaría en una flagrante falta de organicidad de su ensayo, carente de tesis centrales, fruto de un idealismo ramplón que, pecado último, “cree que existe arte sin ideología” (Rojas 2). Desde luego, no es de sorprender que en las páginas de *El Siglo* se defiendan una comprensión materialista histórica de la literatura, pero vale la pena destacar la posición sobre la crítica que desde allí se labra: una crítica seria, basada en un sistema filosófico claro, exento de contradicciones y que busque demostrar tesis específicas. Entre paréntesis y valga la evidencia, la aspiración a una crítica literaria científica no es exclusiva del denominado inmanentismo, ni deriva exclusivamente de la estilística o del estructuralismo, es más, ella no representa novedad alguna en el campo cultural chileno de principios de los sesenta.

Unas semanas después, Claudio Giaconi responde en *La Nación* a las impugnaciones proferidas por el crítico de *El Siglo*, y reitera el gesto contenido en la reseña de Rojas, es decir, transforma su respuesta en una reflexión sobre las formas de la crítica propias del ensayo. Giaconi comienza su “Respuesta a una crítica” defendiendo la seriedad de su estudio y avanza por esa vía hacia una delimitación de su quehacer crítico:

Palemón Rojas por obra y gracia de “su” ideología, afirma muy suelto de cuerpo que mi trabajo de cuatro años “no es serio”. (...) Mi libro sobre Gogol es un ensayo crítico: de ahí las aparentes contradicciones. A la crítica le está vedado, so riesgo de muerte, encerrarse en un zapato chino. Si así fuera, dejaría de ser esencialmente lo que es (Giaconi, “Respuesta” 2).

El tiempo dedicado por Giaconi a la investigación se presenta como garantía de seriedad, mientras que las “aparentes contradicciones” son atribuidas a las características propias de un ensayo crítico. La crítica queda así liberada de la exigencia de no contradicción –más adelante, Giaconi endilga esas contradicciones al propio Gogol, es decir, lo plantea como una fidelidad al objeto de estudio⁴–, pero se reafirma como una práctica que requiere tiempo para producirse. Aquí, la contraposición temporal parece aludir a la crítica periodística, presionada siempre por la novedad y/o por el cierre regular de la imprenta.

⁴ “Y con esto pruebo de manera irrefutable que he sido un crítico honesto, de que he servido bien a Gogol, que he sido fiel a lo que él escribió y no lo que yo hubiese deseado que él hubiese escrito”. (Giaconi, “Respuesta” 2)

Otro aspecto que le interesa a Giaconi discutir con Rojas es la valoración que hace de los fundamentos teóricos necesarios para escribir un ensayo. Para el narrador, no se trata de poseer un sistema filosófico, sino de buscar un sistema que surja a la par de la escritura ensayística. Giaconi da un paso más e inscribe al ensayo como parte de “la creación estética”, lo que le permite avanzar en las características de su trabajo crítico, anclado en la intuición antes que en una base dogmática rígida. El último aspecto que quiero rescatar de esta polémica sobre el ensayo es una declaración de Giaconi, que hace eco de lo dicho en su libro sobre Gogol, donde afirma su vocación de intervenir en el presente de la literatura y reivindica así el alcance de su apuesta: “He dicho ya que se trata de un ensayo crítico –e interpretativo– y es crítico por vertiente doble: Gogol visto en su momento y Gogol visto desde el presente” (“Respuesta” 2). Y a continuación destaca que, para él, lo más importante era lo segundo, es decir, ir a Gogol es una estrategia para traerlo al presente; aquí, la dificultad estribaría en definir a qué zona específica del presente se refiere, aunque vista la defensa de la literatura como forma del conocimiento y si se considera como clave de lectura su célebre “Una experiencia literaria” (1958), cabría pensar su ensayo sobre Gogol como una intervención en la literatura chilena⁵.

En suma, la respuesta de Giaconi alienta a pensar una crítica literaria vinculada a la imaginación, capaz de descubrir sus estrategias de pensamiento a medida que se escribe y como efecto de las particularidades de las obras que lee con detención (una crítica caso a caso, se podría decir), y cuyo horizonte de pensamiento, sin perjuicio del tiempo en que se hayan publicado las obras analizadas, está fuertemente anclado en su presente.

Ahora bien, esta serie de oposiciones que habilita este debate sobre las características del ensayo se concentran, principalmente, en los procedimientos de lectura que uno y otro atribuye al género ensayístico, pero ambos soslayan la interrogación por la tradición nacional que abre el artículo de Rojas. Si bien el disparador les sirve para establecer criterios que derivan en definiciones del trabajo crítico, ninguno de ellos se hace cargo del diagnosticado desierto de ensayos en la literatura chilena.

Si bien se podría conjeturar que la proclamada ausencia de ensayos chilenos no es más que un recurso tradicional de la crítica periodística para resaltar una novedad en el mercado del libro, sorprende en este caso la reiteración de ese dictamen como punto de partida para reseñar el ensayo de Giaconi. Tanto las críticas encomiosas como las despreciativas coinciden en señalar una deuda del lado de la producción ensayística.

En *La Nación*, por ejemplo, Luis Sánchez Latorre, antes de cuestionar la rigurosidad crítica del ensayo de Giaconi, dice que se ha sorprendido al saber que el libro lo había

⁵ He trabajado en detalle las relaciones entre *Un hombre en la trampa* (Gogol) y “Una experiencia literaria” en “Gogol o el criollismo. Claudio Giaconi ante la literatura chilena”, un artículo que saldrá publicado durante el 2025 en *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*.

escrito un chileno. En el mismo diario una nota de Ulises alude a *Un hombre en la trampa* como el fruto del arduo esfuerzo de un joven prosista para aportar a la “poco laborada veta del ensayo” (2). Hernán del Solar, también en *La Nación*, sopesa los rasgos del año literario que termina, un año lírico afirma, pero menciona al pasar que en ese año se “le abrió un poco más las puertas a los ensayistas” (2). Ricardo Gelcic, en la revista *Atenea* va más allá y afirma que el libro de Giaconi alienta a subsanar “el desmedrado panorama de la literatura de ideas del continente”, donde el abordaje de Gogol es concebido estratégicamente “como un pretexto para postular unas cuantas ideas sobre la función del creador en la historia y los conflictos que pesan en nuestro mundo contemporáneo” (241). Raúl Silva Castro, por su parte, evoca en *El Mercurio* los años de su juventud en los que aspiraba a ser un crítico literario, y a partir de ese recuerdo pondera el uso de “los conceptos, [de] las evidencias de la razón y aun [de] las nociones de la ciencia” que fundamentan el trabajo de Giaconi, y del que celebra la “celosa inspección del hecho literario” puesta en forma en sus páginas (5). Para concluir su comentario, Silva Castro alienta al autor a “ofrecernos algunas páginas sobre las letras de su patria”, pues imagina que ellas podrían servir “para iluminar zonas hasta hoy no inundadas por la luz de los conceptos, zonas que esperan la sonda del crítico” (5).

La reiteración de esta falta de ensayos en la literatura chilena va, entonces, de la mano de distintos enfoques sobre las funciones de la crítica literaria. Por un lado, la secuencia podría llevar a establecer los alcances, la exactitud incluso, de una visión histórica de la literatura chilena que hacia 1960 miraba hacia el pasado y veía un escaso y poco significativo corpus ensayístico. De todas maneras, el diagnóstico incita a la conjetura, pues antes de buscar sostener la veracidad de esa ausencia de ensayos, tal vez sería más productivo suponer que esa ausencia supone otra anterior, a saber, la de discusiones orientadas a delimitar las estrategias de lectura que organizan un ensayo literario, un ensayo que tenga a la concepción de lo literario en el centro de sus preocupaciones.

Quizás el diagnóstico estaba desplazado: no había ensayos chilenos, pues no se disponía de los medios (por ejemplo, de una reflexión sobre la historia de la crítica literaria chilena) que permitieran situar mejor un ensayo sobre un escritor ruso del siglo XIX hecho por un joven cuentista chileno. Conjeturas aparte, si hay algo claro es que el gesto crítico de Giaconi desconcierta a sus primeros lectores, que sólo atinan a ver el síntoma de algo que falta.

A modo de complemento cabría añadir otra suposición: todo indica que la ausencia señalada por los reseñistas apunta al ensayo literario en formato libro. Palemón Rojas lo sugería al decir que en Chile no hay tiempo para investigaciones en profundidad, y los demás lo refrendaban al no aludir a los ensayos previos de Giaconi, entre los que se pueden contar varias publicaciones en la prensa, el extenso ensayo programático titulado “Hacia una nueva retórica”, incluido en su segundo libro, *El sueño de Amadeo* (1959), y su célebre intervención en el Segundo Encuentro de Escritores Chilenos organizado por Gonzalo Rojas, “Una experiencia literaria”, cuyas características pueden ser concebidas

como las de un manifiesto generacional. Si nadie considera estos textos como antecedentes del *Gogol* o como otras intervenciones que cimentarían a su vez la oposición al descampado ensayístico local, cabe suponer, es porque la ausencia que les interesa es la del libro⁶.

Fernando Santiván, célebre escritor criollista y Premio Nacional de Literatura en 1952, publicó en su habitual columna del diario *La Patria* de Valdivia otro comentario sobre el libro de Giaconi. Sus ideas insisten en la falta de ensayos de las letras nacionales, pero lo hacen desde una óptica distinta a las ya mencionadas. Santiván lee *Un hombre en la trampa* como una vía para volver a pensar la literatura nacional desde la incidencia de lo universal. La literatura chilena, afirma el autor de *Memorias de un tolstoyano*, necesita un “crítico universal” que sea capaz de comprender la “universalidad de nuestra producción” (3), y agrega luego que todo indica que el joven autor de este ensayo sobre Gogol tiene las aptitudes para realizar esa tarea. En ese marco, Santiván rescata la vertiente en que el ensayo de Giaconi se propone como una detenida reflexión sobre un nacionalismo literario con miras universales. Si bien Santiván dice estar incapacitado de comprender del todo el alcance de las referencias filosóficas o el de las alusiones al detalle de la obra completa de Gogol, sí puede, en cambio, “aquilatar la obra de nuestro compatriota al conocer sus juicios analíticos” (3). Desde esta perspectiva, interesada en el aspecto universal de la literatura chilena y en las estrategias de lectura que se despliegan alrededor de Gogol, Santiván cierra su comentario con un juicio sobre la capacidad del autor, que es a la vez una fantasía sobre el destino de la literatura nacional: “Giaconi es un gran crítico; quizá sea el crítico que necesita nuestra literatura para adquirir conciencia de su misión” (3).

En suma, la lectura del ensayo sobre Gogol le permite a Fernando Santiván sopesar el valor de lo universal en la crítica chilena, al tiempo que ello se vuelve una inquietud sobre el papel de la crítica literaria a la hora de dilucidar el horizonte de la literatura nacional.

A los pocos días de publicada la reseña, Claudio Giaconi le escribe una breve carta de agradecimiento a Santiván donde, de entrada, se declara emocionado por su texto: “Digo conmovido no sólo porque es el mejor y más penetrante enfoque crítico que hasta el momento se ha escrito sobre el libro, sino porque considero de quien viene, es decir, del prosista chileno que junto con Manuel Rojas más quiero y admiro” (1). La admiración profesada por Giaconi, acaso acicateada por la reseña, no deja de ser una maniobra que le permite subrayar la imagen que Santiván le ha devuelto de su *Gogol*: “Ud. vio hacia

⁶ En contrapartida y como corolario de esta suerte de circuito de la confusión, vale la pena señalar algo más al pie: ninguna de las reseñas citadas menciona otros ensayos chilenos previos, lo que bien podría servir para contradecir lo dicho o, al menos, para apelar a la excepción que confirma la regla de la mentada ausencia. Se podría intentar, incluso, una enumeración tentativa de títulos que ocupasen ese lugar que se consigna como vacante, pero quizá resulte más elocuente recordar que un año antes, en 1959, Hernán Díaz Arrieta (Alone) había recibido el Premio Nacional de Literatura.

donde «apunta» todo el libro”, insiste Giaconi unas líneas más abajo. El ensayo, agrega a continuación, como “Ud. bien advirtió”, es una “señal de alarma” para “nuestro destino histórico”. Desde luego, esta alusión al destino histórico es un eco de lo dicho por Santiván a propósito de la posibilidad que la crítica puntualice la misión de las letras nacionales. Si bien la esquela es sucinta y no ahonda mucho en sus afirmaciones, lo entrevistado permite dar un paso más, pues insta a volver sobre la reseña de Santiván de otro modo y refuerza la idea de que el ensayo de Giaconi sobre Gogol tiene que ser leído como una fuerte toma de posición dentro de la literatura chilena.

Por este expediente la crítica muestra otra faceta: es un discurso que puede hablar de una realidad, Gogol y la literatura rusa, como una vía para pensar otra realidad, Giaconi ante la literatura chilena. Si bien la crítica suele ser confinada al rango de discurso subsidiario, este desplazamiento emparenta su trabajo con el de la ficción. La historia y el contexto de las publicaciones previas del propio Giaconi alientan esta operación entrevista por Santiván: el manifiesto “Una experiencia literaria” se transforma en un marco de lectura del ensayo sobre Gogol, cuya consecuencia última es la comprensión en clave nacional y contemporánea de un ensayo sobre un escritor ruso del siglo XIX. La crítica literaria, valga la evidencia, también trabaja con la imaginación.

LA ANTOLOGÍA COMO FORMA CRÍTICA CHILENA

No creo que sea muy aventurado afirmar que el tono altisonante de los artículos de prensa que comentaron las particularidades de *Un hombre en la trampa* (Gogol), ya sea para afinar su desdén, como para ponderar sus virtudes, haya derivado del protagonismo que había tenido su autor en los años inmediatamente precedentes. Claudio Giaconi fue, desde un comienzo, uno de los miembros más destacados del grupo de escritores que se autoreivindicó como parte de la “generación del 50”. El hito inaugural de esta denominación generacional, ya lo decía más arriba, fue la publicación, en 1954, de la *Antología del nuevo cuento chileno*, organizada y prologada por Enrique Lafourcade⁷. Las características dadas por la selección de nombres, el ensamblaje de las distintas piezas y el prólogo del antologador, permitirán a continuación insistir sobre el papel protagónico de la crítica literaria en este período. La antología de Lafourcade, entonces, será leída como la expresión de una conciencia crítica de la literatura, de un momento puntual y de un movimiento específico, cuya manifestación es indesligable de su presentación editorial, es decir, la antología se presenta como un modo editorial crítico, supone la existencia de una mirada, pero ante todo induce esa mirada a través de su forma (Bonhert y Gevrey 41).

⁷ Eduardo Godoy propone a 1954 como el momento en que surge la generación del 50, y desde esa fecha sitúa a Lafourcade y a Giaconi como las figuras que encabezan el movimiento con la publicación de la *Antología...* y del libro de cuentos *La difícil juventud* respectivamente (10).

La antología está integrada por veinticuatro autores, dieciocho hombres y seis mujeres, se incluye un cuento por persona y solo en cuatro ocasiones hay dos relatos por autor (Giaconi es uno de los privilegiados). La lista de nombres está ordenada alfabéticamente, y de cada participante se ofrece una breve presentación hecha por el antologador, una fotografía y la breve respuesta a la pregunta “¿Qué entiende usted por cuento?”. Abre el libro un “Exordio” firmado por Lafourcade, cuyas características retendrán nuestra atención en lo que sigue. Al final del libro hay una bibliografía sintética de lo citado por Lafourcade en el prólogo y de algunos otros títulos significativos que no menciona, pero que tienen la virtud de inscribir a la antología dentro de una tradición nacional, en particular, me refiero a la mención en el prólogo de la *Antología del verdadero cuento chileno*, confeccionada por Miguel Serrano en 1938 (mencionada para apuntar el error de “contagio venial” entre los distintos cuentos, juzgados muy parecidos entre sí), y a la antología *Nuevos cuentistas chilenos*, editada por Nicomedes Guzmán en 1941 y a la que no se alude en el texto introductorio. Así, se refuerza la inclusión de la antología del 54 dentro de una serie breve, pero relevante, de *antologías de autor* que pregonan el surgimiento de nuevos escritores y que, por esa vía, se diferencia de un tipo de antologías más tradicionales, como lo son las que rescatan el patrimonio del pasado literario –i.e. las hechas por Mariano Latorre (1938) o por Raúl Silva Castro (1936). De este modo, se realza el gesto de construir un nuevo conjunto de textos representativos de, valga la redundancia, una nueva generación. La unidad creada por la antología de autor apuesta además a fundar criterios que hagan evidente su vocación de modificar la literatura nacional (Bonhert y Gevrey 17).

La compilación de Lafourcade exhibe así la ambición de su procedimiento crítico: hace existir textos al darles una valoración literaria, les ofrece una legitimidad autocelebratoria y polémica que se asemeja a la de las vanguardias. En suma, el manifiesto se ha disfrazado de antología, el líder de prologuista. A pesar de ello, lo dicho por Lafourcade no suscita la adhesión de los antologados, pues apenas se publica el libro varios de los autores se apuran a marcar sus diferencias con el antologador en la prensa. De este modo, la antología insta a su vez a la polémica, lo que con el paso de los años se volverá un tipo de expresión crítica privilegiado por este grupo de escritores⁸.

⁸ Si bien la prevalencia de la polémica en los cincuenta podría trazarse desde las reacciones a la publicación de esta antología hasta el manifiesto generacional de Giaconi, todo su protagonismo y potencial quedará expresado en la célebre “Polémica del 59”, cuando buena parte del mundo literario se vio llevado a posicionarse a favor o en contra de la nueva generación de narradores luego de que el crítico de *El Diario Ilustrado*, Jorge Hübner, los acusara, en particular a Giaconi, a Lafourcade y a José Donoso, de un “existencialismo que envilece y rebaja las creaciones artísticas” y declarara añorar el sano y noble criollismo de antaño (cit. en Godoy 208). Es interesante a su vez el texto que Ángel Rama publica en *Marcha* a propósito de esta discusión y, por extensión, del nuevo papel de la literatura en los medios de comunicación masiva (Rama “Terremoto”).

Algunas de las particularidades del prólogo nos permitirán ahondar en lo ya dicho a propósito de esta antología como forma crítica. Dividido en dos partes –“Del cuento” y “La nueva generación”–, sorprende de entrada su vocación por definir de manera precisa los límites y las características del cuento como género. Este interés de apariencia disciplinar se redobla en la pregunta que se le formula a cada uno de los antologados. Definir es uno de los designios de Lafourcade, la primera parte del “Exordio” dedicada al cuento repasa distintas definiciones de lo que es un cuento, para ello recurre al Diccionario de la Real Academia, al Diccionario de Literatura Española, al Diccionario Universal de Larousse y a la Enciclopedia Universal Ilustrada. Pero la definición más protagónica es la que toma del profesor inglés Lancelot Oliphant, extraída de un libro titulado *The Revised Matriculation English Course*, es decir, de un curso de inglés para matricularse en la universidad. De este libro, Lafourcade transcribe una cita que se extiende por cinco páginas ininterrumpidas de su prólogo, en donde se entregan pormenores que apuntan a diferenciar el cuento (*short story*) de otros tipos narrativos, en particular, de la novela. Para ello, presta atención a las distintas formas narrativas que puede tomar el cuento, entrega detalles sobre el principio, el medio y el final de este tipo de relato, y caracteriza los tipos de personajes y de diálogos utilizados en él. Todo esto deriva en una enumeración de “cinco condiciones que debe cumplir un cuento propiamente llamado” (Lafourcade 13). Advertido sobre el celo puesto en la búsqueda de una definición rigurosa, el propio Lafourcade se anticipa a las críticas y dice: “Pero ¿a qué este afán [de delimitar el género]?, se nos preguntará. «Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas»” (13), contesta citando, aunque no lo nombra, *La deshumanización del arte* (1925) de José Ortega y Gasset –unas páginas más adelante este mismo libro le servirá a Lafourcade para formular algunas de las características sensibles de la flamante generación. A un costado del gusto por la pulcritud de las fronteras, vale la pena rescatar lo dicho por Ortega y Gasset justo antes del fragmento citado por Lafourcade, pues allí se cifra el costado programático del gesto antológico: “Ya veremos cómo todo el arte nuevo (...) repugna ante todo la confusión de fronteras” (Ortega y Gasset 41). En definitiva, la justificación de esta suerte de furor por llegar a la definición precisa está anclada en la idea de fundar un nuevo arte. La antología como forma crítica delata así su fin último: fijar y fundar los principios y límites de un movimiento, crear de esa forma un criterio nuevo para la transmisión de textos literarios y, con ello, para relacionarse con la historia literaria⁹.

⁹ Estas últimas observaciones son tomadas del estudio de Bonhert y Gevrey ya citado, donde se distingue entre varios tipos de antología. En cuanto a nuestro interés, allí se demuestra que durante el siglo XX, en particular a partir de los años 20, las “antologías de autor” se vuelven una estrategia editorial mucho más frecuente como una vía para posicionarse como nombre de autor en el campo literario. Así, la antología de autor daría testimonio no sólo de su actualidad, sino

Ahora bien, a pesar de que las referencias bibliográficas utilizadas por Lafourcade son menos las de un especialista en literatura que de alguien interesado en el conocimiento general, de corte enciclopédico, vale la pena prestar atención al tono en que son formuladas. En otros términos, la relación al saber que se trama en la mentada “pulcritud” de las definiciones también permite establecer contrastes con otras alternativas. Por lo pronto, el interés por las definiciones de diccionario desemboca en una definición que se quiere clara, concisa y verdadera¹⁰. Hay, en suma, una identificación plena con las modulaciones científicas de la crítica literaria. Se destierra la primera persona como recurso de validación de lo dicho sobre la literatura, al tiempo que se entregan todas las prerrogativas del saber a lo dicho por discursos instituidos y tradicionales, como lo son los diccionarios referidos y el manual de gramática inglesa citado en extenso.

En este punto, vale la pena el contraste con las posiciones enunciativas y la relación al saber que se puede verificar en las antologías de autor que precedieron a la de Lafourcade en su afán por dar a ver nuevas voces de cuentistas. Nicomedes Guzmán, por ejemplo, abría su prólogo del 41, justamente, deslegitimando cualquier intento de una definición cerrada del género: “¿Pero es que realmente puede alcanzarse mediante palabras la definición del cuento?” (7), y se apuraba a responder por la negativa: “Que los tratados sigan alzando las mohosas agujas de sus normas. Nadie se opondrá. Basta con limitarse a lamentar el hecho por las víctimas directas: los estudiantes” (7). Para el autor de *La sangre y la esperanza*, la técnica constituía una suerte de precipitado que emanaba de la conjunción entre vida y sentimiento que eran propios a cada creador. Miguel Serrano, por su parte, en su antología de 1938, utilizaba otra argucia para desterrar la posibilidad de una definición cerrada del género: “Alguien ha dicho el aforismo siguiente: «Cuando la obra empieza a hablar, el autor debe quedarse callado». No es en una antología de cuentos donde se debe hablar sobre el cuento” (v). Se trata, ahora, de un principio de discreción, una renovada confianza en esa vieja idea de que la obra habla por sí misma, pero que además se deriva de la apuesta por una fundación radical: “El cuento nace hoy (...) La generación anterior fue la de la Poesía. La nueva generación es la del Cuento. Chile es un país de cuentistas” (Serrano vi-vii).

Estas breves evocaciones de las dos principales *antologías de autor* del cuento chileno que preceden a la de Lafourcade y que comparten con ella el gesto crítico de querer dar a ver una nueva zona de la literatura chilena, abren la posibilidad de establecer

también de su capacidad de reflejar lo que el autor es, de poner una “poética personal en acto”, lo que construye una imagen de autor que tiene competencia en un dominio y que, por ende, reivindica una marca de posesión sobre ese territorio (Bonhert y Gevrey 39).

¹⁰ “1° Cuento es una narración en prosa. 2° De extensión breve (no hay cuento de mil palabras). 3° Con un principio, un medio y un fin. 4° En que, necesariamente, debe contarse algo. 5° Real o imaginario” (Lafourcade 13).

un marcado contraste en lo relativo a la posición expresada por los antologadores en sus respectivos prólogos, en particular, en lo que atañe al saber sobre la literatura. Serrano y Guzmán prescinden, programáticamente, de definiciones fijas del cuento como género, mientras que Lafourcade se distingue de sus antecesores en su apego al saber y en su postura a favor del establecimiento de fronteras. Esta delimitación constituye una estrategia crítica para entregar un perfil más acabado del nuevo cuento chileno. Lafourcade elige diferenciarse apelando a saberes instituidos y, por esa vía, da cuenta de una posición distinta ante el saber sobre lo literario. Por añadidura, esta relación al saber sirve a su vez para dar cuenta de una de las motivaciones principales de este artículo, es decir, cómo la renovada circulación de las teorías literarias y filosóficas del período determina un hasta entonces inédito protagonismo de la crítica literaria¹¹.

En este marco, la vocación de definir y de establecer características comunes que Lafourcade pone en práctica a la hora de hablar del cuento se traslada luego, en la segunda parte del prólogo, a la nueva generación de cuentistas que la antología presenta. Para ello, enumera primero las circunstancias que “permiten hablar de una nueva generación”: mayoría de autores inéditos, ninguno sobrepasa los treinta años, comparten el mismo medio cultural. En un segundo momento, labra ocho características que permiten reunir la serie de cuentos que presenta. Más allá del detalle de estas características –entre las que se reivindica una literatura de elite, individualista, hermética, deshumanizada, antirrevolucionaria– que han sido muchas veces comentadas, me interesa hacer hincapié en la posición de descubridor desde la que se sitúa Lafourcade:

Generación literaria es siempre una unidad cultural, un nexo común dentro de un grupo humano. Esa unidad, este nexo, cabe advertirlo aquí, si bien oculto, imperceptible, difícil de situar, y, una vez situado, difícil de desentrañar en sus significaciones últimas (14).

El antologador se presenta como aquel que es capaz de percibir las tramas ocultas de la actualidad literaria, aquellas tramas que entregan una unidad para quien pueda percibirla y luego situarla. Moldear las señas principales de esta generación es, en suma, establecer un nuevo patrón para la historia literaria. Antologar es, por lo tanto, pedir credencial de

¹¹ Otro episodio de 1954 puede servir como complemento de este protagonismo de la crítica literaria concebida como forma del conocimiento sobre la literatura: Ricardo Latcham presenta una historia del criollismo basada en una serie de antecedentes que, según dice, han “pasado inadvertidos a muchos críticos que no creen en la literatura comparada y en los complejos mecanismos de la estilística moderna que hoy conocen los alumnos más expertos del Instituto Pedagógico y los lectores cultos de Hispanoamérica” (14).

gran escritor mediante una puesta en acto de una operación crítica que implica selección, montaje e invención de una nueva unidad¹².

Ahora bien, como suele suceder, las expectativas de reconocimiento literario chocan con la realidad, pues la recepción local de la *Antología del nuevo cuento chileno* estuvo lejos de un aplauso unánime y, contra toda previsión, muchas de las críticas más severas fueron formuladas por los mismos antologados. Mario Espinosa, que firma el cuento “Caída de un ángel” se lamenta en *La Nación* de haberle prestado ayuda a su amigo Lafourcade en la confección de la antología. Cuestiona severamente los términos del prólogo y llega incluso hasta poner en duda el criterio de la editorial Zig-Zag para permitir la publicación de semejante prólogo (2)¹³. Armando Cassigoli, cuyo cuento “En la gavia” figura en la antología, publicó en *El Siglo* un artículo dedicado a impugnar en detalle lo dicho por Lafourcade en el prólogo, atribuyendo sus dichos a una burda proyección ideológica, que estaba en “abierta contradicción con el material literario allí reunido” (2). El comentario le permite a Cassigoli reivindicar, contra los preceptos del antologador, una literatura comprometida, revolucionaria y creadora. Claudio Giaconi, del que se incluían dos cuentos y al que Lafourcade presenta como “uno de los escritores más representativos de la nueva generación” (172), no se queda atrás en las críticas al autor de *Palomita Blanca*, primero en *Las Últimas Noticias* y luego en *El Diario Ilustrado*, objeta tanto los términos como las fuentes del “Exordio”. Las definiciones del cuento tomadas del profesor Oliphant las tilda de “preceptos de recetario” (“Alrededor” 1), que difícilmente los autores asumirían como propias, y en contra de la aristocratización defendida por el antologador reafirma la idea sartreana de compromiso como eje estético de la nueva generación (“Anverso” 8). Giaconi, además, aprovecha la ocasión para sopesar los rasgos de la “nueva literatura”: una literatura estetizante, que prescinde de la anécdota y que muestra al escritor ajeno a tomar partido en el tratamiento de sus temas en la ficción, que vibra con los sucesos de la época y que hace gala de un humor acre (“Anverso” 20).

Si bien estos antologados lanzan críticas resueltas a lo expresado por Lafourcade en el prólogo, ninguno de ellos cuestiona la existencia de la nueva generación, lo que de hecho sí se plantea en otras reseñas llegando incluso a plantear que el libro ni siquiera debiese ser considerado una antología (Anguita 3; Cid 5; Frontaura 64; Labarca 7). En

¹² Sin ir más lejos, uno de los aspectos que más le interesaba a Lafourcade era, justamente, haber sido el creador de la generación del 50, tal y como lo reivindica en una segunda antología, *Cuentos de la generación del 50*, publicada en 1959 (9). El prólogo de esta antología es por entero distinto: Lafourcade defiende la creación de la generación, y se conforma con sumar citas de la muy reciente polémica del 59. Incluye doce breves citas de escritores y críticos que funcionan como piezas probatorias de la relevancia de la nueva generación.

¹³ También Eduardo Anguita, otro célebre escritor y antologador, cuestiona en el mismo diario la falta de competencia literaria de la casa editorial al aceptar esa publicación, a la que se apura a negar la etiqueta de antología (3).

otras palabras, los antologados buscan disputar el sentido de la unidad propuesta por Lafourcade, pero nadie niega el gesto fundante de la nueva literatura¹⁴. La necesidad de una nueva literatura en términos de pugna por la visibilidad es transparente, aunque no se concuerde con sus atributos. Espinosa, Cassigoli y Giaconi, cada uno con distintos énfasis, atribuyen características alternativas a la joven generación y, de ese modo, prolongan y reescriben la unidad creada por Lafourcade. En definitiva, todos quieren apropiarse de la lectura correcta de la novedad en ciernes. La crítica literaria hecha por escritores muestra así uno de sus rasgos principales: el estado germinal del presente literario se descifra mediante una serie de oposiciones. La disputa por el sentido del hecho literario, el mentado carácter agonístico de la crítica se erige como una estrategia de dilucidación de lo nuevo que, al mismo tiempo, aspira a reafirmar la posición de quien la enuncia en el campo literario. Aparece aquí otra faceta donde el ejercicio crítico se desdobra: percibir un fenómeno nuevo es un procedimiento para inscribirse dentro de una tradición literaria como *descubridor-autor* de esa novedad. Y en ese registro, la antología de autor se ofrece como una herramienta crítica capaz de producir ese desdoblamiento e insta, de paso, a evaluar su protagonismo en la historia de la crítica literaria chilena.

CRÍTICA, CUENTO, TÉCNICA

Entre las distintas críticas que se ocuparon de la *Antología del nuevo cuento chileno* sobresale la insistencia en acudir a un mismo término para expresar valoraciones por entero diversas: la técnica. Seguramente, la reiteración responde, en parte, a que luego de la larga cita del manual de Oliphant, Lafourcade afirma que de allí se deriva un informe “acerca de la estructura del cuento y sus delimitaciones técnicas” (12); desde luego, la impresión de leer en esa cita un instructivo de cómo escribir un cuento viene a reforzar esa insistencia. Más aún, esta preocupación entra en serie con distintos momentos del “Exordio” donde se declara estar a la busca de definiciones unívocas tanto del género como de la nueva generación. En ese sentido, se entiende que se sostenga que los cuentos prologados están contruidos “mediante un plan exacto, en el cual cada palabra estaba prevista” (15), o que la noción de deshumanización de Ortega y Gasset se explique a través de un afán narrativo por “realizar estructuras formalmente diferenciadas y ricas” (16). La estructura, lo exacto, lo delimitado, son elementos que sirven para aislar el conocimiento de las técnicas narrativas propias del cuento. A contrapelo de una visión de la técnica como un desprendimiento de la experiencia de cada autor, tal y como se la concebía en

¹⁴ “Por mucho que se haya vapuleado a la *Antología del nuevo cuento chileno* de Enrique Lafourcade –dice José Donoso en un texto de 1963 sobre otra nueva generación–, nadie puede negar que tuvo el mérito de que a través de ella se reveló una generación o promoción literaria, la del cincuenta” (251)

el citado prólogo de Nicomedes Guzmán, y en línea con un saber ajustado a fines claros y concisos, la escritura se valora aquí a partir de cierta eficacia narrativa, lo que a su vez se corresponde con una aplicación de conocimientos específicos¹⁵.

La misma fijación con la técnica se puede encontrar en varias reseñas críticas que, en los mismos años, se ocupan de los libros de cuentos que publican algunos de los integrantes de la nueva generación. Una breve muestra nos permitirá examinar más de cerca cómo este interés por la técnica y el cuento se puede comprender dentro de esta serie que interroga las presencias de la crítica literaria en el período.

Cedomil Goic, de 27 años, reseña *La difícil juventud* de Claudio Giaconi para la revista *Extremo Sur*. Aprovecha el comentario del libro para aludir al pasar a quienes se reclaman los hacedores del nuevo cuento chileno, a los que fustiga por su literatura adolescente, por su “tendencia al experimentalismo, habla inexperta, limitada, débil, neológica” (42). El joven crítico desprecia a la joven generación por los defectos juveniles de sus cuentos. Cuando se ocupa de los cuentos de Giaconi juzga negativamente su “desmesurada preocupación por la técnica” (43), que vincula al carácter experimental de los cuentos y a la influencia de William Faulkner. “Esta atención exclusiva por la «técnica» –zanja Goic– desvirtúa gran parte del valor relativo de sus cuentos” (43), y cierra su comentario sirviéndose de un fragmento del “Soliloquio del individuo” de Parra para sugerirle al autor de los cuentos que se ponga a trabajar si lo que quiere es aspirar a la novedad. La técnica aparece aquí en oposición a lo nuevo, queda del lado de la falta de pericia. Se les ven las costuras a los cuentos, parece decir Goic en aras de señalar sus deficiencias¹⁶.

En cambio, Vicente Mengod en la revista *Atenea* lee *Veraneo y otros cuentos* (1955) de José Donoso a partir de una noción de técnica que le permite distinguir entre las maneras de terminar un cuento. Desde allí, distingue entre la costumbre de la frase final decisiva para la trama del relato y la tendencia actual de utilizar la “técnica de lo inacabado” (153). En otro sentido, Alone celebra la temprana madurez con que están escritos los cuentos de Donoso, cuyas virtudes adjudica a la formación y al talento del autor, y al respecto puntualiza: “No necesita descubrir su técnica (...) una buena enseñanza se la proporcionó, y él trabaja con el instrumental preciso” (44).

Para cerrar este breve recuento de usos de la técnica, quiero rescatar algunos elementos de la reseña del mismo *Veraneo y otros cuentos* que Mario Rodríguez publicó en *Anales de la Universidad de Chile*. Antes de detenerse en las particularidades del libro de Donoso, Rodríguez realiza un breve recorrido por la novela hispanoamericana desde la

¹⁵ En esta línea, Lafourcade valora que gran parte de los antologados “siguen carreras universitarias” (17).

¹⁶ El mismo Giaconi, dentro de los seis puntos con que sintetiza las características de la nueva generación literaria, consigna en el cuarto lugar de su programa a las “audacias formales y técnicas” (“Una experiencia” 283).

década del treinta en adelante y atribuye sus transformaciones a un influjo demorado de las “nuevas técnicas literarias europeas” (272). En este análisis, por fortuna, encontramos más detalles sobre aquello que se denomina como técnica, pues a continuación se enumeran estrategias narrativas allí comprendidas, así como autores que serían representativos de ellas. La prescindencia de los planos de la ficción, de la motivación del sujeto, de la cronología se plantean como técnicas superadas, y una vez que una novela podía no contar nada la arquitectura novelística tradicional se consideró caduca. Para ello menciona algunos ejemplos entre los que destacan los nombres de Kafka, Joyce, y D. H. Lawrence. Ahora sí, de manera más consistente la técnica queda del lado de lo que en la tradición crítica anglosajona se denomina modernismo. Tener técnica, en suma, es conocer los recursos narrativos utilizados por un grupo de escritores europeos o norteamericanos que surgen o que se hacen conocidos en el período de entre guerras. Esto conduce a Rodríguez a una serie de observaciones sobre la narrativa nacional que le sirven para situar al primer libro de Donoso. El predominio de las “técnicas naturalistas y realistas” sería la marca más fuerte de la literatura chilena, siempre preocupada del conflicto entre las circunstancias del paisaje y sus habitantes, donde no se acostumbra, como Donoso, a bucear en las complejidades de la existencia humana ante sus “circunstancias vacías” (273). Donoso vendría entonces a ofrecer una alternativa a este imperio del realismo, mediante el uso de “nuevas técnicas en el cuento, nuevas en relación con los otros escritores nacionales” (Rodríguez 275). La técnica, en este sentido, se presenta como un instrumento diferencial para comprender la novedad dentro de la tradición nacional.

Lo primero y más evidente que muestra la variación de sentidos y valoraciones en torno a la técnica es que se trata de un término fundamental para la crítica literaria del período. De forma complementaria, su protagonismo se ve reforzado cuando se trata del cuento, pues sus características formales, en particular, su brevedad, alientan su comprensión como una suerte de “tratado sobre la economía del arte” (Piglia 116), cuya eficacia estilística depende de su “vigorosa condensación” (Matthews 60)¹⁷. En segundo lugar, la técnica se instala decididamente como una herramienta de juicio crítico, de su caracterización depende la valoración de los cuentos, a veces sirve para fundamentar una crítica negativa, otras, por el contrario, le confiere sentido a los elogios. En tercer lugar, es un operador para organizar un mapa de influencias tanto de las literaturas de los denominados países centrales sobre los países periféricos, como de la historicidad propia de la literatura nacional.

Desde luego, hay un aspecto histórico que determina este protagonismo de la técnica a la hora de hacer y de leer literatura, cuyos lineamientos generales analizó Ángel Rama en “La tecnificación narrativa”, originalmente publicado en 1981. En términos generales,

¹⁷ “El cuento contemporáneo [es] una máquina infalible destinado a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (Cortázar 400).

Rama propone dos momentos de la historia que ordenan la producción literaria latinoamericana a través de una pulsión externa, internacionalista. Uno de ellos, el que nos interesa, lo sitúa después de la Segunda Guerra mundial, cuando la “redistribución de los imperios de Occidente, le concedió primacía a Estados Unidos” (Rama, *La novela* 323). En este momento, dicha pulsión externa, por obra de la revolución tecnológica, fue mucho más significativa que en el primer momento, que sitúa a partir de 1870 y al que vincula en lo relativo a la literatura con algunas particularidades del modernismo latinoamericano¹⁸. En el plano literario, la incidencia internacional sobre las escrituras latinoamericanas implicó una fuerte “atención por las técnicas”, derivada de un interés por las narrativas vanguardistas europeas de entre guerras. Se trata de un proceso que desemboca en una “fetichización de la técnica” y en el que las técnicas se administran como simples sistemas de composición que prometen una aplicabilidad universal (Rama, *La novela* 325). Entre paréntesis, la larga cita del manual de Oliphant que abre la *Antología del nuevo cuento chileno* es, justamente eso, un manual de instrucciones para escribir un cuento¹⁹.

Si bien el texto de Rama apunta luego a rescatar las obras narrativas del boom como aquellas que, habiéndose nutrido del influjo técnico internacional, supieron rechazar la cosmovisión de la técnica y crear una literatura con rasgos propios, me interesa aquí retener la idea de concebir el protagonismo de la técnica en la literatura desde una perspectiva que incluye la historia de las sociedades en las que circula el discurso literario²⁰. Esto es importante para la secuencia de las distintas escenas de la crítica revisadas, pues permite vincular el desarrollo de las formas narrativas con las preocupaciones de la crítica literaria chilena. Por un lado, este proceso de tecnificación de la literatura anuncia, por otras vías, lo que en Chile y en otros países de la región se desarrolló bajo la bandera de

¹⁸ “Para usar un ejemplo del campo informativo, no hay comparación entre el efecto que la invención de la linotipia, el tendido de cables submarinos y la constitución de agencias internacionales tuvo sobre el periodismo latinoamericano de fines de siglo, y el conquistado por la televisión, la transmisión por satélites y la directa expansión de revistas gráficas después de 1945. La incidencia internacional, que tiene su principal campo de acción en la economía, se vio favorecida por las conquistas de la revolución tecnológica, y aunque tuvo diferentes grados de penetración en las distintas áreas latinoamericanas, no dejó ninguna sin tocar” (Rama, *La novela* 323).

¹⁹ Dice, por ejemplo: “Existen varias formas para desarrollar un cuento: a) una forma narrativa; b) como un diario; c) como una serie de cartas (forma epistolar)” (Oliphant cit. en Lafourcade 8)

²⁰ El riesgo que avizora Rama es el siguiente: “la introducción de una técnica aparentemente neutral en las regiones marginales del planeta es el comienzo de una rearticulación de la sociedad que la emparenta y parcialmente la asemeja a la sociedad productora de esa técnica” (*La novela* 351).

la ciencia de la literatura y sirvió para renovar los métodos de la crítica literaria²¹. Por otro lado, lo anterior permite establecer una analogía entre la preocupación por el método que dominó la crítica chilena en los años sesenta (Guzmán 310) y el interés por la técnica que se verifica en los comentarios críticos de los que son objetos los libros de cuentos en los años cincuenta.

Por añadidura, también hay que considerar que la discusión sobre las particularidades del cuento suele alentar la idea de una utópica perfección de la forma y, con ello, que lo revisado se da en un contexto como el chileno, donde los escritores jóvenes solían publicar un libro de cuentos como primer libro²² y en el que la presencia de la literatura en los medios escritos era un fenómeno creciente y que suscitaba mucho interés. La conjunción que se forma entre la técnica, el cuento y la crítica favorece un escenario para que la crítica literaria tome un lugar relevante, pues se instala como una suerte de garante, pretendidamente neutral, del proceso de tecnificación al que alude Rama. La técnica se erige, además, como un elemento que permite mirar hacia atrás y diferenciarse de la historia literaria precedente, como un derivado directo del influjo de la tecnología en el mundo de posguerra: la técnica es un modo de barrer con el pasado y de enarbolar un tipo de novedad que se basa en el conocimiento especializado de una herramienta de composición de textos. Lo desconocido queda desterrado. Narrar y criticar, Rama lo señala en detalle, corren el riesgo de volverse un ritual repetido de aplicación de un método rígido que hace las veces de fundamento de la crítica y de la ficción.

FORMAS DE LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA

Para terminar, agrego algunas observaciones que vuelven sobre el recorrido hecho hasta aquí. Si bien no lo he analizado con detención en estas páginas, en todas las escenas salta a la vista la gran cantidad de voces críticas que circulan en la prensa periódica y en las revistas especializadas. Las referencias a textos publicados en prensa, suplementos y revistas muestran una amplia difusión de la literatura, al tiempo que dan cuenta de una pluralidad de estrategias críticas que disputan los sentidos sobre la actualidad del campo literario. Más aún, tanto el ensayo de Giaconi como la antología de Lafourcade están organizados como intervenciones estratégicas dentro de la crítica literaria chilena. Si bien la recepción de ambos libros no desemboca en una discusión explícita sobre las

²¹ Ya en 1960 y mucho antes de la llegada del estructuralismo francés Félix Martínez Bonatti bregaba—desde una perspectiva basada en la filosofía de Edmund Husserl y en la interpretación de la obra literaria de Wolfgang Kayser— por la aplicación de una ciencia de la literatura para dar con la estructura de la obra literaria (1960: 16).

²² Tal es el caso de Guillermo Blanco, Armando Cassigoli, Claudio Giaconi, José Donoso, Jorge Edwards, Luis Alberto Heiremans, entre otros.

características y las estrategias de lectura de la crítica literaria chilena, ello no impide que a partir de sus textos y del montaje antológico, así como desde las lecturas que se hicieron de ellos, se pueda trazar una serie de escenas de lectura en las que es posible acceder a las formas críticas que están en juego. Dicho de otra manera, nadie reclama para sí ni la fundación ni ningún tipo de representación que se ubique bajo la denominación *crítica literaria chilena*, lo que desde luego no es un obstáculo para que se la considere así, antes bien es una instigación para ir en búsqueda de sus características.

Esta ausencia de reconocimiento dentro de una tradición crítica como la trazada hasta aquí sirve a su vez para realizar una constatación suplementaria: el estudio de las formas de la crítica implica buscar más allá de las prácticas de lectura que se presentan como crítica literaria. En este sentido, se puede leer un ensayo sobre un autor ruso del siglo XIX como una reflexión crítica sobre la actualidad y la historia nacional de la literatura; o bien, se abre la posibilidad de concebir a una antología como un gesto crítico que instala al compilador como creador y/o descubridor de una nueva unidad para la literatura chilena; por último, el papel protagónico de la técnica como contraseña de lo literario muestra, en espejo, la cercanía entre el cuento y la crítica, el punto en donde lo narrado y sus técnicas se vuelve una manera de reflexionar sobre las formas literarias.

A pesar de la heterogeneidad de estas escenas de la crítica literaria chilena, todas ellas comparten una posición en sus maneras de situarse ante sus enclaves temporales: las formas críticas se afirman desde un presente en el que se desea intervenir y desde allí despliegan una historicidad que reescribe el pasado literario e imagina distintos futuros.

Claudio Giaconi busca en Gogol una transformación de la literatura chilena que sólo se vuelve comprensible si se lee su ensayo sobre Gogol a partir de su manifiesto generacional, “Una experiencia literaria”, donde, tal y como en las lecturas que hace del escritor ruso, defiende una versión de la ficción opuesta al realismo, anclada en el humor y en una labilidad entre lo real y lo imaginario, así como en una férrea resistencia a la literatura pedagógica. El ensayo sobre Gogol, en suma, reescribe el pasado reciente de la literatura chilena y prolonga un aspecto del programa que abre su manifiesto crítico: “definir nuestra posición de nuevos escritores chilenos” (“Una experiencia” 283).

La antología de Lafourcade es la más explícita de las escenas a la hora de afirmar su vocación de intervenir en la literatura del presente, por ello quizá resulta más interesante leerla desde la tradición en la que se inscribe, es decir, desde la fuerte presencia de antologías que marcan nuestra historia literaria. Tal vez la antología sea la forma crítica por excelencia de la literatura chilena, de ahí el interés de Lafourcade por ubicarse dentro de una filiación de *antologías de autor*, donde el papel del antologador se asemeja al del líder vanguardista. Antologar es solicitar visado de gran escritor chileno. No hay neutralidad enciclopédica en la selección de textos y autores, parece afirmar el compilador, y por lo tanto es preciso hacer del montaje y de los criterios de selección una vía para traficar nuestra bandera estética. Más aún, si se lo mira desde hoy todo indica que la antología como forma crítica precedió a la obsesión por las generaciones que estuvo en el centro

del método científico pregonado por Cedomil Goic y que incidió en buena parte de la historiografía literaria posterior.

El protagonismo de la técnica en la concepción del cuento, en cambio, muestra un término que opera como herramienta para detectar tanto la calidad y el método de las estrategias narrativas, así como para establecer relaciones de influencias literarias. De este modo, la técnica se propone como un instrumento comparatista que evalúa la incidencia de las letras extranjeras y, del mismo modo, como un vector que permite recorrer la tradición literaria chilena. Dime qué técnica utilizas y te diré tu posición en la tradición y tu futuro literario, parece prometer este instrumental y su imaginación tecnológica. Estas nuevas técnicas suponen a su vez el imaginario del progreso, es decir, de una mejor adecuación a las nuevas realidades.

En suma, esta serie de relaciones con el pasado y el futuro de la literatura desde una fuerte instalación en el presente de su enunciación, dan cuenta de distintas versiones del hecho literario. En todas ellas, la reescritura de la historia literaria chilena, o incluso la reinención, aparece como uno de los efectos más notables de la imaginación crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alone “Los libros. *Tiempo Banal y Veraneo*”, *Revista Ercilla* n° 2, junio de 1956: 44
- Anguita, Eduardo. “Antología del nuevo cuento chileno”. *La Nación*, 10/10/1954: 3, 7.
- Bonhert, Céline y Gevrey, Françoise. “Introduction”. Bonhert y Gevrey (comps.) *L’Anthologie: histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Age au XXI^e siècle*. París: Epure, 2014: 7-42.
- Bradú, Fabienne. *Cambiamos la aldea. Los Encuentros de Concepción 1958, 1960, 1962*. Santiago: FCE, 2019.
- Brunner, José Joaquín. “La Universidad Católica de Chile y la cultura nacional en los años 60”. Brunner, J. J. y Catalán, Gonzalo (comps.). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago: Flacso, 1985: 261-414.
- Cánovas, Rodrigo. “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 482-483 (1990): 161-176.
- Cassigoli, Armando. “Una antología y un fenómeno de proyección ideológica”. *El Siglo*, 24/10/1954: 2.
- Del Solar, Hernán. “Balance literario de 1960”. *La Nación*, 01/01/61: 2.
- Cella, Susana. “Panorama de la crítica”. Jitrik, Noé y Cella Susana (dir.). *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina* vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 2014: 33-62.
- Cid, Teófilo. “El Blasón de Balzac”. *La Nación*, 31/10/1954: 5.
- Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores”. Pacheco, Carlos y Barrera, Luis (comp.). *Del Cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Avila, 1993: 397-408.

- Donoso, José. “La Novísima Generación: de C. Ruiz tagle a A. Skármeta”. *El escritor intruso. Artículos, crónicas, entrevistas*. Santiago: UDP, 2004.
- Espinosa, Mario. “El desparpajo de un antologista”. *La Nación*, 12/09/1954: 2.
- Frontaura, Juan. “Antología del nuevo cuento chileno”. *Estudios*, núm. 241 (1954): 63-64.
- Gelcic, Ricardo. “La Trampa de Giaconi”. *Revista Atenea* n° 390, 1960: 240-250.
- Giaconi, Claudio. “Mi respuesta a una crítica”. *La Nación*, 22/01/1961.
- . “Carta a Fernando Santiván”. 06/11/1960. Colección Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional Digital <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-308910.html>
- . *Un hombre en la trampa (Gogol)*. Santiago: Zig-Zag, 1960.
- . *El sueño de Amadeo*. Santiago: Universitaria, 1959.
- . “Una experiencia literaria”. *Revista Atenea* n° 380-381, 1958: 282-289.
- . “Alrededor de una poética cuentística”. *El Diario Ilustrado*, 19/09/1954: 1.
- . “Anverso y Reverso de la generación con que culmina el medio siglo: antología los resume”. *Las Últimas Noticias*, 17/09/1954: 8, 20
- Godoy, Eduardo (comp.). *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago: La Noria, 1991.
- Goic, Cedomil. “La difícil juventud. Revista Extremo Sur n° 1, 1955”. Godoy, Eduardo. *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago: La Noria, 1991: 42-43.
- Guzmán, Jorge, “Entrevista a J. Guzmán por Leónidas Morales”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 75 (2009): 309-315.
- . “Tradición y tarea”. *Revista Atenea*, núm. 380-381 (1958): 298-304.
- Guzmán, Nicomedes (comp.). *Nuevos cuentistas chilenos*. Santiago: Cultura, 1941.
- Labarca Garat, Gustavo. “Horror y reivindicación de la antología”. *La Nación*, 31/10/1954: 7.
- Labornoz, César. *Prehistoria del rock chileno, 1945-1967*. Santiago: UC y FCE, 2023.
- Lafourcade, Enrique (comp.). *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954: 7-18.
- . (comp.) *Cuentos de la generación del 50*. Santiago: Del Nuevo Extremo, 1959.
- Latcham, Ricardo. “La historia del criollismo”. Latcham, R. et al. *El criollismo*. Santiago: Universitaria, 1956: 7-56.
- Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: FCE, 2017.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Universidad de Chile.
- Matthews, Brander. “La filosofía del cuento”. Pacheco, Carlos y Barrera, Luis (comp.). *Del Cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Avila, 1993: 57-68.

- Mengod, Vicente. “Veraneo y otros cuentos, de José Donoso, Editorial Universitaria”. *Revista Atenea* n° 365-366: 153-156.
- Alone, “Los libros. *Tiempo Banal* y *Veraneo*”, *Ercilla*, 02/06/1956: 44.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Ediciones Revista de Occidente, 1976.
- Piglia, Ricardo. “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2005: 113-138.
- Rama, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago: Alberto Hurtado, 2008.
- . “Terremoto en la literatura chilena (1964)”. *La querrela de realidad y realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. Santiago: Mimesis, 2018: 138-179.
- Rodríguez, Mario. “Veraneo y otros cuentos, de José Donoso, Editorial Universitaria”, *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 105 (1957): 272-5
- Rojas, Palemón. “Sección Crónica de libros: *Un hombre en la trampa* (Gogol). Claudio Giacconi”. *El Siglo*, 04/12/1960: 2
- Sánchez Latorre, Luis. “La vida de los libros”. *Las Últimas Noticias*, 01/10/1960.
- Santiván, Fernando. “Rusia y Gogol”, *La Patria*, 31/10/1960: 3.
- Serrano, Miguel (comp.). *Antología del verdadero cuento en Chile*. Santiago: Gutemberg, 1938.
- Silva Castro, Raúl. (4 de octubre de 1960). “Revisión de Gogol”. *El Mercurio*, 04/10/1960: 5.
- Sirinelli, Jean-François. *Les baby-boomers. Une génération 1945-1969*. París: Fayard, 2003.
- Starobinski, Jean. *La relation critique*. París: Gallimard, 2014.
- Subercaseaux, Bernardo. *Transformaciones en la crítica literaria en Chile: 1960-1982*. Santiago: Ceneqa, 1983.
- . *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol. III*, Santiago: Universitaria, 2011.
- Ulises. “Contrapunto”. *La Nación*, 13/11/1960: 2.
- Walker, Carlos. “Gogol o el criollismo. Claudio Giacconi ante la literatura chilena”. *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2025, en prensa.



DE LA FANTASMAGORÍA DE LA EXCEPCIÓN A LA TRABAJADORA
DE LA CULTURA. EL PROCESO DE INGRESO DE ESCRITURAS
HECHAS POR MUJERES AL CAMPO DE LA CRÍTICA Y LOS ESTUDIOS
LITERARIOS EN EL CHILE DEL SIGLO XX¹

*FROM THE PHANTASMAGORIA OF THE EXCEPTION TO THE
CULTURAL WORKER. THE PROCESS OF THE ENTRY OF WRITINGS BY
WOMEN INTO THE FIELD OF CRITICISM AND LITERARY STUDIES IN
CHILE IN THE 20TH CENTURY*

Romina Pistacchio Hernández
Universidad de Chile
romina.pistacchio@uchile.cl

ORCID: 0000-0003-1617-3689

RESUMEN

Este artículo pretende ofrecer una panorámica de la trayectoria de la crítica literaria hecha por mujeres en Chile durante el siglo XX. Revisa el proceso de ingreso de sus escrituras al campo cultural y literario que se inaugura con su desplazamiento del espacio privado al público hasta el momento en que es posible identificar un ingreso relativamente regular al cenáculo esquivo del pensamiento. Para indagar y caracterizar este proceso, este trabajo se detiene y expone las condiciones socio-históricas que lo permitieron y facilitaron, así como en aquellos casos que sirviéndose de ellas y elaborando estrategias de incorporación desafiaron e ingresaron al terreno más resistente y cercado de la ciudad letrada patriarcal, el de la producción de pensamiento y del conocimiento formal.

PALABRAS CLAVE: Crítica literaria hecha por mujeres, crítica literaria chilena, campo cultural.

¹ Este artículo es parte de la investigación titulada “Escrituras críticas de mujeres en Chile. Pizarro, Valdés, Invernizzi. Labrando el inhóspito territorio” financiada por ANID-Fondecyt Iniciación 2023–2024 Folio N°11230144.

ABSTRACT

This article offers an overview of the trajectory of literary criticism made by women in Chile during the twentieth century. It reviews the process of entry of their writings into the cultural and literary field that begins with their displacement from the private to the public space until the moment in which it is possible to identify a relatively regular entry into the elusive cenacle of thought. To investigate this process, this work explores the socio-historical conditions that allowed and facilitated it, as well as cases in which women entered the most resistant terrain of the patriarchal lettered city: that of the production of thought and formal knowledge.

KEY WORDS: Literary criticism by women, Chilean literary criticism, cultural field.

INTRODUCCIÓN

“Del tronco de esta derrota
florecerá la victoria futura”.
Rosa de Luxemburgo

Hasta hace menos de cinco años “la cuestión de la crítica literaria hecha por mujeres” no había sido tema en plataformas de pública discusión. Algunos importantes y significativos trabajos se mantenían reservados a los ojos de especialistas académicos, y los comentarios de pasillo indicaban una latente incomodidad: la ausencia de importantes e iluminadores textos críticos escritos por investigadoras en los programas de cursos universitarios, dentro de los muros de la ciudad letrada, parecía ya casi una afrenta directa, una provocación. Poco o nada se estaba discutiendo o problematizando acerca del lugar, los grados de autoridad y la legitimidad de aquellas escrituras sobre la creación literaria no producidas por los grandes nombres/hombres del campo cultural/literario chileno.

Para nuestra sorpresa en 2020, un novel y fragoso debate sobre la crítica literaria² no lo activarían precisamente los discípulos (hombres) de las figuras tradicionales y consolidadas, sino serían varias investigadoras y escritoras mujeres las que entrarían al terreno de batalla en un momento decisivo de revitalización de los feminismos locales y globales. Desde posicionamientos bien diversos, y premunidas de perspectivas a veces incluso opuestas, ya no sólo hablaban sobre lo que históricamente se les ha permitido decir o desde el código de su “especialidad” de género. En ese debate discutían, quizás por primera vez con toda potestad y públicamente, sobre las punzantes seculares disputas y contradicciones que asedian a lo que conocemos como un campo cultural.

² Nos referimos a la discusión abierta por la crítica y académica Lorena Amaro en 2020 en la revista *Palabra Pública* de la Universidad de Chile, con su intervención “¿Cómo se construye una autora? Algunas ideas para una discusión incómoda”.

Hace más o menos la misma cantidad de tiempo, pude escuchar por primera vez a la filósofa Cecilia Sánchez que, en su conferencia “Las mujeres en la escena de la filosofía” (2017), relata una anécdota fundacional que, como alegoría, permitiría comprender las bases de una exclusión histórica que prohibirá primero, y aplazará después, el ingreso de las mujeres al campo intelectual, cultural y literario. Se trata de una historia que cuenta cómo Tales de Mileto cae en un pozo por dirigir su mirada al infinito. Por “ir pensando”, mientras contemplaba absorto el cielo, no advierte una fosa que se abre en el camino. A uno de sus costados una ‘sierva’ realiza trabajos domésticos, y cuando observa al hombre caer producto de su despiste, suelta una carcajada y le pregunta por el sentido de sumirse pensado en aquello que está fuera del mundo, cuando se ignora lo que está enfrente. La mujer está en el mundo y la mujer se ríe. El hombre piensa y, en esa tarea, se olvida incluso de su propia mortalidad. No deja de ser un revelador indicio que este relato sea parte de uno de los diálogos de Platón³ que se refiere a la naturaleza del saber.

El texto que aquí presentamos quiere exponer y explicar panorámicamente⁴ la trayectoria de las escrituras hechas por mujeres a lo largo del S. XX. Pero no cualquiera, sino la de aquellas que producen conocimiento sobre el objeto literario. Pretende mostrar cómo en su ingreso al campo cultural literario chileno, logran penetrar el último círculo de ese territorio prohibido, el de la esfera del pensamiento, del pensar(se) y expresar ese pensamiento en el territorio público. Finalmente, cómo, esas escrituras, acaban siendo gradualmente escuchadas y consideradas como voces autorizadas para explicar, interpretar y orientar el intercambio cultural, la construcción de identidades o subjetividades, el gusto, o la distribución de la experiencia estética y del placer. En el proceso de organizar sus elementos y construir la trama de este proceso, nos encontramos con el hecho de que, para que ese ingreso ocurriera, debían activarse una serie de condiciones que no afectan inmediata ni homogéneamente al conjunto perjudicado por esa exclusión. Es por ello que revisaremos los casos que marcan con sus experiencias individuales las huellas de ese proceso y que, por lo mismo, se transforman en excepciones y figuras de vanguardia. Nos referimos a los de Amanda Labarca, Gabriela Mistral y Marta Brunet.

Pretendemos establecer y describir las condiciones generales que propician y explican los posicionamientos heterogéneos de los proyectos de estas intelectuales –y

³ Aludimos al diálogo Teeteto incluido en los *Diálogos* de Platón.

⁴ Diremos que, a partir de la invitación que nos hace generosamente Carlos Walker a este Dossier, es que nos enfrentamos al imponente y complejo desafío de construir una cartografía de parte importante del SXX. A sabiendas que este será un primer ensayo sobre un fenómeno que tengo planificado abordar *in extenso* en un trabajo que tribute a toda la investigación y hallazgos que hemos realizado y recogido. Advertimos que podemos llegar a cometer más de una generalización, que en cuanto pueda ser corregida, lo será. De todos modos, varios trabajos que informan y alimentan la construcción de este panorama, ya han sido publicados y referidos en la bibliografía.

quienes las suceden— en el campo cultural chileno, pues hemos corroborado que tanto la *secundarización*⁵ de sus trabajos teórico-críticos, como el proceso de *ingreso* a su circuito, se encuentran fuertemente supeditados a las singularidades de sus momentos y escenas socio-históricas y culturales. Por ello, caracterizaremos esos escenarios particulares en que tienen lugar las distintas fórmulas de ingreso de mujeres al campo cultural y literario chilenos, considerando principalmente exponer las condiciones materiales, discursivas y simbólicas que enmarcan los modos de inserción de sus escrituras críticas, junto con las negociaciones que los organizan, ordenan y/o limitan. De este modo, hemos diseñado una cartografía o un marco general que explica, tentativamente, las transformaciones que ocurrieron en ese enrevesado terreno y que contuvieron, permitieron, incidieron y/o promovieron su entrada.

ZONAS DE CONTACTO, CATALIZADORES Y ESTRATEGIAS DE INCORPORACIÓN

En su texto “Figuraciones autoriales: La escritura de mujeres chilenas en el siglo XIX (1840 – 1890)”, Carol Arcos ofrece una premisa que este trabajo comparte: “Desde mi punto de vista, la autoría tiene que ver con la toma de posición y legitimidad de la palabra de ciertos sujetos de escritura en las redes de autorización que se traman en los circuitos letrados” (46). Arcos agrega que, para el caso de nuestros objetos de estudio, su condición sexo-genérica es categórica y será la razón que explica esa “toma de posición” en el campo. Durante su proceso de desarrollo, nuestra investigación ha ido confirmando esta hipótesis por cuanto, cada vez con más ejemplos y testimonios, hemos logrado problematizar las operaciones que acaban esencializando la voz. En este caso, las que señalan una escritura propia y exclusiva “de mujeres” o “femenina”, o aquellas que, siendo producidas por un cuerpo mujer, serían automáticamente feministas. Como plantea Arcos, pensamos, entonces, que el hecho de producir una escritura particular se encuentra asediado y atravesado por una historia y determinantes sociales que definen la posición de los cuerpos en el campo cultural. Dentro, fuera o en el entremedio del espacio de lo público.

Es ya un hecho irrefutable y una convención decir que aquello que define los contornos de los campos culturales locales propiamente dichos en América Latina es la experiencia heterogénea de los distintos momentos del proceso de modernización. Siguiendo a Grínor Rojo, estas etapas de la trayectoria cultural condicionados por la neocolonización, la

⁵ La *secundarización* es un término que hemos acuñado para nombrar la posición en la que han sido instaladas las escrituras hechas por cuerpos sexogenéricamente mujeres o feminizados a lo largo de esta trayectoria de ingreso al último círculo del pensamiento/escritura. Esta categoría no refiere a usos que se emplean en otros territorios disciplinares y sólo lo hace al hecho de ser instalados en un segundo lugar.

consecuente aceleración de la industrialización y el desarrollo paulatino del proyecto de democratización social desde esa “primera modernidad” (1870 – 1920), van configurando la escenografía en la que, entre otros agentes y actorías, entre ellos las mujeres, irán desplazando y desafiando su posición tradicional y ocupando espacios antes impensados. Los (des)encuentros entre cultura dominante, residual y emergente (Williams 1980), y las negociaciones ideológicas y discursivas que suscitan este proceso de modernización regional, serán el acelerante para detonar transformaciones que actuarán en la vida social, política, económica y en las formas de producción, distribución y recepción de objetos artísticos y literarios.

De este modo, la experiencia específica de la modernidad en Chile –definida por una nueva relación entre política y cultura (Subercaseaux *Política y cultura*)– fijará el escenario del cambio social en nuestro país, y determinará la autonomización de su campo cultural y la inauguración de un proyecto que aspirará permanentemente a una democracia cultural⁶. Es precisamente en él que identificaremos los sistemas de relaciones (Pistacchio *Cartografías*) que permiten el gradual y heterogéneo ingreso de mujeres y sus producciones escriturales al espacio extra-domiciliar de la cultura pública.

Para caracterizar estas condiciones, proponemos examinar dos dispositivos clave que las movilizan y que se diferencian por sus grados de institucionalidad. Por una parte, los *catalizadores* del ingreso, que están enraizados al espacio de la experiencia vital y vinculados a personas o *asociatividades* que permiten pertrecharse de y construir un set de saberes, conexiones y recursos materiales y simbólicos. Entre ellos hemos distinguido

⁶ Para Bernardo Subercaseaux la sociedad chilena está compuesta por una pluralidad de culturas y subculturas que el Estado debe reconocer y promover para permitir que cada individuo y comunidad puedan expresar plenamente su creatividad. A diferencia de la democratización cultural, que implica la difusión del patrimonio cultural occidental homogéneo desde la élite hacia el pueblo, la democracia cultural resalta la importancia de la participación popular en la producción y circulación cultural. En este paradigma, el Estado tiene el rol de asegurar las condiciones materiales, sociales y simbólicas que permitan el desarrollo cultural colectivo, poniendo énfasis en la interculturalidad y la creación. En el contexto de transformación nacional implementada hacia el modelo del estado de bienestar, se construirá también un plan cultural que surgirá, según Subercaseaux, de las motivaciones ideológicas de dos proyectos: el reformista y el revolucionario. Durante el periodo que va desde 1930 a 1970 habría prevalecido el reformista, bajo el entendido que el Estado, siempre en manos de la élite cultural, pretende distribuir (asistencialmente) su patrimonio y capital cultural (Subercaseaux, *Política y Cultura* 99).

el *habitus de clase* y los *agentes transculturantes*⁷, tales como los *agentes domiciliarios*⁸, las *redes queer*⁹ y las *militancias políticas* y *activismos*.

Por otra parte, están los que hemos identificado como *territorios de ingreso*, subrayando su potente componente histórico. Se trata de espacios o territorios materiales y simbólicos institucionales o institucionalizados, que se configuran en el cruce de un tiempo-espacio específico en permanente cambio y contradicción. Están determinados por el proceso de modernización y su irrefutable principio/efecto transculturador y se “tejen como áreas de conflicto en las que culturas, hablas y experiencias particulares se (des)encuentran y producen nuevas formas de mirarse [y con-vivir]. En este sentido, pensamos estos lugares desde lo que Mary Louise Pratt define en *Ojos imperiales* (2010) como *zonas de contacto*” (Pistacchio *Cartografía* 222).

Finalmente, señalaremos las *estrategias de incorporación*. Éstas estarán definidas por la acción de los *catalizadores* y las hemos caracterizado atrayendo los términos consolidados por Ana Traverso: la *reducción autobiográfica* y la *masculinización*. Ambas fórmulas implican tácticas opuestas que asumen las autorías y sus escrituras (teóricas), para entrar en el campo de disputa discursiva.

[S]ostenidas tanto por el “adentro” –por la construcción de su propia subjetividad– como por el “afuera” –por el campo que las construye, acepta y legitima–, delinearán sus formas de decir, sus relaciones con el “mundo del pensamiento”, el lugar que sus discursos ocupan en el campo, e incluso con las maneras de fabricar “una performance” de su propia experiencia vital. Así, la construcción de una *voz enunciativa* singular se verá intervenida por las posibilidades que confiere

⁷ Para elaborar este término, evidentemente, hemos considerado el concepto de transculturación de Ángel Rama que, en su sentido lato, implica los procesos de interacción multiforme y multifacéticos que permiten un cruce de lenguas, tiempos, creencias y territorios y que configuran un nuevo mapa cultural en una región cuya condición sería la (neo)colonial. Se trata de un término original que estamos permanentemente delineando y ajustando según los hallazgos en nuestro trabajo de casos.

⁸ Nos referimos a familiares (con)sanguíneos o cuidadores, a personas que ofrecen educación informal y una transferencia cultural no institucional.

⁹ “Las redes queer”, son definidas por Cabello-Hutt como formas de asociatividad de mujeres caracterizadas por transgredir (no necesariamente haciendo de esa transgresión un activismo, incluso, a veces, al contrario, manteniéndola más bien bajo discreción) en sus modos de vida los mandatos hetero-patriarcales que recaen sobre los cuerpos sexo-genéricamente determinados o feminizados (Cabello *Redes queer*). Cabello sigue explorando y profundizando en estas formas de asociatividad de mujeres que se constituyen en dispositivo para su ingreso, permanencia y desarrollo en los campos culturales de los que participan (Cabello-Hutt *Undisciplined Objects*).

el campo y sus agentes (medios, críticos, editoriales, academia) [y por su propia realidad sexuada] (Pistacchio *Cartografía* 229).

De este modo, las voces que se irán incorporando paulatinamente al campo del estudio y del juicio público de los objetos literarios, se formarán en esas *zonas de contacto* determinadas históricamente a partir de las cuales podrán tejer *estrategias de incorporación*, todo lo cual se verá mediado intensamente por el patrimonio cultural que heredan y disfrutan, y por sus contactos sociales, redes domiciliarias, de cuidado y educación (in) formal. Así, el primer *catalizador* que reconocemos a partir de la definición de P. Bourdieu, es el *habitus de clase*¹⁰. Este se erige como un factor clave en la capacidad de movimiento y circulación de sujetos y escrituras, lo que incluye, a la vez, el poder “entrar”, “habitar” y “ocupar” espacios muy diversos, así como tener la facultad de negociarlos y performar discursos, lenguajes y códigos.

En segundo término, los *agentes transculturantes*, un concepto que nos permite señalar y explicar el factor de mediación intercultural a partir del cual un tipo de sujeto/ subjetividad, en el propio acto de con-vivencia y de compartir sus saberes y prácticas, permite que otros integren a su propia experiencia vital, ética y estética, el instrumental simbólico y material que ha elaborado y que transporta¹¹. La presencia de estas figuras clave en la vida de importantes intelectuales de nuestro país, entre los que se cuentan nuestros premios nóbeles, es efecto del intenso y punzante proceso de construcción de un proyecto nacional de “democracia cultural”:

que habría implicado uno [anterior] de democratización cultural —a través de las políticas de alfabetización, la cobertura de la educación pública, entre otras—, que habría producido una generación de habitantes de clases bajas o medias que, siendo sus beneficiarios, protagonizarían uno de intercambio multicultural y ampliación de las prácticas y, probablemente, de las fronteras mismas del concepto de cultura y producción cultural (Pistacchio *Cartografías* 229).

¹⁰ El sociólogo señala que el *habitus* sería el “sistema de las disposiciones social e inconscientemente constituidas, que como estructuras estructuradas y estructurante constituyen el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes, y a las que una posición y una trayectoria determinada en el interior del campo cultural —que ocupa el mismo una posición determinada en la estructura de la clase dominante—, proporcionan una ocasión más o menos favorable de actualizarse” (Bourdieu 31).

¹¹ Hay que señalar que estas figuras se desempeñan como padres, madres, abuelos, familiares o cuidadores, en general, cuyo trabajo, profesional o no, se encuentra vinculado a la (re)producción cultural: cantantes populares, intérpretes musicales (itinerantes), maestras y profesores, habitantes, metafórica y literalmente, de los espacios intersticiales y los bordes heterotópicos de ciudades, puertos, lenguas y lenguajes.

ENTRE RUIDOS, RISAS Y EL BOSQUEJO DE UNA VOZ (FINES DEL XIX – 1920)

Para hablar sobre la relación entre mujeres y producción crítica se vuelve necesario señalar la naturaleza del producto al que nos referimos. Por un lado, de qué estamos hablando cuando hablamos de “la crítica” y, por otro, quiénes son las voces autorizadas para decir qué, para diseñar y legitimar maneras de leer e interpretar, de proferir juicios, construir canon y orientar el gusto, los usos, y, como sabemos también hoy, al mercado.

Sobre lo primero, es importante indicar que el fenómeno de “la crítica” nunca es estable y se verá directamente afectado por el paulatino proceso de modernización local, y el interno del propio campo, que tenderá a privilegiar su –relativa– democratización¹². El dispositivo principal de la crítica es la escritura, primordialmente definido por su soporte material y su capacidad de circulación y que se incrustará en las formas legitimadas por el grupo de agentes del campo. La escritura será, entonces, el vehículo que emplean algunas mujeres para transitar desde el “Salón” (espacio público-privado) hacia el afuera, por ejemplo, a través de su inaugural participación en los medios de comunicación de masas. En esas circunstancias, esas nuevas escrituras públicas adoptarán la forma de ‘los géneros del yo’ como el comentario, la crónica o el testimonio, remarcando así la distancia que debe mantener esa voz no autorizada aún a usar las tipologías textuales hegemónicas. Por esta razón, la historia del ingreso de ciertos agentes al campo es también la historia de los instrumentos a partir de los cuales pueden registrarse y distribuirse sus aportes dentro y fuera de sus bordes. La penetración de las voces de las mujeres al círculo del pensamiento, a través de las *zonas de contacto* y usando *estrategias* precisas, tendrá su correlato en las formas materiales que van adoptando esas voces en el tiempo: susurro, cotorreo, confesión, epístola, crónica, opinión, comentario, crítica, exégesis y, como corolario, el juicio.

Asimismo, el secreteo, el chismorreo, el brindis, el «¡salú!», los versos al aire, la emoción, la lectura en voz alta, la intuición, son las formas propias del *salón*, la primera *zona de contacto* moderna, que distingue Darcie Doll (2014). Conforme a los iluminadores estudios que ha realizado la investigadora, este territorio liminar en el que se cruza lo íntimo de la casa (el mundo de lo privado, y la fiesta) y lo público de la calle, comienza a instituirse como el espacio privilegiado de participación de las mujeres. En aquellas veladas era posible compartir las impresiones y opiniones acerca de las novedades literarias traídas directamente desde Europa, legibles exclusivamente para estos grupos, cuya educación privada y domiciliar incluía el aprendizaje del francés, el inglés y otras lenguas. Estos territorios de exhibición social y de despliegue intelectual, configuraron un círculo en el que el poder y sus influencias se daban cita. Constituyeron así un locus

¹² Con el carácter relativo de esa democratización queremos referirnos al mismo fenómeno con el cual Bourdieu (2003) describe la autonomía relativa del campo.

de crucial importancia para el autoreconocimiento de la élite chilena, pero, además, para la educación informal de las mujeres y que propició el ideal de la diletancia (Vicuña).

La indagación histórica que desarrollan las expertas sobre los comienzos de los movimientos de mujeres en América Latina, dan cuenta de la capital importancia de la clase social de aquellas mujeres que conocieron y circularon las ideas y las reflexiones intelectuales del momento e ingresaron al espacio social sus demandas sectoriales. Es el caso, por ejemplo, de la importación de los postulados feministas. Julieta Kirkwood (1983) expone que la historia de sus inicios en Chile está fuertemente arraigada a la élite, a las mujeres “damas” que, con “mesura”¹³, los propagaron, principalmente, en su momento inaugural.

En su artículo “Figuras femeninas en el campo intelectual del Chile de la Modernización”, Claudia Montero destaca y analiza el rol de los medios de comunicación escritos como espacios fundamentales de penetración de las mujeres al campo, y revisa la función que cumplen las publicaciones masivas, principalmente las revistas, en su incorporación al espacio público y la formación de comunidades. Explica, además, que es en esos espacios liminares del *salón* donde se instituirá la *ur-forma*¹⁴ de las posteriores editoras literarias, las “salonières”, cuya trayectoria describirá el tránsito de las mujeres para comenzar a convertirse de señoras a intelectuales (Montero, “Figuras femeninas...” 39).

En efecto, no pocas voces comenzaron a integrarse al concierto de ese campo literario. Según indica la información recopilada, en lo que respecta a las figuras que destacan en distintos ámbitos relacionados con las escrituras públicas en ese periodo del *salón*, podemos contar a Mercedes Marín del Solar, Carmen Arriagada, Rosario Orrego, Lucrecia Undurraga, Maipina de la Barra, Martina Barros, Amelia Solar, Leonor Úrzua Cruzat, Celeste Lassabe, Carmela Jeria, entre otras. La mayor parte de ellas se desempeñaron como creadoras, especialmente en el género lírico, y otros de variedades¹⁵. Muy pocas irrumpirán con sus escrituras en aquellos géneros aún exclusivos a los hombres –como la reseña, el estudio monográfico, el artículo de opinión o el ensayo– y que seguirán constituyendo el dispositivo material de la exclusión. Algunos de los casos son inventariados por Raúl Silva Castro en dos textos paradigmáticos para la historiografía literaria chilena,

¹³ La reflexión que realiza Kirkwood, en *Ser Política en Chile...*, nos parece de vital importancia para leer las argucias a través de las cuales opera la oligarquía en nuestros territorios. Así la excusa de la mesura puede ser considerada una estrategia política que remeda el dilema tradicional entre revolución y reformismo que amenaza a los movimientos sociales, pero también representa aquella ejercida tradicionalmente por la cultura/clase dominante que, exigiendo moderación al dominado, lo hace renunciar a su autenticidad o la de su lucha (Kirkwood 91).

¹⁴ Para Walter Benjamin, las formas originales, huellas de la forma que vendrá.

¹⁵ Otros formatos utilizados en este periodo serían, el de los “perfiles”, las cartas, las traducciones, comentarios sobre “asuntos femeninos”, notas sociales y de costumbres, libros de viajes, memorias y literatura y teatro infantil.

(Silva Castro *El panorama...*, *La literatura crítica...*) entre los que encontramos a Inés Echeverría, ubicada en el apartado del ensayo del catálogo, y Amanda Labarca, la única mujer identificada en él como “crítica de letras”.

El hecho de que las mujeres comiencen a intervenir en el mundo de lo público con sus producciones y reflexiones sobre las artes y la literatura no sólo se materializa en su acceso y presencia en espacios intermedios/intermediarios, sino también tiene como resultado escrituras atravesadas por diversos estilos y géneros, y que derivan en textualidades heterodoxas. Como explica la profesora Montero en “Textos híbridos: las crónicas de mujeres del fin del siglo XIX y principios del XX en la prensa chilena”, es precisamente esa inespecificidad genérica (sexual/textual) la que define y marca la forma y alcance de estas escrituras, puesto que aún será difícil poder expresar públicamente en los formatos reservados para las autoridades del juicio.

En consecuencia, a pesar de poder participar de los *salones* y de los exiguos espacios que abrían las nuevas plataformas públicas revisteriles, la posición de una mujer en estas circunstancias era altamente inhabitual. De aquí que podamos aseverar que es también en esta modernidad oligárquica que surge una figura que persistirá hasta entrada las últimas dos décadas del siglo XX, y que hemos identificado como “la mujer excepcional” (Suárez). Ésta se desplaza a través de la historia acarreado consigo los atributos de una presencia extraordinaria y cuya particularidad que va cambiando de signo, se nutre de cualidades como la rareza, la rebeldía, la aguda o sobre-racionalidad, la “a-normalidad”, etc. Es fundamental registrar que pocas veces esa excepcionalidad habrá sido atribuida al trabajo.

La figura paradigmática de la excepcionalidad en este periodo y que marca un cambio en la lógica del *salón* es Amanda Labarca quien en 1909 publicará un texto totalmente inédito y polémico en su momento, titulado *Impresiones de Juventud*. En el esquema que hemos diseñado, su caso se inscribe de un modo excéntrico. Ella no accede a la educación que recibieron aquellas mujeres formadas en sus casas principalmente por institutrices extranjeras, tampoco frecuente la consuetudinaria *zona de contacto* epocal, el *salón*, ni se beneficia de las redes y visibilidad que ese territorio ofrecía, al contrario, construye su trayectoria como una adelantada. En este sentido, los *catalizadores* que activan su prominente recorrido serán el patrimonio cultural heredado de su familia nuclear, integrante de la muy incipiente clase media chilena, y esa escuela pública, producto insigne del proyecto democratizador de la cultura del Chile republicano, que apenas empezaba a bosquejarse en ese gesto constitucional que proyectó la posterior instrucción universal¹⁶.

Por otra parte, Amanda Labarca será, junto a Eloísa Díaz y Elena Caffarena, el ejemplo de las primeras mujeres que ingresan a la Universidad y, con ello, elude el

¹⁶ Es fundamental señalar que la ley de instrucción primaria obligatoria fue recién dictada el año 1920 y que este hecho será el que, en los albores de la segunda modernidad chilena, inaugurará definitivamente el desarrollo del proyecto de democratización cultural a la vez que será su origen.

impedimento del ingreso de las mujeres al anillo del ateneo del saber. Esto es, el cerco de la educación superior, cuyo acceso no estará garantizado para las mujeres sino hasta los años sesenta del siglo XX. Por eso el caso de Amanda Labarca constituye una trayectoria extraordinaria. Transgrede la norma con un gesto totalmente inaudito y la inaugura con un libro, uno en el que expresa su postura y valoración acerca de la generación del '98 español y, como si fuera poco, anticipándose, como señala Edda Hurtado, a los enfoques y operaciones de la crítica literaria de su tiempo:

Los conceptos críticos que Labarca emplea y que inscriben su modo de leer, basados en el afecto, la apreciación, la valoración y el juicio estético la sitúan tempranamente en un 'desplazamiento' del ejercicio crítico, desde la verificación de un estado anímico centrado en el autor a la configuración del estado anímico de un 'lector'. Coincidente –y adelantada– con un período en el cual comienza a instalarse la discusión en torno a la subjetividad. Adelantada a su tiempo con un concepto democrático de la lectura, en su operación crítica desplaza al autor, apelando a un lector popular, al otro sujeto hegemónico (Hurtado 34).

Asimismo, será la primera mujer en Chile que escribirá un libro que use el término "feminismo" en su título (Albornoz y Salas); una de las primeras estudiantes chilenas en Columbia University y en la Sorbonne; una de las primeras expertas en educación; una de las primeras activistas feministas progresistas e impulsora del voto femenino.

En definitiva, la figura de Labarca asumirá sólo en parte el modelo de trayectoria de ingreso definido por su contexto y experiencia vital, y lo hará en la medida en que el respaldo de su acervo cultural –habitus de clase– y su experiencia con la naciente y pujante educación escolar pública lo facilita y le permite circular por espacios intransitables para las mujeres de su época. Por otra parte, sus redes domiciliarias, en particular su lazo matrimonial, favorecerán la posibilidad de construir un proyecto escogido y compartido con un político y escritor cuyas conexiones podrán ambos gozar y utilizar. Estos elementos, en conjunto con otros menos habituales y singulares, como el acceso a instituciones consagradas del conocimiento metropolitano (Columbia University y La Sorbona), y a redes, que luego compartirá para movilizar las carreras de otras mujeres (redes queer), son los que conforman un set de provisiones que, canalizadas a través de la estrategia de *reducción autobiográfica* –ser mujer y ser maestra–, le permitirán ingresar, actuar y legitimarse en el campo literario, cultural e intelectual de Chile.

HACEDORAS DE VOCES QUE DEVIENEN ESCRITURAS (1920 - 1973)

Es muy probable que el proceso de término de la llamada "modernidad oligárquica" en Chile tenga en la celebración del centenario de la independencia su elocuente corolario festivo. En asociación con la crisis económica y los fuertes movimientos sociales y políticos que exigían una distribución equitativa de la renta que producían, las manifestaciones del

descontento acompañan la fecha del aniversario como ondas concéntricas en las aguas de la república autónoma. Sería casi imposible pensar que todos esos movedizos eventos, en su conjunto, no lograran producir, en esta época, un nuevo modo de ver, sentir, conocer y con-vivir.

Contexto, según Rojo, caracterizado por varios desplazamientos en el campo cultural que ocurren en consonancia a los sufridos en el orden de lo político, lo económico y social, la “segunda modernidad”, como la denomina, se inicia con una crisis –la pérdida del salitre, nuestra mayor exportación–, y discurre al son de los procesos que abre el reformismo político y que, para el caso de Chile, tendrán un cuaje en el periodo transformador de la Unidad Popular:

Por lo pronto, se consolida en América Latina durante estos años la presencia de un amplio sector de capas medias (...) y de una clase obrera que crece en las ciudades como una consecuencia necesaria de los procesos de industrialización nacional. En este marco, los grupos medios, que por primera vez en nuestra historia acceden al poder político, pactan con las oligarquías un proyecto reformista que nunca fue lo suficientemente sólido (Rojo 9).

Para dar cuenta de la escena de esos turbulentos años veinte se vuelve necesario enumerar una serie de fenómenos y eventos que interrelacionados explican ese desplazamiento clave, una de cuyas características es el tránsito desde el espacio privado al público. Y es que, como consecuencia de este flujo e influjo socio-cultural, en el que “se hace presente [en Chile] un variopinto movimiento social que desafía y cuestiona el discurso hegemónico de integración nacional sostenido por la élite” (Subercaseaux 151), se organizará el nuevo campo cultural de la segunda modernidad, cuya democratización determinará, entre otros fenómenos la profesionalización del circuito. Como expone Beatriz Sarlo, el impulso modernizador masificado en la nueva capital (re)urbanizada, azuza el radical aumento de la población migrante (extranjera y del campo a la ciudad), y la tecnificación de los procesos de producción multiplica el volumen de los productos y acelera la ampliación del consumo. Así también, la demanda cultural y los potenciales públicos lectores se incrementan. De este modo, estaríamos frente a una sociedad que se democratiza desde los polos de la distribución y el consumo (19) pero, agregamos, también, a partir de esa formalización del trabajo artístico e intelectual.

Por otra parte, el proyecto del estado chileno, que empuja procesos como los de alfabetización, el de consolidación de la educación formal –con la ley de instrucción primaria obligatoria de 1920–, y el del aumento de la cobertura de la educación pública

escolar y universitaria¹⁷, permitirá que la producción artística, la divulgación del libro y, en consecuencia también, la crítica literaria, se democratizen y circulen más ampliamente.

En esta etapa se producirá también, por tanto, un nuevo proceso de ingreso de escrituras de mujeres al campo literario y cultural. Mucho más numeroso y heterogéneo, pero sobre todo más acelerado y contundente, describirá un itinerario que incluye el tránsito de la voz desde el territorio de lo público-privado oral, pasando por la institucionalización de un locus escritural exclusivo señalado bajo el rótulo de *escritura femenina*, hasta el momento de la consagración pública e histórica de varias voces/escrituras que, aunque todavía excepcionales, consiguen al fin ser autorizadas.

Para identificar esa primera fase de ingreso en esta segunda modernidad, coincidimos nuevamente con la propuesta de Darcie Doll que señala que será *la tertulia* la principal *zona de contacto* a la que accederán las aspirantes. Para Doll las *tertulias* se conciben como una nueva institucionalidad que propiciará un ejercicio de relocalización de las mujeres en el ámbito de la discusión y lo hará primordialmente desde la oralidad.

Sin embargo, a diferencia del fenómeno impulsado por el *salón*, el de las *tertulias* impulsará con más potencia las condiciones de ese ingreso. Infiltrado por la atractiva posibilidad de acceso al ejercicio de la escritura pública, transformará definitivamente la *zona de contacto* que se desarrolla en las primeras dos décadas del siglo XX. El rol clave que habrían jugado los medios de comunicación masiva, en la circulación y el intercambio de las voces, será innegable (Montero). La proliferación de las escrituras propició que pudieran conocerse y circular ampliamente a través de las copiosas revistas especializadas, nacionales y territoriales. Comienza, entonces, a constituirse una *formación* (Williams) sostenida en la fundación de un nuevo corpus que va encontrando, en su especificidad y su “diferencia”, un espacio en el catálogo de la producción literaria chilena y regional. Nos referimos a la institución de la categoría de “escritura femenina” con la que se signa un pacto de integración, fruto vivo de la negociación discursiva implicada en la estrategia de *reducción autobiográfica*. De este modo, comenzamos a observar el tránsito de las “hacedoras de voces” que “devienen escrituras”, en el que los textos hechos por mujeres ingresan al campo a partir de la práctica creativa y del nuevo rol de productora literaria que esa escritura protocolizada autoriza. Eso sí, el contrato establecerá que se conserven estrictamente los mandatos de género incrustados en los géneros literarios pertinentes,

¹⁷ En septiembre de 1914 tuvo lugar el primer Congreso Nacional de Educación Popular, que cuenta entre sus asistentes a Amanda Labarca. En esta instancia, se discutió la necesidad de organizar un sistema general de enseñanza, así como también temas relativos a la educación femenina, la educación popular y las escuelas nocturnas, contribuyendo a acelerar la promulgación de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria en 1920, que garantizó su gratuidad y universalidad. (Congresos de Educación, 2024).

en los contenidos seleccionados e incluso en la performance autorial de la intrusa que acepta la membresía.

A propósito de este nueva condición que adquiere la escritura pública de mujeres, ya durante los años '30 y '50 del siglo XX, es posible identificar un importante incremento de su ingreso al campo literario y cultural chileno¹⁸. Basta revisar algunos textos paradigmáticos de nuestra crítica historiográfica¹⁹, para corroborar que la cantidad de mujeres reconocidas como 'escritoras' no sólo no es poca, sino que aumenta visiblemente y, unido a ello, respecto de la década anterior, la flexibilización relativa del uso de los géneros literarios asignados.

Es precisamente durante esta época que comienza el proceso de construcción de dos trayectorias intelectuales que, también desde la excepcionalidad, transformarán definitivamente el escenario futuro para la inserción de las escrituras hechas por mujeres. Nos referimos a las de Gabriela Mistral y Marta Brunet²⁰. Si bien se sabe que ambas son en primer término creadoras y, si bien Mistral pertenece a una generación anterior de artistas que, además, experimenta un proceso de ingreso más lento, resistido y enrevesado que el de Brunet, también es ya un consenso que cada una, en su especificidad, instituye un modelo de intelectual chilena y latinoamericana en un contexto definido por lo que Vicente Bernaschina denomina la acometida de una "crítica literaria activa" (3).

El de Gabriela Mistral fue uno de los primeros casos evidentes e indudables de mujeres que ingresan en este momento al campo, sin embargo, en forma singular y rompiendo el esquema del sistema marcado por el habitus de clase y las conexiones con el poder económico y cultural. Esta variación nos hizo preguntarnos por las circunstancias que podrían

¹⁸ En una sucinta pero elocuente revisión del repertorio de escrituras públicas hechas por mujeres, es imposible no notar el aumento exponencial de autorías. Entre escritoras y "comentaristas" o críticas se encuentran: Teresa Wilms Montt, Winétt de Rokha, María Monvel, Gabriela Mistral, Inés Echeverría (Iris), Elvira Santa Cruz (Roxane), Mariana Cox (Shade), Laura Jorquera (Aura), Sara Hübner (Magda Sudderman), María Luisa Fernández (Monna Lisa), Graciela Sotomayor de Concha (Pax), Julia Sáez (Araucana). Al examinar someramente el trabajo de aquellas que no se dedicaron a la creación literaria, nos damos cuenta que sus intervenciones críticas no corresponden a estudios académicos sobre textos ni monografías, incluso, más bien un número reducido de ellas comentan textos literarios. Su trabajo más bien se orienta al comentario misceláneo, social, de costumbres y crónicas.

¹⁹ Nos referimos a los libros de Raul Silva Castro, de Toribio Medina, de Samuel Lillo, el de Montes y Orlandi, de Fernando Alegría, entre muchos, que lo que hacen es indexar nombres, años y obras y, con ello, fijan el canon de la literatura nacional.

²⁰ Se vuelve imperativo advertir que dada la importancia, la espesura y el volumen de la obra de tales figuras históricas e intelectuales, este artículo se reconoce como empresa panorámica y aclara que se referirá sólo a algunos aspectos específicos de sus itinerarios, de sus producciones y a algunos estudios de sus obras.

haber facilitado esta anomalía y, en respuesta a esa interrogante, surge nuestra categoría de los *agentes transculturadores* o *transculturantes*. Estxs mediadores, cuyos atributos establecimos al principio de este texto, cumplen una decisiva función en la experiencia de formación de artistas e intelectuales chilensxs que ven nutridas sus trayectorias gracias a la transmisión de sus saberes y prácticas. Sería miope considerar una simple casualidad que muchxs de ellxs tienen familiares o cuidadores que se desempeñan como profesores y que, en más de algún caso, también son músicxs, o poseen estrechas relaciones con el mundo del canto, la poesía y las tradiciones populares. Es el caso, por ejemplo, de Violeta Parra y, en lo que precisamente nos atañe, el de Lucila Godoy Alcayaga²¹.

Mistral se convierte en el resultado esplendoroso y ejemplar de aquel proyecto nacional chileno de la democracia cultural que concede a la educación primaria y secundaria un rol crucial. Y si a ello se le agrega la mediación de estos *agentes transculturadores*, estamos en presencia de una experiencia vital que logra articular esos saberes en forma inaudita y con el pleno interés de seguir contribuyendo a la cultura, replicando las dinámicas culturales de las que se benefició. Por eso mismo, no será extraño que la labor que escoja tempranamente ejercer Mistral, sea la pedagogía.

En este sentido, coincidimos completamente con la lectura que hace Cabello–Hutt (*Artesana de sí...*), respecto al papel que tiene la enseñanza para la poeta, sobre todo, en los albores de su ingreso al campo cultural nacional. Para ella: “Una vez que inicia su carrera docente, su identidad de maestra de Estado funciona como un *campamento base*, un refugio, desde el que *puede hablar* la intelectual, desde el que la mujer puede intervenir en política” (18)²².

Sin embargo, llegar a ser profesora no fue fácil. “Por necesidad se improvisa profesora”, dice González Vera (165), en la Escuela de la Compañía Baja, pronta a cumplir los dieciséis años y, cuando se propone certificar su magisterio en la Normal de Preceptoras de la Serena, es censurada por su director. Alrededor de cinco años más tarde se ve animada por algunas maestras para regularizar su trabajo en Santiago y así lo hace (González 166-167). Tal como lo plantea Cabello, no es banal que haya elegido posicionarse en el lugar de la maestra. La profesión magisterial, coincide con las que se han denominado ‘labores generizadas’ (Egaña *et al.*), aquellas cuyas tareas corresponden con los mandatos de género asignados a las mujeres. Ingresar a esta carrera permitiría un

²¹ Las coincidencias siguen siendo elocuentes en los casos de los Parra y de Gabriela Mistral. Ambas madres trabajan las telas, los tejidos y la costura. La madre de Violeta es cantante popular. Ambos padres son Profesores y ambos, además de tener relación con la música, abandonan a sus familias por largos periodos o para siempre. También ambas reciben el apoyo de profesoras clave en sus vidas, la Profesora Berta en el caso de Violeta, y Emelina, su hermanastra, en el caso de Lucila.

²² Las cursivas son nuestras.

acceso autorizado al ejercicio de hablar y escribir en la escena pública. En este sentido, el *campamento base* de Mistral funciona como la plataforma desde la que poder ‘arrojarse’ al mundo, y a la vez en ocasiones refugiarse para continuar construyendo su propio espacio discursivo dentro del campo cultural. Ese primer momento del itinerario mistraliano se verá coronado con el premio de poesía de los Juegos Florales de 1914²³. El galardón afianza y estabiliza su voz aunque ya en otro ámbito de su presencia pública, el del campo literario y, desde allí, comenzará a construirse a sí misma, como señala Cabello, con sus manos de artesana (*Artesana de sí*).

En este periplo inaugural será de suma importancia, además, otro *catalizador* del proceso, el de las *asociatividades* que, en este caso, corresponde a la recolección de contactos locales y la construcción de una red que, poco después, le abrirá el camino para dejar el país:

La entrada en una red homosocial de poder simbólico y político y su preferencia por definirse en términos ideológicos o de clase más que de género sexual son estrategias que le permiten a Mistral consolidar estas alianzas que (...) llevan a que incluso sea “confundida” con un hermano de la fraternidad de escritores y artistas chilenos, Los Diez. (Cabello Hutt *Artesana* 19-20).

Es gracias a esa trama de relaciones que teje que entabla su amistad con el presidente Pedro Aguirre Cerda, y siendo directora del Liceo N° 6 de niñas, por su intermedio, en 1922 recibe la invitación de José de Vasconcelos para trasladarse a México, apoyar su reforma educacional y la creación de las bibliotecas populares. En este viaje se vuelve a activar el catalizador de la asociatividad para articular una red “otra” que apoyará el proyecto intelectual y vital de Gabriela en adelante; un tejido de conexiones entre mujeres (redes queer) y que comienza a urdirse a partir de su relación con Laura Rodig (Cabello 2017).

A partir de su opción por la extranjería, su incorporación al cuerpo diplomático de Chile (1932) y de su participación a través de esta “otra” red, Gabriela Mistral establecerá una nueva relación con su tierra y para ello en 1934 desde Madrid comienza una comunicación que sólo cesará hasta poco antes de su muerte. Oblicuamente, inmiscuye su voz en los escenarios públicos, a través de los medios más influyentes de América Latina (*El Mercurio*, *Repertorio Americano*, *El Ilustrado* de Puerto Rico, *El Tiempo* de Bogotá y *La prensa* de EE.UU.) y desde allí entabla una conversación abierta en la que identificaremos, al fin, su juicio literario.

²³ Sin lugar a duda, los premios literarios constituyen también un cierto tipo de catalizador que permite la entrada de Mistral, pero también de Marta Brunet y otras escrituras al campo cultural y literario local. En el caso de los juegos florales para Mistral, podría considerarse como un boleto de entrada a la sociedad literaria. En otros casos, como el de su nobel o como el nacional para Marta Brunet, es un gesto de consagración.

La primera vez que Carlos Silva Vildósola —en ese tiempo director de *El Mercurio*— le ofreció una colaboración estable en prosa para el diario, ella respondió tajantemente “mi prosa no existe” (Turina 5), sin embargo, diez años después, Gabriela Mistral aceptaría la oferta. En la actualidad habría consenso respecto a que la prosa habría sido un instrumento clave en el proceso de construcción de su figura intelectual (Arrigoitia; Cabello; Pozo), así como también, su forma vicaria de acercarse a lo que nosotras hemos definido como las tareas de la crítica y los estudios literarios. De este modo, la forma de integrarse en la discusión del campo cultural-literario, fue la escritura de los *Recados*. Producidos en la lejanía, constituyen un copioso corpus a través del cual Mistral decidió dirigirse al público chileno, a sus autoridades, a su élite y a sus colegas, de manera de sortear el obstáculo de los géneros y discursos aún no conquistados por las escrituras hechas por mujeres.

Como bien apunta Walter Hoefler (2007) y secundan las lecturas de Cabello (2018) y Pozo (2023), la selección de este género personal y exclusivo no es ejercicio vano, más bien representa una elección política y estética mediante la cual podrá permitirse construir una voz propia que le permitirá actuar en el mundo y producir conocimiento y saber sobre lo literario. En esta línea, la alternativa del recado permite la performance de una indefinición estratégica. Escoger una forma híbrida, aparece como una operación de diferenciación que opta por evitar la masculinización (abrazar el código androcéntrico y medirse de igual a igual), esquivar la reducción autobiográfica (utilizar un género feminizado) e inaugurar, de ‘pasada’, un género personal y único, construido a partir de los usos informales y populares de la oralidad.

Como hemos indicado hasta ahora, en la trayectoria de Mistral serán determinantes el rol de la educación pública, la experiencia con los agentes domiciliarios y las asociatividades, que permiten la libre circulación y ofrecen las condiciones materiales y simbólicas para entrar, permanecer y legitimarse en el campo literario. Por otra parte, en términos discursivos, habremos al menos identificado, además, el papel fundamental de su *travesía entre géneros*. Este posicionar la escritura multifacéticamente, ganar espacios a través del ejercicio de la lírica y luego hacer un uso indócil de la prosa a partir de un género inventado, la preparan, finalmente, para instalarse con propiedad en medio del terreno de la disputa. Así, para Claudia Cabello será, en definitiva, la tríada *Estado (magisterio y diplomacia)/Prosa/Prensa (Artesana de sí)* la que abrirá la ruta a la ganadora del Nobel para instalarse y habitar los espacios más resistentes y prestigiosos del campo intelectual de Chile y el mundo.

Los mismos elementos de esta tríada (Estado/Prosa/Prensa) son los que funcionarán en la trayectoria de Marta Brunet. Ella podrá construir su proyecto, instalarlo y hacer circular su juicio y su saber sobre lo literario, a partir del ejercicio de su *habitus*, con el respaldo de la institución estatal (diplomacia), el apoyo de un fuerte andamiaje de redes y utilizando como plataforma fundamental su potente labor en la prensa. Considerada por investigadoras y críticas como la primera autora moderna (Doll) y profesional (Cisterna) de Chile que logró vivir de su escritura, el itinerario que recorre hasta convertirse en esa

figura se organizará a partir del montaje particular de los elementos señalados y se verá sujeto a la marcha y el funcionamiento de un campo cultural en franca transformación.

Una de las singularidades que manifiesta su proceso de ingreso, es que su experiencia prescinde de la *zona de contacto* común de las autorías de este periodo, la escuela pública. Sin embargo, aun estando privada de ella, no es posible afirmar que su caso no se encuentre afectado por el proyecto de modernización de la república. Al contrario, su circunstancia social familiar y, por tanto, su patrimonio cultural, son el fruto del proceso de ascenso y consolidación de una clase que tomará el lugar de la oligarquía. Como expone, claramente, Natalia Cisterna:

Algunos datos biográficos permiten aclarar esta capacidad de Brunet de leer las estructuras internas de las esferas culturales. Hija única de una pareja de emigrantes españoles, Brunet se crió en el confort de una burguesía rural acomodada. La abundancia económica favoreció el acceso de Brunet a una educación privilegiada con institutrices y profesores particulares, y la posibilidad de realizar un viaje a Europa cuando todavía era una adolescente. Además de este capital cultural, Brunet adquirió las normas de sociabilidad que articulaban la vida de la burguesía y las familias tradicionales de provincia: el reconocimiento de las figuras de poder, las formas del trato recatado, las reglas de comportamiento de una señorita de familia pudiente destinada a convertirse en el modelo femenino valorizado en su medio” (*La definición* 115).

En este sentido, el *habitus* de clase es fundamental para la configuración del proyecto intelectual brunetiano que, por lo demás, no tiene una gota de azaroso o casual. En una entrevista de 1966, referida por Osvaldo Carvajal (*La importancia...*), será la misma Brunet la que admite que el acceso a y el respaldo de ese patrimonio cultural sostienen la base de su vocación literaria y de su privilegio para edificar una trayectoria nada convencional. Su origen social será la condición para activar sus posibilidades de *asociatividad* urdidas en una fibrosa red de amigxs, intelectuales, artistas, políticxs, que en momentos clave de su itinerario le tenderán la mano. Como le señala a Ángel Rama (2018) en la entrevista de 1962, ella fue ligándose a un grupo de amigos del liceo de hombres, con quienes se reunía periódicamente, publicaron su propia revista, editaron libros y organizaron recitales:

Quizás lo más interesante del caso es que, como ya se ha dicho, la autora no asistió a ninguna institución educativa formal; no obstante, se las arregló para terminar participando en un proyecto nacido en el contexto de un liceo y fue, además, capaz de trasladar el epicentro del grupo al living de su casa (Carvajal *La importancia...* 849).

De esta manera, irá moldeando su práctica como la de una gestora (Doll 2014), y la impulsará a una de las experiencias cruciales de su vida artística. Nos referimos a

su primer contacto con Hernán Díaz Arrieta (Alone). El hecho de que este prestigioso y poderoso hombre crítico se haya atribuido su padrinazgo literario hubo de tener profundos efectos en el proyecto literario e intelectual de Marta Brunet (Carvajal *La sociedad literaria...*). Para nosotras, este hecho se configura como la escena textual del pacto para *pertenecer* y evidencia lo que lúcidamente explica Lorena Amaro, como el mecanismo de inclusión-exclusión

(...) [que] ralentizaba la real integración de las escritoras en el juego por el poder simbólico y económico al interior del campo. Me parece oportuno citar aquí las ideas Homi Bhabha (...) como ocurrió entre el sujeto colonizador y el sujeto colonizado, entre la crítica androcéntrica y la producción literaria de las mujeres latinoamericanas, se produce una relación mediada por el mimetismo, que se traduce en “el deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*. (...) La estrategia colonial, por una parte, reforma y regula apropiándose del Otro, pero, por otra parte, lo signa como lo inapropiado, y esto es asimismo lo que hace la crítica cifrada sobre la literatura de mujeres en el periodo abordado (39).

Uno de los resultados de esa nueva alianza simbólica con quien fuera uno de los más importantes canonizadores de las letras chilenas, será la publicación de *Montaña adentro* en 1923 a la que en su *Historia personal de la literatura chilena* (1954) elogiará como “una recia obra, audaz, sólida, hecha de duros metales, inatacable en su brevedad”²⁴ (Alone 234).

Como indica Carvajal muy pertinentemente –y las especialistas, Cisterna, Amaro, Oyarzún, Carreño, lo confirman– si bien esta asociación con Alone se inicia con el gesto de la subyugación de la escritora inspirado en la lógica de la exclusión/inclusión, también será aquello que le permitirá consolidar su ingreso en forma robusta e inequívoca. Otro efecto de la alianza será la pronta y visible incursión de la pluma de Brunet en el ejercicio de la crítica oficial (Carvajal *La sociedad literaria...*). En la nota de redacción del mes de mayo de 1925, la sección Crónica Literaria de *La Nación* informa que a raíz de la ausencia transitoria del crítico habitual, quien se hará cargo de escribir las crónicas literarias, será Marta Brunet. Es así como durante algo menos de un mes la esquivada puerta del círculo del pensamiento se abre para la chillaneja.

²⁴ Esta es, precisamente, la estrategia de exclusión/inclusión que describe Lorena Amaro y que han problematizado también muchas críticas, entre las que cuentan muchas feministas, y que dice relación con identificar características de la escritura masculina y con rasgos masculinizados en la suya. Brunet sería una escritora excepcional porque escribe como varón. VID. Amaro (2017), Carreño (2002, 2007), Carvajal (2021), Cisterna (2014), Doll (2014), Olea (2010), Oyarzún (2000).

En otro orden de cosas, y como es de público conocimiento, es en este periodo de su vida cuando la holgura económica familiar habría comenzado a menguar. Si bien Brunet había permanecido trabajando en su escritura, es en este momento de crisis en el que se aferra al que fuera, hasta ahora, sólo un oficio y que transformará en su profesión. Se convierte, entonces, en editora ocasional en el mismo diario *La Nación*, en directora de la *Revista Familia* y corresponsal del diario *El Sur*. Se incorporará a una compañía de teatro, y se ocupará de participar, extender y conectar los círculos artísticos e intelectuales para contribuir en la esfera pública. Para la década del 30 puede hablarse de una escritora con un rotundo programa intelectual, que tuvo esa

(...) habilidad para leer políticamente su campo cultural, reconocer en él las oportunidades y obstáculos que se le presentaban y así establecer contactos con agentes y generar estrategias de posicionamiento en las esferas letradas. Esto le significó hacer concesiones y aceptar ciertas convenciones patriarcales que regulaban las lógicas de validación en los campos culturales, a fin de poner en circulación propuestas artísticas y políticas propias que, en más de una ocasión, contravenían los roles de género asignados y las bases de la subordinación de las mujeres (Cisterna *Alrededor 3*).

Luego del escabroso y traumático terremoto de 1939 en Chillán, Marta Brunet es convocada por el Estado para iniciar su carrera diplomática. Durante su período de extranjería la narradora es acogida por varias embajadas y consulados del Cono Sur, y allí se consolidará su figura internacional y su imagen simbólica de intelectual latinoamericana (Rama). En esas mismas labores será sorprendida con la noticia del Premio Nacional: la coronación definitiva de su obra y de su proyecto en el campo cultural regional.

De este modo, recuperando la tríada Estado/Prosa/Prensa con la que Claudia Cabello interpreta la estrategia de Mistral, podemos advertir que el proceso de Marta Brunet también concreta y signa completamente su proyecto en su relación con ella. Es su narrativa, su rol como representante de la cultura nacional y su trabajo como escritora profesional lo que define y sustenta su inserción al campo cultural y literario chileno, pero además, su participación en la esfera pública, que le ofrece las plataformas de los medios y la herramienta de la “gestión cultural” determinará el alcance, distribución y circulación amplia de su obra. Hasta ahora, bien se podría extrañar el hecho de que Brunet no hubiese “utilizado” la herramienta que ofreció a Mistral el Magisterio. No obstante, efectivamente, al final de su vida, y para consumir su lugar en el cenáculo del pensamiento, Brunet ejerce también la docencia apoyada, nada más y nada menos, por su amiga integrante de su *red queer*, Amanda Labarca.

En la tarea de presentar esta etapa de la panorámica del ingreso de las escrituras de mujeres al campo literario, no podemos dejar de confirmar que el proceso que transita cada una de nuestras dos primeras premios nacionales fue distinto. Sin embargo, a pesar de las diferencias, sus trayectorias también se encontrarán al momento cúlmine de sus

carreras, en la imagen que construyen de la figura intelectual latinoamericana. Ella representa la responsabilidad política de la orientación y conducción popular que asumen a partir de su potente cercanía con sus pueblos, las niñeces, la educación, lo que termina por transformarlas en mediadoras o puentes entre culturas. En lideresas y protagonistas del proyecto del estado chileno moderno.

En definitiva, en ese primer momento de la segunda modernidad chilena, se dispone la escena fértil para que, paulatinamente, los distintos niveles del exclusivo territorio del pensamiento vayan siendo infiltrados. En primera instancia, por la voz, por la oralidad (la tertulia), posteriormente, mediante la escritura pública marcada por la etiqueta de lo femenino que acredita la voz para cruzar el límite y exponer ante la gran audiencia esta visión ‘particular’, sin embargo, y eso es lo que confirma el caso de Marta Brunet, la posibilidad de ‘vivir de la escritura’, signará un nuevo comienzo. La profesionalización del trabajo escritural se constituye en la alternativa para construir proyectos intelectuales sostenibles y contundentes capaces de sortear y negociar una incorporación un poco más profunda. De esta manera, el proceso continúa, a medida en que las voces se vuelven escrituras, y así se inscriben en el registro de la historia.

VOCES CRÍTICAS. TRABAJADORAS DE LA LETRA Y LA CULTURA (1960 Y LA DICTADURA)

Arribamos al último periodo que analizaremos aquí y es necesario señalar que el proceso histórico-político, que se ha venido construyendo a lo largo del siglo XX experimenta una consolidación respecto de los avances sociales y democratizadores que se venían tejiendo, pero, a la vez, sobrellevan los efectos del nuevo orden mundial instituido al finalizar la segunda guerra mundial.

La trayectoria histórica que hemos descrito en el apartado anterior, en la que se amplía la cobertura de la educación escolar, popular y universitaria (Rossetti, Donoso), y avanza la mesocratización y modernización de la sociedad (Bernaschina), permiten una acumulación de capital cultural suficiente que alcanzará a permear espacios sociales antes marginados. La alta valoración del libro y la lectura (Subercaseaux *Sectores medios*) como motores del ascenso social y, por lo mismo, el auge de su industria gracias a la creciente demanda, advierte la irrupción de un escenario propicio para la instalación de una democracia cultural en la que lxs escritorxs, críticxs, gestores e intelectuales asumirán un rol fundamental.

Así como expongo en *La aporía descolonial* (2018), la influencia de la Revolución Cubana en América Latina, no sólo determina una toma de posición definitiva respecto a la contradicción entre reforma y revolución, optando por la radicalización de las fuerzas que empujaban por acabar con la dependencia (neo)colonial, sino también afectará, y muy significativamente, la configuración discursiva y práctica de los campos culturales e intelectuales regionales que en Chile tendrá su correlato en la modulación singular del

discurso crítico (Gouldner). Recordemos el año clave de 1962, cuando en enero tuvo lugar el Encuentro de Intelectuales en la Universidad de Concepción²⁵. De esta reunión nace la oportunidad de devenir comunidad, lo que se da a partir de un giro político y un cambio de rumbo de las discusiones (Pistacchio, *La aporía* 19-20). De esta manera, y como observa Bernaschina, la larga tradición americanista, tejida durante las primeras décadas del siglo XX, vendría a consolidarse ya en su segunda mitad, contribuyendo a la organización de una práctica crítica que acercó las disciplinas académicas especializadas y el ejercicio periodístico, pero además:

logró desvincular la interpretación y valoración de la literatura de las matrices ideológicas que las animaban, a saber, la nación naturalizada o su contracara, el espiritualismo abstracto. Ni las disciplinas universitarias por sí solas, ni el periodismo por sí solo eran capaces de valorar y orientar el desarrollo de la literatura en el país; ésta seguía sus propios derroteros y enfrentaba las transformaciones históricas y sociales expresando cambios en los valores y la sensibilidad humana, que requerían de una crítica literaria activa que se hiciera partícipe de dichos cambios. Lo que significaba, que ya no había lugar ni para una noción monumental e invariable de la literatura, ni para escritores y críticos monumentales (Bernaschina 5).

De este modo, la movilización cultural a gran escala y en todos sus ámbitos de interacción, reviste el escenario nacional de una efervescencia de producción/creación, demanda e intercambio, en la que la proliferación de antologías, revisiones, reediciones, las nuevas revistas, publicaciones y editoriales sostuvieron la circulación de la discusión literaria. En ese escenario los intelectuales participan “en el aparato orgánico de la cultura, en los mecanismos institucionales de producción y circulación literaria” (Subercaseaux *Transformaciones*).

En este contexto, la *zona de contacto* a través del cual se produce el ingreso de las mujeres al campo cultural y literario en la segunda mitad del siglo XX, será la *universidad pública*, en particular, para aquel conjunto que asiste a mediados de los años sesenta. En ese territorio se articulará una serie de interacciones y relaciones heterogéneas que mediatizarán la entrada de mujeres relativamente diversas –en términos de clase social– y que acuden a la institución para recibir instrucción formal especializada. El incremento evidente de su incorporación y el habitar ese espacio privilegiado en el que se orquestan los productivos (des)encuentros y choques culturales, económicos y sociales –propiciados por su gratuidad–, estaría determinado y acentuado, como hemos visto también en los periodos anteriores, por sus habitus de clase y los catalizadores (agentes domiciliarios,

²⁵ Nos referimos al Congreso organizado por Gonzalo Rojas y que sustituyó al Congreso de Escritores de 1958 celebrado en la misma ciudad.

transculturadores y asociatividades). En el caso de la selección de carreras generizadas, ésta ya no obedecería exclusivamente a los mandatos culturales y los roles de género, sino a la necesidad o vocación individual de acceder al conocimiento especializado de las humanidades y la literatura.

Es en estas circunstancias en las que identificaremos, por vez primera, un ingreso significativo y sostenido de mujeres al campo y que veinte años después se convertirán en investigadoras y críticas literarias chilenas/en Chile; el primer grupo de intelectuales estudiosas de la literatura y la cultura en nuestro país²⁶. A modo de evitar cualquier desacierto o malentendido perpetrado antes, por la actualización de lógicas generacionales, diremos que, bajo ninguna circunstancia, podemos establecer que se trate de un conjunto homogéneo, autoconsciente y autodeterminado, o de una “formación”, para usar el término de Williams. Se trata de un grupo que, a través de la inmersión en la academia, constituye lo que hemos llamado una “totalidad heterogénea” unida por efecto de las condiciones histórico-sociales descritas y que, eventualmente, unas sí y otras no, se asociarán en torno a afinidades disciplinarias y/o estético-políticas. Es importante anotar que su numéricamente considerable y vigoroso ingreso al campo desencadena, durante la década siguiente, la consolidación definitiva de un corpus de escrituras hechas por mujeres sobre obras confeccionadas las más de las veces por ellas y otras no, y, además, la actualización y re-visión de varios problemas literarios que ahora encontraban nuevos ojos para ser examinados. Uno de esos nudos, que había sido esquivado y resistido por la tradición disciplinaria -y por las humanidades en general-, no sólo conquista el último bastión de la episteme patriarcal, sino que se convierte en una fuente prolífica, diversa y original de producción especializada de conocimiento.

Para el caso de este grupo de mujeres, nuevamente, la influencia del *habitus de clase* será fundamental. Determinará la robustez de las bases para prepararse en “la tradición universal” (occidental metropolitana) y experimentar el mundo a través de una *libertad de tránsito*, concepto que acuñamos para explicar el privilegio de gozar de una *sensación* de igualdad obtenida por las prerrogativas de clase que permiten una mayor movilidad pública, acceder a libertades intelectuales, sexuales, económicas y desmarcarse de manera más flexible de los mandatos sociales de género. Esta *libertad de tránsito* sería también uno de los efectos paradójales de lo que Julieta Kirkwood llamó la *liberación global* (*Ser*

²⁶ Como hemos advertido al inicio, este artículo ha sido construido a partir de la investigación que hemos realizado para dar cuenta específicamente de este tramo de la historia del ingreso de las mujeres al campo cultural y literario. En este marco, recién se ha realizado una primera investigación que aborda los casos de Soledad Bianchi, Raquel Olea y Kemy Oyarzún. Una segunda etapa, que incluye a los de Lucía Invernizzi, Ana Pizarro y Adriana Valdés. En este sentido, las conclusiones (generalizaciones/ reducciones) que presentamos aquí aluden sólo a los casos que ya hemos revisado.

política en Chile), un fenómeno que domina el entramado social de los sesenta y que se sostiene en la idea de que efectivamente las mujeres vivirían y participarían en igualdad de condiciones dentro de su sociedad y de su clase. Para Kirkwood²⁷ este dispositivo funciona como para Marx la fantasmagoría del capital. Es decir, ofreciendo la percepción -creencia- del ejercicio pleno de la libertad y a la vez adormeciendo el impulso emancipatorio y la lucha por las reivindicaciones sectoriales.

Una de las consecuencias esperadas de la inserción de las mujeres a la academia es la adquisición y apropiación de un lenguaje específico, es este caso, la lengua del padre. La norma androcéntrica se aprende a través del canon que se enseña, de los modos de comprender y leer que se entrenan, y de las prácticas pedagógicas que se viven en el aula. Con este marco aprehendido, los primeros trabajos escritos y públicos de las críticas que hemos estudiado exhiben las marcas de aquello que debían integrar para poder pertenecer, entrar a disputar un lugar en el campo y, concretamente, para aspirar a un puesto de trabajo. Ahora bien, la apropiación de la lengua del padre tomó distintos rumbos en las escrituras y programas intelectuales de estas mujeres. Según hemos constatado, algunos proyectos, por ejemplo, fertilizaron el camino para el ingreso de discursos críticos internacionalmente hegemónicos, pero también otros, para promover proyectos colectivos e individuales locales fuertemente originales, destacados y en muchos ocasiones de avanzada.

Por otra parte, en los casos que hemos analizado hasta ahora identificamos otra *zona de contacto* que interviene en la constitución de sus trayectorias vitales, críticas y escriturales y que, de modo conflictivo y contradictorio, permite el ingreso al campo. Esta será la experiencia de la extranjería y del (des) encuentro cultural del *exilio político* que muchas de ellas vivirán en formas diversas. En la mayoría de las experiencias habrá sido, precisamente, la *zona universitaria* la que tendrá directa relación con sus destierros, pues allí como estudiantes se vinculan con la vida política y los discursos que serán arrasados y obliterados. En la universidad se relacionan o integran con grupos u organizaciones que serán prontamente proscritas y perseguidas luego del golpe de estado civil-militar. Además, la academia se constituirá en un territorio de confluencias discursivas y culturales en el que algunas conocerán a personas significativas por/con las cuales deberán dejar el país.

Por otra parte, en el espacio extranjero del desamparo, el exilio como forma de relación, (Nómez; Oñate, Rebolledo; Zamorano) se constituye también en una red de contención, de reflexión y aprendizaje que habría facilitado cierto tipo de *asociatividad*,

²⁷ Por otra parte, para Kirkwood la “liberación global” ocurre, además, como efecto de la homogeneización que provoca la narrativa de la emancipación anticolonial de los sesentas y principios de los setentas. En este sentido, la experiencia universitaria y académica de las autorías que investigamos se ven altamente atravesadas por un discurso que desplaza las demandas de las convenientemente denominadas “minorías”, para favorecer y consolidar la batalla uniforme contra el “imperio” y el imperialismo.

de pertenencia y comunidad. Los alcances de esa misma red que se teje en la ansiedad de la distancia permitieron a estas críticas iniciar el proceso de construcción de lo que hemos denominado sus *cajas de herramientas teórico/experienciales* con la cual podrán instalarse en el concierto de los discursos críticos chilenos, latinoamericanos y mundiales.

Si bien la segunda ola del feminismo internacional pudo haber entrado a Chile a través de agentes con redes y acceso exclusivo al campo metropolitano, lo cierto es que, a nivel masivo, el movimiento ingresó convertido en mercancía fetichizada y despolitizadamente, a través del mercado editorial (revistas y best-sellers), de la moda, y de una cultura audio-visual basada en estereotipos juveniles identificados con la rebeldía y la búsqueda de “libertad”. No será sino hasta el regreso de varias de nuestras críticas²⁸, cuando se reactiva la protesta antidictatorial liderada por mujeres y estudiantes, cuando se combinan la experiencia que habían tenido en sociedades en las que los avances del feminismo se hallaban ya insertos en la cotidianidad (Pistacchio y Alburquenque), y las exigencias de un país que luchaba por su democracia. La segunda ola del feminismo chileno reventaba en una escena de conmoción general en la que la defensa de los derechos humanos permitió, al fin, que todos los derechos se exigieran. En este escenario, un grupo importante de las críticas de esta *totalidad heterogénea*, se hará espacio en el campo ofreciendo una alternativa que se enfrenta radicalmente al código aprendido y al que antes habrían tenido que adaptarse para osar entrar.

De este modo, si hasta ahora las *estrategias de ingreso* de los cuerpos sexogénicamente mujeres cis habían de escoger entre abrazar su rol y mandato social o asumir el androcentrismo superándolo y batallando con todas las modalidades posibles para incorporarse, la operación que ofrece el feminismo, y, en particular la teoría (literaria) feminista, será la de la construcción de un nuevo y exclusivo lenguaje, de una nueva forma de leer y de instalarse en el campo:

Y es que la crítica feminista es ante todo una práctica política democratizadora que se mueve en una doble dirección, deconstruir el androcentrismo que está en la raíz de todas las prácticas sociales y culturales, y reconstruir la perspectiva de las mujeres, las grandes ausentes (aunque habría que decir ausentadas) de la cultura (Suárez 25).

El gesto político-discursivo del movimiento feminista (Godoy, Guerrero y Tobar) y de la crítica/teoría literaria feminista no dejará a nadie incólume, pues este espacio se articulará como uno de *asociatividad* creando redes de apoyo y conocimiento amplias y transversales. Algunas estudiosas de la literatura se comprometerán con la construcción

²⁸ Según nuestra fuentes, la mayoría regresa a principio de los ochentas, precisamente en el momento en que se reactiva la protesta antidictatorial encabezada por las movilizaciones de mujeres y estudiantes.

de espacios de investigación, de generación de saber formal y la visibilización de sus problemáticas, otras con la praxis y el trabajo de base que buscaba “crear conciencia de género en mujeres de diversos sectores sociales” (Suárez 33), y muchas otras, aliadas, que comulgaban con las demandas y convicciones, participarán de los llamados a irrumpir en las distintas esferas de lo público, en las calles, en los encuentros literarios²⁹ y en las abundantes publicaciones. Así, aunque no todas las investigadoras y críticas se afiliaron al feminismo ni adoptaron el lenguaje de la teoría literaria feminista, la apertura epistémica y socio-cultural que produjo, estimuló a todas a pensar una caja de herramientas propia, y obtener de diversas maneras un escaño en la esquiua esfera del pensamiento.

Finalmente, creemos necesario incluir una breve reflexión respecto al trabajo de esta *totalidad heterogénea* de críticas y estudiosas de las literaturas quienes, en el trayecto de configurar su propia voz, establecieron una relación crucial, crítica y productiva con las transformaciones discursivo-disciplinarias que operan en el campo literario chileno, sobre todo, desde los años ochenta. Cambios movilizados por el dominio de las gramáticas del postestructuralismo y los estudios culturales, en todo su amplio rango de modulaciones y versiones. En este sentido, se abre la pregunta por la incidencia o no de su ingreso y de las propuestas que ofrecen para la heterogeneización del campo cultural/literario chilenos y latinoamericano, al menos, en lo que significa un posible proceso de gradual y relativa institucionalización, de lo que alguna vez se constituyó como el contra-canon en occidente.

PALABRAS AL CIERRE. DE TRABAJADORAS Y EXCEPCIONES

En la primera entrevista que le hiciéramos hace tres años para iniciar nuestra investigación, Soledad Bianchi se negaba a aceptar que la identificáramos como una “teórica”. “Yo no he creado una teoría”, insistía, y nosotras porfiábamos con que, de algún modo, de una manera no tradicional, sí lo hacía o lo había hecho. Gastamos productivamente el tiempo en esta controversia, hasta que entonces le preguntamos, sobre un término, un término que se había colado y pasado desapercibido en nuestra conversación y que aparecía en su propia descripción del quehacer intelectual, el concepto de la trabajadora cultural.

La excepcionalidad es un atributo problemático. Como lo sugerimos en algunos momentos de este texto, es equívoco y nos confunde toda vez que puede llevarnos a pensar en la genialidad esencializada, desprovista de toda agencia y despolitizada. Por otra parte, podría constituir, como lo hemos también señalado en el título de este escrito, una fantasmagoría, en la medida en que esconde el enorme e imbricado funcionamiento

²⁹ Primordial aquí es el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987 que, además de convocar a la virtuosa generación de escritoras y poetas de los ochenta, reunió a las que eran en ese momento las incipientes críticas y estudiosas de la literatura. Para conocer el relato de su propia experiencia ver Pistacchio *Voces críticas*.

de una máquina cultural alimentada por las tensiones de un proyecto de nación truncado en Chile en 1973. Así mismo, podría ser una ilusión, un artificio que borra las marcas de un trabajo personal –que admiramos– y muchas veces también colectivo, arduo, precario y precarizado.

El paso de ser un excepción a una trabajadora de la cultura define, precisamente, el itinerario que siguen los cuerpos sexogenerizados mujeres cis en este periplo de llegar a tomar posición y ocupar ese vetado espacio del pensamiento. Esta instalación que legitimará la palabra y la voz, no es producto del azar, ni de la virtud, tampoco, mucho menos, de lo que hoy llaman meritocracia, sino de aquello y de todas estas causas que aquí hemos expuesto.

Efectivamente cada una de estas intelectuales en su proceso de integrarse al inhóspito y resistente espacio de la cultura, del pensamiento y de la escritura pública, constituyó una excepción en su momento. Fue una figura extraña y extraordinaria que, a través de una labor incansable, poco a poco fue encontrando una posición para poder decir, y legitimar su palabra y hacer de ella el objeto de su trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, Edda, y Gonzalo Salas. *Amanda Labarca. Lectora, escritora y crítica*. La Serena: Nueva Mirada Ediciones, 2022.
- Alone. *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1954.
- Amaro, Lorena. “En un país de silencio: Narrativa de Marta Brunet.” *Marta Brunet. Obra narrativa*, tomo II. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Arcos, Carol. “Figuraciones autorales: La escritura de mujeres chilenas en el siglo XIX (1840-1890).” *Revista Iberoamericana*, vol. 82, núm. 254 (enero-marzo 2016): 45-69.
- Arrigoitia, Luis de. *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Benjamin, Walter. *Proyecto de los pasajes*. Madrid: AKAL, 2015.
- Bernaschina, Vicente. “Ensayo literario y crítica: 1950-1973”. Inédito proporcionado por el autor.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata, 2003.
- Cabello-Hutt, Claudia. “Redes queer: Escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, núm. 42 (julio-diciembre 2017).
- _____. *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. Indiana: Purdue Studies in Romance Literatures, 2008.
- _____. “Undisciplined Objects: Queer Women’s Archives”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 74, núm. 1 (abril 2021): 27-36.
- Cano Cubillos, Rocío. “La crítica literaria chilena y la escritura de mujeres.” *Revista Caracol*, núm. 27 (enero-junio 2024).

- Carvajal, Osvaldo. “La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno: Del periodo chillanejo a *Reloj de sol* (1918-1930)”. *Marta Brunet. Obra narrativa*, tomo II. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- _____. “La sociedad literaria de Marta Brunet y Alone: Apropiaciones en el ejercicio de la crítica literaria chilena de principios del siglo XX”. *Anales de Literatura Chilena*, vol. 22, núm. 36 (2021): 219-235.
- Cisterna, Natalia. “Alrededor de una comunidad femenina: Los perfiles de mujeres de Marta Brunet en *Ecran*”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27 (2023).
- _____. “La definición de las trayectorias literarias en dos escritoras chilenas modernas: María Flora Yáñez y Marta Brunet”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 86 (octubre 2014).
- _____. “Marta Brunet, los caminos de la crítica para leer a una autora profesional”. *Revista Chilena de Literatura*, sección miscelánea, nov. 2009.
- www.revistaliteratura.uchile.uchile.cl/index.php/rcl/issue/numespecial.
- “Congresos de Educación”. *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94703.html. Consultado el 23 de septiembre de 2024.
- Doll, Darcie. “Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: Trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción”. *Taller de Letras*, núm. 54 (2014): 23-38.
- Donoso, Andrés. “Los mejores años de la educación en América Latina, 1950-1980”. *Revista Educación*, vol. 38, núm. 2 (julio-diciembre 2014): 107-122.
- Egaña-Salinas-Núñez. “Feminización y primera profesionalización del trabajo docente en las escuelas primarias, 1860-1930”. *Pensamiento Educativo*, vol. 26 (julio 2000): 91-127.
- Godoy, Guerrero, y Tobar. ¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile *posdictadura*. Santiago: Historiográfica, 2020.
- González Vera, José Santos. *Algunos*. Santiago: Nascimento, 1967.
- Hoefler, Walter. “Gabriela Mistral como crítica: Un caso parcial”. Universidad de la Serena (Chile), 15 mayo 2007, email: whoefler@userena.cl.
- Hurtado, Edda, y Gonzalo Salas. *Amanda Labarca, lectora, escritora y crítica*. La Serena, Chile: Nueva Mirada Ediciones, 2022.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: Mujer y política en el siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.
- Labarca Hubertson, A. *Impresiones de juventud*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1909, <https://doi.org/10.34720/09we-zr12>.
- Mistral, Gabriela. *Recados completos*. Compilado por Diego Pozo. Santiago: La Pollera, 2023.
- Montero, Claudia. “Figuras femeninas en el campo intelectual del Chile de la Modernización”. *Revista Palimpsesto*, vol. 8, núm. 11 (2017): 38-54.
- _____. “Textos híbridos: Las crónicas de mujeres del fin del siglo XIX y principios del XX en la prensa chilena”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, núm. 45 (enero-junio 2019): 239-256.

- Nómez, Naím. “Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 76 (2010). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/rcl/article/view/1132/1004>.
- Oñate, Wright *et al.* *Exilio y retorno*. Santiago: LOM, 2005.
- Oyarzún, Luis. “Poesía y sociedad en América Latina”. *Temas de la cultura chilena*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967: 135.
- Pistacchio, Romina. *La aporía descolonial*. Madrid: Iberoamericana, 2018.
- _____. “Voces críticas: 50 años de intervención escritural”. *Revista Taller de Letras*, núm. 73 (2023): 89-106. <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/tl/article/view/70631/54547>.
- _____. “Cartografía de una intromisión imprescindible”. *Revista Aisthesis*, núm. 76 (2024): 214-236. <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/50205>.
- _____. “Construcción del lugar de enunciación e intervención transformadora del campo de la crítica y de los estudios literarios en Chile: Soledad Bianchi. Mapear la heterogeneidad de las escrituras chilenas”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 10 (2024).
- Pistacchio, Romina, y Gabriela Alburquenque. “Voces críticas: Trabajadoras de escrituras literarias”. *Palabra Pública*, Universidad de Chile, 2024, palabrapublica.uchile.cl/especial/voces-criticas-trabajadoras-de-escrituras-literarias.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Madrid: FCE, 2010.
- Rama, Ángel. *La querrela realidad y realismo*. Valparaíso: Mimesis, 2018.
- Rebolledo, Loreto. “Mujeres exiliadas: Con Chile en la memoria”. *Revista Cyber Humanitatis*, núm. 19 (2001).
- Rojo, Grínor. *La cultura moderna en América Latina: Primera modernidad 1870-1920; Segunda modernidad 1920-1973*. Santiago: LOM, 2023.
- Rossetti, Josefina. “La educación de las mujeres en Chile contemporáneo”. *Mundo de Mujer: Continuidad y cambio*. Santiago: Ediciones CEM, 1988.
- Sánchez, Cecilia. “Mujeres en la escena de la filosofía.” *Instituto de Filosofía*, YouTube, 7 de diciembre de 2017. www.youtube.com/watch?v=miuoqy--5-a.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Silva Castro, Raúl. *El panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.
- _____. *La literatura crítica de Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1969.
- Silva Vildósola, Carlos. “Homenaje a Lily Iñiguez”. *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, visitado en septiembre de 2024. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-10317.html>.
- Suárez, Beatriz. “La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas.” *Escribir en femenino: Poéticas y políticas*, coordinado por Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas, María Jesús Fariña Busto. Barcelona: Icaria, 2000: 25-38.

- Subercaseaux, Bernardo. “Política y cultura”. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vol. 5. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- _____. “Sectores medios y valoración social del libro”. *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*, 2.^a ed. Santiago: LOM, 2000: 109-140.
- _____. “Transformaciones de la crítica literaria: 1960-1982”. Santiago: CENECA, 1982.
- Traverso, Ana. “Ser mujer y escribir en Chile: Canon, crítica y concepciones de género”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 20 (2013): 67-90.
- Turina, Pepita. “Gabriela Mistral en sus recados.” *El Mercurio* (Santiago, Chile), 18 abr. 1976: 5.
- Vicuña, Manuel. *La Belle Époque chilena: Alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago: Catalonia, 2010.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.
- Zamorano, César. “‘Un millón de chilenos’: Testimonios del exilio en la revista Araucaria de Chile”. *Revista Universum*, núm. 36 (2021). https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0718-23762021000100109&script=sci_abstract.



EL EDITOR-CRÍTICO: LOS HOMENAJES A CHILE DE ENRIQUE ESPINOZA Y JOAQUÍN GARCÍA MONGE¹

*THE EDITOR-CRITIC: THE TRIBUTES TO CHILE BY ENRIQUE
ESPINOZA AND JOAQUÍN GARCÍA MONGE*

Antonia Viu Bottini
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

ORCID: 0000-0003-0378-6101

Pablo Concha Ferreccio
Universidad Andrés Bello
pabloconchas@gmail.com

ORCID: 0009-0001-0150-5436

RESUMEN

En este artículo ofrecemos una caracterización de la figura y de la función del editor de revistas en el marco de la crítica chilena y latinoamericana del siglo XX. A través de los conceptos de *gatekeeper*, panorama y curaduría, proponemos acercarnos a dos modos de agencia respecto de lo literario que suelen comprenderse de manera separada. Al centrarnos en el análisis de dos homenajes a Chile publicados por la revista costarricense *Repertorio Americano* en 1940 y 1941, profundizamos en los diferentes problemas, modos y escalas en que Enrique Espinoza (seud. de Samuel Glusberg) y Joaquín García Monge ejercieron la crítica desde su posición como editores de revistas, pasando a configurarse como editores-críticos.

PALABRAS CLAVE: Panorama, Enrique Espinoza, Joaquín García Monge, revistas culturales, crítica literaria.

¹ El presente artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1230002, “Materialidades expandidas: secciones literarias ilustradas en revistas magazine y suplementos de prensa latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX”, cuya investigadora responsable es Antonia Viu, y de la beca CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/2019-21192077, cuyo beneficiario es Pablo Concha.

ABSTRACT

This article offers a characterization of the figure and function of the magazine editor within the framework of Chilean and Latin American criticism of the twentieth century. Through the concepts of *gatekeeper*, panorama and curatorship, we propose to bring together two modes of agency with respect to literature that are usually understood separately. By focusing on the analysis of two tributes to Chile published by the Costa Rican magazine *Repertorio Americano* in 1940 and 1941, we delve into the different problems, modes and scales in which Enrique Espinoza (pseud. of Samuel Glusberg) and Joaquín García Monge exercised criticism from their position as magazine editors, therefore configuring themselves as editor-critics.

KEY WORDS: *Panorama, Enrique Espinoza, Joaquín García Monge, cultural magazines, literary criticism.*

EL EDITOR-CRÍTICO COMO *GATEKEEPER*

La importancia de las revistas para el desarrollo de la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica es fundamental. En ellas se publicaron los grandes debates sobre lo literario, se anunciaron las novedades editoriales y aparecieron reseñas sobre autores y obras que fueron nutriendo y transformando el campo literario en distintos países. Geraldine Rogers ha señalado su relevancia como “dispositivos de exposición”, al destacar los múltiples mecanismos de señalamiento mediante los cuales las revistas dan forma a lo literario: “Desde siempre las publicaciones periódicas tienden a superponer, de manera más o menos directa y evidente, lo que muestran y lo que anuncian. Una entrevista o una reseña de libro son formas de la publicidad y entran en relación con el sistema completo de promoción literaria en el mercado de bienes económicos y simbólicos” (21). La labor del editor de revistas en este contexto fue central, ya que la sola decisión de publicar un nombre o un título constituía un gesto crítico de inclusión en la ciudad letrada, sin el cual resulta difícil concebir que otros gestos críticos pudieran prosperar. Pero la labor del editor de revistas en este ámbito no se circunscribió a contextos nacionales y no son pocos los que desde una publicación local alcanzaron influencia continental a partir de la década del veinte: Mariátegui y *Amauta* (1926-1930) en Perú, Victoria Ocampo y *Sur* (1931) en Argentina, Joaquín García Monge y *Repertorio Americano* (1919-1958) en Costa Rica, entre otros, interpelan a públicos que trascienden las fronteras nacionales y que van dibujando diversos trazados de lo americano en coyunturas específicas. En el cono sur, la figura del editor Enrique Espinoza (seud. Samuel Glusberg), a la cabeza de revistas como *La Vida Literaria* (1928-1932) y *Babel*, primero desde Argentina (1921-1929) y después desde Chile (1939-1951), es clave.

En este artículo ofrecemos una caracterización de la figura y de la función del editor de revistas en el marco de la crítica chilena y latinoamericana del siglo XX. A través de los conceptos de *gatekeeper*, panorama y curaduría, proponemos acercar dos modos de agencia respecto de lo literario que suelen comprenderse de manera separada. Al centrarnos

en el análisis de dos homenajes a Chile publicados por la revista costarricense *Repertorio Americano*² en 1940 y 1941, profundizamos en los diferentes problemas, modos y escalas en que Enrique Espinoza y Joaquín García Monge ejercieron la crítica desde su posición como editores de revistas. Proponemos que la operación crítica que realizan los homenajes a Chile de 1940 y 1941 de quienes podemos llamar editores-críticos, puede comprenderse como un modo específico de ejercer las funciones de un *gatekeeper* (Marling): un tipo de mediador cultural caracterizado por una capacidad de decisión respecto de los materiales que cruzan fronteras culturales, así como por su modelamiento de las vías simbólicas y materiales por las que lo hace. Al decir de Marling:

A double sensibility is important to the gatekeeper, who has to understand multiple cultures. In this doubling, gatekeepers often influence authors by anticipating attractive positions on the field. [...] gatekeepers acquire, develop, and then exploit a double cultural competence, a mastery of two sets of cultural information, in the use of which they become aware of cross-cultural discrepancies. This discrepant awareness alerts them to a quality of one culture or literature that “could be valued” in a second culture or language (2016: 4-5).

Para la época que nos interesa, podemos pensar en al menos tres escalas de funcionamiento del *gatekeeping* en América Latina: la nacional, la continental y la intercontinental (en ocasiones, mundial). La primera está típicamente representada por la crítica de la prensa diaria; la tercera, por el trabajo académico de figuras como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o Arturo Torres Rioseco, quienes se proponen presentar una imagen de la literatura continental en diálogo con la emergente ciencia literaria, pero también por el periodismo de amplio alcance de Ernesto Montenegro o Lenka Franulic, que median críticamente entre Estados Unidos y América Latina. La segunda instancia, que desde el espacio continental mantiene comunicación más evidente con las otras dos, es la más típica del editor-crítico³. De hecho, la movilidad de Espinoza es de tal magnitud que llega a organizar homenajes continentales (en Argentina, Chile y Costa Rica) y a elaborar dos antologías para la Biblioteca Enciclopédica Popular de México, encargadas

² *Repertorio Americano* fue una de las revistas latinoamericanas más importantes y longevas de la primera mitad del siglo XX. Dirigida y compuesta enteramente por Joaquín García Monge, desde San José de Costa Rica, se imprimió de manera continua desde 1919 hasta la muerte de su editor en 1958. Sirvió como foro para escritores de todo el continente y en sus páginas se discutieron los principales problemas culturales y políticos de la época.

³ En esta propuesta, planteamos que en general cada escala se corresponde con ciertos modos de agencia (no figuras ni nombres propios). Muchas veces, un mismo agente opera en las tres escalas, ya sea simultáneamente o en diferentes momentos de su itinerario intelectual.

por la Secretaría de Educación Pública de dicho país⁴; pero Espinoza además trabaja en el tercer espacio descrito, e.g. al realizar en 1944 un número de homenaje al escritor inglés-argentino William Henry Hudson en la *Revista Hispánica Moderna* de Estados Unidos, dirigida por Federico de Onís.

El homenaje de García Monge a Chile, publicado en el número doble 899-900 de *Repertorio Americano* del 14 de septiembre de 1940, fue organizado por el editor costarricense y el encargado de negocios de Chile en Costa Rica, Joaquín Larraín, e incluyó algunas contribuciones literarias, pero sobre todo académicas y políticas. Resulta importante señalar que al analizar la correspondencia entre García Monge y Espinoza de 1940 se advierte que, al componer este homenaje, García Monge ya contaba con la nómina sugerida por Enrique Espinoza y también algunos materiales que este le había mandado. Esto se explica en una carta escrita por García Monge el 21 de octubre de 1940:

Tampoco [se perderá el esfuerzo] que hizo a propósito de Chile. Quiero decir [que el] N° referente a Chile salió como se pudo; ya Ud. lo habrá visto; lo SUYO quedó en espera de otro N° que saldrá algo más adelante, dejaremos pasar unos días. En ese N° de Chile incluiré cuanto Ud. me ha mandado y me sugiere que busque. Lo de [...] Montenegro, a ver si lo hallo; lo dudo. Tengo ATENEA. Lo de Picón Salas, dudo también dar con él, pues no recuerdo que INTUICIÓN DE CHILE haya llegado a mis manos. De Neruda habría que hallar cosa nueva para reponer lo de Canto General a Chile, ya aprovechado. Hay tiempo, por si Ud. quiere escoger algo más. Faltan dibujos, motivos chilenos, parecidos a los que publico de México con frecuencia. Tal vez haya quien nos ayude en eso. Lo de González Vera está a la vista, en espera del N° chileno nuevo. Siga guiando a su amigo. Ud. es el que más me ayuda (cit. en Salto 117-118).

El segundo homenaje a Chile, que finalmente se concreta el 20 de septiembre de 1941 en el N° 921-922, nacería de la decisión de García Monge de publicar su propia selección en la primera entrega sin incluir el envío de Espinoza. Esta decisión de partir aguas al proyectar dos homenajes a Chile en vez de uno puede explicarse por el hecho de que García Monge tenía una relación propia con Chile, diferente cronológica e intelectualmente de la que construyó Espinoza al llegar al país en 1935 y a través de los vínculos que mantuvo desde mucho antes con escritores como Manuel Rojas, Ernesto Montenegro y otros. La relación de García Monge se remontaba a treinta y cinco años antes del arribo del editor de *Babel* a Chile, cuando el costarricense se traslada allí como estudiante del Instituto Pedagógico de Santiago.

⁴ Hasta hoy desconocidas, estas antologías son *Cuentos. Seis cartas sobre los ingleses. Opiniones sobre la tolerancia. Carta a Juan Jacobo Rousseau* (1945), de Voltaire, y *Cuentos y relatos* (1947) de Anatole France.

La duplicación de los homenajes también puede explicarse por la vigencia de categorías crítico-editoriales que fueron intensamente debatidas durante la década del treinta y respecto de las cuales García Monge y Espinoza se posicionan, indirectamente, desde lugares distintos. Una de estas categorías, que resulta relevante al trabajar con homenajes en la medida en que estos apuntan a una visión de conjunto que puede ser guiada por diversos criterios, es la de panorama. En 1930, la publicación del *Panorama de la literatura hispanoamericana* del francés Max Daireaux despertó las más acaloradas reacciones de apoyo y rechazo en diversos países de Latinoamérica. De hecho, tanto *Repertorio Americano*⁵ como revista *Atenea* publicaron como parte de este debate cartas de Daireaux defendiendo su trabajo de las expectativas que el panorama como género de la crítica despertaba en el período y por las cuales debió sufrir todo tipo de ataques:

¿Quién ha podido creer que yo pretendía sobre un tema tan vasto, tan inestable, haber hecho una obra perfecta y definitiva? He hecho un ensayo que nadie antes había osado intentar, un ensayo de síntesis y no de análisis, pero un ensayo nada más. Es un grito lanzado hacia América y que quiere decir: hay a este lado del Océano alguien que hace lo que puede para daros a conocer en Europa, para conferiros en el cuadro de la literatura universal el sitio al cual tenéis derecho (Daireaux 657).

Al escribir su panorama, el principal propósito de Daireaux era insertar América dentro de un “cuadro” de la literatura universal. Al reconocer que su objetivo no eran los detalles ni la exhaustividad, el autor parece dar la razón a Walter Benjamin (40, 151, 836) cuando se preguntaba por el empobrecimiento de la experiencia que traía aparejado el punto de vista panorámico del siglo XIX. El panorama, en tanto tecnología cultural burguesa, suponía la perspectiva fija del observador respecto de una imagen de plano amplio y envolvente; con ello, reducía la experiencia de la proximidad y los detalles perceptibles desde la perspectiva de un *flâneur*. Por otra parte, los panoramas que se exhibieron en las ciudades europeas desde el siglo XVIII hacían posible tener una imagen general de lugares muy lejanos, lo que habilitaba una experiencia inédita de simultaneidad que el cine de las primeras décadas del siglo XX masificaría y que la literatura también había incorporado entre sus técnicas de descripción espacial. En línea con lo anterior, el principal objetivo del panorama de Daireaux es “despertar respecto de la literatura americana la curiosidad de los letrados europeos” (658), para lo cual debe presentar cierta particularidad que distingue esta literatura/paisaje de otras.

⁵ Varias de las opiniones más indignadas habían sido publicadas en revista *Atenea* por Raúl Silva Castro, quien no se deja convencer por las réplicas del francés ni en *Repertorio Americano* ni en *Atenea*, y quien en los años sucesivos seguirá criticando desde *Atenea* otros panoramas como el *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (1931) de Alone.

Si se revisan las opiniones de la época sobre lo que debe o no debe ser un buen panorama como género de la crítica literaria, advertimos que los panoramas suelen atacarse por el olvido o la inclusión injustificada de ciertos nombres, lo que en gran medida reclaman los escritores latinoamericanos a Daireaux. Sin embargo, como aclara el escritor español José María Souvirón, esto conllevaría una confusión entre antología y panorama: "...así como en las antologías la preterición implica un disgusto y hasta puede implicar una posterior venganza, en el caso de un panorama de la literatura actual la ausencia de un elemento que completara, no es sino un motivo de advertencia, que el autor puede aceptar o no según le venga en ganas" (114-115). Los panoramas también se atacan por su falta de documentación o por una documentación sin el respaldo de una autoridad de peso (Silva Castro, "Más sobre el 'panorama' de Daireaux" 660-661), mientras que el valor de los buenos panoramas radicaría en su capacidad de dar una visión de conjunto, en su poder de síntesis —más que de análisis— y en el trazado de líneas de orientación general para distintos públicos. Para Raúl Silva Castro⁶, por ejemplo, el panorama debe ir mostrando de manera orgánica las tendencias que dinamizan un medio; en un sentido afín, Latcham afirma: "El panorama tiene que otear el paisaje literario y relacionar al escritor con su medio y a este con las distintas tendencias que lo transforman" (83). Es interesante subrayar que el "medio" y las "tendencias que lo transforman" no son solo internas. De hecho, como veíamos, quienes elogian un panorama generalmente lo hacen por su capacidad de mostrar una literatura en relación con un contexto más amplio que el local.

Así, el escritor de panoramas, de forma similar a la figura del *gatekeeper*, debe proveer una especie de puente que lleva lo local a una escala de observación más amplia, desde donde lo presentado puede ponerse en valor de otra manera y desde un emplazamiento móvil, es decir, susceptible de producir nuevos encuadres. El panorama es así una guía que traza un camino, permite ver con nitidez algo desde una cierta distancia, pero se trata de una visión provisional, no definitiva, y que propone escalas de observación que pueden acoplarse a otras; así, rediseña por completo el problema que se observa y se permite las omisiones que no son admisibles en una antología o desde una escala de observación más próxima, como la de la crítica nacional. A partir de estas definiciones, el homenaje en una revista puede concebirse como un tipo de panorama, un trabajo de síntesis que no aspira a ser totalizador, que ni siquiera aspira a disputar de manera definitiva un canon a la crítica local, pero que busca construir un dispositivo desde el cual ciertos materiales pueden considerarse en relación con otros desde distintas trayectorias y escalas de observación, aportando el punto de vista "apropiado"⁷. Las decisiones del

⁶ Lo señala en referencia al *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (1931) de Alone.

⁷ Como señala William Uricchio: "The panorama entered the world not as a visual format but as a claim: to lure viewers into seeing in a particular way. Robert Barker's 1787 patent for a

editor-crítico en este contexto tienen implicancias importantes: la selección de nombres y obras y demás materiales que integran cada uno de los homenajes como tributo y como gesto curatorial dibujan trazados, acoplamientos y relaciones que no se han hecho visibles aún y que solo se pueden advertir desde una cierta distancia.

LOS HOMENAJES A CHILE COMO PANORAMAS



Imagen 1. Portadas de los homenajes a Chile en *Repertorio Americano*.

En el homenaje de 1940, buena parte de los chilenos presentes son diplomáticos o académicos (Antonio de Undurruga, Emilio Edwards Bello, Eugenio Orrego Vicuña, Yolando Pino, Norberto Pinilla, Amanda Labarca, Olga Poblete, Guillermo Feliú Cruz, Emilio Rodríguez Mendoza) y no pocas de las contribuciones son especialmente escritas para ese número. El ejemplar está guiado por el objetivo implícito de dar una imagen de Chile como escuela continental, como espacio de la vanguardia pedagógica e intelectual en América Latina. Con este fin son insertados un texto sobre y otro de Pedro Aguirre Cerda

360-degree painting of ‘nature at a glance’ (Nature à Coup d’Oeil) emphasized the construction of a ‘proper point of view’ as a means of making the viewer ‘feel as if really on the spot’. This situating strategy would, over the following centuries, take many forms within the world of the painted panorama and its photographic, magic lantern, and cinematic counterparts” (225).

y sobre o de otras figuras señeras de la enseñanza humanística nacional: Andrés Bello, Manuel de Salas, Rodolfo Lenz, Valentín Letelier y Samuel Lillo, entre otros. También esto explica la inclusión de testimonios de García Monge y Guiomar que dan cuenta del ambiente del Instituto Pedagógico a inicios de siglo, mientras el editor costarricense estudia en Chile; y los de Pedro Prado y Samuel Lillo que recuerdan esos días junto a aquellos y junto a Brenes Mesén, otro costarricense. Neruda, Mistral y Juan Marín componen la tríada literaria que sería el fruto de esta tradición en el presente. El texto de Joaquín García Monge, “Cuando pienso en Chile”, cierra el volumen para dar cohesión al número desde una experiencia personal que es también generacional y que refuerza la mención de varios de los autores reunidos en el homenaje y cuya vigencia queda amarrada de alguna manera al legado de Rodolfo Lenz, Enrique Molina y las demás figuras del Instituto Pedagógico.

Por otro lado, el número está atravesado por el quiebre entre Chile y la España de Franco, lo que sugiere la presencia de otro trazado posible de relaciones dentro del homenaje. Si bien la independencia, como señala el breve texto de Arturo Torres Riosco, ya se había producido hacía más de dos siglos a nivel político, es a partir de esta fractura que el homenaje muestra la necesidad de un distanciamiento cultural de España aún pendiente y asegura otro lugar para Chile dentro de América y en el mapa mundial, de la mano de gigantes mestizos como Neruda y Mistral. La alusión a Aguirre Cerda en el texto del profesor, escritor y cónsul chileno Alberto Baeza Flores como “un hombre moreno, que tiene con nuestra tierra del Sur, alianza y parentesco” (289), hijo de maestros y no de las élites terratenientes, es central en este sentido. El texto de Baeza Flores señala que el pueblo donde creció el actual presidente de Chile es el mismo en que vivió e hizo clases el presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento. Esta similitud entre ambos presidentes latinoamericanos sirve para dar mayor amplitud y arraigo a la figura de Aguirre Cerda frente al auditorio cubano, y de cara a los lectores latinoamericanos de la revista, reforzando el quiebre con España como un aspecto de la lucha contra el oscurantismo de la barbarie y la democratización de la educación que Sarmiento encarna en ese contexto. El fuerte espaldarazo de toda América desde la Habana y desde Costa Rica a la política exterior de Chile se muestra no solo en la publicación de la conferencia sobre Aguirre Cerda pronunciada en la capital cubana, también se muestra en la publicación del duro texto de Joaquín Edwards Bello sobre la ambivalente relación histórica entre Chile y España y en la exaltación de las cartas diplomáticas con las que los representantes chilenos reaccionaron a la medida de la España franquista.

Por su parte, el texto del republicano español exiliado en Costa Rica Víctor Lorz, “Síntesis de Chile”, entrega coordenadas para situar a Aguirre Cerda en el horizonte de los trabajadores y del Frente Popular, mientras que los breves textos de Enrique Molina y de Valentín Letelier sirven para ubicar la contingencia del momento en el horizonte del mundo griego. Incluso el fragmento titulado “Portales desconfía”, atribuido al libro *Portales íntimo* de Alone, es transcrito en este número como una advertencia respecto del peligro de reemplazar la influencia cultural de España por la de Estados Unidos. Si

bien el homenaje a Chile de 1940 ofrece un panorama muy acotado de sus letras, muestra las condiciones de posibilidad de un mundo que, gracias a las tensiones y a los distintos legados que expone el ejemplar, tendrá horizontes y escalas de enunciación diversas y ampliadas en el escenario americano y en el mundial. Si bien las condiciones políticas dan cuenta de un escenario de transformación muy fuerte, el ejemplar trasunta la nostalgia de un momento que termina y de una coyuntura que redefine cómo se leerá, en adelante, la cultura de la que participó García Monge desde el despuntar del siglo XX.

En contraste con la fuerte dimensión institucional-oficialista de aquel número, el editado por Espinoza es de marcado carácter literario-cultural, incluye a toda la plana mayor de *Babel* y está compuesto íntegramente con recortes. Encargado por García Monge a Espinoza, el homenaje se anuda alrededor del territorio y, sobre todo, del espacio cultural. En su “Carta explicativa”, leemos: “En su conjunto[, los textos] dan una idea más o menos aproximada de la tierra chilena, tan digna de ser conocida por todos los americanos” (Espinoza 257). Así, cada contribución sería pensada para dar cuenta de una zona del país, sus costumbres y folclor. Con todo, habría cierta anomalía hermenéutica en este homenaje. La mayor parte de los materiales por él escogidos corresponden a temas vernáculos, lo que es palpable en la valorización de leyendas (“La Ciudad de los Césares”, de Prado; “El colocolo”, de Manuel Rojas; “Mankean”, de Isamitt), creencias populares (“La adivina”, de Edwards Bello), cuadros de costumbres (“Estampa nocturna”, de González Vera), reflexiones sobre autoctonismo (“Variaciones sobre el indio”, de Manuel Rojas) y crónicas de viajes de afuerinos en tierras ignotas (“Quillota”, de Ricardo Rojas; “Las arenas milagrosas de Pica”, de Montenegro; “Cautín, sur de Chile”, de Picón Salas). ¡Qué alejado de todo esto aparece el cosmopolitismo crítico y los cruces culturales que Espinoza ensaya en *Babel*! Sin duda, la selección responde a los modos hegemónicos de construcción de las literaturas nacionales de la época. Pero, como lo hemos afirmado respecto de la introducción de Hudson en Chile (Concha Ferreccio, “G. H. Hudson”), también hay aquí un uso estratégico de la clave vernacular. Mientras aquella asegura la predisposición positiva del público continental, se instalan nombres propios cuya literatura ha iniciado una búsqueda estética, esto es, que sobrepasan el apego referencial propio del criollismo (ninguno de los criollistas chilenos, por entonces hegemónicos en el campo literario, figura en el homenaje).

Es notable que García Monge solicite a Espinoza las colaboraciones para el número, a pesar de ser él quien decide las que efectivamente le darán forma cuando se publique. Así, por ejemplo, se explica la inclusión del antiguo cuento folclórico de Manuel Rojas, “El colocolo”, a pesar de que Espinoza no lo sugiere en su carta y aun cuando el editor no sentía particular simpatía por él⁸. La solicitud, sin embargo, da cuenta de la legitimidad

⁸ Cuando en 1957 Espinoza publica una antología de cuentos de Rojas, excluye los de asunto folclórico.

con que cuenta Espinoza para la edición de literatura que no es la de su nación. Al promover el homenaje e incluir en la primera página la carta en que Espinoza explica el envío, García Monge lo valida como autoridad en literatura chilena frente a todo el continente y frente a Chile –*Repertorio* se comercializaba allí desde la década del veinte (Salto 13)–.

Al diseñar el “Homenaje a Chile” Espinoza era ya un experto editor de homenajes para *Repertorio Americano*, ya que los había realizado sobre variados escritores y pensadores como León Trotsky (11 de noviembre de 1933), Iván Turguénev (9 de diciembre de 1933), Guillermo Enrique Hudson (17 de febrero de 1934) y D. H. Lawrence (8 de diciembre de 1934), aun cuando no había escrito un homenaje a un país hispanoamericano y sus letras⁹. En un evidente gesto de falsa modestia, Espinoza se excusa con García Monge por hacerle llegar solo “aquello que tenía más a mano en libros y revistas” (“Carta explicativa” 257), pero inmediatamente contradice aquello al aclarar que los materiales son de excelencia: una “nota imprescindible”, otra de tema sobre el cual no conoce “nada mejor”, otra más que le recomienda “muy especialmente” y así. En esta carta Espinoza hace ostentación de sus capacidades críticas: se muestra no solo como un gran conocedor de la literatura moderna sobre Chile y de sus principales cultores, sino además como capacitado para elaborar juicios acerca de ellos; solo así puede afirmar que, sobre el valle central, “he buscado en vano algo definitivo” (257), por lo que se resigna a enviar un material que no desmerecería la función que debe desempeñar. Y la mano de Espinoza va más allá aún, al indicar: “Creo que con este material podrá usted llenar las 16 páginas del *Repertorio* sin autógrafos ni avisos oficiales, a fin de dar el buen ejemplo” (257). Hay en esta sugerencia un juicio implícito acerca de *Repertorio*, que debe contrastarse con la labor que Espinoza realizaba paralelamente en *Babel*. El “ejemplo” a que refiere debe interpretarse no solo como la necesidad de autonomía política de una revista, sino también como la obligación de elaborar números cuidados, con una curaduría coherente de contenidos.

El homenaje suscribe la lógica del panorama, proponiendo una hoja de ruta clara respecto de lo geográfico y lo cultural para presentar Chile a lectores centroamericanos y de otros lugares de Latinoamérica que presumiblemente no cuentan con elementos de juicio suficientes respecto de este país como para apreciar un posicionamiento crítico más vanguardista respecto de sus letras. Pero también, como muchos panoramas en el periodo y como hace a su manera el homenaje de 1940, el homenaje de 1941 también permite advertir criterios ordenadores susceptibles de articular otras relaciones entre los materiales incluidos. Esto explica la decisión de Espinoza de pedir la inclusión del recorte de Heine entre los materiales enviados, justificándola vagamente con estas palabras: “Póngale al pie la notable frase de Heine que le acompaña, para que se vea que en todas partes es lo

⁹ De hecho, los números especiales dedicados a Argentina, que Espinoza publica entre 1933 y 1934, integraron una serie que en un principio se proyectaba indefinidamente en el tiempo y, por lo tanto, no fueron concebidos desde el carácter conclusivo que asume el homenaje.

mismo y que los sudamericanos no somos tan originales como algunos creen, sino hombres como todos los demás, aptos para el bien y para el mal...” (258). La sola inclusión de ese comentario basta para advertir la labor de Espinoza como editor-crítico o como *gatekeeper* en la medida que no busca homogeneizar la experiencia chilena/argentina o alemana, como podría parecer, sino situar dichas experiencias en relación las unas frente a las otras, por medio de vínculos que no son visibles de manera evidente fuera de las escalas, umbrales y trayectorias propuestos por la situación enunciativa del mismo homenaje.

Esta necesidad de tejer tramas como sustrato de una experiencia común resuena en textos como el del argentino Ricardo Rojas, incluido en el homenaje. En él se relata que el autor escuchó hablar de Quillota por primera vez porque Juan Bautista Alberdi vivió allí parte de su destierro de la Argentina de Rosas, tras regresar de Europa. Sin embargo, Rojas se sorprende porque al indagar entre los habitantes del pueblo nadie recuerda a Alberdi, lo que lo lleva a decir: “La enseñanza primaria de uno y otro país, en ambos lados de los Andes, podría divulgar ciertos nombres que dan persistencia a la tradición local de una aldea y que tejen la trama de dos naciones en una sola cultura: Henríquez, Bilbao, Lastarria, para los argentinos; Mitre, Sarmiento, Alberdi, para los chilenos” (264). El comentario que hace Espinoza en la carta a García Monge que encabeza el ejemplar es elocuente en este sentido, ya que en ella el editor aclara que se identifica con esta vocación crítica que busca componer las tramas entre distintas naciones: “Este amigo suyo que reside aquí [se refiere a sí mismo] con ligeras interrupciones, algo ha hecho también, a pesar de las trabas que le han puesto algunos efímeros directores de diarios y revistas” (257).

En los diarios de vida de Espinoza, generosos en observaciones sobre el mercado editorial, la doble ejemplaridad de las revistas a la que se aludía más arriba (desde su autonomía política y desde la consistencia editorial de sus contenidos) suele tornarse reproche: la falta de una política editorial clara y de una selección consistente y de calidad para cada entrega son achacadas, por ejemplo, a la cubana *Carteles*: “Trae algunos artículos bastante libres para una revista así” (Cuaderno 10, 24/02/1938); y con mayor dureza a la argentina *Columna*, dirigida por su amigo César Tiempo, judío como él: “la revista no tiene remedio. Es un revoltijo de cosas sin valor, que no van a ninguna parte. La carencia de una posición cualquiera en su director trae como consecuencia este caos. Todo cabe en *Columna*” (Cuaderno 10, 20/05/1938). Pero a pesar de la indicación más que clara respecto a la ejemplaridad propuesta para el número, que era tema habitual también del intercambio epistolar que ambos editores mantenían por esa época, lo cierto es que García Monge sigue al respecto su propio criterio, haciendo un número doble que necesariamente llevaría más contenidos que los indicados por Espinoza, además de una cantidad importante de imágenes que el editor no sugiere ni hubiese aprobado.

Un lustro más tarde, García Monge se defiende de las críticas de Espinoza a su inclinación a usar imágenes pretendiendo marcar distancia respecto del exceso que representa un editor como César Tiempo en este sentido: “yo no he llegado a la exageración de C. Tiempo. Siempre que puedo, soy sobrio en grabados [...] Lo que él hace con

tanto muñeco creo que no lo he hecho yo” (cit. en Salto 125). Lo cierto es que el número homenaje incluye todo tipo de imágenes, desde pinturas del chileno Laureano Guevara para ilustrar el texto de Mc Bride, la imagen de una escultura en piedra del costarricense Francisco Zúñiga acompaña el texto de Gabriela Mistral extraído de *La Nación*, y un retrato de Alberdi que decora el texto sobre Quillota escrito por el argentino Ricardo Rojas. El fragmento del *Canto general* de Neruda, en tanto, se acompaña de una fotografía autografiada del poeta chileno dedicada especialmente para García Monge, al modo de los retratos que se publicaban de estrellas en revistas sobre cine: “el hombre grande de la pequeña Costa Rica” (272), y además es acompañada por una pintura del chileno Israel Roa¹⁰. El cuento de Manuel Rojas, por su lado, lleva una caricatura del escritor firmada por Geo, mientras que su texto “Variaciones sobre el indio”, incluido al final del número, se acompaña de un cuadro del pintor nacional Exequiel Plaza.

CURAR/CUIDAR PANORAMAS

Lo anterior nos devuelve a un concepto que hemos mencionado ya varias veces en este ensayo: la curaduría, concepto empleado aquí en sentido propio (no metafórico). Curaduría proviene del latín *curare* y este de *cura*, “cuidado”, aplicado a enfermos o a feligreses; de ahí la idea de la cura de almas que efectúa el párroco (Corominas 295-6). Varios aspectos de esta etimología son pertinentes para la figura del editor-curador. El cuerpo que recibe el cuidado puede corresponder a entidades diversas —obras, tradiciones, culturas—, por lo que opera tanto en la esfera física como en la espiritual; en esta “hora americana” (Achúgar 1994), la unidad cultural más acudida por los panoramas es la nacional, unidad básica de la cultura latinoamericana ante el mundo. Ahora bien, el talante conservador-archivista del editor revisteril también comporta una faceta creativa, la de trabajar las relaciones de sentido de los diversos materiales que él, cual curador de una exhibición de arte, dispone en las páginas. Si la superficie de una revista es análoga a la de una mesa de montaje en que materiales ya hechos (*readymade*) adquieren un nuevo significado por irradiación metonímica (Viu, “*En América*”; “Selección y digestión”), cabe agregar que los editores de esta época presentan una alta consciencia de su agencia como instaladores-componedores, lo que los acerca más a la idea del curador que la del creador¹¹.

¹⁰ En este sentido, es interesante notar que *Repertorio* no era inmune a la lógica del *star system* cinematográfico que, en América Latina, había teñido a la literatura desde la celebración del Congreso del PEN Club en Buenos Aires en 1936. Domingo Melfi, escritor que formaba parte de la delegación chilena al congreso, recuerda la fiebre que producían las figuras europeas durante el congreso en “la barra”, así como la insistencia con la que eran “presas” de “cazadores de autógrafos” (1936: 74).

¹¹ La crítica de arte contemporáneo considera que el concepto de instalación significó la bancarrota de la diáda mediación—creación, Duchamp mediante (Groys 2005); para nuestro caso,

Un índice del asidero histórico y de la significación de la figura del curador la encontramos en el diario personal de Espinoza. Una entrada de enero de 1939 alude un “médico o curandero”, para distinguir a su través la función que él entiende como propiamente intelectual:

El intelectual debe estar con los más, dijo [Luis Alberto] Sánchez.

Creo más bien que el intelectual debe hacer que los más estén con él. Es lo que hicieron un Shakespeare, un Goethe, un Tolstoi y otros gigantes. Tenía ganas de citar a Heine en su famoso artículo VI; a Larra, a Lawrence, a Sarmiento. Hablar del escritor como médico o curandero, capaz de decir que solo cabe hacer una operación para salvar al enfermo. Al fin no dije nada (Cuaderno 15, 10/01/1939).

La cita presenta al menos tres asuntos de interés. En primer lugar, la idea de que la restitución de la cultura o de la sociedad debe ser guiada por el curandero-intelectual (no por el pueblo ni la masa); en segundo lugar, que esta función intelectual de cuidado está amparada por una tradición de autoridades modernas, que le daría su contenido; en tercer lugar, que la figura del curandero goza de amplia vigencia en estos años, cuando el auge del fascismo está por desencadenar la Segunda Guerra Mundial. A este respecto, es importante considerar que la escena que sirve de trasfondo a la observación de Espinoza es la reunión de intelectuales que se desarrolló durante la Primera Conferencia de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual (6-12 enero) en Santiago. Desde sus funciones específicas como editores de revistas de alcance continental, pues, las curadurías de Espinoza y García Monge están llamadas a desempeñar un papel central en la conformación de lo que en la época se comprende como cultura americana y los modos por los que esa configuración puede sostenerse simbólica y materialmente.

Ahora bien, los modos de curar de Espinoza y García Monge presentan más diferencias que similitudes. Para el primero, la proliferación de imágenes minaba la consistencia del lenguaje de una revista estrictamente cultural, tal como él la concebía. Su *Babel* presentaba amplios márgenes y espacios en blanco y se sostenía sobre todo en la composición tipográfica y en la disposición simétrica y equilibrada de los elementos en página. Sus dimensiones, esto es, el medio espacial en que instalaba textos e imágenes, correspondían a la de un libro. Por el contrario, en *Repertorio* la cantidad de imágenes señalaba hasta qué punto el deseo de exhibición constituyó una de sus políticas editoriales, mientras que su gran formato establecía un amplio espacio que era “llenado” de

podemos afirmar que en la primera mitad del siglo XX esa conclusión, derivada de la vanguardia, no atacó la distinción entre editor y escritor, pero su adelgazamiento sí puede rastrearse en las revistas. La calidad del ensamblaje que constituye a un panorama depende de su curaduría.

contenido y que suponía estrechos márgenes de página. Estas características materiales determinan el tipo de panorama que cada editor compone y corresponden también a un modo de concebir la labor editorial, pues suponen distintos tipos de lector. La sobriedad que defendía Espinoza tampoco se acata en la enorme cantidad de avisos publicitarios de los más diversos productos que “su” homenaje incorpora, pero que García Monge había justificado más de una vez en sus cartas, por la difícil tarea de editar una revista completamente solo. No podía darse el lujo de emular a *The Nation* en Estados Unidos o a *Babel*, revistas sobre cuya posibilidad de perdurar en el tiempo evita pronunciarse en las cartas a Espinoza.

Las imágenes de *Repertorio* resultan sumamente heterogéneas desde el punto de vista estilístico, y tampoco se anudan alrededor de algún formato común, lo que la emparenta con revistas ilustradas masivas: allí comparten espacio una moderna fotografía en tres cuartos tomada en exterior, tres retratos clásicos de busto en forma oval (uno fotográfico, dos dibujados), cinco pinturas de paisajes y una de escena típica y, por último, una caricatura de trazo grueso, típica de los grandes periódicos. Cabe relevar las consecuencias de este verdadero popurrí gráfico en términos de curaduría, de cuidado. En este sentido, es notable que la visualidad predominante sea la del paisaje, pero que los autores de las pinturas aparezcan en segundo plano. En efecto, todos los cuadros llevan sobrepuesta la firma no del pintor, sino del fotograbador Pablo Baixench, español que había fundado el primer taller de fotograbado en la Imprenta Nacional de Costa Rica. Solo al pie y entre paréntesis se consigna el nombre de cada artista, mientras que el nombre de los cuadros se omite del todo. El dramatismo de la operación es agudizado por tratarse de pintores chilenos consagrados: Laureano Guevara, Juan Francisco González, Rafael Correa, Israel Roa y Exequiel Plaza. Esta situación atenta más claramente contra la doble ejemplaridad a la que aspira originalmente el homenaje de Espinoza, por cuanto la firma de Baixench constituye la marca más elocuente del arte transmutado en objeto de exhibición masiva desde las posibilidades técnicas de reproducción de imágenes que usan las revistas ilustradas de la época. El fotograbado permite instalar las imágenes en la página, pero ese tránsito implica un necesario des-cuido de las obras y el sistemático reemplazo de la firma del pintor por la del reproductor allí donde el ojo busca la del primero: en una de las esquinas inferiores del cuadro. Y sin embargo, hay cierto grado de homología entre las funciones de editor y de fotograbador desde el concepto de curaduría, y se podría decir que la autoría relegada de las imágenes es el tributo que deben pagar los pintores por ser instalados en una escala mayor a la nacional.

La sobriedad de Espinoza también se expresa en su preferencia por los autores que componen el comité editorial de *Babel* y por otros muy cercanos a lo largo de los años, muchos de quienes conforman la selección enviada a García Monge: Ernesto Montenegro, Manuel Rojas, José Santos González Vera, Picón Salas, Joaquín Edwards Bello, Pedro Prado. A pesar de la autoridad que García Monge siempre está pronto a conferir al editor radicado en Chile, publicando su carta como hoja de ruta en la portada, lo cierto

es que esa misma inclusión permite advertir que García Monge incorpora al “cuadro” de escritores diseñado por Espinoza consideraciones y cuidados que este no contempla, como la necesidad de incluir a Gabriela Mistral como figura tutelar, rectificando de paso la ausencia de escritoras con un artículo sobre María Luisa Bombal firmado por Guiomar, o amplificando el lugar de Neruda en el inventario sugerido por Espinoza al reproducir también su traducción de un fragmento de *Song of Myself* de Walt Whitman. De hecho, el envío de Espinoza no contempla ninguna colaboración de autoría femenina; al respecto, el caso de Marta Brunet es llamativo. Ambos se habían carteadado en la década del veinte a propósito de la posibilidad de que Espinoza editara la segunda novela de Brunet, pero la relación se había enfriado pronto (Viu, “Cartas a un editor”). Brunet es la única mujer mencionada en la “Carta explicativa”, pero no como autora, sino como figura que Espinoza degrada corriendo una cortina de humor; el gesto bien podría leerse a partir de las experiencias recientes de ambos: Brunet goza por estos años de un reconocimiento y apoyo en Argentina (Carvajal) que le habían sido negados a Espinoza¹². De ahí que, en lugar de enviarle un cuento de Brunet sobre prácticas esotéricas, le envíe uno de Edwards Bello y recuerde: “Cuando yo vine por primera vez a Santiago, en 1935, nuestra querida amiga Marta Brunet (si no me han engañado las malas lenguas) se ganaba la vida echando las cartas en un hotel bajo no sé qué seudónimo oriental...” (Espinoza 257).

Además de los gestos de cuidado artístico y diplomático, fundamentales para García Monge —que no para Espinoza—, el costarricense opera un interesante cambio de escala al incorporar un texto del gran referente de la crítica literaria chilena, Alone, publicado originalmente en el periódico local *El Mercurio*. No es solo que esta inclusión en *Repertorio* haga circular por un circuito continental a un nombre que solemos confinar al espacio de la nación; más allá de aquello, García Monge escoge un artículo en que Alone critica un estudio del también crítico chileno Roberto Meza Fuentes, titulado *De Díaz Mirón a Rubén Darío* que habla sobre la crítica; es decir, se trata de un artículo metacrítico. Allí Alone celebra el logro de Meza Fuentes, que consistiría en comprender a Darío como un clásico, un autor que robustece la tradición y abona a un terreno universal: “Así el clasicismo, que podríamos llamar los clasicismos sucesivos, acrecientan el tesoro humano, amplían la tradición, enriquecen y ensanchan el espíritu universal” (282). La universalidad así conseguida consistiría en la alianza de América con Europa: “Meza Fuentes, sin vacilar, lo consagra hijo de América y España, supremo cantor del idioma y le entrega la totalidad del símbolo soberano que ha de permitir la unión ideal del Nuevo y el Viejo Mundo. / He ahí su papel” (282). Es en el amplio espacio de la universalidad que los aportes de García Monge se encuentran con los de Espinoza, aun cuando la universalidad de este último, como veremos en seguida, sea de otro signo.

¹² El paso de Espinoza por Buenos Aires en 1938 es abordado en la tesis de doctorado de Pablo Concha, actualmente en preparación.

En la sección anterior, escribimos que la clave vernacular era incluida de modo estratégico, en tanto concesión al modo hegemónico de componer panoramas. Con todo, si se ingresa en profundidad a los textos, pronto surge uno de los criterios curatoriales que cruza los envíos de Espinoza y algunos de García Monge: la de una perspectiva que, a partir de géneros o temas vernáculos, reflexiona sobre su universalidad cultural. Montenegro lo resume bien:

En Pica o en Londres, la naturaleza pasa a ser lo secundario cuando uno piensa en las aspiraciones humanas. En las escuelas se nos enseña que un oasis es un retazo del Sahara con palmeras, agua que corre por entre la hierba y tiendas nómades y recuas de camellos. Aquí en la frontera social de Chile hay, sin embargo, un oasis que no tiene nada de eso, porque se trata de un pueblo asentado entre los arenales desde antes de la fundación de todas las ciudades del continente, y sin embargo, las preocupaciones, las luchas y los intereses de estas gentes despiertan nuestro interés y nuestras simpatías, por encima de las barreras de clima e historia (271).

La coincidencia respecto de la cuestión vernácula admite ciertos matices: Edwards Bello la emplea para movilizar una crítica social –un rastacuero y una mujer francesa se alían para estafar a “lo mejorcito de esa ‘pepiniere’ de nuevos ricos que se llama la Ciudad Jardín” (262)– y Rojas introduce el humor para criticar la petrificación cultural que suelen sufrir los materiales vernáculos (Concha Ferreccio, “Papelería varia”), mientras que Prado se detiene en el poder de los mitos como fundadores de las lógicas de la imaginación y psicología populares. Este último constituye tal vez el caso más interesante, por la alta consciencia que tiene de aquellos materiales, de los problemas que suscita su reelaboración creativa y de cierta defensa de una tradición cultural frente a las acusaciones de ingenuidad o esencialismo, pues el chileno “hace tiempo que ya ha ido despertando” (Prado 279) y está dispuesto a comprender la vida como “un juego que hay que jugar” (279): “No es extraño que ahora muchos de los que me escuchan sonrían con extrañeza o desprecio. No es extraño, pero si el pasado aparente se puede rehacer, el pasado verdadero vive transformándose en nosotros” (279). Esta posición bien puede extenderse al conjunto de textos del homenaje. El modo de cuidar, de curar, consiste en recuperar aquello que se considera como lo propio o lo típico una vez que el escepticismo o la des-ilusión ha hecho su trabajo; en saber que la única forma de que se active es en la disposición a su pérdida. Así, el homenaje cura/cuida un panorama de una cultura que admite el epíteto de “chilena”, pero que aspira a dejar de lado la mirada etnográfica¹³.

¹³ Solo la leyenda araucana de Carlos Isamitt da en la nota de la autenticidad o pureza autóctona.

Lo anterior permite sumar otra diferencia entre antología y panorama: si la primera se basa en la idea de calidad (“lo mejor”)¹⁴, el segundo se sustenta en la de concepto. De ahí que Espinoza privilegie autores y no obras: le escribe a García Monge que, al no poder contactar a Montenegro para solicitarle un texto sobre el norte de Chile, le manda otro del mismo autor; lo propio vale para Rojas: “de este último le mando una nota de carácter general; si Ud. tiene recortado algo de los anteriores, inclúyalo”; y para *Intuición de Chile*, de Picón Salas: “vale la pena transcribir las páginas 38, 39 y 40 referentes a los alemanes del Sur. Hechos recientes han venido a confirmar cuanto se dice allí” (257). Las indicaciones transparentan el criterio curatorial que, al contrario de lo que afirma inicialmente Espinoza sobre “la tierra chilena”, traspasa la importancia desde el tema a las perspectivas. Antes que la cualidad mimética de una obra o la depuración con que un género vernáculo sea practicado, le interesa el punto de vista que se imprime sobre esa obra o género. Por una parte, la operación que aúna los textos, que los presenta como un conjunto coherente, es la de una búsqueda de modos de plantearse frente a aquello que los panoramas de la época asumen como fundamento incuestionado: una cierta identidad cultural nacional. Por otra parte, sin embargo, el carácter cuestionador de la perspectiva hegemónica que distingue a este homenaje conlleva la inversión de la prerrogativa mimética que orienta al panorama como género en esta época, para enfatizar en cambio su autovalidación, su autonomía relativa en tanto visión efímera de una red de relaciones por él mismo urdidas.

García Monge también se preocupa de orientar el homenaje de 1941 hacia lo que el homenaje de 1940 sí había logrado conseguir: suscripciones (y en cantidad nada despreciable: cincuenta). Con ese fin, y en una contundente maniobra de diplomacia cultural, agrupa seis recortes dedicados al primer homenaje, escritos por intelectuales chilenos que cubren todo el espectro político: desde Norberto Pinilla en el conservador *El Diario Ilustrado*, hasta el combativo *La Hora*, pasando por Amanda Labarca en *El Mercurio*, Aldo Torres Púa en *El Sur* (de Concepción) y una nota de la redacción de la revista *Atenea*, además de una carta enviada directamente desde el Ministerio de Relaciones Exteriores y Comercio de Chile. En medio de estos, inserta una breve nota de Guiomar, quien refiere muy explícitamente a las suscripciones, y varios avisos instruyendo sobre cómo conseguir una desde Nueva York o desde Santiago. Estas inclusiones y consideraciones –tanto de Espinoza como de García Monge– hacen del número un panorama que construye su propia legitimidad crítica no como trabajo de antología, lo que queda disculpado de antemano por la necesidad de usar solo lo disponible, sino por su habilidad de poner en relación unos materiales con otros, permitiendo la transmutación de una escala a otra por obra de ciertas yuxtaposiciones y relaciones oportunas entre recortes, citas, retratos,

¹⁴ No casualmente, la traducción literal del griego es “florilegio”: Meleagro, acaso el primer antologador de occidente, “coleccionó las mejores poesías de 46 poetas griegos” (Zero 201).

paisajes, elogios y presentaciones que logran lo mejor de un buen panorama: poner lo que se presenta en relación a partir de criterios rastreables al incorporar escalas de distinta naturaleza y magnitud.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos propuesto leer los quehaceres de dos editores clave del siglo XX latinoamericano a partir de una clave poco estudiada: la de los géneros críticos que les sirven como andamiaje editorial y crítico. Por tratarse de un género histórico-crítico y por el modo de composición que lo fundaba, el panorama se probó como un terreno fecundo tanto para críticos como para editores de revistas, o lo que aquí hemos llamado editores-críticos. El panorama también prueba ser un marco hermenéutico provechoso para entender la especificidad de los homenajes nacionales publicados en revistas de alcance continental: es tal marco el que provee las coordenadas para comprender de modo más preciso y situado las unidades culturales que Espinoza y García Monge curaron, en el entendido de que la amenaza fascista demandaba un esfuerzo por cuidar/curar un corpus cultural articulado material y simbólicamente (o espiritualmente). La curaduría de un panorama se juega, pues, en varios niveles, que van desde las decisiones de composición gráfica hasta las del conjunto de relaciones conceptuales que propone, pasando por las diferentes estrategias de cuidado de vínculos sociales que unas y otros entrañan, sobre todo en los sensibles y suspicaces años treinta y cuarenta.

El panorama fue uno de los principales géneros de la crítica literaria en la primera mitad del siglo XX, y en América Latina resultó una de las formas que permitieron proyectar y construir un concepto de la literatura latinoamericana en cuanto totalidad puesta en diálogo con la literatura mundial. Aún es necesario profundizar en la genealogía, los usos y los modos de construcción del panorama, mientras que algo hemos avanzado aquí sobre el problema de las escalas que relaciona, al mostrar ciertas tensiones y disputas que recorren el panorama del homenaje a Chile publicado por García Monge y Espinoza en 1941. En este sentido, es clave que el panorama funciona *al mismo tiempo* en varias escalas y no se limita a un traspaso unidireccional de un territorio a otro. Las tramas binacionales que propone Espinoza y lo que inferimos como criterios curatoriales son elocuentes al respecto y, a su vez, otorgan una especificidad a la labor del editor-crítico dentro de la propuesta más general de los *gatekeepers*. El carácter no conclusivo, flexible y provisorio del panorama era congruente con los tiempos y modos de producción de revistas de alcance continental e incluso intercontinental, cuya red anudaba centros de pensamiento como Santiago, Buenos Aires, Río de Janeiro, San Juan, Nueva York o París.

El problema de las escalas está íntimamente relacionado con el de los diferentes propósitos a que sirvió el panorama, cuando sus cultores comenzaron a ser agentes latinoamericanos. Como muestra nuestro análisis, este tránsito significó una redefinición de lo que se entendía como representativo de las naciones y del continente americanos, pero

además supuso que los lectores privilegiados de los panoramas no eran ya, como en el caso de Daireaux, los letrados europeos que oteaban una particularidad cultural desde la lejanía, sino que los propios lectores latinoamericanos. El cambio en la prerrogativa del destinatario dio paso a un diálogo mucho más fluido con los agentes culturales de cada nación (caso de Alone). En este sentido, debe aún estudiarse cómo se posicionaron los escritores y los críticos cuya acción se circunscribía sobre todo a los espacios nacionales, desde géneros como el de la crítica académica en revistas universitarias y la crítica periódica en diarios, ante lo que se les ofrecía desde lugares de enunciación que dislocaban la coherencia de esos esfuerzos al atender a circuitos de circulación y enfrentar dilemas de representación cultural más vastos.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo. “La hora americana o el discurso americanista de entreguerras”. Ana Pizarro, ed. *América Latina. Palabra, Literatura e Cultura*. Campinas: Memorial / Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- Alone. “Crónica literaria”. *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 281-282.
- Baeza Flores, Alberto. “Historia de un maestro chileno”. *Repertorio Americano* 19-20 (14 de septiembre de 1940): 289-290.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- Carvajal, Osvaldo. “La llegada de Marta Brunet a la argentina (1939-1942): autogestión y estrategias de instalación”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 108 (2023): 143-171.
- Concha Ferreccio, Pablo. “G. E. Hudson en la revista *Babel*: reconversiones universalistas desde América Latina”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 23 (2021).
- . “Papelería varia: inscripciones de Manuel Rojas en el archivo popular de la nación”. Manuel Rojas. *Cuentos completos*. Edición crítica de Ignacio Álvarez. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2021. 609-641.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- Edwards Bello, Joaquín. “La adivina”. *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 262.
- Espinoza, Enrique. “Carta explicativa”. *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 258-260.
- . Cuaderno 15. Serie Cuadernos, 1925-1981. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Fondo Samuel Glusberg.
- . Cuaderno 10. Serie Cuadernos, 1925-1981. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Fondo Samuel Glusberg.
- Groys, Boris. “Multiple authorship”. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008: 93-100.

- Daireaux, M. "A propósito del 'Panorama de la literatura hispano-americana'". *Atenea*, vol. 7, núm. 69 (1930): 655-659.
- Latcham, R. A. "Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX, por Alone". *Atenea*, vol. 9, núm.83 (1932): 82-86.
- Melfi, Domingo. *El Congreso de Escritores de Buenos Aires. Notas e imágenes*. Santiago: Nascimento, 1936.
- Montenegro, Ernesto. "Las arenas milagrosas de Pica". *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 267-271.
- Prado, Pedro. "La Ciudad de los Césares". *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 277-279.
- Rojas, Ricardo. "Quillota". *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 263-264.
- Silva Castro, Raúl. "Panorama de la literatura chilena en el siglo XX, por Alone". *Atenea*, vol. 9, núm. 84 (1932): 179-186.
- _____. "Más sobre el 'Panorama' de Daireaux". *Atenea*, vol. 7, núm. 69 (1930): 659-663.
- _____. "El Panorama de Max Daireaux". *Atenea*, vol. 7, núm. 63 (1930): 340-347.
- Salto, Graciela. *Joaquín García Monge / Samuel Glusberg. Epistolario 1920-1958. Circulación y mercado editorial en América Latina*. La Plata: Biblioteca Orbis Tertius / CeDInCI, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- Souvirón, José María. "Panorama en postales". *Atenea*, vol. 11, núm.113 (1934): 113-129.
- Uricchio, William. "A 'proper point of view': the panorama and some of its early media iterations". *Early Popular Visual Culture* vol. 9, núm. 3 (2011): 225-238.
- Viu, Antonia. "En América. Revista mensual de los intelectuales europeos (Buenos Aires 1942-1944): el exordio como práctica editorial". *Caderno de Letras*, núm. 39 (2021): 155-171.
- _____. "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte". *Anales de Literatura Chilena*, núm. 35 (2021): 67-81.
- _____. "Selección y digestión en "revistas de revistas" latinoamericanas (1930-1950)". *Catedral Tomada*, vol. 6, núm. 11 (2018): 169-198.
- Zerolo, Elías. *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. 2 vols. París: Garnier hermanos, 1895.



SENTIDO DE LA BELLEZA, SENTIDO DE LA EXPRESIÓN. LA
LITERATURA CHILENA DE LA DÉCADA DEL 50 A PARTIR DEL *DIARIO
ÍNTIMO* DE LUIS OYARZÚN

*SENSE OF BEAUTY, SENSE OF EXPRESSION. CHILEAN LITERATURE OF
THE 1950S FROM DIARIO ÍNTIMO BY LUIS OYARZÚN*

Sebastián Astorga
Pontificia Universidad Católica de Chile
sebastianastorga@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7129-5510

RESUMEN

El *Diario íntimo* de Luis Oyarzún (1920-1972), publicado de manera póstuma en 1995, recoge la permanente reflexión y escritura de su autor entre 1949 y 1972, siendo este el laboratorio y cantera de sus libros y artículos, así como el espacio confidencial de observación de sí y de su contemporaneidad. Poeta, narrador, ensayista, profesor de Estética y Filosofía, Oyarzún fue un intelectual clave para al menos dos generaciones, la del 38 y el 50. A pesar de ser un personaje influyente y conectado con los artistas y humanistas de su tiempo, su pensamiento mantuvo una distancia crítica, refractario a las modas (estéticas y políticas), y un compromiso permanente con la búsqueda poética de un mundo espiritualmente más rico (Millas 2015, Morales 2014). En este ensayo me propongo hacer un recorte temporal de su diario en la década del 50 y poner en relieve sus principales ideas respecto a la literatura, y en particular a la literatura chilena producida en esta década. Con este prisma podremos acercarnos a su apreciación literaria y humana de figuras como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Benjamín Subercaseaux y Nicanor Parra; a la recepción de textos claves como *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas y la aparición de nuevos autores, como Enrique Lafourcade. La intimidad del diario dará cuenta, a veces de manera descarnada, del pensamiento vivo de Oyarzún y, por extensión, de los principales conflictos culturales y críticos que se ponen en juego en pleno siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Literatura y crítica chilena, Luis Oyarzún, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Generación del 50.

ABSTRACT

Diario íntimo by Luis Oyarzún (1920-1972), published posthumously in 1995, collects the author's permanent reflection and writing between 1949 and 1972, being this the laboratory and quarry of his books and articles, as well as the confidential space of observation of himself and his contemporaneity. Poet, narrator, essayist, professor of Aesthetics and Philosophy, Oyarzún was a key intellectual for at least two generations, that of 38 and 50. Despite being an influential character and connected with the artists and humanists of his time, his thought maintained a critical distance, refractory to fashions (aesthetic and political), and committed to the poetic search for a spiritually richer world (Millas 2015, Morales 2014). In this essay I propose to make a temporal cut of his diary in the 1950s and to highlight his main ideas regarding literature, particularly the Chilean literature produced in this decade. With this prism we can approach his literary and human appreciation of figures such as Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Benjamín Subercaseaux and Nicanor Parra; the reception of key texts such as *Hijo de ladrón* by Manuel Rojas and the appearance of new authors, such as Enrique Lafourcade. The intimacy of the diary will account, sometimes in a stark way, for the living thought of Oyarzún and, by extension, for the main cultural and critical conflicts that come into play in the twentieth century.

KEY WORDS: *Chilean literature and criticism, Luis Oyarzún, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Generación del 50.*

INTRODUCCIÓN

La obra de Luis Oyarzún (1920-1972) se despliega en novelas, poemarios, libros de ensayo y decanta en una obra mayor, su *Diario íntimo*, redactado durante toda su vida de escritor, pero publicado de manera póstuma (1995) gracias al trabajo de Leonidas Morales, quien ordenó sus libretas y cuadernos. Morales no duda sobre la importancia del *Diario*: “Su mejor obra, la más completa” (*El Diario* 110). Oyarzún fue un personaje clave para al menos dos generaciones de escritores, la del 38 y la del 50 –con Nicanor Parra, Jorge Millas, Enrique Lafourcade y Enrique Lihn como amigos cercanos. Profesor de Estética e Introducción a la Filosofía en la Universidad de Chile y joven decano de la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad, se mantuvo como activo crítico de arte y de literatura en distintos diarios y revistas (destacando *Pro Arte*), publicaciones que en pequeña medida reunió en libros como *Leonardo da Vinci y otros ensayos* (1964) y *Temas de la cultura chilena* (1967), y que de manera póstuma y más completa fueron compilados en *Taken for a Ride* (2005). En este estudio propongo un acercamiento a los ejercicios de lectura, apreciaciones y crítica que hace Oyarzún desde su *Diario* –que tiene su primera entrada en octubre de 1949– sobre la literatura chilena en la década del 50, donde figuran las publicaciones contemporáneas de autores consagrados, como Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Eduardo Barrios y Benjamín Subercaseaux; autores que se consagran, como Parra, Manuel Rojas y Fernando Alegría, así como primeras obras de autores que vendrían a renovar la tradición local, como Lafourcade y la llamada generación del 50.

En esta exposición, además de poder resaltar la particularidad de sus obsesiones como lector y crítico (por ejemplo, la sensibilidad del escritor para observar la naturaleza, la fuerza vital inyectada a los personajes o el nivel de dependencia de estos al medio natural), interesa una cuestión particular de las condiciones de escritura de su *Diario*. En cuanto a género, el diario íntimo tiene la riqueza de no responder necesariamente al mandato de la moda o de lo políticamente correcto, siendo más bien, como anota Martín Cerda, una “escritura que escogiéndose libremente, a contrapelo de toda palabra ‘oficial’, esquivo el imperio embrutecedor de la banalidad y, a la vez, la mirada paralizante del censor” (102). Bajo este prisma, interesan las lecturas críticas que Oyarzún hace en su intimidad, ya que estas develarían –en ocasiones de manera descarnada, con frustración, contradicciones, furia o encanto– su posición estética y moral más primaria y sensible, a veces no conveniente de hacer pública por razones políticas o de amistad (por ejemplo, en su relación muchas veces contradictoria con Neruda o Subercaseaux). Atender a su escritura íntima, a lo que a veces no es posible o conveniente manifestar a un tercero, “a la luz sutil que brota de lo privado” (Giordano 705), dará mayor espesor y complejidad a la lectura de su crítica, de su obra, de cómo él se ubica en la tradición y, por extensión, a la comprensión de una década clave para la literatura chilena.

El desfile de nombres en su *Diario* es tan impresionante en cuanto a la amplitud y a los intereses de Oyarzún que el primer impulso es hacer listas, incluso un índice onomástico, para apreciar el fenómeno desde la perspectiva de la reiteración, el protagonismo, la excepcionalidad, la ausencia, etc. Circulan de manera reiterada en esta década del 50 los nombres de los chilenos Nicanor Parra, Enrique Lihn, Enrique Lafourcade, Jorge Millas, Félix Schwartzmann, Benjamín Subercaseaux, Salvador Reyes, Alone, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Roberto Humeres, Hernán Valdés, Eduardo Molina, entre otros. La mayoría de ellos son amigos cercanos, con quienes discute, pasea, lee y en su escritura íntima comenta. Mistral y Neruda, figuras tutelares y de mayor edad, atraviesan la década con su influencia y sirven de ejes ético y estético desde los cuales Oyarzún piensa su época, situándose, como ahondaremos, con admiración bajo la influencia de la poeta del Elquí. Dentro de los literatos chilenos, se suman una serie de nombres que responden principalmente a las novedades literarias a las cuales Oyarzún está atento y comenta entre sus páginas, publicando en algunos casos sus notas, con leves modificaciones, como reseñas críticas o ensayos. Así, anota ideas sobre *Jemmy Button* (1950) de Benjamín Subercaseaux, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas (1951), la primera y segunda novela de Enrique Lafourcade (1951-1952), *Caballo de copas* de Fernando Alegría (1957), etc. A través de estos comentarios, muchos de ellos mínimos, algunos rotundos y ácidos, nos proponemos dar relieve a la particular visión que tiene Oyarzún de la literatura de su tiempo, cuestión que se entrelaza íntimamente con su deseo como esteta y poeta, que es la búsqueda de un enriquecimiento espiritual en un mundo que le ha dado la espalda a ese universo, degradándose física y espiritualmente. Su concepción del arte y la poesía, nos

adelantamos, es que ellas deben ser un ejercicio de visión, de conexión con el mundo, de humanización y espiritualización del mismo.

La cronología nos sirve para ordenar las ideas, más tratándose de un diario, donde estamos, a decir de Blanchot (2002), bajo la fuerza estructurante del calendario. Pero además nos sirve para constatar, tal vez como en todo escritor, que en cada entrada literaria, como un ADN, está la obra completa del autor y se juega su perspectiva sobre la literatura. El de Oyarzún es un *diario de escritor*, es decir un “cuaderno en el que el registro de lo privado y lo público aparece iluminado, de tanto en tanto, por una reflexión sobre las condiciones y las (im)posibilidades del encuentro entre notación y vida, una reflexión que el diarista sitúa desde un punto de vista literario” (Giordano 709). De este modo, las ideas de Oyarzún se organizan concéntricamente en torno a una tesis principal con la cual se acerca a los diferentes fenómenos literarios con los que se encuentra, principalmente con los coterráneos, como si leer literatura chilena fuese un modo de constatar sus ideas sobre la humanidad y la naturaleza, lo que además podría extenderse a toda su escritura.

LA DESMESURA COMO FORMA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

El domingo 26 de febrero de 1950, a sus 29 años y encontrándose becado en Londres¹, escribe impresiones de lo que observa frente a su ventana en un domingo de otoño, para derivar pronto a una reflexión existencial y estética:

Inglaterra no tiene colores. Es una tierra plateada sin más transparencia que la de los cristales empañados. Siempre hay aquí un cristal entre nuestras pupilas y el mundo exterior. Creo que recordaré siempre estos grandes árboles del jardín de mi casa, tal vez castaños. No sé precisamente qué árboles son. Una de las cosas que me hacen sentirme extranjero es no conocer el nombre de los árboles y de las flores (33).

Esta constatación de extranjería se la plantea Oyarzún como un sufrimiento existencial propio, pero a su vez como un diagnóstico de la inadecuación espiritual del hombre moderno, que no es capaz de reconocer, y por tanto amar, su propio espacio vital, que es la naturaleza misma. Este diagnóstico atraviesa toda su obra y su superación, a través del ejercicio intelectual, artístico y espiritual, condensado en la mirada, en la visión, es el desafío al cual se avoca poéticamente. En la misma entrada, algunas líneas después, anota:

¹ Oyarzún parte a Londres en 1949 con beca del British Council para estudiar un diplomado con cursos de historia y filosofía en el Birkbeck College de la Universidad de Londres. En esa estancia comparte con Nicanor Parra, Jorge Millas y Salvador Reyes, entre otros. Para datos biográficos, consultar el libro de Óscar Contardo *Luis Oyarzún. Un paseo entre los dioses* (2014).

Ayer le decía a Salvador Reyes que me interesaba actualmente la poesía como un ejercicio de la visión. Le pido que me enseñe a ver y quisiera que fuese como la pintura de los flamencos. Nada me parece desdeñable. Cualquier objeto visto plenamente o cerca de su verdadero ser, trae consigo la revelación total (34).

Para Oyarzún este “ejercicio de la visión”, esta “pasión de ver”, como reconoce Jorge Millas en el prólogo a *Defensa de la Tierra* (2015, 13), “no se trata, claro está, solo de la mirada de los ojos” (14), sino de un acto de “conciencia trascendente: acto de ver qué otra cosa más, qué otras cosas más existen con nosotros, es decir, que no agotamos el ser y, al contrario, este nos rebasa por todas partes” (14-5). Para que este acto de ver sea posible, podemos leer en la obra de Oyarzún, se requieren coordenadas estéticas y técnicas, entre ellas, el conocimiento singular y al detalle de las especies (como el de los naturalistas), el encantamiento o relieve espiritual dado por el observador a los objetos y seres del mundo, y la distancia espiritual, de visión o perspectiva del ser humano frente a los objetos. Estas ideas se materializan de manera organizada en sus ensayos sobre literatura, sociedad y naturaleza incorporados en *Temas de la cultura chilena*, especialmente en su cuarta sección con los títulos de “El sentimiento de lo humano en América”, “Poesía y sociedad en la América Latina” y “Sociedad y naturaleza en nuestra literatura”. El germen de estos ensayos está, como toda su obra, en su diario. Y de manera fechada, en torno a la lectura e impresiones que Oyarzún comienza a realizar ahí sobre la obra del filósofo chileno Félix Schwartzmann, *El sentimiento de lo humano en América*, libro publicado por Editorial Universitaria en dos tomos, el primero en 1950 y el segundo en 1953².

Con Schwartzmann, Oyarzún comparte una visión crítica a la modernidad mecanizada, perspectiva que se alimenta de la convergencia de una serie de corrientes del pensamiento europeo, entre las más notorias: el romanticismo, la fenomenología, el existencialismo y el existencialismo cristiano, líneas poéticas y estéticas que marcan su obra y que de cierta manera se distancian del furor rupturista de las vanguardias y su creciente influencia en las artes del siglo XX. Parra, en el discurso de homenaje que le dedica en 1997, ironiza con que la muerte de Dios nietzscheana –metáfora de la iconoclastia y el desenfado que alimenta al propio antipoeta– falta en la biblioteca del diarista, lo que tal vez sea la causa de la “penumbra que lo desperfila” (OC II, 775) en términos de su recepción contemporánea. El discurso de ruptura de las vanguardias, la “tradicción de la ruptura”, como lo conceptualizara Octavio Paz (2008), casi no está presente en la obra de Oyarzún, abogando nuestro autor más bien por una restitución clásica, un renacimiento o recuperación espiritual en la estela de Da Vinci, a quien dedicará varias páginas de su diario y un libro de ensayos sobre arte bajo su tutela: *Leonardo Da Vinci y otros ensayos* (1964).

² En abril de 1953 recibe Oyarzún del autor el segundo tomo, para que le haga comentarios. Oyarzún reconoce la influencia de Kafka como predominante en la escritura de Schwartzmann.

A propósito de la lectura de *El sentimiento de lo humano en América*, el 31 de mayo de 1950 escribe: “Pero ¿cómo se puede amar una vida que es puro vacío, mecanización y tristeza? Tiene razón Schwartzmann cuando sostiene que lo que falla en el hombre actual es el resorte de la vinculación con el prójimo, uno de los resortes metafísicos del alma humana” (39). La crítica a las relaciones humanas contemporáneas, a la epistemología racionalista, al desbocado desarrollo tecnológico, la deshumanización de las ciudades y la destrucción de la naturaleza son permanentes y decisivas en la obra de Oyarzún, ante lo que propone, a contrapelo, un necesario ajuste: una “proyección hacia el mundo” (41), es decir, su humanización, conocimiento, amor y cuidado, ideas que lo han posicionado como un pionero ecologista en Chile (Binns 2004; Casals y Chiuminatto 2019), siendo su *Defensa a la tierra* la mejor síntesis de sus ideas en este ámbito. Ahora, si bien comparte con Schwartzmann esta línea crítica de ideas, no deja de realizar un análisis estilístico de su escrito, que nos da pautas más precisas de su horizonte estético y esquemas de ponderación como crítico literario. De este modo, el 17 de julio de 1950 hace una evaluación de su lectura del libro del filósofo:

carencia casi absoluta de composición [...] practica un método dilatorio. Falta en la obra esa indispensable dosis de clasicismo, sin la cual un libro no es más que una colección de notas. No se resiste a la tentación de las citas. [...] Se siente que avanza trabajosamente, como un excursionista cargado de mapas tan pesados que casi le impiden avanzar hacia la cumbre de la montaña [...]. Carencia de espíritu selectivo (50).

Y sigue:

La obra es, a pesar de todo, viable, pero sin una modificación fundamental en su estructura, aparecería como monstruosa ante el lector europeo. Dista mucho, sin embargo, de ser un caso aislado. Creo que un examen general de nuestra cultura latinoamericana revelaría una análoga falla en el sentido de la composición. Somos incapaces de limitarnos. En lugar de expresarnos en cada obra, a la manera del sol que se expresa en un prisma de cristal, nos vaciamos en ella y metemos allí todo lo que existe en nuestra interioridad. Nos pierde artísticamente el afán de decirlo todo (50).

Días después, Oyarzún anota la lectura de *Tristán e Isolda* de Laurence Bunyan; *Una vuelta de tuerca* de Henry James; *L'Ours Polaire* de Pontoppidan; *Typée* de Melville. Oyarzún lee en sus idiomas la tradición anglosajona, alemana y francesa. La comparación entre la literatura europea y la hispanoamericana –incluso en su horizonte de recepción– pasa a ser una clave de análisis, que, por supuesto, habla también de los distintos modos o paradigmas de habitar el mundo, lo que parece muchas veces ser la preocupación principal de Oyarzún. En esta comparación, el modo americano de vivir y de crear, sobre la base

de una simbiosis pánica entre sociedad y naturaleza, en general, no sale en buen pie. Así, estando en Nueva York, el 15 de octubre de 1950 escribe:

Creo advertir en la literatura hispanoamericana una tendencia a la humanización del paisaje radicalmente distinta a la que se comprueba en la literatura griega, en la cual la naturaleza no es por lo general sino un fondo decorativo frente al cual se mueven los hombres. Acá, en efecto, los hombres se mueven *dentro* de la naturaleza, entrelazados con ella, a la que se atribuyen, por otra parte, potencias humanas de odio y amor. Los personajes no se recortan en el marco natural. Todo el tiempo están en lucha pasional con el paisaje. Árboles, ríos, montañas, riscos. Son seres próximos, animados, a los que se dota de una actitud humana. Recuérdese *La vorágine* [novela de 1924 del colombiano Eustasio Rivera], la madera, el vino, la lluvia de Neruda, la pampa de *Don Segundo Sombra* [novela de 1926 del argentino Ricardo Güiraldes]. Así también, en la literatura europea los animales son *pets*: en la americana, son personajes situados a la misma altura que el hombre mismo. No es común que en nuestra literatura se reconozcan los límites de las cosas. Hay siempre más o menos presente un soplo pánico que lleva a la presión de los elementos, y desde luego a la de las personas (62).

Copio en extensos estos fragmentos por el nivel de síntesis que presentan de las distintas aristas de su crítica, que es a la vez literaria, cultural y moral. Si bien describe una forma literaria –abigarrada, barroca, que no diferencia elementos– su valoración es predominantemente cultural y moral: da cuenta de la violencia con la que habitamos el territorio americano, habla, en línea sarmientina, de nuestra brutalidad y de nuestra barbarie, donde el bien y el mal son fácilmente ubicables en el mapa. Como subraya Hozven: “probablemente el primer objetivo de Oyarzún fue el de estimular el desarrollo de una reflexión y una actitud morales en el violento, ‘ciego’ y ‘titanesco’ [...] continente latinoamericano, comenzando por Chile” (16). Al día siguiente, sentado frente a la laguna del Central Park, anota en su diario:

No conozco en toda la cultura latinoamericana ninguna expresión de espiritualidad semejante, siquiera de lejos, a la música de Bach, a la pintura de un Fra Angélico o a la poesía mística española. Siempre se está en ella en plena pasión y subjetivismo, en una especie de querella del ser con los demás y consigo mismo. No es extraño que el arte hispanoamericano colonial culminara en el barroco y que en un barroquismo de buena o mala clase se haya vivido invariablemente hasta hoy. El alma nuestra se da en un continuo forcejeo (62-3).

El 26 de octubre de 1950, con 30 años, Oyarzún da una conferencia en Río Piedras, Puerto Rico, titulada “Sobre la naturaleza en la literatura hispanoamericana”, donde termina de organizar las ideas ensayadas en su diario –entre otras, las que hemos dispuesto aquí–,

y que serán la materia de la sección 4 de su libro de 1967 *Temas de la cultura chilena*³. Es digno de notar la pervivencia de sus ideas y de sus formas de exposición desde el inicio de estas reflexiones en su diario y su publicación definitiva 17 años después. “Libro matricial” como anota Hozven (28), el diario de Oyarzún es el espacio de experimentación de sus ideas, siendo sus ensayos publicados reelaboraciones, reescrituras de lo ya expresado en sus páginas. Incluso, como destaca Morales en el prólogo al *Diario* (12), dos de sus obras publicadas son páginas fechadas de él: *Diario de Oriente* (1960) y *Mudanzas del tiempo* (1962). Así mismo, *Defensa de la tierra* (1973) está preparado en base a fragmentos del *Diario*. Todos estos libros conservan el uso del fragmento, propio del género del diario íntimo y a su vez ponen en tensión el horizonte de intimidad, de secreto, del mismo: Oyarzún escribe a sabiendas que publicará parte de lo trabajado ahí, así también, en su *Diario*, en reiteradas ocasiones comenta la lectura en voz alta del mismo a terceras personas. Como en el caso de su admirado André Gidé, Oyarzún es consciente del posible carácter de obra del *Diario*, lo que nos lleva a problematizar, con Morales, el potencial “exhibicionismo” o “pose” presente en su escritura, como “simulación o inautenticidad”, como “codificación” (*El diario* 189), en la formulación de sus líneas, cuestión que Morales plantea a propósito de los diarios íntimos de José Donoso, quien era consciente de la posible futura publicación de los mismos⁴. Oyarzún, como escritor, no deja de tener presente la posibilidad de un destinatario. De igual modo, por su estilo y contenido, es posible reconocer “dos estrategias supletorias de apertura” (Morales “Prólogo” 15), la del “lector institucionalizado”, que se ejemplifica en sus obras publicadas en vida, y la del “lector privado” (15), principalmente sus amigos, con material problemático de hacer público, sobre todo por el duro trato a personajes públicos, fragmentos que efectivamente se conservaron inéditos.

Sintetizando sus ideas sobre la literatura en Hispanoamérica, planteadas en estas páginas iniciales del *Diario*, ella carecería de un distanciamiento con la naturaleza, adoleciendo de un “ciego vitalismo” (69). El distanciamiento es precisamente la *cultura*, como lo establece en “Sociedad y naturaleza en nuestra literatura”: “territorio común en que se enlazan en relaciones de sentido el mundo y el hombre, la naturaleza y el espíritu, ordenando a las cosas a partir de un núcleo de sustentación universal” (*Temas* 150). Viviríamos entonces en Hispanoamérica en una relación primaria, dionisiaca, pasional, telúrica, pánica con el medio, inmersos en la naturaleza sin mediación cultural, cuestión que, por extensión, se reflejaría en nuestras artes. Esta relación inevitablemente violenta, de choque permanente, redundaría, desde la Colonia, en la forma barroca, en el exceso.

³ “El sentimiento de lo humano en América”, que es la base de su conferencia en Puerto Rico, fue publicado en 3 entregas en la revista *Pro Arte* (28 de febrero, 15 y 21 de marzo de 1951).

⁴ Ver Leonidas Morales “*Diario* de José Donoso: de la pose y del doble”, en *El diario íntimo en Chile* (pág. 179-203).

Así, obras literarias como *La vorágine*, que utiliza Oyarzún de ejemplo –donde la selva se traga literalmente a los personajes– darían cuenta de este habitar y representar nuestra relación con el mundo: en la diégesis, un entrelazamiento pasional entre naturaleza e individuo; en sus imágenes, una forma abigarrada, excesiva, barroca. Es en esta línea donde Oyarzún sitúa la poesía de Neruda, donde nos detendremos ahora.

NERUDA Y EL *APETITO DE PASIÓN*

Si bien Oyarzún deja en evidencia que este tipo de arte –el barroco hispanoamericano, telúrico, pasional, etc.– no es al cual aspira ni el que parece convenir a la civilización, no deja de reconocer lo maravilloso que puede haber en él, o incluso lo necesario que puede ser para su contemporaneidad, para su “conciencia en crisis” (*Diario 70*), con dos guerras mundiales recién acontecidas. La poesía de Neruda, en este contexto, es en su diario un ejemplo significativo y permanente de representación de esta dicotomía, lo admira por su capacidad única de construir imágenes novedosas y por su manejo notable del ritmo, pero es resistente a su voluptuosidad desenfrenada, a su “apetito de pasión” más que de “visión” (69). El 15 de noviembre de 1950 anota:

La poesía de Neruda me parece en buena parte un exorcismo, un desesperado acto ritual de purificación interior. Aunque ella posee en sí misma valores indiscutibles –desde luego, el hallazgo de imprevistas relaciones entre los objetos y descubrimiento del ritmo más original que se haya dado en la poesía contemporánea de lengua española–, su éxito fuera de América se debe tanto como a la influencia del factor político, al hecho de que hoy en día la conciencia en crisis se halla en estado de exigir perentoriamente tal tipo de actos rituales. Todo el siglo ha padecido la sed de desentrañar los monstruos de las oquedades mentales, la pasión de verse. Entiendo que nuestros escritores se limitan a expulsarlos, sin designio alguno de visión (69-70).

Recordemos que el Neruda de 1950 es el poeta volcado a la cuestión social y política, el poeta de la épica latinoamericana del *Canto general*, proyecto que adopta ya desde 1937 con *España en el corazón*. Un Neruda que ha dejado atrás el existencialismo alucinado y surrealista de su *Residencia en la tierra* –la obra del poeta que más aprecia Oyarzún– por una poesía comprometida con la transformación social y el proyecto ideológico de cuño marxista –“A la embriaguez infernal de la vida, sucede la comunión política”, anota Oyarzún en el artículo de 1964 “El romanticismo de Neruda” (*Taken 21*). Oyarzún, de tendencia demócrata cristiana, recela tanto del proyecto estético como político del futuro Nobel chileno.

Sirve detenerse en Neruda ya que de algún modo representa el contraste más vistoso del proyecto estético de Oyarzún, y con ello de su mirada crítica ante la literatura de su tiempo. Sea la impronta volcánica, telúrica, de la poesía existencial o amorosa de

Neruda, sea la exaltación del proletariado y del compromiso revolucionario, para Oyarzún ambas líneas vienen marcadas por un exceso que no permite captar, *ver*, las sutilezas de la experiencia, la luz por la necesaria mediación de un prisma; la primera se limita a expulsar a los monstruos más que intentar comprenderlos, y la segunda, en “su conversión”, “se simplifica el mundo poético” (*Taken* 21) perdiendo su intensidad y acabando en una maniquea “apología del combate” (21). En una entrada de febrero de 1951, se puede apreciar cómo la valoración crítica que tiene Oyarzún de Neruda le sirve de contraste para atender a nuevas propuestas de escritura. Oyarzún sigue con entusiasmo la lectura de la primera novela de su amigo Enrique Lafourcade. Celebra la originalidad de su adjetivación, que dice prometer para obras posteriores “la creación de un lenguaje propio”, ajeno a “la sombra de Neruda, ese terrible Aconcagua, [que] suele deformar con el gerundio la diafanidad de la frase poética” (80). “Me gusta en *El libro de Kareen*” –sigue el diarista– “la descripción precisa, elíptica y sin embargo completa de objetos naturales”, y cita al autor: “Junto al estanque bordeado por la hierba, crece el magnolio. Su fruto una piña oscura y sus semillas púrpura. La flor es blanca, enorme, fragante” (81). Lo diáfano y acotado, la impronta clásica son valorados por Oyarzún, en oposición el abigarramiento lírico, pasional, en línea con el sesgo barroco ya referido.

Otro ejemplo de su tensión estética con Neruda, o, mejor dicho, con el canon nerudiano en su línea afín al realismo social y la poesía comprometida, se expresa lírica y dramáticamente en una entrada del 3 diciembre de 1952. Frente al puerto de Valparaíso, en un hermoso texto, Oyarzún semiembriagado reflexiona sobre la fuerza de la visión, sobre la neoplatónica primacía de los ojos y la luz (Hozven 59), sobre el placer de observar el mar, y anota: “Liberar el ojo humano me parece ahora más importante que toda liberación del proletariado”; reprochándose por este pensamiento en un paréntesis que le sigue: “Qué blasfemia contra los usos actuales del mundo”, lo cual lo lleva a discutir imaginariamente con Neruda, fijando posiciones, tachándolo de superficial, inhumano y dogmático en su ambición de “solo cantar la vida simple que pasa, al obrero que cae del andamio” (163-164). En otra entrada, de 1958, anota que le oyó una vez decir al poeta: “Nada de espíritu. Para mí el espíritu son un par de zapatos y empanadas de horno para todo el mundo”. A lo que Oyarzún replica en su diario: “En estas frases no carentes de verdad hay mucho de la ceguera de gusano luminoso característica de Neruda” (299). Sigue Oyarzún en esta entrada de 1952: “El pueblo tiene también sus placeres y no querrá que siempre los poetas le celebren sus miserias [...]. Cualquiera hombre del pueblo me comprendería si yo pudiera expresar el deleite de mis ojos ante los barcos anclados en el puerto de Valparaíso y la suavidad del ánimo endulzado por media botella de vino”. Luego vuelve el autorreproche crítico, lo que su “contradictor comunista” le replicaría sobre la imposibilidad de aquellos placeres si estuviese “hambriento y sin vino”. Y Oyarzún le da la razón a su superyó nerudiano: “Solo el egoísmo me deja aquí, gozando miserablemente de mi bienestar. Con la cuchara deshago los grumos del Nescafé, perplejo, contrariado, porque en medio del placer doy con mi culpa y ahora no puedo eludirla” (164).

Nuestro diarista está lejos de buscar un punto final, “estamos ante una escritura en curso de hacerse” (Hozven 30), y habita la contradicción, la autocrítica y la inadecuación de su sensibilidad ante los tiempos que corren, cuestión que, como a Millas y a Parra, le pesará materialmente, siendo, en los últimos años de su vida, desplazado (laboralmente, ideológicamente) frente a las voces cantantes de la izquierda más radicalizada, la reforma universitaria y la naciente Unidad Popular (Contardo 185-197).

En 21 de julio de 1954, Oyarzún escribe sobre la conversación que sostiene con Marta Brunet y Hernán Díaz Arrieta (Alone) en torno al cumpleaños número 50 de Neruda. Vuelve a mostrar ahí un acercamiento crítico, ya sarcástico, ya chismoso, al poeta y la lejanía que siente por el comunismo. Hablan de su “espíritu práctico”, de su capacidad de “capitalizar [...] su pesca en aguas turbias” (217), cuestión que, para Oyarzún, también haría Alone. Con la masa acrítica siguiendo al vate, “la celebración ha llegado a las más altas cimas de la ridiculez comunista” (217), anota. La capitalización de Alone, imagino, vendría del signo contrario. Brunet, por su parte, escribe Oyarzún, “se dolía de sus experiencias nerudianas, después de 30 años de amistad” (217). Y remata el diarista con una sugerente y mordaz imagen: “Sin duda, el gran poeta es por lo menos muy especial. Una enorme bolsa humana oscura, macrovisceral, hecha de plancton que no sirve de alimento sino a pececillos” (217). El *chisme*, como nos recuerda Nora Catelli (78), en su origen griego y latino, *schisma*, remite a la división y al cisma, un saber subalterno, no oficial, que fija posiciones. En la intimidad de su diario, Oyarzún se permite transmitir, en el saber fragmentarios y condensado del chisme, su lugar ante las figuras más influyentes del medio literario.

GABRIELA MISTRAL, *LA GRACIA AÉREA DEL ESPÍRITU Y DEL IDIOMA*

En la antítesis de Neruda para Oyarzún está Gabriela Mistral, a la cual el diarista admira y le dedica sendos ensayos que celebran su obra y espiritualidad. Su fascinación con su obra y la relación personal con la autora es de larga data, manteniendo correspondencia al menos desde 1941 (Contardo 83). En 1942, Oyarzún, estudiante de 22 años con dos libros publicados –*La infancia* (novela, 1940) y *Las murallas del sueño* (prosa poética, 1940)–, es invitado por la poeta a Petrópolis, lo que se concreta a principios de 1945, cuando finalmente se conocen, describiéndola Oyarzún como “uno de los seres más extraordinarios que he conocido” (Contardo 88). En carta del 14 de septiembre de 1942, Oyarzún le comenta a Mistral su lectura de *Tala* (1938) y de la *Antología* preparada por ella para Zig-Zag (1941). El comentario de Oyarzún es de admiración: “[sus poemas] Me parecen semejantes al lenguaje de los dioses, preciso y profundo, sin una sílaba de más y con la penetración y certeza de las esencias del mundo” (Barrera 202). Oyarzún celebra que estos sean compuestos “sin retórica ninguna” (202), que es, como ya anotamos, uno de los vicios que lee Oyarzún en la literatura de su tiempo.

En 1950, Oyarzún prologa la *Pequeña antología* que Mistral publica en Chile, editada por la Escuela Nacional de Artes Gráficas (con Mauricio Amster entre los supervisores). El texto lo titula “El mundo poético de Gabriela Mistral” (incorporado en 1967 a *Temas...* con el título “Gabriela Mistral en su poesía”). En esa antología Mistral adelanta poemas de *Lagar*, que se publica en Chile en 1954 por Editorial del Pacífico (único libro de la poeta cuya primera edición es realizada en Chile). En 1951, Oyarzún retoma esta antología y publica en la revista *Pro Arte* el pequeño ensayo “Gabriela Mistral, poesía perenne” (también incorporado luego a *Temas...*), parte dicho escrito con una frase que no deja de resonar con las notas que hemos dispuesto sobre Neruda: “Sin duda la popularidad excesiva hace daño al buen conocimiento de la poesía” (*Temas* 61). Pero aquí está llamando a descubrir la poesía de Mistral, por sobre su fama y su consecuente estatuización (Mistral ha recibido el Nobel de Literatura en 1945 y el Premio Nacional de Literatura en 1951). En este ensayo celebra, entre otras cosas, “la gracia aérea del espíritu y del idioma” (61) plasmada en sus letras: “Admiro en estos versos ingravidos una especie de infancia sabia, de candor con experiencia, o esa cosa rara, rarísima: una mirada pura” (61). Celebra Oyarzún la mirada a lo cotidiano, a la naturaleza, a los animales: “La vida diaria santificada” (63), en línea con la espiritualidad franciscana que se traspaşa tanto en la obra de Mistral como en la de Oyarzún (Astorga 410). Marcando posiciones estéticas, contrasta la obra de Mistral con dos tendencias de su tiempo: el hermetismo surrealista y la poesía social. Sobre los primeros anota:

Tan graves se han puesto los ánimos de algunos jóvenes poetas, que parecen alquimistas en sueño filosofal. Habría que recordarlos para recordarles que la poesía es también gracia, magia de las palabras, encantamiento del sentido poético, intrascendencia, juego, y solo a causa de todo eso, algo más (*Temas* 63).

Sobre la poesía social –y léase Neruda para estos años– escribe:

Me asombro de que los epígonos de la poesía social no hayan descubierto poemas como “La casa”, que aparece en *Ternura*, en donde se cuenta con sobrio patetismo el duelo del pan y del hambre. Conmueve más que himnos y arengas esta oposición del pan dorado sobre la mesa y del hambre que gira en remolino las parvas (66).

Unas líneas más arriba en este ensayo, Oyarzún escribe unas palabras que nos sirven para redondear su crítica: “Gabriela Mistral llega a un clasicismo que sitúa a su poesía fuera de las tendencias o escuelas poéticas imperantes, en un territorio que le pertenece a ella sola” (66). Oyarzún ve un valor en el repliegue de las fuerzas imaginativas y retóricas de las vanguardias (creacionistas, surrealistas, materialistas históricas) hacia la ponderación y la racionalidad, como un nuevo orden, más rico, dado que se alimenta a su vez de la

fuerza a la que respondería. Algunos años antes, en 1944, en carta a Mistral, Oyarzún se suma a esta nueva perspectiva poética, calibrado las fuerzas en juego:

Sabrá que yo también he sufrido la invencible influencia de la tempestad poética moderna, que halló cosas maravillosas en la sombra y en el caos. Me parece que, fatalmente, la poesía se dirige ahora hacia un clasicismo de nueva factura, que aproveche aquellos hallazgos, sometiéndolos a un mayor proceso de organización. Creo que vamos hacia un nuevo orden poético (Barrera 208).

La puesta en valor de Oyarzún al clasicismo y la reducción retórica, a la atención a lo mínimo y a lo cotidiano, aparece como una nueva corriente poética, la cual se materializa en una serie de publicaciones con voces nuevas que tendrá su más trascendente fruto en la antipoesía de Parra. Una publicación clave en esta línea es la antología *8 nuevos poetas chilenos*, de la SECH (1939), donde Oyarzún comparte páginas con Nicanor Parra, Jorge Millas, Oscar Castro y otros. La nota de presentación está a cargo de Tomás Lago, quien fuese amigo y colaborador de Neruda y que pronto, en otra antología, acuñará la idea de la gestación de una nueva tendencia literaria en Chile, que desarrollaría una “poesía de la claridad”. Según Lago, “en este ‘movimiento de retorno’ [a una vanguardia], los poetas no desmienten pero sí se resisten a las influencias de sus mayores: buscan ‘una mayor claridad conceptual’ y ‘una más justa objetividad’” (Binns 2006, 1018).

A veinte años de esta publicación, en 1958, en el Primer encuentro de Escritores Nacionales, organizado por Gonzalo Rojas al alero de la Universidad de Concepción⁵, Nicanor Parra –coincidiendo con las palabras de Oyarzún a Mistral recién citadas– pondera la actualidad de las premisas de aquellos tiempos, situándola como reverso necesario del surrealismo: “Gonzalo [Rojas] me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca” (Parra 711). La poesía de la claridad había aparecido como respuesta al hermetismo de la poesía surrealista y de vanguardia organizada por Anguita y Teitelboim en la *Antología de la poesía chilena nueva* de 1935, de la que sintomáticamente se había dejado fuera a Gabriela Mistral. Anota Parra: “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” (709). Terminando la década de los 50, los valores de la claridad, de la liviandad, de lo clásico por sobre lo barroco, de una retórica de lo mínimo, siguen siendo claves estéticas tanto para Parra como para Oyarzún. Esta claridad, vale consignar, se aparta a su vez de una lectura ingenua de la realidad, como la representación idealizada del campesino o el obrero, sino que busca una complejidad, un espesor de lo humano universal con renovadas formas, que necesariamente requiere, como dice Parra, de una

⁵ En este encuentro Luis Oyarzún presenta su escrito “Crónica de una generación”, incorporado en la última sección de *Temas de la cultura chilena*. Ver Bradu 2019.

“inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo” (710), cuyo camino se le debe a los surrealistas. El antipoema representaría para Parra el “hijo del matrimonio entre el día y la noche” (711). Para Oyarzún, esta universalidad, en esencia compleja, estaría en la espiritualidad alucinada que nos entrega la escritura de Mistral, capaz de ver y humanizar la naturaleza, de ser a un tiempo sencilla, lúdica, profunda y trascendental, capaz de combinar –en su herencia espiritual cristiana– el cielo y la vida, el alma y el cuerpo, el espíritu y la materia (Hozven 63).

Para terminar con estos elementos sobre Mistral, recojo una entrada del *Diario* del 15 de junio de 1959. En ella Oyarzún reflexiona sobre la capacidad de representar la trascendencia desde la tradición cristiana, considerando que la filosofía (Santo Tomás, San Buenaventura) no es capaz de “darnos al Ser y aun el amor” (313), limitándose a la expresión de un Dios Racional. Para Oyarzún el “Dios jamás nombrado”, “parece que se entrega por una misteriosamente espiritual vía sensible” (313): la carne, el oído, la sensualidad. La música es superior a la filosofía, nos dice mientras escucha una obra de Corelli. Ideas que dan paso a una radical comparación entre la obra de Mistral y la de Neruda:

La superioridad de Gabriela Mistral sobre tanto poeta pretensivo está justamente en esta apertura: ella no cierra el mundo, transfigura las visiones de la tierra en exaltación ultraterrena, expresa con pasión los deseos más hondos y eternos. Neruda, en cambio, es un gran poeta sucio –es un hombre que cree no ser más que hombre, un poeta sexual, machista y débil, un poeta demoníaco y desesperanzado, que se aferra de la retórica y del pan suyo de cada día, soberbio y clausurado como los eternos compañeros de colegio–, es un retórico genial de los sentimientos vulgares. Él cree que todo el misterio se acabó con la multiplicación de los panes y los peces. Que hasta aquí llegaban el hombre y la historia. No es muy diferente a Bontá, a un cierto tipo de artista ordinario que quiere instalarse en el mundo. ¿Hasta cuándo, señor Neruda? ¿Hasta cuándo, señor Bontá? ¿Cuántos años les quedan? ¿Cuánto placer? ¡Cada vez menos! Ninguno de los dos –a pesar del abismo de talento que los separa– conoce la alegría del espíritu (313-4)⁶.

Mistral, como vemos, representa para Oyarzún una cumbre estética y espiritual, en su obra se materializan todos los valores que son sensibles a Oyarzún: liviandad, musicalidad, sensualidad, trascendencia espiritual, humanización de la naturaleza y las cosas, juego, etc. En comparación, Neruda figura una decadencia, una brutalidad y una exaltación de la retórica, un materialismo pobre de espíritu, salvaje y orgulloso. Vale precisar que esta virulencia de Oyarzún a Neruda es principalmente expresada en páginas íntimas. En su

⁶ Bontá, según anota Leonidas Morales en el *Diario*, parece ser un profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (n314).

“Crónica de una generación”, que lee en los encuentros de Concepción de 1958, un año antes del fresco recién mostrado, Oyarzún es generoso en resaltar la entrega, agudeza, paciencia, cordialidad y profundidad de conocimientos que Neruda les dispensó, a él y a su generación, en sus años de formación (*Temas* 167). Como sea, es posible reconocer, *grosso modo*, estos dos polos de valoración en la crítica de Oyarzún. Veamos cómo operan respecto a la lectura de otros autores chilenos que va consignando en su diario.

NOVEDADES EDITORIALES CHILENAS Y OTRAS LECTURAS EN LA DÉCADA DEL 50 (LAFOURCADE, BARRIOS, GONZÁLEZ VERA, M. ROJAS, SUBERCASEAUX, PARRA, DÍAZ-CASANUEVA, PRADO, ALEGRÍA)

Ya referimos al entusiasmo de Oyarzún ante la ópera prima de su amigo Lafourcade, *El libro de Kareen*. El 2 de febrero de 1951, mientras desarrolla en el diario sus ideas sobre la dicotomía entre sentido de la belleza y sentido de la expresión, y del predominio del segundo en la cultura hispanoamericana –carente de espiritualidad, visión y distancia a la naturaleza–, hace observaciones sobre la forma de la ciudad y de la arquitectura en Sudamérica para luego analizar dos novelas chilenas de 1950, *Los hombres del hombre* de Eduardo Barrios y la de Lafourcade. Es digno de notar la selección de estos dos autores, uno consagrado, relacionado a la estética criollista; el otro, un escritor novel que vendría a encabezar una promoción con voluntad de transformación estética, refractaria al criollismo, en la narrativa chilena, dando carta de bautizo a la Generación del 50 con el prólogo y edición de la *Nueva antología del cuento chileno* (1954), donde incorpora, entre otros, a Enrique Lihn, José Donoso, Claudio Giaconi y Jorge Edwards. En su lectura, Oyarzún no se preocupa primeramente de estas distancias –generacionales, sociohistóricas si se quiere– y más bien instala un lente crítico, tal vez ecocrítico *avant la lettre*, sobre “la visión del mundo exterior” y la “percepción de la naturaleza” que es posible encontrar en esas novelas. Copio en extenso la cita para dar cuenta de los sugerentes puentes entre su visión de la cultura chilena, el urbanismo y la literatura. Escribe:

Lo que me aterra en Chile es la torpeza humana, la elementalidad de la vida exterior. Mi país me produce la impresión de estar habitado por ánimas de devorador e infuso subjetivismo, en un plano inferior a la espiritualidad. ¿Tienen espíritu los arquitectos chilenos? Si lo tuvieran, no construirían estos monstruos que son los nuevos edificios de Santiago. Algún día otros chilenos distintos a los actuales tendrán que hacer aquí una ordalía, para construir sobre esta tierra edificios livianos, luminosos, que respondan armoniosamente al ataque de la luz violenta y destructora. Pero bien se ve el mismo primitivismo inferior en las casas miserables. No se trata sólo de la pobreza económica, sino de un pauperismo de la conciencia sensible. Este pueblo no tiene el sentido de la belleza –lo prueba la literatura chilena– sino el sentido de la expresión. Ved una casa miserable, un tugurio de Santiago,

un barrio de tugurios. ¿Hay allí flores o siquiera algún adorno que atempere la infinita pobreza de los materiales, del adobe molido o la hojalata? ¿Hay siquiera dos rayas blancas de cal que se crucen para dar un mínimo movimiento estético a esa cosa polvorienta? Nada hay, sino polvo, hollín, huesos y trapos tirados por el suelo, piedras grisáceas, hierbajos secos bajo el sol de verano. Esta es la ciudad del polvo, pero no es éste el polvo dorado de Castilla. Es un polvo gris, como el cemento molido de La Calera (*Diario* 78).

En la misma entrada, párrafo aparte, comienza sus reflexiones sobre las novelas de Barrios y Lafourcade, destacando la calidad de visión del segundo sobre el primero:

Me sorprendía, al leer *Los hombres del hombre* de Eduardo Barrios, la extrema pobreza de su visión del mundo exterior. No hay allí percepción de la naturaleza, que está sólo contada, pero no vista. Describe beatamente los encantos de una casa campestre, vecina a la cordillera. Pero aparte de un falso temblor lírico que impregna entonces a las frases, no hay visión ninguna de nada, ni de la casa, ni del campo, ni de las montañas. No hay paisaje. ¿No habría en esa propiedad rural árboles individualizados, pájaros, insectos, variaciones de la luz y transfiguraciones sensibles de los objetos? Porque estas cosas comienzan a hacerse presentes en la literatura chilena me gusta *El libro de Kareen*. La naturaleza empieza a ser vista con ojos civilizados, a ser espiritualmente poseída por el hombre. Porque lo cierto es que los escritores chilenos han escrito sólo acerca de la masa natural, de una fiera presta al ataque, como un ser enemigo. La describen con terror, visceralmente, pero no con ojos amantes. Hablan a lo sumo de *los maquis* o de *los choroyes* o de *la montaña*, como si el mundo natural fuera una jalea en que apenas se recortan las formas. Puede haber en eso grandeza, y la hay en Neruda, en la Mistral, en algún criollista, en Prado. Pero *la* naturaleza no es sólo esa madre o madrastra de porte oceánico. Es también, y aún más que eso, *esta* montaña, que me dice tales y cuales cosas y que veo, en este momento, de este modo. En este *aquí y ahora* está una de las raíces de la literatura (78-79).

Los días que siguen de este febrero de 1951, Oyarzún continua con entusiasmo la lectura de este primer libro de Lafourcade, sigue celebrando la sensibilidad del autor, su capacidad de visión, “su ojo civilizado [...] que pone distancia entre la pupila y el objeto” (82), sin embargo, reconoce un exceso de sensiblería, candidez y narcisismo en la voz del autor, “he aquí un adolescente que balbucea” (82), perdonable finalmente por ser una primera obra. Todos estos elementos son ampliados en una crítica que publica en *Pro Arte* en abril de 1951, a un mes de sus notas en el diario. En esta publicación traspasa textualmente citas y frases, reemplazando uno que otro adjetivo, y se extiende en la amplitud de su desarrollo, esencialmente celebratorio (*Taken* 140-141). Con todo, y dando cuenta de lo que se silencia del paso de lo privado a lo público, evita incorporar

una conclusión lapidaria que sí está en su *Diario*: “novela frustrada, que no tiene unidad, que sus personajes son pretextos para que el joven autor hable de sí mismo, para que cante, suspire y llore” (82).

Un año después (24 de mayo de 1952), Oyarzún comenta la lectura del manuscrito de la segunda novela de Lafourcade *Pena de muerte* (Universitaria, 1952), encontrando al autor aún inmaduro, con personajes realizados a medias y demasiado atados a la realidad, lejos de la invención (135). La entrada de 1951 que revisamos, se extiende luego con una apreciación abierta y más general a la literatura chilena joven, que tocará líneas críticas hacia la emergente literatura de la generación del 50, en particular, acusarla de extranjerizante. Este reproche coincide con valoraciones que se realizan desde posiciones tendientes al criollismo, naturalismo y realismo (Elliott 36, Subercaseaux 252), pero en Oyarzún, más que los motivos tratados, locales o no, o el compromiso con alguna escuela o estética, su atención es a la lengua, volviendo a subrayar la necesidad de poner en valor la tradición y lo clásico:

Parece un hecho que los jóvenes escritores chilenos tienen más talento literario que sus cofrades de comienzos de siglo. ¿Por qué suelen redactar tan mal? No les haría daño la disciplinada lectura de los clásicos españoles. Con frecuencia uno tiene la impresión de que piensan en francés o en alemán y de que en seguida traducen. Son escritores extranjeros. Tienen el don creador de lenguajes, pero no son guardadores de la tradición indispensable, ¡Que vuelvan los clásicos! ¿Por qué sólo Rilke, Joyce, Proust o los surrealistas? ¿No ha habido antes literatura? Un buen ejercicio de clasicismo castellano no les haría correr el riesgo de atildamiento (82).

También reconoce en esta nueva generación literaria elementos de una fuga, de la preocupación por lo social hacia lo íntimo. Si el criollismo y el realismo social fueron las líneas preponderantes en la narrativa chilena de lo que va del siglo XX, en esta nueva generación hay una preocupación más intimista y subjetiva. Anota Oyarzún sobre el libro de Lafourcade: “No hay sino un mundo íntimo, una naturaleza personificada, cuatro o cinco personas, nada más. ¿Habrá que celebrar en esta obra el ocultamiento del siglo? No hay acá guerras ni revoluciones ni crisis sociales” (83). Esta cita, casi sin modificaciones, está en la publicación de *Pro Arte* antes referida.

Otra lectura que realiza Oyarzún en esos primeros meses del año 1951, es la de *Cuando era muchacho* de González Vera. El diarista se encuentra navegando hacia Ancud, y consigna el “creciente placer” (95) de su lectura. Mucho más no anota sobre él. El libro es de 1951, editado por Nascimento. La entrada del diario es del 8 de marzo, el 30 de abril aparece una reseña crítica del libro en *Pro Arte*, donde se extiende en su feliz lectura: “Aquí tenéis un libro escrito con ternura y descansado estilo” (*Taken* 142), comienza Oyarzún, y se detiene en celebrar su sagaz capacidad de observación, que es posible, como subraya, gracias a su “carencia de espíritu trágico” que le permite “captar

las sutilezas que se escapan a los más apasionados o a los más lúgubres” (143). En línea con este temple, celebra también en González Vera el uso de la “más grande economía verbal” (143).

El 21 de septiembre registra su lectura de *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, publicada ese mismo año también por Nascimento. La celebra como una obra mayor en nuestra tradición, con una característica muy peculiar: se limita a contar, a “convencer mostrando” (109), anota:

Llevo 50 páginas que me parecen de las más densas de humanidad, sensibilidad y riqueza de experiencia popular que haya leído en la literatura chilena. Manuel Rojas se limita a contar y es sin duda uno de los mejores narradores que existen en lengua castellana. Cuenta como los grandes autores de la novela picaresca. No dogmatiza, ni siquiera juzga; pero realiza la hazaña de convencer mostrando. Habría que decir que es un novelista fenomenológico (109).

Una semana después vuelve a escribir sobre esta novela, reflexionado sobre su clave habitual, el lugar que la naturaleza ocupa en sus páginas, así también sobre el trato de los personajes y la construcción formal de la misma, que asemejaría a una forma musical:

La atención que dispensa a la naturaleza Manuel Rojas en *Hijo de ladrón* es insignificante. Cuando llega a mirarla, sus ojos revelan cierta desconfianza, si no hostilidad. La cordillera, por ejemplo, es sobre todo el viento que echa al suelo las capas de los trabajadores o la nieve que hace más intenso el sentimiento de la soledad entre las montañas y obliga a interrumpir la faena. No se nombra aquí ni a árboles, plantas ni pájaros por sus nombres particulares. Se trata de una novela urbana y al autor parece no interesarle sino las personas. Los intereses que animan a los personajes son escasos, pero no son por eso pobres. Aparte de los grandes intereses vegetativos que dominan la existencia de estas gentes que disfrutan sólo de un pan precario, hay en muchos de ellos un sano, rico, tierno interés por lo humano, una innata cultura moral sin la cual serían bestiales y por cuya virtud son a veces personalidades más cabales que otras mejor favorecidas por la suerte. [...] El interés de la acción –no sólo externa– de la novela casi impide en una primera lectura darse cuenta de los rasgos de su composición ¿Cómo está escrita? Como por recurrencia de un tema central, diríase que musicalmente (111).

A pesar de la extensión de su análisis a esta obra en su *Diario*, Oyarzún no publica una reseña crítica en prensa. Aún en 1951, el 5 de octubre, registra la lectura en paralelo de *La decadencia de Occidente* de Spengler, junto a la de *Jemmy Button*, del chileno Benjamín Subercaseaux, publicada en 1950 por Ercilla. Subercaseaux, célebre autor de *Chile o una loca geografía* (1940) y Premio Nacional de Literatura en 1963, es duramente criticado en la pluma de Oyarzún, comentarios que no hizo públicos:

El espíritu del autor es pesado, sin gracias, sin humor. Su estilo carece de poesía. Parece no haber nacido para manejar las palabras. ¡Cuánto le cuesta, y sin embargo casi siempre encuentra las menos oportunas! [...] Sus reflexiones son con frecuencia banales, cursis y, lo que es peor, aparecen como la resaca vulgar de grandes meditaciones hechas por otros –Th. Mann, Gide, Conrad– en forma maestra (111-112).

Sin embargo, Oyarzún no descarta del todo su valor, “a pesar de todo, es en nuestra literatura un gran libro, un gran libro pesado” (112), rescatando de él lo que llama una “virtud secundaria”, pero que destaca en el campo literario de la región y que para Oyarzún, como anotábamos al principio de este escrito, es “fundamental”: la capacidad de reconocer la especificidad de los objetos y seres referidos:

Subercaseaux conoce los objetos de que habla, posee esa ciencia menuda, prolija de los naturalistas, de los geógrafos, de los artesanos. Se sabe bien sus pájaros, sus plantas, sus aparejos y maniobras náuticas. No llega a la revelación poética. No, se presiente que su talento está más cerca del ensayo histórico de tendencia científica, que de la literatura o de las bellas artes (112).

Subercaseaux aparece nombrado varias veces en su diario, publica con periodicidad, es un personaje llamativo, es famoso, y, con todo, resuma para Oyarzún falta de talento e inteligencia. Los dardos más ácidos suelen ir para él. El 31 de mayo de 1953, está junto a Lafourcade y comentan la lectura de *Jimmy Button y Pena de muerte*. Anota la falta de conocimiento filosófico de Subercaseaux, que lo hace ingenuo, descubriendo “raíces ya completamente secas” (188). El 26 de junio de ese año vuelve a la carga:

Terminé anoche la lectura del provinciano *Reportaje a mí mismo* de Benjamín Subercaseaux [Zigzag, 1945]. Una dueña de casa que se cree gran hombre e infla el pecho para recetar en alta voz el consumo de cochayuyo y del luche. B. Subercaseaux carece de estilo; escribe a tropezones; cuando quiere ser gracioso, sus chistes son pesados de sangre; no tiene tampoco rigor intelectual ni finura en el manejo de ideas. Es una tía solterona dedicada a meditar sobre el país –rara mezcla de Violeta Quevedo y Tancredo Pinochet. Es bien difícil imaginar un hombre con menos condiciones literarias y con más desesperante obsesión de serlo (190).

Del lado opuesto a la mediocridad que lee en Subercaseaux, está su panteón de preferencias en la literatura chilena que, junto a Gabriela Mistral, ubica a Pedro Prado. El 30 de enero de 1952, a un día de su muerte, le dedica unas sentidas reflexiones. En esa entrada rescata las cuestiones que para su propia poética son fundamentales, y que ya vimos resaltar en la obra de Mistral:

Pienso que en pocos tan bien como en él ha sabido lo que es esa *piEDAD hacia las cosas* de que habla Gabriel Marcel. Prado sentía tiernamente la trascendencia

de los pequeños seres que participan con nosotros de la angustia y la grandeza de nuestro mundo caído. [...] Tenía Prado la certidumbre de otro mundo más alto, en el que a veces se perdía él mismo con vértigo. [...] Él descubría con la clarividencia de los grandes poetas espirituales el eterno precio de la experiencia humana. [...] Persona tan admirable, tan extrañamente dotada de esa capacidad de adivinación de lo invisible en lo más próximo (123).

Oyarzún, ya lo hemos subrayado, es atraído por los autores que dan cuenta de esta sensibilidad a una especie de belleza trascendente presente en los más pequeños seres y cosas, y con este prisma observa y se distancia de otras obras. En 1949, en una nota publicada en *Pro Arte*, a propósito del Premio Nacional entregado ese año a Prado, reconoce que “con él se inicia la incorporación de la poesía chilena a la universal” y en su obra “aparecen por primera vez en nuestras letras los temas poéticos de la gran poesía europea” (*Taken* 19).

Volviendo a la cronología del *Diario*, y contrastando con las ideas de espiritualidad y trascendencia que poníamos de relieve en su lectura de Prado, el 18 de mayo de 1952 anota sobre la poesía de Nicanor Parra: “está demasiado fascinado por el kaskismo y por una poesía científica. Huyendo de la belleza, se puede llegar también a una retórica estéril” (135). Parra está en plena producción de su antipoesía y del juego surrealista y expresionista del *Quebrantahuesos* (1952), en el que también participa Oyarzún. *Poemas y antipoemas* es de 1954, pero sus antipoemas ya circulan desde fines de los 40. Esos antipoemas son los que debe estar leyendo Oyarzún y de los cuales toma distancia. Del otro lado de la “poesía científica”, es posible ubicar el hermetismo surrealista, al cual, como ya anotamos, Oyarzún (y Parra) son refractarios. En torno a esa vertiente, el 24 de diciembre de 1953 consigna en su diario:

Relectura de Díaz-Casanueva y sorpresa de encontrar que es aún peor de lo que suponía. Crea con seguridad constante la inflación poética, la inflación metafísica. Debajo de sus urnas griegas, de sus dioses y de sus exclamaciones, no hay nada claro [recordemos lo de “poetas de la claridad” donde se situó a Oyarzún y Parra]. Encuentro en él a un Nietzsche de menor cuantía y a un T.S. Eliot con trago (203).

Un poco más adelante reconoce haber sido influido en su minuto “por esa poesía”: “temas, acentos, ritmos, que provienen de poetas herméticos, casi siempre falsamente metafísicos” (203). La verdadera metafísica, ya está dicho, en la literatura chilena la reconoce en la poesía y prosa de Mistral y Prado. Vuelve a distanciarse de Parra, ahora por razones más personales que literarias, al final de una larga entrada del 7 de abril de 1958:

A Nicanor le leí algunos trozos de este Diario y fragmentos de poemas. No dijo nada. Habló a Neruda en favor de Armando Uribe y Raúl Rivera. Neruda elogió a Uribe. Lo veo cada vez más ególatra, posesionado de una causa. Y vi también

que dice cosas para halagar a Neruda. ¿Quién no las dice? Hasta los enemigos se le endulzan, atraídos por su magnetismo, y le cantan odas elementales agradables (299).

Esa entrada de 1958 es un buen fresco de la escena cultural de los 50 y de la puesta en juego de su modo de leer, y con él cerramos este recorrido de la década a través del *Diario*. Lo inicia comentando, sin mayor entusiasmo, la lectura de *Caballo de copas*, publicada por Fernando Alegría en 1957, lo que le sirve para volver a su tesis sobre la distancia espiritual o la ausencia de ella: “El personaje central, que escribe en primera persona, no es sino un espejo que va por un camino, un ente impersonal [...]. Todo está, en cada uno de los personajes, más acá del mundo del espíritu” (297). Esto le sirve para comentar la obra de Neruda, a propósito de un artículo del suplemento literario del *Times* consagrado a sus *Obras completas*. Reflexiona sobre la falta de “distancia estética” en su obra “y en casi todos los grandes poetas del continente. Y también novelistas” (297). Insiste en esta tesis, incorporando ahora a su crítica, en su ribete estético y político, a De Rokha y Huidobro, los antiguos protagonistas de la llamada guerrilla literaria:

Triunfa aquí la espesura de la vida, una especie de selva o de río torrencial, indescifrable, que lo arrastra todo, incluso al escritor, y tal vez a él en primer término. No hay distancia estética. Emoción y objeto se confunden. No hay trascendencia (estética) y por lo mismo no hay diálogo sino monólogo, un interminable fluir monologante en que el artista se siente mundo y lo deja hablar prestándole voz. Por eso también resulta difícil y pobre la literatura comprometida con una causa que necesariamente trascienda al amor, aunque se trate sólo de una causa política. Corrientemente, tal causa se convierte en un mero amplificador del subjetivismo del artista, lo que explica, entre otras cosas, que los poetas comunistas suelen ser islas erizadas de espinas, hostiles entre sí, como De Rokha y Neruda, o Huidobro en otros tiempos. Sin trascendencia, imposible es que haya alianzas sustentadas en principios universales. No podría haber sino simpatías o antipatías, al margen de todo compromiso intelectual (297).

Reconoce Oyarzún que todo ello se repite en el personaje creado por Fernando Alegría. Luego, en una notable digresión, anota: “La radio toca una sonata de Beethoven. ¡Qué abismo entre lo que ella dice y el libro de Alegría! Ahora Debussy. ¿Por qué va a ser menos auténtico este real refinamiento espiritual y sensible que cierta tosquedad sudamericana?” (298). Y continúa rememorando una discusión con Rubén Azocar en casa de Neruda, en el que Azocar argumenta que *Caballo de copas* y *La semilla en la arena* de Volodia Teitelboim (de 1957), “eran las mejores novelas chilenas, superiores a Blest Gana y a Latorre” (298). Oyarzún reconoce que aquí se revive la llamada “querrela del criollismo”, donde, desde la escuela criollista habría una simplificación espiritual del

hombre, una visión “deprimente” y “aletargada” de la humanidad, que redundaría en una política también simplificadora:

El criollismo ve para abajo y considera exótico a todo lo que en el ser humano se expresa más allá de las satisfacciones elementales. Habrá que averiguar un día hasta qué punto el criollismo no ha sido profundamente desesperanzado, retrógrado, producto directo o indirecto de una visión deprimente de la humanidad del pueblo, una visión recortada por una ideología. Gorki no veía así a sus obreros y campesinos y acaso por eso influyó en la Revolución. Nuestros criollistas ponderan sólo valores vitales –nunca espirituales– del pueblo y contribuyen a sumirlo en el letargo. No porque el pueblo los lea, sino porque los leen las clases medias intelectuales que creen que eso es el pueblo. Nada más que eso. Tendrá que precaverse el comunismo entre nosotros de apelar solo a los impulsos vitales de la masa. No puede haber revolución victoriosa sin un idealismo capaz de amasar héroes (298).

La llamada “querella del criollismo”, nacida en los años 20, puso en contraposición la escuela criollista con la imaginista –con Mariano Latorre como principal exponente de la primera y Salvador Reyes de la segunda. Si el criollismo apelaba a dar cuenta del color local, con los conflictos, escenarios y jerga situados, el imaginismo apelaba a una literatura de problemas y escenarios universales (literatura existencial, literatura de viajes, por ejemplo). Este conflicto se revivió con fuerza en la década del 50, especialmente desde 1954, por medio de un ciclo de conferencias en el Salón de Honor de la Universidad de Chile titulado “La querella del criollismo”, con Ricardo Latcham y Mariano Latorre entre sus expositores –este último, voz principal de esta escuela, muere en 1955⁷. Sin duda Oyarzún estaba al tanto de este movimiento de aguas del medio literario. La nueva generación de escritores autodenominada “Generación del 50”, tomarán la escuela criollista como núcleo estético del cual diferenciarse, apostando por una “nueva” y “más cosmopolita” literatura (Lafourcade 17). El punto n° 1 que expone Claudio Giaconi como “nuestro programa”, en la ponencia-manifiesto que realiza en el segundo encuentro de Concepción, en julio de 1958, es la “Superación definitiva del criollismo” (256)⁸. Los nóveles narradores de esta generación apelaron a la literatura europea y especialmente anglosajona como ejes de

⁷ Las ponencias fueron publicadas en *Anales de la Universidad de Chile* entre 1954 y 1956.

⁸ Los seis puntos que expone Giaconi ahí son: “1. Superación definitiva del criollismo. 2. Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones. 3. Superación de los métodos narrativos tradicionales. 4. Audacias formales y técnicas. 5. Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico. [Y] 6. Eliminación de la anécdota” (256). “Nosotros somos frutos de una reacción” (259), dice más adelante, insistiendo en la necesaria distancia que había que poner frente al criollismo, frente a la tradición.

escritura (Joyce, Faulkner y Cia.), donde el realismo social también era superado por una literatura no avergonzada de su origen burgués. En este contexto, la poética de Oyarzún toma una distancia crítica. Como ya vimos, reconoce la particularidad y superación de las nuevas voces a una extendida chatura de la tradición narrativa chilena, aquella que despliega un realismo que empobrece la visión del propio pueblo retratado (ni Prado ni Mistral ni González Vera caben aquí). Sin embargo y a su vez, Oyarzún da cuenta en sus notas del estado aún emergente del estilo de los nuevos prosistas (esto en particular en Lafourcade), de la falta de conocimiento de la tradición en lengua castellana o de los vicios estilísticos modernistas (por ejemplo, para el caso de la antipoesía de Parra), elementos que redundarían en una limitada capacidad de visión, de profundidad y estilo para dar cuenta de la naturaleza y de la existencia humana, elementos que son fundamentales para la mirada crítica de Oyarzún. La década se cierra con esta discusión literaria, con esta renovación del canon que es posible mapear con especial detalle en los encuentros literarios de Concepción que se extienden hasta 1962.

Luis Oyarzún, como hemos podido notar en este recorrido, lleva en todo momento un lente analítico, un prisma, que se resiste a las efervescencias y urgencias de las modas, sean estas las corrientes de vanguardia, los hermetismos metafísicos, las poéticas criollistas o de compromiso social. Su crítica más bien busca, en la singularidad de las obras, un despliegue de lenguaje, de formas e ideas, que permitan *ver*, participar, conocer, amar una realidad dada, sea esta un grupo humano, un pueblo, una subjetividad, un territorio o la riqueza de la naturaleza. Su lente, para ello –y sin dejar de mostrar en la intimidad de su escritura sus propias pasiones, conflictos y contradicciones–, está calibrado por ambiciones espirituales clásicas y de viejo cuño –platónicas y cristianas: la búsqueda de la Unidad, de un bien supremo trascendente en el cual, como el autor acota, “originalidad y universalidad se conjugan” (*Temas* 145), siendo para él la originalidad una actualización de la potencia creadora humana. Este clasicismo, por cierto, pone en juego expectativas de lectura y de creación (objetividad, claridad, armonía, universalidad, etc.) donde, subrayando el conflicto y compromiso con su contemporaneidad, la estética y la moral, la belleza y el bien, comparten horizontes.

BIBLIOGRAFÍA

- Astorga, Sebastián. *Poéticas de la naturaleza salvaje. Catábasis, metamorfosis y proyección hacia el mundo*. Tesis doctoral en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2022
- Barrera, Gustavo, Camilo Brodsky y Tania Encina. *Epistolario americano. Gabriela Mistral y su continente*. Santiago: DasKapital, 2012.
- Binns, Niall. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: PEZ, 2004.
- . “Introducción” y “notas”. Nicanor Parra. *Obras completas & algo +*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006 (I)-2012 (II).

- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Bradú, Fabienne. *Cambiamos la aldea. Los encuentros de Concepción 1958, 1960, 1962*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Casals, Andrea y Pablo Chiuminatto. *Futuro esplendor. Ecocrítica desde Chile*. Santiago: Orjikh, 2019.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidación. Seguido del Espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.
- Contardo, Óscar. *Luis Oyarzún. Un paseo con los dioses*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- Elliott, Jorge. *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena*. Santiago: Lom, 2002.
- Giacconi, Claudio. “Una experiencia literaria”. Fabienne Bradú, *Cambiamos la aldea. Los encuentros de Concepción 1958, 1960, 1962*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2019: 255-261.
- Giordano, Alberto. “Notas sobre diarios de escritores” *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 19, núm. 3, septiembre-diciembre (2017): 703-713.
- Hozven, Roberto. *Escritura de alta tensión. Desafío de Luis Oyarzún*. Santiago: Catalonia, 2010.
- Lafourcade, Enrique. *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954.
- Millas, Jorge. “Prólogo. Ediciones 1973 Editorial Universitaria”. Luis Oyarzún *Defensa de la Tierra*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.
- Morales, Leonidas. *El diario íntimo en Chile*. Santiago: RIL, 2014.
- . “Prólogo”. Luis Oyarzún, *Diario íntimo*. Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1995.
- Parra, Nicanor. *Obras completas I & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2006.
- . *Obras completas II & algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2006.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores, 2008.
- Oyarzún, Luis. *Temas de la cultura chilena*. Santiago: Cormorán, 1967.
- . *Diario íntimo*. Edición y prólogo por Leonidas Morales. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1995.
- . *Taken for a Ride. Escritura de paso*. Santiago: RIL, Archivo del Escritor, 2005.
- . *Defensa de la Tierra*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile, Volumen II*. Santiago: Editorial Universitaria, 2011



ÁLVARO BISAMA Y LAS HISTORIAS LITERARIAS DE LA LITERATURA

ÁLVARO BISAMA AND THE LITERARY HISTORIES OF LITERATURE

Julio Premat

Université Paris 8 - CONICET - IUF
ju.premat@wanadoo.fr

ORCID: 0000-0002-3473-6214

RESUMEN

La hipótesis central del artículo es que en las obras literarias y ensayísticas de escritores pueden leerse fragmentos, gestos, series de historia literaria. Es decir que así como hay en ellas modos de pensar la literatura, habría también concepciones específicas, alternativas, y a veces disruptivas, del pasado de las letras. En una primera parte se recorre teóricamente esa idea, tomando como punto de partida un cuento de Andrés Gallardo, “Historia de la literatura”. Se comentan las modalidades y alcances de esos relatos históricos, con referencias a la bibliografía específica francesa y a los casos conocidos de Jorge Luis Borges y de Roberto Bolaño. En la segunda parte se estudia un libro central en los comienzos de Álvaro Bisama, *Cien libros chilenos* (2008), que desde una mirada fuertemente subjetiva, reseña obras escritas en Chile a lo largo de quinientos años de creación. En oposición a las evaluaciones habituales de la crítica, Bisama esboza allí una visión personal de la tradición, desplaza las líneas dominantes de la historia literaria chilena y sugiere una mirada pesimista sobre la identidad y el pasado de su país. El libro, que integra elementos contraculturales y enfatiza la violencia, los fracasos, las pasiones y los conflictos, resulta ser un ejemplo ilustrativo de la hipótesis inicial.

PALABRAS CLAVE: Historia literaria de escritores, ficciones críticas, tradición, literatura chilena, Álvaro Bisama.

ABSTRACT

The central hypothesis of the article is that in literary works, readers find fragments, gestures, and a series of literary histories. Just as there are ways of thinking about literature, there are also specific, alternative, and sometimes disruptive conceptions of the past in literature. In the first part of the paper, this idea is explored theoretically, taking as a starting point a story by Andrés Gallardo, “Historia de la literatura” (History of Literature). The modalities and scope of these historical stories are discussed, with references to a selection of French bibliography and to the well-known cases of Jorge Luis Borges and Roberto Bolaño. The second part studies a central book in Álvaro Bisama’s beginnings, *One Hundred Chilean Books* (2008), which, from a subjective point of view, reviews a group of books written in Chile over a span of five hundred years. In opposition to common reviews, Bisama outlines a personal vision of tradition, displaces the dominant lines of Chilean literary history and suggests a pessimistic view of his country’s identity and past. The book, which integrates countercultural elements and emphasizes violence, failures, passions and conflicts, turns out to be an illustrative example of the initial hypothesis.

KEY WORDS: Literary history of writers, critical fictions, tradition, Chilean literature, Álvaro Bisama.

“...signo de una historia y resistencia a esa historia”.
Roland Barthes, “¿Historia o literatura?”

I. LA HISTORIA DE LA LITERATURA: UN RELATO

La historia de la literatura no le interesa más a nadie. O, matizando, interesa cada vez menos. Deconstrucciones varias, simultaneidades postmodernas, disponibilidad sin fin y sin orden del pasado en la estratósfera digital, presentismo tiránico, han demostrado la falta de pertinencia de ese gran relato; después de confrontaciones teóricas y críticas apasionadas, para decirlo como Grombowicz refiriéndose a la novela del siglo XX, esa historia ha perdido su *sex-appeal*. Apenas se la evoca, y rápidamente, para recordar sus funciones en la construcción del estado nación, las categorías clasificatorias ineficaces que utiliza, los fundamentos obsoletos de sus cánones y jerarquías, sus complicidades con todo tipo de discriminaciones. La crisis de las jerarquías tradicionales, la ausencia de un relato alternativo que vaya más allá de la corrección ética o política, la acción repetida de deconstrucción, convierten al pasado de la literatura, si se lo entiende como un relato estructurado, en un campo de ruinas; o al menos, en un espacio ininteligible para críticos y docentes. A pesar de ello, los escritores y escritoras sigan trazando en él, como siempre, insólitos recorridos, inherentes al hecho en sí de la creación. Las cuentas con la historia parecen saldadas, no es por ahí que entendemos o transmitimos: la literatura se enseña más bien en talleres creativos o en comentarios temáticos, y la biblioteca es sólo uno de esos recurrentes temas que recorren las ficciones.

A pesar de todo esto, por razones institucionales, ideológicas e incluso pragmáticas, la producción crítica, los programas de enseñanza, las dinámicas interpretativas, prolongan, de manera a veces mecánica, una adhesión a los principios evolucionistas, a la coherencia de época, a la garantía de sentido propuesta por el contexto, a la tentación de un nominalismo (tal género, tal corriente estética) que supuestamente abarca y agota la diversidad. Seguimos buscando novedades, identificando apelaciones uniformizantes, exaltando ciertos textos como expresión y síntesis de su tiempo, reuniendo –sobre todo en antologías y denominaciones semi periodísticas– a escritores disímiles en armoniosas generaciones. Al mismo tiempo, todos estamos fascinados por el pasado, atónitos ante su inmensidad, su falta de disponibilidad, su mudez cuando le dirigimos, una y otra vez, preguntas imperiosas sobre su sentido y su valor de guía para el futuro, ansiosos por hallar resabios de una novedad añeja y transformadora que nos haga sentirnos legítimos herederos de algo que parece perdido. Porque la crisis de pertinencia de la historia literaria no ha acallado la necesidad de relatos que permitan situarnos, y en particular que les permita a los y a las escritoras asociar la palabra por venir con el espesor de otras experiencias y con el resplandor de otras palabras, proferidas en otros tiempos.

Lo que precede supone abrir un amplio campo de reflexiones teóricas (objetivos, modalidades, aporías, fracasos de las historias de la literatura). Aquí, serán comentadas las variantes que los creadores formulan ante las deficiencias de ese relato. Variantes que, para anunciarlo sintéticamente, le oponen al rigor, la estabilidad y la documentación de la historia, arbitrariedades afectivas, desplazamientos formales, procedimientos experimentales, fabulaciones muy a menudo irrespetuosas, o sea ficciones de historia de la literatura. Después de esbozar algunas hipótesis al respecto, voy a comentar un ejemplo paradigmático, la colección de reseñas que Álvaro Bisama publica en el 2008, *Cien libros chilenos*.

Para comenzar a hablar de esas ficciones nada más apropiado que citar las primeras líneas de un cuento, de una ficción que así se intitula, “Historia de la literatura”:

Don Vicente Ramírez de Arellano Vicente fue durante 27 años el mejor sastre de Curicó; don Vicente fue un excelente sastre, un considerado marido, un solícito padre, un moderado bebedor de pisco con bilz, un constante jugador de brisca, quizás un excesivo jugador de brisca, quizás por eso un día su señora, luego de madura meditación, decidió abandonar el hogar y largarse a Purén con Raúl Ceballos Armijo, que habrá sido todo lo alcohólico que se quiera pero que jamás había tomado un naipe entre sus manos. El abandonado don Vicente sintió tanto la falta de la esposa que perdió la afición por la brisca y por el pisco con bilz y empezó a pasarse las tardes en la soledad de su casa leyendo novelas criollistas (que en Chile le tienen en mucha estima) (7).

Este comienzo fija el funcionamiento de la trama de “Historia de la literatura”: la mujer, doña Berta, abandona una y otra vez a su marido por amantes de edades y niveles sociales distintos, siempre por la misma razón, el exceso de brisca y el agravante del pisco

con bilz, y siempre Don Vicente se hunde a la vez en la tristeza, en la abstinencia y en la novela criollista, así como siempre doña Berta, apiadándose del estado de su marido, vuelve al hogar, acongojada, arrepentida, y con ella vuelven la brisca, el pisco con bilz y –era de prever–, otro abandono, un nuevo refugio en la novela criollista y así sucesivamente.

La acumulación de amantes va de par entonces con la acumulación de lecturas de ese género literario. Al final del relato, por los imperativos de la edad (o por agotamiento del procedimiento narrativo), la pareja se reconcilia definitivamente y la intriga de repetición y variante desemboca en dos escrituras. La de Don Vicente, que toma la pluma para redactar una monumental *Historia del Criollismo: de Blest Gana a Droguett*, y que nunca logra publicar, y la de doña Berta, que también toma la pluma y traza, “con mano firme y tierna los primeros escauceos de sus *Memorias eróticas*”, unas “memorias increíblemente eróticas”, “desenfrenadas, gozosas, extremas, que hacen del pudor flor exótica” (13).

Los dos relatos del pasado (la historia de un género típicamente chileno y las memorias íntimas de una vida sexual desinhibida) son por lo tanto resultados directos de lo sucedido en la pareja. El de don Vicente se inscribe en la vertiente que Gallardo muestra como la más conservadora de la historia de la literatura chilena, el criollismo, y es al mismo tiempo el resultado de la abstinencia de alcohol, la renuncia a la locura del azar, la soledad amorosa y sexual: ésas son las condiciones que le permitieron adquirir los conocimientos necesarios para producirlo. Las *Memorias...* de doña Berta incluyen pasiones, toman en cuenta el punto de vista femenino y da lugar a un libro sobre el placer que funciona como la contracara del otro relato. Porque el primero deja de lado aquello que realmente sucedió y lo generó, excluyendo las dimensiones imaginarias y gozosas del pasado (y olvidando las otras novelas chilenas, las que don Vicente no leyó). Por un lado, la literatura criollista, triste consuelo e inútil saber para un hombre abandonado, por el otro, el amor, el sexo, las cartas, el pisco con biltz. De un lado lo que en el Prólogo se llamaba la “literatura” (en su versión acartonada) y, por el otro, la “vida” (es decir, la escritura de fantasmas y placeres).

Para terminar de resumir esta fábula sutil, habría que subrayar la ambigüedad del título, que se refiere tanto a la historia de la literatura, o sea a la del criollismo que escribe Don Vicente como a una analogía entre la historia de la literatura y la historia de la pareja. Es una historia hecha de amores, abandonos, reconciliaciones, sexualidades, lecturas, escrituras, que propone una mirada irónica sobre el pasado de la literatura, sobre los modos de acercarse a la tradición, sobre las formas institucionales de transmitirla. Además de referirse a la intriga, el título también alude a las modalidades de escritura de las historias de la literatura, sus carencias y su inoperante destino: en todo caso, así son, así se escriben las historias de don Vicente y de doña Berta, que dialogan entre sí y serían las dos caras de la misma moneda. Una solemne, masculina y tradicional, la otra femenina, libertina y transgresiva. La literatura viene a representar aquello que el primer relato oculta, aquello que está en su origen, que es su condición de posibilidad, y no deja de señalar lo que le falta, lo que la historia de la literatura no intenta ni puede narrar.

CUANDO LA HISTORIA SE VUELVE FICCION

Elegí este texto para empezar, no sólo por su ejemplaridad sino también porque nos advierte, a nosotros, críticos y teóricos, que sería preferible integrar en nuestros discursos algún resabio del pisco con bilz y del juego subsecuente, o sea nos recuerda lo saludable que resulta no sacralizar ciertos valores y conceptos, ni dejar de lado lo fantasmático, lo confuso, lo escandaloso. En todo caso, y exagerando sus repercusiones semánticas, digamos que el cuento supone que no alcanza con que haya habido novelas criollistas para que se escriba una historia de las novelas criollistas, como no alcanza con que haya habido obras consideradas literarias para que haya una historia de la literatura. Todo relato sobre el pasado, ya lo sabemos, responde a una necesidad del presente, a una circunstancia de ese presente que lo vuelve posible; no hay un relato que preexista en el pasado sino que se lo fabrica cuando se lo escribe (Didi-Huberman 2002 13-14). En esa perspectiva, se podría considerar que la historia de Don Vicente no existiría de no haber habido deseo y pérdida (del amor, del trago, de las cartas); visto así, se bosquejaría en el cuento una versión burlona sobre cómo se escribe la historia de la literatura, cuáles son sus principios, sus ocultaciones, sus silencios.

Siguiendo con cierta extrapolación de las cuestiones allí planteadas, el cuento también parece decirnos que la historia de la literatura, olvidadiza de las pasiones, del erotismo, de la angustia del abandono, de las virtudes de la ironía, del placer del juego de cartas o del pisco con bilz, esa historia es, puede ser, o tendría también que ser una ficción. Es decir un relato que dé cuenta de las subjetividades, de los imaginarios, de los afectos, de los modos singulares, críticos y zigzagueantes con los que la literatura establece relaciones con el mundo; una historia que, de una vez por todas, no ignore lo que hace literaria a la literatura. Una ficción que hable de las novelas criollistas pero que también transmita o incluya ese intermedio que asocia y separa el libro de don Vicente del libro de doña Berta.

En todo esto se entrevé una existencia tenue, una sombra, o un eco de las historias habituales, una historia de la literatura inventada, improbable, subjetiva, deseosa y deseante, irrespetuosa, una historia alternativa que desordena y reorganiza el pasado, una historia que completa, prolonga y deconstruye las historias que conocemos. Una historia, por fin, que supone un gesto, una intervención, como en muchos momentos de la historia lo encarnó la utopía, esa forma privilegiada de acción política a través de lo imaginario. Así, la historia de la literatura sería a la vez la historia de producción, de productores y de libros, y una historia no histórica, una histórica ficcional. Dicho sea de paso: es por eso que, en vez de hablar de *historia de la literatura*, prefiero la expresión más ambigua de *historia literaria*, que le agrega al sentido de la precedente la posibilidad de que esa historia esté construida como la literatura, que forme parte de ella.

¿De qué se trata? Es habitual, para describir o analizar a tal o cual autor o autora, el referirse a su “biblioteca” (los libros que intervinieron en el proceso creativo), a la construcción de cierta “novela familiar” de intereses y a las tomas de posición que afianzan

una singularidad de cara a otros escritores, en particular con filiaciones inhabituales. La hipótesis aquí es que estos elementos, heterogéneos según autores y épocas, no solo permiten una comprensión de tal o cual obra sino que esbozan una suerte de historia literaria, o en todo caso que los diferentes gestos de cara a la tradición serían una acción de envergadura, constitutiva, tanto para la obra que se está escribiendo como para nuestra comprensión del pasado de las letras. Así como en las épocas textualistas de la crítica se postulaba que todo texto contenía una teoría de la literatura, una teoría bajo la forma de una *praxis* (la llamábamos entonces una poética), la idea es que también podemos agrupar una serie de construcciones formales e imaginarias con las que escritores y escritoras evocan el pasado de la literatura, se insertan en ese devenir, desplazan sus jerarquías, sus interpretaciones, sus operaciones críticas, siempre en diálogo, en complemento, de y con las historias habituales. La tradición, ya sabemos, no es un mausoleo que se visita sino una materia dúctil en la que se interviene; imaginar la historia es una manera de extraer la tradición de los conformismos y las fuerzas institucionales que degradan su pertinencia.

En términos textuales, y si la idea de existencia del fenómeno es tentadora, habría también que apuntar dónde observarla y qué formas tiene, aunque se superpongan y contaminen continuamente. Por lo pronto, el nivel más evidente estaría constituido por secuencias explícitas de historia literaria y por juicios sobre su funcionamiento. Están en el discurso ensayístico en general (entrevistas, ensayos, prólogos, manifiestos), en antologías, diccionarios compilaciones varias seleccionadas por los que escriben, y también en los relatos autobiográficos o biográficos en los que se narran entradas en literatura, se mencionan iniciadores y modelos, se sitúan rechazos y dificultades en el proceso de llegar a ser escritor, y al hacerlo se postulan modos de imaginar la relación con el pasado y por lo tanto cierta concepción de ese pasado. En otros niveles estarían las ficciones de historia literaria en novelas y cuentos, o sea series temporales sobre escritores inventados, corrientes artísticas fabuladas, conflictos de generaciones, lectura de obras, y en los que a veces distinguimos una dimensión referencial (alusiones veladas a escritores y acontecimientos reales), aunque otras veces son construcciones voluntariamente inverosímiles. El tercero se sitúa en la historicidad intrínseca de toda ficción, o sea la manera en que un texto entra en relación con lo anterior, es decir cómo lee, cómo elige una tradición, cómo transforma la tradición, de manera autónoma de las historias literarias institucionales: hay secuencias de historia literaria producidas por elecciones de temas, procedimientos, estéticas que se combinan, desplazan, transmutan. De ser así, habría atisbos de historia literaria diseminados en referencias, proyecciones, reescrituras de lo precedente, porque articulan gestos, poses, cambios del pasado.

DE LA HISTORIA AL GESTO

En las últimas décadas muchos han identificado, a lo largo del siglo XX, la existencia de versiones alternativas de historias literarias que no respetan los protocolos habituales y

que combinan especulación, subjetividad e imaginación. En ellas, los autores dejan de ser objetos de estudio para ser actores que intervienen y discuten ese relato que los concierne. En Francia, en particular, se publicaron varios libros críticos que postulaban la existencia de algo similar a lo que busco esbozar aquí, una “historia literaria de escritores”, y de la que serían ejemplos los relatos de las preferencias de Gide o los panteones revolucionarios de Blanchot (Blaise, Debaene, Jeannelle). En la bibliografía crítica a la me refiero se piensa el fenómeno en términos de polémica o de confrontación. Por ejemplo, con la reivindicación por parte de Valéry de una concepción personal sobre el pasado, diferente de la académica o la construcción por parte de Breton de una filiación surrealista, transgresiva, opuesta y destructora de la tradición canónica. Marielle Macé comenta varios casos, refiriéndose a la necesidad planteada por André Malraux de una “metamorfosis poética” de la historia literaria (s/n), mientras que Charles Péguy consideraba que la crítica historiadora no llega a hablar de su objeto, ya que no hace más que rodearlo, llevando a cabo una “circunnavegación mental excéntrica” que desemboca en la sociología (s/n). El más virulento fue Paul Valéry, que afirmaba, evidentemente irritado: “[Los historiadores de la literatura] no sirven para nada. Son mudos prolíficos. Ni siquiera sospechan de qué se trata. El problema en sí mismo les es ajeno. Y pasan el tiempo calculando la edad del capitán” (1187)¹.

O sea que, según él, la limitación de los historiadores es que no toman en cuenta la especificidad de la literatura y sus maneras no lineales de insertarse en la temporalidad y en la sucesión de siglos y de generaciones (ése sería el problema que les es “ajeno”), privilegiando en cambio informaciones sin importancia (“la edad del capitán”) con respecto a aquello que, repito, haría literaria a la literatura. Semejantes declaraciones vuelven visible una posición de disonancia de cara a esos relatos, y por lo tanto dejan entrever otra posibilidad, la de una lectura que rastrearía esbozos de historia literaria en la producción poética, narrativa o ensayística de autores y autoras.

En todo esto se oponen una lógica digamos metodológicamente pautaada (la de la historia literaria convencional) con otra, pragmática, que se desprende de los usos y las prácticas. Por un lado, las categorías, las periodizaciones, las uniformizaciones, las reducciones de un autor o de un movimiento a un rasgo definitorio, la relación directa entre historia social e historia literaria, los avatares de la edición y la recepción, que forman parte de las informaciones necesarias para aprehender lo sucedido, pero que son siempre relativizables. Por el otro, estos gestos de historia literaria, que sugieren otra manera de ver el pasado, aunque sólo puedan entenderse en la perspectiva de un complemento imaginario o un contrapunto de las historias habituales, o sea en tanto que visión crítica sobre las certezas del otro relato.

¹ Las traducciones de las citas sacadas de una bibliografía en francés son mías.

Un paso más. Para circunscribir las potencialidades de esos gestos de pasado, habría por lo menos que agregarle a la hipótesis sobre una historia literaria de escritores (hipótesis que no termina de renunciar a cierta simetría convencional entre dos versiones de lo mismo), otras propuestas teóricas, también francesas, y que intentan despejar el terreno para una crítica ficción como modo de conocimiento idóneo y como mecanismo para revitalizar una práctica crítica desorientada en términos teóricos (Galdón). Se trata de lo que se ha llamado la crítica intervencionista o crítica ficción, que invierte y deforma problemas teóricos conocidos gracias a la paradoja y el absurdo, o que se propone prolongar y alterar los textos canónicos imaginando otros desenlaces, otras peripecias; también se fabulan realidades suplementarias, esos mundos posibles de los que tanto se hablaba hace unos años, o se recupera el valor de la ucronía, de la utopía, de lo contrafáctico en tanto que construcciones de conocimiento y de intervención. Así se abriría la opción de un saber literario sobre la literatura y se restauraría la potencia heurística de la ficción, que tiene en Occidente una larga y fértil tradición (Escola, Bayard, Deluermoz). Se vislumbra una relación específica y creadora con el pasado, un pasado visto como conflicto y como promesa, relación que mucho tiene que ver con los imaginarios temporales contemporáneos.

Partiendo de las praxis críticas que llevaron a cabo varias generaciones de escritores sesgadamente vanguardistas, considero que las dos perspectivas (la historia alternativa y la ficción de historia o de crítica literarias) forman parte de un mismo fenómeno, lo que ayuda a volver visibles esos dispositivos que cuentan o que representan de otra manera el devenir de las obras y la sucesión de autores. Seguramente, sin que lo sigue sea mucho más que una intuición, la visibilidad de esos gestos y la posibilidad de ampliarlos como lo estoy haciendo, tengan que ver con características de la literatura latinoamericana, y por lo pronto con cierto desparpajo ante el prestigio del pasado y con la debilidad en el subcontinente de las instituciones que simbolizan una transmisión unívoca de la tradición, pero también con las recurrentes tentaciones por lo experimental que se repiten una y otra vez en ese espacio cultural.

Observado desde las literaturas en castellano, la envergadura del fenómeno al que aludo se debe ante todo a las omnipresentes y heterogéneas operaciones con la biblioteca y con el pasado de las letras que constituyen el cimiento de la obra de Jorge Luis Borges. Sobre ella recordemos, por un lado, la invención sistemática de autores y libros que, si le creemos a sus propias hipótesis sobre los precursores, tienden a modificar la historia de la literatura como la conocemos (según él, leyendo a Kafka, cada nueva obra cambia el pasado) (713) y por el otro sus fulgurantes ensayos acerca de la historia literaria que cambiaron nuestra percepción sobre el tema (Premat, *Interrogar*). Si tomamos *Historia de la literatura* de Gallardo en su conjunto, esta serie de textos paródicos sobre el mundo literario y sobre su pasado, es sin duda una singular (y borgeana) entrada en literatura. Se trata de empezar escribiendo otra historia del sistema en el que el escritor busca integrarse, es decir transformar y reinventar el pasado, un pasado que ya no está detenido, cerrado.

Algo de ese gran gesto de Borges se percibe en el cuento de Gallardo y, como lo veremos enseguida, en los comienzos literarios de Álvaro Bisama.

Otro ejemplo de gran repercusión es el de Roberto Bolaño, cuyos textos llevan a cabo reescrituras fantásticas de la historia y de parodias del medio literario. Su primer libro impactante fue *La literatura nazi en América* (1996), una estrambótica enciclopedia sobre escritores inventados que lleva, misteriosamente, el subtítulo de «novela». Luego, además de las diferentes tematizaciones del campo literario y del oficio de autor, él escribe dos monumentales novelas que interrogan el devenir de la literatura, la novedad, su memoria histórica, y al fin de cuentas su historicidad. Me refiero, claro, a *Los detectives salvajes* (1998), sobre el gran mito literario del siglo XX, las vanguardias, y a *2666* (2004), a la vez sobre la crítica literaria, los escritores inventados y la barbarie histórica, temas que estaban, ambos, ya presentes en la *Literatura nazi en América*. Algo similar podría leerse en *Nocturno de Chile* (2000) y su recorrido a la vez por la historia literaria, la historia de la crítica y el horror político (Walker 48-54).

UN FRACASO NECESARIO

A pesar de que la historia literaria sea quizás un fracaso necesario (Beltrán 2005: 124), seguirá existiendo, aunque no adhiramos del todo a sus protocolos de coherencia, capacidad abarcativa y justificación epistemológica. Simplemente, es necesario actualizar, si se puede decir así, los fracasos de esa historia, desconfiando de una quimérica cientificidad para evitar la fuerte dimensión ideológica, a menudo involuntaria, que acompaña ciertas prácticas, y para cambiar la visión unívoca del pasado literario por una continuidad (Beltrán 2005: 127). En todo caso, hoy ya no es el pasado el que vuelve inteligible el presente, sino que es el presente el que inventa los modelos de inteligibilidad del pasado. Dicho de otro modo: sin pasado no hay historia, pero sin historia no hay pasado; sólo las mediaciones historiográficas tienen el poder de darle accesibilidad a lo que sucedió y de producir así interpretaciones o explicaciones (Méchoulán 33-34 y 46). Es en ese sentido que la prolongación y la variación de esos fracasos son indispensables. En última instancia, se trata de plantear una discusión sobre historia literaria que parta de nuestros modos contemporáneos de leer, y por lo tanto de las especificidades de la presencia del pasado en nuestro tiempo.

Por otro lado, recordemos que la historia literaria ocupa el lugar de una de las respuestas, más reactiva que argumentada, a la necesidad de encontrarle un sentido a la literatura. Esa necesidad, multifacética y siempre renovada, da lugar a repetidas tensiones, si no conflictos, en los que por un lado se encuentra la dinámica conservadora de las interpretaciones críticas, en general asociadas a discursos institucionales, incluso si se hacen desde una posición progresista (el texto dice esto, el texto transmite esto, el texto reivindica esto). Por el otro, voces disidentes retoman la idea de un sentido de la literatura diferente del sentido literal, en la medida en que el texto literario es una maquinaria de

evocar y evaporar sentido, como lo hubiese dicho Barthes. Por lo tanto, leer es proceder a una hermenéutica frustrada y, por eso mismo, la literatura tiene una función de pensamiento crítico.

Sea como fuere, en la historia literaria se narra la historia de algo que no se puede delimitar de manera precisa y restringida. La literatura sería aquello que presenta a lo imaginario como real y a lo real como imaginario, o sea algo que inventa lo real y que postula que lo real se inventa. Por supuesto, entre las cosas que así aparecen y desaparecen en la literatura en tanto que coordenadas fehacientes y endebles al mismo tiempo, está su historicidad. Si la literatura, si el *genius literarius* del que hablaba Francis Bacon, irrumpe, como un fantasma para “asombrar al historiador literario con el poder de la imaginación para inventar y turbar lo real y para cruzar la frontera entre la vida y la muerte” (Chartier 116-120), habría que preguntarse si toda historia literaria no sería, en alguna medida, fantasmática.

En los modos que tiene la literatura de hablar de su pasado, de fabular lo que precedió y volvió posible su propia existencia y en sus modos peculiares de representar —es decir, de discutir, de pensar— el pasado, identificamos en lo que precede un suplemento dubitativo, proliferante, lúdico, irónico, un eco disonante ante los discursos que se definen socialmente como establecidos, operativos, indiscutibles. Ante la fortaleza de la Verdad histórica, institucionalizada y unívoca, se construyen así fabulaciones, espejismos que desguazan sus cimientos. Las historias de la literatura convencionales (como imaginamos que es la *Historia del criollismo* de don Vicente) modelizan nuestro pensamiento y, en ese sentido, funcionan como un conformismo que nos impone visiones finalizadas sobre el tema. La literatura, y sus ficciones sobre el pasado, en cambio, funcionarían como un “gesto crítico”, siguiendo la terminología de Didi-Huberman, y abrirían posibilidades múltiples de comprensión alternativa. El gesto crítico, y en este caso las ficciones de historia literaria, serían entonces reacciones ante la anulación del pensamiento que ejerce cualquier conformismo y la reivindicación —lo digo por última vez para cerrar— de la literariedad de la literatura.

II. BISAMA: EL ESCURRIDIZO *PATHOS* DE LA HISTORIA

Así como Roberto Bolaño le puso el subtítulo “novela” a *La literatura nazi en América*, en el 2008, cuando Álvaro Bisama publica *Cien libros chilenos*, compilación de reseñas de libros escritos a lo largo de casi quinientos años de creación literaria en Chile, él inserta un prólogo o una justificación preliminar (“Cero”) que empieza, desde la primera frase, retomando ese mismo calificativo: “Confesión: este libro bien podría ser una novela por capítulos o un folletín, uno tan confuso como obsesivo” (11). En ambos casos se alude a la presencia de un relato que unifica el conjunto fragmentado (relato por biografías imaginarias o por reseñas de libros, a la manera de entregas de un folletín), que en el caso de Bolaño fabula una vertiente oscura de la literatura americana, mientras

que la de Bisama sería una, otra historia de la literatura chilena, convertida entonces en una novela.

Una historia de corte novelesco que engloba un corpus situado: el énfasis está puesto en la relación que esos cien libros establecen con el paisaje chileno, la historia chilena, la identidad chilena, interrogados una y otra vez, abriendo las puertas a un balance dubitativo del pasado lejano tanto como del reciente, enigmáticos y ominosos ambos. El legado que se esboza es el de una pertenencia conflictiva, o al menos así es para la primera persona que de manera explícita e impactante irrumpe asumiendo la parcialidad de lo dicho y jugando con las cartas a la vista. Ya lo dice la primera frase citada: el tono es el de la confesión y se asume lo confuso y lo obsesivo de una selección voluntariamente subjetiva.

Aunque no sea ficticia como la de Bolaño, la de Bisama es una historia, como suele decirse, “personal”. En ese sentido, no es la primera en Chile, porque ya Hernán Díaz Arrieta (conocido como Alone) había escrito una *Historia personal de la literatura chilena* y son conocidos, tanto el libro como los efectos de la *Historia personal del boom* de José Donoso. Bisama comenta varias veces la segunda y reseña la primera, señalando que Arrieta es “antiacadémico” y que también propone “su versión de la tradición literaria chilena, su modo de mirarla, disponerla, su manera de abarcarla”, con un “escurridizo *pathos* que tiene que ver con él mismo” (128), afirmaciones que establecen un inesperado paralelismo con su propio libro (y el principio mismo de las “cien” reseñas suena también como un eco de *Las cien mejores poesías chilenas* que Arrieta edita por primera vez en 1935). Una historia personal o parcial también porque la historia propuesta no es canónica, completa ni estable, sino móvil, inasible –varias veces se la compara con un viaje o un paseo–, y aunque se refiere a escritores y libros existentes, es el fruto de una invención, la de la mirada ubicada y apasionada que la organiza.

En esa “novela” entrecortada identificamos hitos narrativos habituales como lo son las alusiones a repetidas primeras veces, fundaciones, invenciones formales o temáticas, transgresiones creadoras, que se prolongan en finales, obras postreras, desapariciones e injustos olvidos. Desde el inicio, la fundación y la desaparición enmarcan el libro, tal como lo precisa Bisama en “Cero”, anunciando que la historia por narrar empieza en la época de Ercilla y termina con el fin del mundo y con el tiempo espacial remoto de la ciencia ficción: de *La Araucana* a *Ygdrasil* de Jorge Baradit. Porque si Chile es apenas paisaje y no un país (según el verso de Nicanor Parra citado al final del prólogo: “Creemos ser país / y la verdad es que somos apenas paisaje”) (14), Ercilla tuvo el mérito de transformar aquel fin del mundo, el sur chileno, en el paisaje de un poema épico. Esas son las coordenadas fundacionales: a partir de *La Araucana* Chile “podría dibujarse como una literatura posible”, porque “la literatura chilena nació de esa forma. Chile o Chili nace gracias [...] al confuso milagro de una escritura adonde cada palabra era una manera de afirmarse sobre el miedo que campeaba sobre la catástrofe”. La realidad de la que se trata en *La Araucana* no es el resultado de una experiencia, es un texto “falso”, porque “inventa una mitología apócrifa”, fruto de los sueños o de las pesadillas de Ercilla de regreso a España.

Chile nace como fábula, una fábula que narra lo contrario de lo sucedido y por lo tanto es la ficción la que funda la realidad, una realidad llamada Chile que se confunde con su literatura. Ese es el legado de la página inaugural: *La Araucana* es “la primera historia de Chile” y “los chilenos fuimos ese sueño. O esa pesadilla” (15-18).

UNA HISTORIA A CONTRAPELO

La evaluación de *La Araucana* marca el tono de las reseñas siguientes. Ante todo, y desde la irónica referencia a la “hagiografía de Ercilla” (17), se repite una mirada iconoclasta que contradice las versiones dominantes sobre el pasado, consideradas inoperantes, encorsetadas, moralizantes y que circulan sin explicar ni entender lo sucedido en el pasado del que se trata, sin poder tampoco explicar o entender los textos. Desde el inicio se postula que la literatura chilena es rara, por lo que se “evade lo que los libros escolares enseñan de ella: brilla allí cierto gusto por el abismo, la sensación de saltar al vacío o marearse de vértigo ante el despeñadero”, y sin embargo la tradición la presenta “casi siempre desde una incómoda normalidad” (12). Consecuentemente, una y otra vez Bisama constata las limitaciones de críticas y ensayos académicos, como sucede con José Donoso: “Cualquier lectura domesticada de su obra es imposible”, lo que se repite con *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, porque “a pesar de variados estudios”, el libro “pone en jaque a la escena local” que “jamás ha podido procesar o dialogar bien con una obra así que la supera y la desborda” (202).

Estos juicios justifican el balance lapidario sobre la historia de la literatura en Chile, “una colección de gestos sin sentido, destinados a perderse en el tiempo” (208), lo que va de par con la reivindicación de ciertos aspectos de la cultura popular y de la demolición de la “pompa poética”, como la que lleva a cabo Nicanor Parra, que “habla como escribe y escribe como habla” (124-125), o también con la posibilidad de “sacar la academia a la calle” (274). Así surge la propuesta de una mirada alternativa, porque no son los textos los responsables de las dificultades para aprehender la tradición chilena, que después de todo es el objetivo planteado, sino que son las lecturas institucionalizadas las que desdibujan la fuerza y la trascendencia de las obras. Vale la pena subrayar, de paso, que como suele suceder en los gestos rupturistas o de raigambre vanguardista, se construye en alguna medida un adversario coherente a partir de elementos dispersos; es probable que esas “lecturas académicas” sean más una idea platónica o un absoluto virtual que una serie concreta de textos y de hipótesis. Es la posición afirmada desde el comienzo de *Cien libros chilenos*: “[éste] no es un libro académico. Menos un canon. Nada más lejos de sus intenciones” (12), y gracias a esa libertad se descarta el otro relato, el que no alcanza a expresar la rareza, el vértigo, la incertidumbre, la monstruosidad exaltada que Bisama lee en la literatura de su país.

En todo caso, las afirmaciones sobre la lectura que introducen el libro son programáticas, como si el verdadero relato residiese en el intento de organizar lecturas, y que

al hacerlo éstas cambiasen la historia. Porque el libro también es el relato de eso, de una lectura o relectura, hecha de “decepciones, sorpresas, descubrimientos, conspiraciones, fanatismos y sospechas”, sin certeza alguna (“Por eso *100* es más una pregunta que una respuesta”) (11). Uno de los objetivos es dar a leer, o sea, también permitir a los demás leer de otra manera y sacarles a los textos considerados canónicos “ese peso –o ese karma: la fijación del papel que cumplen en la pichanga que es nuestra tradición–, de acercarlos al lector común” (12).

Se trata entonces de un relato alternativo, paralelo, si no de un contrarrelato, que desdeña la construcción de grandes figuras y las galerías de próceres canonizados, prefiriendo un viaje “por un circo de *freaks* o por las catacumbas de la memoria nacional” (11). Cada reseña incluye informaciones (a veces abundantes) sobre personalidad, circunstancias, peripecias de una biografía y de una creación, porque los textos son actos en un devenir y por lo tanto acontecimientos en una historia; en ellos asistimos a las acciones de sujetos siempre anómalos, en el borde o en el margen de cualquier tipo de norma.

Sin lugar a dudas habría mucho para decir sobre las maneras en que Bisama lee cada uno de esos libros, en disonancia con una tradición crítica establecida (o sea que al releer textos canónicos se trata para él de desactivar, de “desleer” los discursos críticos sobre ellos). Sin embargo, en términos generales, este desfile de personalidades extrañas es demasiado rápido para constituir una hipótesis interpretativa o un retrato fidedigno de tal o cual escritor. Todos ellos, con sus variantes, con lo exacerbado de sus intenciones y de sus vivencias, con las exaltaciones de todo tipo que se les atribuyen, terminan por apuntar a otra cosa, a un relato de mayores dimensiones. Se lo afirma desde el inicio: los poetas en Chile son “los mejores novelistas nacionales”: Neruda De Rokha, Huidobro, Lihn, Mistral, todos ellos “han redactado los apuntes para esa gran novela nacional que nuestros narradores nunca han terminado de escribir”. *Cien libros chilenos* prolonga esa novela en ciernes, ya esbozada por otros.

Es en ese sentido que los y las escritoras actúan en nombre de algo que los supera; los textos ponen en escena a un sujeto, un protagonista, una intención, pero también lo perciben como un terreno en el que se cristalizan conflictos, imposibilidades, fantasías, miedos, que desbordan las encrucijadas personales. Al hacerlo, se revelan o al menos se interrogan las características de una pertenencia y de un sistema literario; hay una forma de prosopopeya gracias a la cual conjuntos confusos o conceptos abstractos –la literatura chilena, el ser chileno, la tradición chilena– se plasman en acciones de creación, en conflictos, en emociones, en juicios. Un ejemplo evidente: “La historia de Lihn es la historia del país; sus dramas, padecimientos y genialidades, los de la nación y su literatura” (206), aunque esa encarnación, esa representatividad no sea nunca armoniosa, unívoca, serenamente significativa, ya que cuestiona en sí misma el sentido del pasado (Lihn, también, escribe una poesía “que supo comprender la Historia a contrapelo”) (206).

Así como Ercilla transformó ese fin del mundo indómito en paisaje, la historia es novela, invención, construcción: entre el paisaje y los mitos, se va jugando el destino de

Chile (y ambos términos, mito y paisaje, con sus derivados, pululan en el libro). En esto, la visión personal encuentra su legitimidad y la invención su pertinencia; el desdén por los relatos habituales y por una verdad histórica tipificada, no son efectos secundarios sino que son inherentes a la construcción de un pasado a partir la lectura de un sujeto. También en “Cero”: “Este volumen contiene cien reseñas de otros tantos libros chilenos. Chilenos en el mejor y peor sentido de la palabra; porque tienen que ver con Chile, porque son libros contaminados por ese decorado que registran, bocetean e inventan. Es una biblioteca personal, por supuesto. Una versión de Chile. Mi versión” (11).

UN VIRUS LLAMADO CHILE

La acuciante pregunta sobre la identidad lleva a interrogar las construcciones sobre el “ser chileno” en el marco significativo que Bisama introduce al comienzo, el del Bicentenario, tomado como la hora de un balance. Ya Luis Oyarzún, en otro libro reseñado, *Temas de la cultura chilena*, había intentado “dilucidar los problemas endémicos del país a partir de las falencias de su identidad”, un país que “carece de mitos propios” y cuya identidad es “hueca”, por lo que la intención es la de lograr recuperar esa identidad perdida y que “Chile deje de ser una naturaleza muerta” (164-166). En *El obscuro pájaro de la noche* la nación luce como una “casa de reposo con las ventanas tapiadas, al otro lado del río de la Historia, llena de santos mochos y miniaturas rotas, donde sus habitantes (ancianos arruinados, monstruos de toda laya, escritores imposibles) esperan vencer a la muerte inventando entre todos un país a la medida de su deformidad” (174-175). En muchos otros libros y autores Bisama identifica representaciones y evaluaciones similares, siempre con la evidente intención de “traicionar un pacto de caballeros, quemar los puentes con el pasado feliz de la nación”, como lo hizo en su momento Antonio Skármeta (185).

Por lo tanto, lectura personal y lectura diferente para entender la tradición chilena son las que llevan a imaginar las condiciones de posibilidad de un país. No hay una mirada autónoma de la literatura, sino que leer a Chile impone hacerlo a partir, a través, de las imágenes y peripecias inventadas por los y las escritoras. Es un país que ha requerido “de la literatura para hacerse un pasado”, a veces a través del recuerdo (sobre *Recuerdos del pasado* de Vicente Pérez Rosales: “Recordar un país es fundarlo. O inventarlo de nuevo. O hacer que esa memoria superficial termine reemplazando a los hechos”) (39), por lo que lo escrito tiene los mismos despiadados rasgos que el país. Otro ejemplo: *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana es una novela que puede “captarle el pulso a la nación e inventar un imaginario ahí donde no lo había” (29) aunque el balance, como siempre, sea el fracaso (“Chile no avanza a golpe de revoluciones sino de naufragios”) (32). La constatación es obsesiva: Chile tiene “una geografía arrasada y vencida”, es un lugar que Mistral “odia” o “deja” (71-72), así como después de las ilusiones juveniles de los jóvenes tosltoyanos, “el mundo y el siglo veinte” se les pega “como un sapo en la cara” porque despliega “todas las formas del horror” (137).

A esa violenta negatividad se le corresponde una insistente visión de la literatura chilena como un despiadado campo de batalla (que Bisama desarrolló luego hasta la exasperación en su biografía de Pablo de Rokha) (Premat, *Enfurecer*); en *Cien libros...* el mejor ejemplo es la *Antología de la poesía chilena nueva* de Volodia Teitelbaum y Eduardo Anguita, que es como un arma de guerra, un acto de heroísmo “estúpido y entrañable” y que funciona como “un reporte desde el campo de batalla, una crónica de los avances de las tropas», a partir de una «posición arbitraria y francamente de combate” (93). En Droguett la superposición de violencia discursiva y política llegan a su máxima expresión: “siempre jugó con las posibilidades de la violencia en la palabra escrita. [...] Droguett intentó domeñarla y modularla en una serie de novelas que podían choquear al lector, dejándolo abrumado y desnudo ante una escritura que no transaba con nada” (102). La negatividad domina: “No hay futuro, parece querer decir Droguett. Todo es falso. Lo único real son los muertos. Lo único real es la sangre” (104). En un tono menor, lo mismo se constata en *Condorcito* de Pepo, que es una especie de indagación identitaria marcada por lo trágico: “La máscara de nuestras tragedias, de nuestros dramas cotidianos. La crónica de nuestros fracasos, deseos, aspiraciones, vicios virtudes. De nuestra flaqueza moral”, crónica que se inscribe, de nuevo, en “paisajes arrasados” (115). Al final de la serie el diagnóstico se vuelve tajante: según Bisama, Rafael Gumuscio escribe para “enfermarse de un virus llamado Chile” (278).

YO, AQUÍ, AHORA

Bisama narra los pasados chilenos de una manera subjetiva, asumida como tal. A cada paso el libro restituye la dimensión ficcional, la lectura orientada y los procesos creativos del sujeto, que pueden ser racionales o no, pero que subjetivamente, afectivamente, le pertenecen, como le pertenecen las obsesiones y las pasiones. El tono mismo coincide con los excesos y las rarezas que se les atribuyen a los escritores, por ejemplo con el uso de las paradojas o del oxímoron y sus irresolubles tensiones lógicas, como la “alegre desesperación” de Pérez Rosales (39). Bisama escribe como Droguett, es decir “de modo abigarrado, con una prosa que podía ser un abismo o un despeñadero” (158).

En el mismo orden de cosas se inscribe la justificación de la selección propuesta. Porque la afirmación de la parcialidad, fuera de todo canon, sirve de principio organizador y de justificación de la antología. El criterio de selección es absolutamente “arbitrario”, también por incluir varios libros de los mismos escritores y por alterar cronologías biográficas o adscripciones genéricas. Si el proceso resulta confuso es porque los mismos escritores eran “dobles o triples agentes de su propia confusión”, se contradecían ellos mismos, “multiplicaban sus máscaras para bailar en esa fiesta triste o vertiginosa que es nuestra literatura” (13). Un ejemplo de este funcionamiento es la elección de *Confieso que he vivido* (que el mismo Bisama sugiere es un “bodrio”) (195), pero que se salva por la coincidencia entre el fin del dictado de ese libro con el golpe de Pinochet y la agonía

de Neruda. Esa coincidencia paroxística, plasmada en pocas páginas, explica su presencia en la selección.

En términos expresivos, en *Cien libros...* abundan las comparaciones como un recurso descriptivo basado en interpolaciones y símiles sorprendentes, lo que da lugar a un florilegio creativo, empezando por Ercilla que quiso hacer de la guerra contra los mapuches un relato épico similar al de Troya, cuando en realidad lo sucedido fueron guerras como las de Vietnam, “un Vietnam criollo” (16). Las analogías asocian universos dispares, jerarquías culturales opuestas y tiempos anacrónicamente mezclados, construyendo una posición de lectura y de enunciación anclada en el yo y en el presente (lo afirma varias veces, lo dicho está visto hoy o desde nuestro presente entenderíamos así a tal o cual escritor). Bisama lleva a cabo una lectura autocentrada porque descifra y organiza los textos a partir de su tiempo, de sus vivencias, de sus gustos. El resultado: *Martín Rivas* es “la mejor teleserie chilena” (30), el modernismo “será el verdadero *underground* americano del siglo diecinueve” (45), Neruda fue “el mejor artista pop chileno del siglo XX” (75), Pablo de Rokha “es una ordalía punk” (81), María Luisa Bombal “pudo haber sido una improbable princesa *dark*” (99) y José Donoso, “el mejor *freak* de la literatura chilena” (174).

La historia de Bisama apunta, como un deíctico, a un lugar y a un tiempo explícitos (yo, aquí, ahora), así como a una inquietud inaugural, la de entender cuál es la tradición chilena o cómo es la literatura chilena. ¿Y cuál es esa posición? El que escribe en el 2008 es todavía un autor joven, que además de algunas compilaciones de crónicas, había publicado dos años antes su primera novela, *Caja negra*, una acumulación de relatos, peripecias, personajes, marcados por varios tipos distintos de contracultura; es una suerte de repertorio de futuras ficciones posibles y de delimitación de escrituras a partir de espacios periféricos y márgenes culturales. En *Cien libros chilenos* procede a otras acumulaciones, consulta repertorios distintos, ya que esta vez moviliza la biblioteca heredada; sin embargo, la posición no se aleja del todo de lo *underground*, de lo tético, lo exacerbado, lo subterráneo, aunque se pasee por otros vecindarios: la suya sigue siendo una visión contracultural de la cultura. Bisama transforma la historia de la literatura chilena, si retomamos sus propias expresiones, en una aventura *punk* o en una fábula gótica. Y en los últimos años, después de seis novelas más y dos libros de cuentos, Bisama ha vuelto a estos interrogantes y a este tono histórico-narrativo con libros sobre dos grandes figuras perturbadoras de la literatura chilena, Pablo De Rokha y Carlos Droguett.

Justo antes de que la literatura de “hijos” se volviera visible (Miranda sitúa el fenómeno a partir de relatos publicados en el 2009) (73-80), antes de que la temática de la posmemoria proliferase en la novela chilena, Bisama exagera una posición de vástago, no en el sentido filial o generacional, sino ampliando la mirada al conjunto de la literatura de ese país y, al hacerlo, a las constantes pesadillescas de su historia. En *Música marciana*, su segunda novela, publicada también en el 2008, un narrador cuenta las vidas y muertes de sus catorce hermanos y las de su padre: una generación de cadáveres, una filiación

conflictiva y morbosa. Al comienzo del libro se presenta a sí mismo en estos términos: “Soy lo que soy. En este orden: un narrador, un anciano, un ex drogadicto, un hombre con su genealogía a cuestas. Antes que nada y entre medio de todo, un hijo: el último vástago vivo de un pintor chileno” (4). La de Bisama ya es entonces, o será, una literatura de “hijos” o de “posmemoria”, en una perspectiva amplia, porque está escrita por un heredero escéptico que observa con lucidez los bienes recibidos, enumera a los muertos e intenta, pese a todo, escribir sobre y con ellos. O si de posmemoria se trata, los traumas evocados van mucho más allá de la dictadura, o bien la dictadura es el disparador de una toma de conciencia sobre conflictos vividos por todo un linaje de sujetos que escribieron desde y sobre Chile, y a partir, nada menos, que de Ercilla.

La apropiación transgresiva de la historia, o la actualización de una sucesión de miradas transgresivas sobre la historia, tanto como la ampliación exaltada de lo traumático, delimitan los comienzos literarios de alguien que busca ser un novelista dentro de un legado y en el marco de una filiación precisa. A pesar de las provocativas alusiones a culturas *underground*, en *Cien libros...* dominan las referencias a escritores chilenos, se discute con chilenos y las obras reseñadas están situadas en la perspectiva de la novela chilena, de la poesía chilena, de la tradición chilena, un poco como si ésta fuese una isla o como si se pudiese observar el funcionamiento del conjunto desde una utopía autárquica. La pertenencia es, o debe ser, o Bisama busca que sea, el vector de definición de estéticas y de elecciones creativas: la idea es la de chilenizar la literatura escrita en Chile o por chilenos.

De ese modo, al seleccionar cien libros cuyo elemento en común es una forma de pertenencia, el libro refuerza un universo referencial cerrado y se refiere a un objeto ontológicamente diferenciado, al mismo tiempo que se lo inventa. Las falencias de la literatura chilena, repito, no se deben para Bisama a una falta de autores y de textos impactantes, sino a los modos en que fue narrada y deformada. La subjetividad, las pasiones son modos de acercarse a una historia menos armónica pero más operativa para seguir escribiendo, son modos de apropiarse del pasado en tanto que tradición idónea. En un punto, no hay tradición preexistente, no hay un sistema de pertenencia previo: como todas las tradiciones, como todas las literaturas –ya lo señalamos–, hay tradición y literatura chilenas sólo en la medida en que se escribe su historia y que se intenta determinar sus características dominantes; la tarea de cada escritor es la de volver a narrarla y a transformarla. Esa es, en todo caso, la operación que lleva a cabo Bisama.

LEER SIN MEDIACIONES

El ejemplo de Bisama es una amplia e inaugural ficción de historia literaria en tanto que historia literaria de escritor y una operación de irrupción iconoclasta en las tradiciones críticas existentes, tanto sobre el sentido de los textos como sobre los criterios de autoridad, de valor. Su antología también es una promesa: leer más, leer mejor, leer de

nuevo, además de juzgar. De ese modo, él opera desde una perspectiva donde la literatura chilena es una literatura futura, ya que está disponible para recorridos creativos por venir.

¿Qué es la tradición? se pregunta Bisama en su texto introductorio. La respuesta sería que es aquello que yo invento, aquello que yo leo como rasgo en común entre textos disímiles y sujetos diferentes; para entender qué es la tradición hay que crearla desde una posición opuesta a la de la crítica. En este caso, y si se suele decir que todo escritor se inscribe en una tradición, Bisama elige de alguna manera todas las tradiciones chilenas, o mejor dicho, y sin dejar de exponer la diversidad y la confusión del panorama, uniformiza de alguna manera esa “tradición chilena” alrededor de algo que lo define a él mismo como autor. Las contradicciones y tensiones expuestas se resuelven en la mirada del escritor hacia ella. La exposición de preferencias, la selección de libros notables, el énfasis puesto en cierto tipo de constantes, transforman así el archivo de la literatura chilena en un dispositivo inteligible.

Ahora bien, además de fundar una tradición propia y de instrumentalizar el pasado para el propio proyecto, aquí, como en muchísimos otros casos, se intenta suprimir la mediación que existe entre los textos y los lectores, entre los escritores del pasado y los del presente. La intervención tiende a borrar la distancia temporal que separa a los diferentes autores, a disminuir la validez del canon y de las evaluaciones críticas, a aligerar el imperativo de tener que referirse al metarrelato sobre el pasado que rige toda percepción de los textos. Porque escribir supone dar a leer sin mediaciones, y al hacerlo reivindicar la ficción, esto es asociación libre, analogía inesperada y subjetividad, como modos de conocimiento del pasado literario (y en este caso, de Chile en general). El gesto de seleccionar y evaluar le atribuye al escritor, a todos los escritores, un lugar central en el proceso de comprensión de la historia, o sea que redefine su función y lo vuelve a él mismo, a ella misma, un lugar de tensiones, pujas, contradicciones, tentaciones y, por lo tanto, un receptáculo de procesos, de relatos, de historias, de novelas futuras.

BIBLIOGRAFIA

- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. París: Editions de Minuit, 2009.
- Beltrán Almería, Luis y José Antonio Escrig (comp.). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Bisama, Álvaro. *Cien libros chilenos*. Santiago: Ediciones B, 2008.
- _____. *Música marcial*. Santiago: Emecé, 2008.
- Blaise, Marie, Sylvie Triaire y Alain Vaillant (dir.). *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*. Montpellier: PUM, 2015.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 710-713.

- Chartier, Roger. *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétude*. París: Albin Michel, 1998.
- Debaene, Vincent et alii. *L'histoire littéraire des écrivains*. París: PUPS, 2013.
- Deluermoz, Quentin y Pierre Singaravélou. *Pour une histoire des possibles*. París: Points, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit, 2002.
- _____. *Gestes critiques*. Seminario dictado en CRAL, París. <https://cral.ehess.fr/evenement/georges-didi-huberman-gestes-critiques>
- Escola, Marc (comp.). *Théorie des textes possibles*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Gallardo, Andrés. *Historia literaria y otros cuentos*. Concepción: s/n, 1982.
- Galdón, Christian y Santiago Uhía. *Ficciones críticas y crítica ficción. Cuadernos LIRICO n° 27*. <https://journals.openedition.org/lirico/>
- Jeannelle, Jean Louis (ed.). *Fictions d'histoire littéraire*. Rennes, PUR, 2009.
- Macé, Marielle. «L'histoire littéraire à contretemps». *Fabula*.
https://www.fabula.org/ressources/atelier/?L%27histoire_litt%26acute%3Braire_%26grave%3B_contretemps
- Méchoulan, Eric. *Pour une histoire esthétique de la littérature*. París: PUF, 2004.
- Miranda Mora, Macarena. *Vamos que volvemos. Relatos de la narrativa chilena 2009-2019*. Tesis doctoral, Saint-Denis: Université Paris 8
- Premat, Julio. “‘Interrogar y hasta modificar el pasado’: la historia literaria en Borges”. *El Matadero. Revista Crítica de la Literatura Argentina*, núm. 16 (2022): 89-104. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/13671/12102>
- _____. “Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo, biógrafos”. *Visitas al patio*, núm. 17, Universidad de Cartagena (2023).
<https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/4166>
- Valéry, Paul. *Cahiers (1921)*. París: Gallimard, 1974.
- Walker, Carlos. *Contra Bolaño*. Santiago: Lecturas, 2022.

NOTAS



LOS VEINTE POEMAS DE NERUDA CUMPLIERON 100 AÑOS EN JUNIO 2024. GÉNESIS DE UN LIBRO

Hernán Loyola
Fundación Pablo Neruda
loyolah@gmail.com

1

Unas pocas cartas dirigidas por Pablo Neruda al crítico Alone durante 1923 son muy útiles para reconstituir la génesis de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (en adelante *Veinte poemas* o VPA). El primer problema es establecer la cronología de las cartas mismas, ya que desde muy joven Neruda cultivó el vicio de no fechar sus mensajes o de fecharlos a medias, omitiendo el año. No pocas dificultades ha creado así a los estudiosos de su obra. A mí mismo, sin ir más lejos, disponer en un orden cronológico aceptable (para el tomo V de las *Obras completas*) el centenar de cartas de Pablo a Albertina Azócar entre 1921 y 1932, me costó tiempo y fatiga enormes. Pero volvamos al caso Alone (Hernán Díaz Arrieta, 1891-1984), que en 1923 escribía para *La Nación*, y a una carta que le dirigió el joven Neruda:

Alone:

González Vera me dice que usted quiere publicar algo mío en *Zig-Zag*. Gracias. Ahora le envió cuatro poemas. Tres se los mando a usted para que usted los lea, sólo para eso. El otro, que se llama *Vaso de Amor*, es el que deseo que se publique. Es una razón de amor propio, porque el señor Carlos Acuña no quiso publicarlos, y nada mío saldrá en la revista, por mi voluntad, antes de que salgan en ella esos versos.

Favor, Alone, de contestarme si ha recibido esto y qué le parece. Son de mi libro *Poemas de una mujer y de un hombre*.

Como parto mañana a Puerto Saavedra, espero allá su carta.

PABLO NERUDA
Temuco 5 de Febrero.

Puedo establecer que el año de ese febrero era el 1923 porque el poema “Vaso de amor” se publicó, como Pablo quería, en *Zig-Zag* 938 del 10.2.1923, o sea 5 días después. Notar la rapidez con que Alone intervino para que Acuña, director de *Zig-Zag*, aceptara publicar el poema que antes había rechazado. Fue el comienzo de una amistad y a la vez de una distancia por motivos ideológicos, políticos. El mutuo reconocimiento y respeto persistió con altibajos hasta la muerte del poeta. El crítico de *El Mercurio*, obviamente conservador y anticomunista, rindió público homenaje a su viejo amigo/enemigo en la difícil circunstancia del cortejo fúnebre del 25.9.1973, en el que participó caminando entre las prontas metrallas de los soldados de la dictadura que lo bordeaban amenazantes por ambos lados. Desde Madrid, en 1935, Neruda le había enviado un ejemplar de la revista *Caballo Verde para la Poesía* con una afectuosa dedicatoria que concluía “Disponga de mí hasta que nos peleemos de nuevo”.

Ahora bien, “Vaso de Amor” era la versión originaria del número 12 de los *Veinte Poemas*, el más antiguo. La carta informó además que Neruda había iniciado un nuevo libro, *Poemas de una mujer y de un hombre*, al mismo tiempo que intentaba completar su *Crepusculario* para ser impreso y dejarlo atrás como proyecto sin futuro. Hasta mayo 1923 escribió y publicó en *Claridad* y en *Zig-Zag* sus últimos poemas para *Crepusculario*, tales “Morena la Besadora”, “El estribillo del turco”, “El castillo maldito”, “El pueblo”, “Playa del sur”, salvo el “Final” que *Claridad* publicó el 3/8, cuando el libro ya estaba en prensa.

Poemas de una mujer y de un hombre fue el título pensado para un nuevo libro que debería reunir una selección de los poemas de amor que escribía para sus enamoradas. Durante 1922 la vida erótica de Neruda había sido intensa y satisfactoria, especialmente con Albertina Azócar durante los períodos de actividad universitaria en Santiago, y con Teresa Vásquez durante las vacaciones de invierno y –sobre todo– del verano en Temuco y Puerto Saavedra. Terminado en diciembre el año universitario en Santiago, Albertina volvía a Lota Alto –o sea al sur con centro en Concepción, ajeno al sur de Neruda, centrado en Temuco– por exigencia de sus padres. Ella y Pablo viajaban juntos en el tren longitudinal hasta San Rosendo, la estación-encrucijada donde los amantes se separaban. Pablo seguía hasta Temuco, más al sur, donde lo esperaban Teresa y el verano.

Los poemas que había dedicado a esas muchachas sugirieron a Neruda reunirlos en un libro que, sin mayores pretensiones, ocupara el vacío inminente que el abandono de la modalidad poética de *Crepusculario* estaba por crear. Pero esos *Poemas de una mujer y de un hombre*, aunque pensados como un ejercicio provisorio, para su exigente autor debían de todos modos superar un significativo nivel de calidad literaria. Vale decir, no transitar por debajo de *Crepusculario*.

Algunos meses después, en septiembre, escribirá de nuevo a Alone: “Ahora principio a hacer gestiones para publicar en octubre un nuevo libro: *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. No me hable mal del título. Son mi obra restante y simultánea a *Crepusculario*. Quiero deshacerme luego de ella, no por mala, sino porque creo que ya dejé atrás todo eso” (Alone, Ed. *Zig-Zag* 1962: 222). El cambio del título tenía en

verdad otra explicación: obedecía a una doble y radical evolución desencadenada en los primeros meses de 1923.

2

La versión originaria de “Vaso de amor” enviada a Alone y publicada en la revista *Zig-Zag* el 10.2.1923, aunque no bien lograda incluía una importante novedad estilística:

Para mi corazón basta tu pecho,
para tu libertad bastan mis alas.
Desde mi boca llegará hasta el cielo
lo que estaba dormido sobre tu alma.

Recibe la ilusión de cada día,
único lirio de mi oscuro huerto.
Cierra los ojos ante su venida
para que la recibas como un beso.

Así me encontrarás sin que me busques,
dentro de ti me encontrarás cantando.
Seré un camino que tu vida cruce.
A donde vayas te estaré esperando.

Que estás bordando, Amada, con mis sueños
este sendero en que camina mi alma.
Para mi corazón basta tu pecho
que tocará los astros con mis alas.

Ya señalé que *hasta mayo de 1923* Neruda estuvo escribiendo todavía los últimos poemas de *Crepusculario*. Y sin embargo este “Vaso de amor”, publicado *en febrero*, introdujo precozmente un cambio estilístico que será decisivo para definir, un año después, el lenguaje de los *Veinte poemas*. La comunicación del poeta emisor (Yo) hacia la amada destinataria (Tú) ha devenido directa, inmediata y, sobre todo, personalizada como en ningún poema de *Crepusculario*, ni siquiera en “Farewell” –donde el emisor acentúa la distancia del mensaje intercalando reflexiones de carácter general, ajenas a la destinataria al punto de transcribirlas entre paréntesis, como el famoso «(Amo el amor de los marineros / que besan y se van. / ... / amor divinizado que se va.)».

Dentro de ese estatuto que estaba muriendo en la literatura occidental, el caso de *Crepusculario* era similar al de *Los Heraldos Negros* de 1918, libro dejado atrás por César Vallejo para publicar en 1922 su vanguardista *Trilce*, así como más adelante García Lorca dejará atrás su famoso *Romancero Gitano* para dar lugar a los textos, muy diferentes, de

Poeta en Nueva York, libro con tonalidades afines a las de *Residencia en la tierra*. Para entendernos, 1922 fue el año crítico en que se publicaron el *Ulysses* de Joyce y *The Waste Land* de T. S. Eliot, además de *Trilce*. Un cambio epocal que, por primera vez, ocurría simultáneamente en ambas orillas del Océano Atlántico. Pero los buenos poemas del período cultural en decaimiento, no por eso dejaron de ser cualitativamente buenos *dentro de aquellas coordenadas*.

La personalización de la Amada hará posible que el “Vaso de amor” de 1923 alcance, en la versión de 1924, ahora “Poema 12”, desarrollos muy visibles de otro tipo de poesía y de otras formas de distancia, impensables a partir de poemas como “Mujer, nada me has dado” o “Farewell”. Reproduzco la versión 1924 incluida en *Veinte Poemas*, que conservó inalterada la primera estrofa, pero atención a las sucesivas:

Para mi corazón basta tu pecho,
para tu libertad bastan mis alas.
Desde mi boca llegará hasta el cielo
lo que estaba dormido sobre tu alma.

Es en ti la ilusión de cada día.
Llegas como el rocío a las corolas.
Socavas el horizonte con tu ausencia.
Eternamente en fuga como la ola.

He dicho que cantabas en el viento
como los pinos y como los mástiles.
Como ellos eres alta y taciturna.
Y entrísteces de pronto, como un viaje.

Acogedora como un viejo camino.
Te pueblan ecos y voces nostálgicas.
Yo desperté y a veces emigran y huyen
pájaros que dormían en tu alma.

Lo más notorio en esta nueva versión es que el emisor desapareció en cuanto personaje, limitándose al rol de enunciador invisible (salvo como marcador explícito, pero neutro, de la enunciación: *He dicho, Yo desperté*) y dejando a la destinataria toda la escena y la acción que sus atributos determinan. Tal personalización excluyente fue la base que confirió al emisor una gran libertad para introducir una abigarrada mezcla de imágenes insólitas, singulares (“cantabas... como los pinos y como los mástiles”, “Y entrísteces de pronto, como un viaje”), y giros sintácticos inusitados (“Yo desperté y a veces emigran y huyen / pájaros...”) que concurrieron al retrato de la Amada. Basta releer la versión

1923 (febrero) de “Vaso de amor” para verificar el salto a la versión del año sucesivo, el Poema 12, fechado en febrero 1924.

3

Que el poema enviado a Alone en febrero de 1923 no haya sido incluido por Neruda en el Álbum *Terusa* elaborado en aquel mismo febrero, fue un claro índice de la conexión de “Vaso de amor” con Albertina (y no con Teresa), o sea con el espacio del sexo intensamente vivido en el sector de las calles Grajales y Padura, en torno a la que hoy es la plaza Manuel Rodríguez. En esas pobres habitaciones el estudiante recibía a su amante en Santiago, a pocas cuadras del Instituto Pedagógico en el que ambos estudiaban, hasta que no se veía obligado a cambiar alojamiento debido a sus numerosos encuentros galantes y al escándalo que eso solía causar.

Sin embargo, febrero era el corazón del verano, período de vacaciones universitarias que separaba por algunos meses a Pablo y Albertina. Aquel febrero de 1923 Neruda lo vivió en Puerto Saavedra, en la casa veraniega que don Horacio Pacheco compartía con la familia de su amigo don José del Carmen Reyes. Esa propiedad ocupaba un espacio muy grande hacia el interior, incluyendo un pequeño bosque que escondía un jardín silvestre semiabandonado (un jardín o patio poblado exclusivamente con amapolas de todos los colores imaginables) y que no interesaba sino a Pablo, y en el que con alguna frecuencia solía introducir a su amante sureña, Teresa Vásquez.

Durante ese mes, y paralelamente a “Vaso de amor”, Neruda escribió numerosos textos (prosas y versos) en un álbum para señoritas que, en el estilo de aquella época, Pablo mismo había regalado a Teresa, la muchacha de Bajo Imperial, aldea costera situada a unos 60 km al oeste de Temuco, junto a la desembocadura del río Imperial, y no muchos años antes rebautizada Puerto Saavedra. La extensa y desmesurada playa que costeara la aldea será immortalizada por Neruda en *El habitante y su esperanza* (1926).

Las páginas elegantes y vacías del álbum para señoritas estaban comúnmente destinadas a poemas inventados o copiados por la señorita, o por amigos/as y admiradores. Pero en el álbum de Teresa sólo Pablo escribió, copiando para ella los poemas 1 y 4 de *La cosecha* (*Fruit-Gathering*, London 1916) de Rabindranath Tagore y anticipándole textos suyos de *Crepusculario* y de *El Hondero Entusiasta*. Lo titulé *Álbum Terusa* al publicarlo en la revista *Anales de la Universidad de Chile* n° 157-160, enero-diciembre 1971, número monográfico que edité por encargo del ateneo en homenaje al Premio Nobel de Neruda. El volumen logró ser impreso sólo en 1973, pocos meses antes del golpe militar, por lo cual fue secuestrado o sepultado en Chile, donde hoy es una rareza bibliográfica.

Entre los textos hasta entonces inéditos había una prosa de excepcional importancia que, paralelamente a “Vaso de amor”, inauguró *en modo separado* otra dimensión de la emergente escritura de Neruda. Por primera vez el Sur de la Frontera y los elementos del mundo personal del poeta, interrelacionados desde una perspectiva propia y no ritual

(como en cambio sucedía en *Crepusculario*), adquirieron individuación y sustantivación poéticas. En los párrafos iniciales de esa prosa Neruda introdujo el bote salvavidas que yacía al borde del patio de las amapolas, aquel jardín de los Pacheco en Puerto Saavedra donde flores, poesía y pasión se confundían en un solo movimiento espiral con la mujer amada y con el rumor del océano.

Aquel bote, salvavidas de un barco mercante que conducía harinas de Valdivia al norte, naufragó quién sabe dónde. Las olas lo botaron a esta costa y ahora reposa en el huerto de mi casa, como un animal dulce y familiar.

Como esos recuerdos que a pesar del tiempo sostienen aún su huella inexpressable en los recodos del corazón, él conserva todavía algas diminutas y marinas, líquenes del agua profunda, esa flora verde y minúscula que decora las raíces de los barcos. Y yo creo ver aún la huella desesperada de los náufragos, de los que en la final angustia se agarraron a esta armazón marinera mientras la tempestad los perseguía inmensamente.

Cuando el sol no se ha escondido aún, trepo a este bote náufrago, abandonado entre las hierbas del huerto. Siempre llevo un libro, que nunca alcanzo a abrir. Extiendo mi capa en la bancada y, extendido sobre ella, miro al cielo infinitamente azul.

Estos son los primeros párrafos de la prosa. Aclaremos que el sur de Neruda también tuvo presencia en *Crepusculario* (ver “Esta iglesia no tiene”, “Aromos rubios en los campos de Loncoche”, toda la sección “Ventana al camino”), pero no con la modulación inmediata y concreta, íntima y personal que ya se advierte en los párrafos citados. Sin embargo, la nueva dimensión de la escritura de Pablo, visible en algunos poemas que publicó en diarios y revistas durante el año (aparte los últimos de *Crepusculario*), no logró satisfacer sus ambiciones ni calmar su angustia de poeta derrotado.

4

El 1923 fue un año muy duro y difícil para el joven Neruda. Fue el año en que hicieron crisis sus más intensos amores. Fue el año del último verano con Teresa en Puerto Saavedra, el último febrero de los encuentros apasionados en el bote salvavidas que reposaba en el jardín de las amapolas. No hay noticias de nuevos encuentros durante el invierno, a pesar de las breves cartas con que Pablo intentó mantener encendido el fuego de aquel amor.

Mientras tanto, desde Lota Alto muy escasas y descariñadas le llegaban cartas de Albertina Azócar, sólo con noticias de disturbios estomacales que alarmaban a Pablo por el riesgo de que ella no regresara a Santiago, en marzo, para recomenzar su vida

universitaria y las citas de amor con su poeta. La preocupación de Neruda al respecto se manifestó en sus cartas del verano: “Yo te ruego, mocosa, que me des siempre detalles sobre lo que tienes. Qué sacas con decirme: me siento mal, etc. Qué te duele, me contarás inmediatamente con detalles los dolores de la pierna. Tengo remedios para ellos, pero son inyecciones intramusculares e intravenosas. Podrías hacerlo? Habla, explícame, para enviarte lo necesario” (Pablo no presumía, pues contaba con el apoyo profesional de su amigo médico, el Dr. Juan Gandulfo).

Igual los dos estudiantes regresaron en marzo a Santiago. Pero hacia fines de mayo de 1923 las dolencias de Albertina revelaron una peritonitis y el cirujano Alexis Bunster debió operarla de urgencia en el Hospital Salvador. La intervención quirúrgica fue difícil y complicada —en aquellos tiempos la peritonitis solía ser fatal—, pero la muchacha era fuerte y logró superar la prueba. Pablo fue a verla cada día durante la convalecencia, que duró más de un mes. En uno de esos días se terminó de imprimir *Crepusculario*, cuya edición Pablo —con la ayuda de Alone— logró milagrosamente pagar y pudo así precipitarse al hospital para poner en manos de Albertina el primer ejemplar de su primer libro.

A mediados de 1923, apenas los médicos la dieron de alta, Albertina tuvo que regresar a la casa familiar en Lota Alto. No terminó en Santiago aquel año universitario. Justo por entonces la Universidad de Concepción había activado la asignatura de Francés en su Escuela de Educación y con ello —desde el punto de vista de los severos padres— dejó de tener sentido que Albertina regresara a Santiago para completar su graduación. El punto de vista de la muchacha no importaba a nadie. Ni a ella misma, al parecer. Albertina nunca supo defender las exigencias de su corazón ni de su sexo. Hay testimonios de que se arrepentirá de ello amargamente.

Los amantes fueron así obligados a separarse. No sabían entonces que esa separación será —de hecho— definitiva.

La segunda mitad del año 1923 marcó para Neruda el tiempo de la precariedad, de la privación, del miedo. En una palabra —el tiempo del Abandono.

5

Por otro lado, su escritura —desaparecidos el entusiasmo y la confianza con que Neruda había llegado a la capital en 1921— estaba precipitando en una muy profunda crisis de desorientación y angustia.

Adónde voy? De dónde vengo
y quién me espera? Qué me importa!
Mí vida vale mucho menos
que el ala gris de una gaviota!
—“*Puerto fluvial*”

Bésame hasta el corazón.
 Encuéntrame ahora para que después no me busques...
 Despréndete de mis canciones
 como la lluvia de las nubes.
 Sumérgete en las olas que de mí van naciendo.
 Quémate para que me alumbres!

Estos dos grupos de versos –manuscritos por Neruda en el Álbum *Terusa* de febrero 1923– ejemplificaron los polos del íntimo conflicto que vivía entonces el joven poeta. Por un lado la autodescalificación y la desesperanza, por otro la tentativa de reafirmación del Yo a través de la activa sumisión que exigía –con tono imperativo– a la Amada. Esta última actitud devino la más importante estrategia de solución y de recuperación victoriosa que Neruda había comenzado a poner en acto para enfrentar la Derrota y el Abandono. Fuente de inspiración y de coraje para un ambicioso proyecto –*El Hondero Entusiasta*– fue su descubrimiento del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty (1887-1982), cuyas ampulosas y flamígeras arengas promovieron el lenguaje cada vez más vehemente, grandilocuente y titánico que en los primeros meses de 1923 comenzó a invadir y a dominar la nueva escritura del joven poeta chileno.

Sabat Ercasty había quemado en 1912 sus crepusculares poemas modernistas para volcarse a la “expresión sana, exuberante y atlética” (Anderson Imbert) que su libro *Pantheos* inauguró en 1917. Es probable que, al menos desde 1920, Neruda conocía ese libro (que quizás fue el modelo que le contagió su temprana costumbre de eliminar los signos abre-exclamativos y abre-interrogativos en su escritura), pero su influencia fuerte sólo se hizo sentir en 1923, el año de la gran crisis.

A comienzos de mayo Neruda inauguró en *Claridad* la serie “Los Libros”, breves comentarios firmados *Sachka*, pseudónimo tomado de una novela de Leónidas Andréiev. La nota inicial de la primera entrega (5.5.1923), titulada “Propósito”, traía al final una enigmática alusión: “En verdad es gran cosa este uruguayo”, sin identificar al personaje. La siguiente nota comentaba el libro de Arturo Torres Rioseco sobre Walt Whitman, “pédica de un ideal gimnasta para los poetas... aprendizaje de la vitalidad en las energías que revientan”. También Whitman aportó impulsos al proyecto inspirado por Sabat Ercasty.

La segunda entrega (12.5.1923) comenzaba con una nota sobre “*Poemas del Hombre: libros del Corazón, de la Voluntad, del Tiempo y del Mar*”, por Carlos Sabat Ercasty. Las últimas líneas del comentario repetían literalmente las últimas de la ya mencionada nota “Propósito” del número anterior de la revista, pero ahora sabemos quién era el uruguayo:

En verdad es gran cosa este uruguayo. Nada de estos poetas blandicios de Chile. Él se ha lanzado y quemándose los dedos moldea figuras en metales ardiendo. Él es la trompeta de la victoria, el canto que divide las tinieblas, y el flechazo centelleante que horada el olvidado corazón de la Esfinge.

Neruda creyó haber encontrado la modulación poética que buscaba para superar la de *Crepusculario*, libro que en mayo dio por concluido y cuyos originales llevó inmediatamente a la imprenta. Nuevos poemas de amor dirigidos principalmente a Albertina le permitieron dar otra forma y otro título a los *Poemas de una mujer y de un hombre* anunciados a Alone en aquel mismo mayo, y a quien pocos meses después escribirá:

Alone: tuvo usted bellas frases en esa defensa mía y de la poesía. [...] En estos días le mandaré mi poema “El Hondero Entusiasta”. Contésteme usted cuando lo reciba y dígame qué piensa. Ahora principio a hacer gestiones para publicar en octubre un nuevo libro: *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. No me hable mal del título. Son mi obra restante y simultánea a *Crepusculario*. Quiero deshacerme luego de ella, no por mala, sino porque creo que ya dejé atrás todo eso.

Esta carta no traía fecha, pero sí un par de pistas para datarla aproximadamente. El inicio alude a “bellas frases en esa defensa mía y de la poesía”, que con seguridad se refieren al artículo sobre *Crepusculario* (ya en librerías desde julio o agosto) que Alone publicó en *La Nación* el 2 de septiembre 1923.

La carta incluía un doble aviso: Neruda había logrado configurar el nuevo proyecto poético que, tras la publicación del conjunto de *poemas de amor* que según él todavía lo anclaban a *Crepusculario*, le permitiría asumir plenamente una verdadera identidad como hombre y poeta: la del Hondero Entusiasta, que estaba naciendo del encuentro con la poesía de Sabat Ercasty, y también con la de Whitman, e incluso con la de Pablo de Rokha (cuya lectura sugiere a Sabat Ercasty en una de sus cartas).

6

Si era importante anunciar la gestación del *Hondero*, también lo era la novedad del título *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. En mi libro *Neruda / La biografía literaria* (Planeta, Santiago 2006, pp. 160-161) hice notar por primera vez -nadie lo había advertido antes- que el sintagma *canción desesperada* tiene un antecedente ilustre nada menos que en el *Quijote* (parte I, capítulos 13 y 14). Es el título de la canción escrita por Grisóstomo, el joven estudiante-pastor enamorado de Marcela, antes de poner fin a sus días por amor no correspondido. Ignoraba entonces e ignoro todavía hoy (u olvidé) si antes del 2006 alguien había señalado y publicado esta convergencia de Neruda y Cervantes, que no creo casual.

Notemos también el toque de genio del muchacho de Temuco al conectar las dos partes del título: (1) *Doce [o Veinte] Poemas de Amor* y (2) *una Canción Desesperada*: dos frases relativamente banales en sí mismas por separado, que al conectarse en unidad devinieron una construcción férrea e inseparable cuyas dos partes se potenciaban recíprocamente, tornando inimaginable otro título mejor para el libro definitivo.

El párrafo final de la misma carta decía a Alone que con ella Neruda adjuntaba “una crónica que he escrito para *Zig-Zag* con el propósito único de comprar un anillo a mi amiga. Perdone que la entregue a usted: no quiero andar con C. Acuña. Ojalá la recomendará. Le estaría agradecido por el anillo que tendrá una piedra azul y triangular” (Alone 1962: 222-223). La crónica adjunta, cuyo título era “Figuras en la noche silenciosa / La infancia de los poetas”, aparecerá en *Zig-Zag* 974 del 20 octubre 1923 (y en *Obras Completas*, IV, 318-319).

Presumo, entonces, que la carta fue escrita y despachada en la segunda mitad de septiembre 1923.

7

En el poema “Playa del Sur”, uno de los últimos de *Crepusculario*, la desproporción entre el pequeño Yo y el descomunal Océano prefiguró la ambiciosa tentativa del poeta hacia la superación de su derrota crepuscularia a través de una metamorfosis del Yo, producto del abierto y grandioso combate del Hondero contra la Noche cósmica. Porque fueron las anticipaciones de poemas de *El Hondero Entusiasta* –incluidas en el *Álbum Terusa*– las que realmente inauguraron la nueva estrategia hacia el rescate del Yo en profunda crisis. Su principal característica fueron las exigencias y vehemencias del Yo, antes dirigidas al Océano (“Arrástrame, viento del mar, / a donde nadie me esperara!”), ahora enderezadas a una figura femenina: la Amante esclava, la Hembra redentora a cuyos poderes eróticos el Yo exigía la misión de refundar al poeta ritual bajo una forma nueva, exasperada y suprema, la del Hondero:

Libértame de mí. Quiero salir de mi alma.
 Yo soy esto que gime, esto que arde, esto que sufre.
 Yo soy esto que ataca, esto que aúlla, esto que canta.
 No, no quiero ser esto.
 Ayúdame a romper estas puertas inmensas.
 Con tus hombros de seda desentierra estas anclas.
 Así crucificaron mi dolor una tarde.
 Quiero no tener límites y alzarme hacia aquel astro. [...]
 Vamos juntos, Rompamos este camino juntos.
 Seré la ruta tuya. Pasa. Déjame irme.
 Ansíame, agótame, viérteme. Sacrificame.
 Haz tambalear los cercos de mis últimos límites.

El conflicto vertical entre la pulsión hacia lo hondo –es decir, hacia la memoria íntima, sentimental– y el titanismo expansivo hacia alturas cósmicas (*Quiero no tener límites y alzarme hacia aquel astro*) formula un principio de resolución a fines de junio 1923 en *Claridad* 94 al referirse así a los recuerdos, en particular a los recuerdos de sus

amores ahora en crisis: “No quiero revivirlos, y casi los odio. Los desentierro, y rompo de nuevo sus viejos surcos para que ahora queden enterrados para siempre. No son mi riqueza: soy más del minuto ignorado que del conocido. [...] Vivo incontinentemente alzado bajo el fugante látigo del tiempo; y mi corazón prepara el ubicuo flechazo que ha de rebotar temblando en el último horario de las últimas tinieblas” (“El cazador de recuerdos”, en *OC*, IV, 286). Es claro que Pablo intentaba una figura de reafirmación contra el miedo del Abandono presentido. Recuérdese que la figura del Flechero era la alternativa a la del Hondero. Un par de meses después, otra prosa enfáticamente titulada “Miserables!” –en *Claridad* 103 del 01.09.1923– proclamará la resolución definitiva:

Somos unos miserables... Jugamos a vivir todos los días, todos los días salen al sol nuestros pellejos, espesos de cuanta ignominia se arrastra bajo el sol, maculados de todas las lepras de la tierra... En ese pedazo diario de existencia, en ese asomarse a recibir la maldad y a devolverla, estamos enteros, amigos... Eso somos, amigos, y menos que eso. Qué hemos hecho de nuestra vida, compañeros? Asco y lágrimas, lágrimas me asoman al preguntaros, qué habéis hecho de vuestras vidas?... Y yo? Quién es éste que os reta, qué pureza y qué totalidad son las tuyas? Yo, también como vosotros. Como vosotros empequeñecido... Como vosotros. Nos traga la misma feroz garganta, el mismo monstruo terrible. Pero, oídme, yo he de liberarme. Lo comprendéis? El salto hacia la altura, el vuelo contra el cielo infinito, seré yo quien lo haga, y antes de vosotros. Antes de podirme deberé ser otro, transformarme, liberarme. Vosotros podéis seguir la feria. Yo no. Me zafo de esto, arranco estos vestidos con que me conocisteis hasta ayer y loco de tempestad, ebrio de libertad, convulso de amenazas, os grito: Miserables!

La prosa aquí reproducida (con algunas supresiones) ocupó vistosamente toda la portada del número 103 de *Claridad*, que apareció el primer día de septiembre. Señal del prestigio y de la autoridad alcanzada por Neruda entre los jóvenes intelectuales y artistas que la revista representaba, puesto que era un *manifiesto personal*. La altivez exaltada y desafiante del texto coincidió con la del poema “El hondero entusiasta” (futuro pórtico del libro homónimo en 1933), que presumo escrito durante la segunda mitad de agosto 1923 pues al inicio de septiembre Neruda escribió a Alone anunciándole el envío del dicho poema («Contésteme usted cuando lo reciba y dígame qué piensa»), que sin embargo será publicado por primera vez sólo el año siguiente en la revista *Atenea* 4 (Concepción, julio 1924). Cito algunos fragmentos:

Hago girar mis brazos como dos aspas locas....
 en la noche toda ella de metales azules...
 Pero quiero pisar más allá de esa huella:
 pero quiero voltear esos astros de fuego:
 lo que es mi vida y es más allá de mi vida...

Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en mi vida.
 Y en él cimbro las hondas que van volteando estrellas!
 Y en él suben mis piedras en la noche enemiga!
 Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.
 Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.
 Soy el más doloroso y el más débil. Lo quiero.
 El lejano, hacia donde ya no hay más que la noche..

Pero mis hondas giran. Estoy. Grito. Deseo.
 Astro por astro, todos fugarán en astillas.
 Mi fuerza es mi dolor, en la noche. Lo quiero.
 He de abrir esa puerta. He de cruzarla. He de vencerla.
 Han de llegar mis piedras. Grito. Lloro. Deseo...

Neruda relatará varias veces, incluso en sus memorias, la circunstancia en que compuso este poema. Durante una conferencia en la Biblioteca Nacional (1964) declaró que, si bien el conjunto de los poemas del *Hondero* fue “suscitado por una intensa pasión amorosa”, el primero de ellos, el que dará título al libro, “*desprendiéndome del tema amoroso y llegando a la abstracción...* lo escribí en una noche extraordinariamente quieta, en Temuco, en verano, en casa de mis padres. En esta casa yo ocupaba el segundo piso casi por entero. Frente a la ventana había un río y una catarata de estrellas que parecían moverse. Yo escribí de una manera delirante aquel poema, llegando tal vez, como en uno de los pocos momentos de mi vida, a sentirme totalmente poseído por una especie de embriaguez cósmica” (*Obras completas*, IV, 2001, pp. 1201-1202, *énfasis mío*).

Pero aquel poema no fue escrito en verano. La carta con que Pablo anunció a Alone el envío de “El hondero entusiasta” aludió a la reseña de *Crepusculario* que el crítico había publicado en *La Nación* el 02.09.1923 (“tuvo usted bellas frases en defensa mía y de la poesía”). De donde se deduce: (1) que Neruda escribió y envió su carta durante la primera semana de septiembre; (2) que por lo tanto escribió el anunciado poema durante la segunda mitad de agosto. En Chile ese período es todavía invierno, pero no es imposible que el agosto temuquense de 1923 haya traído también limpias noches con «cataratas de estrellas», similares a las del agosto 1924 que Neruda documentará en su prosa “Primavera de agosto”, después incluida en *Anillos* de 1926. De todos modos, la exaltación y el delirio marcaron netamente la máxima importancia que Neruda asignó al proyecto poético emblematizado por el poema “El hondero entusiasta”, desplazando a un nivel inferior el otro proyecto anunciado en la carta a Alone: los *Doce poemas de amor y una canción desesperada*, ya prontos para su publicación en volumen.

8

Al regresar en primavera a Santiago, Neruda buscó al ‘mago’ Aliro Oyarzún para leerle su nuevo poema delirante y escuchar la opinión del muy respetado amigo. En *Confieso que he vivido* (OC, V, 451) Neruda recordará:

Aliro Oyarzún escuchó con admiración aquellos versos míos. Con su voz profunda me preguntó luego:

—¿Estás seguro de que esos versos no tienen influencia de Sabat Ercasty?

—Creo que estoy seguro. Los escribí en un arrebato.

Aliro gozaba de cierto prestigio de lector bien informado, al día en literatura internacional, tanto europea como hispanoamericana. Por eso su pregunta hirió a fondo la vulnerabilidad del falso orgullo, sin dejar al joven Neruda alternativas válidas: sólo el mediador mismo (encarnación del modelo ritual inconscientemente venerado) podía salvarlo. Y entonces le escribió. Puso en manos de Sabat Ercasty su propio destino con ansiedad, presionándolo al límite del juego sucio, cargándolo con enorme responsabilidad en caso de respuesta desfavorable:

Lea este poema. Se llama “El hondero entusiasta”. Alguien me habló de una influencia de usted en eso. Yo estoy muy contento de ese poema. Cree usted eso? Lo quemaré entonces. A usted lo admiro más que a nadie, pero qué trágico esto de romperse la cabeza contra las palabras y los signos y la angustia, para dar después la huella de una angustia ajena con signos y palabras ajenas. Es el dolor más grande, más grande todavía, que nunca como ahora, y por primera vez (como en otras cosas que le mandé) creía pisar el terreno mío, el que me está destinado a mí solo [*Obras Completas*, V, 934].

Presumo que esta carta (no fechada) es de octubre o noviembre 1923. Afortunadamente para Neruda, Sabat Ercasty no se dejó impresionar y respondió que sí, que advertía algo de suyo en los versos recibidos. Muchos años más tarde Neruda comentará con gran lucidez esa respuesta. Por primera vez en 1964, durante una improvisada conferencia en la Biblioteca Nacional de Santiago:

Mi inmensa vanidad recibió esa respuesta como una piedra cósmica, como una respuesta del cielo nocturno al que yo había lanzado mis piedras de hondero. Me quedé entonces, por primera vez, con un trabajo que no debía proseguir. Yo, tan joven, que me proponía escribir una larga obra con propósitos determinados o caóticos, pero que representara lo que siempre busqué, una extensa unidad, y aquel poema tembloroso, lleno de estrellas, que me parecía haberme dado la posesión

de mi camino, recibía aquel juicio que me hundía en lo incomprensible, porque mi juventud no comprendía entonces que no es la originalidad el camino, no es la búsqueda nerviosa de lo que puede distinguirlo a uno de los demás, sino la expresión hecha camino, encontrado a través, precisamente, de muchas influencias y de muchos aportes.

Pero esto es largo de conocer y aprender. El joven sale a la vida creyendo que es el corazón del mundo y que el corazón del mundo se va a expresar a través de él. Terminó allí mi ambición cíclica de una ancha poesía, cerré la puerta a una elocuencia desde ese momento para mí imposible de seguir y reduje estilísticamente, de una manera deliberada, mi expresión.

El resultado fue mi libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

—Neruda, “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”, 1964.

Volvió sobre el tema de un modo más sintético algunos años más tarde, durante la escritura de sus memorias. Vale la pena reproducir esta nueva reflexión que, con la anterior de 1964, recordaron y aclararon un momento crucial en el desarrollo de la poética nerudiana:

Fue un golpe nocturno, de claridad, que hasta ahora agradezco. Estuve muchos días con la carta en los bolsillos, arrugándose hasta que se deshizo. Estaban en juego muchas cosas. Sobre todo me obsesionaba el estéril delirio de aquella noche. En vano había caído en esa sumersión de estrellas, en vano había recibido sobre mis sentidos aquella tempestad austral. Estaba equivocado. Debía desconfiar de la inspiración. La razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos. Tenía que aprender a ser modesto. Rompí muchos originales, extravié otros. Sólo diez años más tarde reaparecerían estos últimos y se publicarían.

Estas líneas fueron publicadas en 1974, en las memorias de Neruda (*Obras Completas*, V, pp. 451-452). Cincuenta años antes, la reacción inmediata del joven poeta a la respuesta de Sabat Ercasty fue hartamente menos racional. A duras penas una máscara de cortesía cubrió el despecho de Pablo contra el mediador que lo había traicionado. Su última carta a Sabat Ercasty, felizmente rescatada como las otras tres por el hispanoamericanista italiano Dario Puccini en 1983, fue fechada por Neruda con desacostumbrado rigor:

Costa de Bajo Imperial, febrero 14 de 1924.

Querido amigo: Aquí he recibido su última carta, las once hermosas hojas que, después de leídas, tiré sobre el lomo de la alta marea. He terminado aquí mi nuevo libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que pienso publicar en el mes de abril. [...] Usted escribame a la dirección de costumbre. Yo, durante algún

tiempo, pienso que no le escribiré: no debo tocar la parte de tiempo que usted debe entregar a su poderoso esfuerzo, a su doloroso afán, iguales a los míos. También creo que estas cartas son completamente inútiles si no tienen un tema estrictamente material: la remisión de un libro, o el viaje, o el proyecto. En estas cartas se fatiga la mano inútilmente, y como uno tiene otros cauces para entregarse, el corazón hace un juego traicionero con las palabras y las letras. No volveré a escribirle. Usted mándeme poemas, cambiémonos poemas, con todo silencio y tenacidad. Eso cuando usted tenga copias de más.

Esta réplica del despechado documentó tempranamente una típica reacción de Neruda frente a quien se había permitido una opinión discordante o desfavorable hacia el valor único de su poesía, o de su autoestima, pero al cual no era suficiente responder con el silencio. En su nueva carta Neruda comunicó al poeta uruguayo que publicará los *Veinte poemas* (y no el *Hondero*), o sea proclamó la implícita rebelión del discípulo, con la rabia no declarada –pero transparente– por la frustración de tener que renunciar al proyecto de libro en el que había puesto sus esperanzas de fama y de realización como poeta, y tener que sustituirlo por un libro con expectativas más modestas: veintiún poemas sentimentales, amorosos, textos menores, *cosas que ya dejé atrás*, según había escrito a Alone.

Lejos, muy lejos estaba Neruda de imaginar que serán precisamente esos *textos menores* los que le abrirán las puertas de la fama y de la resonancia mundial que soñaba, y que ellos serán reeditados, leídos y recitados con admiración en todas las lenguas del planeta durante los cien años sucesivos.

9

A la carta de Sabat Ercaasty y al orgullo herido de Neruda debemos, entonces, los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. El uruguayo obligó a Pablo a superar –contrapelo– un momento de gran riesgo y a elaborar, a última hora, una forma más ambiciosa para su libro con poemas de amor, a revisar los ya publicados en revistas y periódicos, y a escribir algunos nuevos.

Cuando al despuntar la primavera chilena de 1923 se acentuaban el delirio y las expectativas del Hondero, paralelamente crecía sin apuro ni pretensiones la línea de los poemas de amor. En ese período se publicaron el poema 4 (“La tempestad” en *Claridad* 109 del 13.10.1923) y nada menos que el futuro poema 20 (“Tristeza a la orilla de la noche” en *Claridad* 115 del 24.11.1923), cuya escritura fue poco posterior a la del poema “El hondero entusiasta” enviado a Sabat Ercaasty. La respuesta del poeta uruguayo quizás no llegaba aún cuando la revista *Zig-Zag* 985 del 05.01.1924 publicó “Poesía de su silencio”, que devendrá el célebre poema 15. Pocos poemas, pero cada vez mejores: la ambición estrepitosa del Hondero influyó en la creciente calidad de los poemas del Enamorado.

Difícil precisar cuáles fueron los que Neruda escribió a última hora, durante el repliegue final, tras la respuesta de Sabat Ercaasty. Dos me parecen seguros: el poema 1 y la reelaboración de una versión embrionaria (perdida) de “La canción desesperada”, claves de la tardía organización del libro como parábola narrativa de una experiencia amorosa.

El poema 1 describió con lucidez la situación lírica posterior a la crisis y desaparición del Hondero, o sea el pasaje hacia una visión diametralmente opuesta de la relación Yo-Amada. Ya vimos la reacción externa y visible de Neruda a la respuesta de Sabat Ercaasty, pero el poema 1 precisó la íntima transformación del amante, su renuncia al vampiresco exigir a la amada que nutriera de energías su proyecto poético, que ella lo rescatara de la derrota con erótica esclavitud: “Fui solo como un túnel... / Para sobrevivirme te forjé como un arma, / como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.” El verso siguiente resumió de modo insuperable la metamorfosis del Hondero: “Pero cae la hora de la venganza, y te amo”. De la arrogante egolatría al verdadero amor.

En el otro extremo, “La canción desesperada” diseñó la fase final de la parábola como la caída a una nueva y diversa soledad, la del *abandonado*. Entre los dos textos, el poeta aún adolescente desarrolló la experiencia de progresiva maduración que le permitirá enfrentar el Abandono con una nueva conciencia: la de poder escribir en el espacio de la Noche incluso los versos más tristes, sin rendirse a la desesperación.

Con estos veinte poemas y su canción desesperada Neruda dio inicio a la Travesía de la Noche que alcanzará su culmen en la doble *Residencia en la tierra* (1933 y 1935) y que desembocará en el redescubrimiento del Día (la Historia) durante la *Tercera Residencia* (con *España en el corazón*).

Sássari, Italia, agosto 2024.



¿LA PIEDRA QUE ANTES TOQUÉ? UN RIZOMA AL INTERIOR DE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”

Liany Vento García
Universidad Andrés Bello
lianyvento@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7045-5869

1

“En qué momento se empezó a contar la vida no ya de los héroes sino de los autores” (11). Esta pregunta expresada por Foucault en *Qué es un autor*, (1969) puede resultar sugestiva en varios aspectos, en principio por la evidente distinción que de ella se deriva entre héroe y autor. Foucault expresa que, a diferencia del relato griego y el relato árabe, ambos con una relación de perpetuidad con la muerte, en nuestra cultura (12) el sujeto escritor ocupa el papel del muerto en el juego de la escritura. “Todo esto es sabido; y ya hace bastante tiempo que la crítica y la filosofía han levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor” (13).

El filósofo no deja en este punto sus argumentos, pero acá nos detendremos con el fin de realizar algunos comentarios en torno al poeta Pablo Neruda, en quien parece no aplicarse este criterio. La crítica nerudiana ha sostenido en el tiempo el fervor romántico del cual se desprende, según nos hace ver Cristián Gallegos¹ que la interpretación de los poemas se basa en considerarlos como expresiones del contenido del yo del poeta, es

¹ Cristián Gallegos Díaz (1958): Médico-cirujano, Univ. de Chile. Magíster Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos, mención lingüística, Univ. de La Serena. Exponente en diversos Congresos Internacionales de Estudios Latinoamericanos, La Serena, Chile. Publicaciones literarias, lingüísticas, filosóficas y políticas en revistas especializadas. Libros publicados: *Tres Ensayos de Lingüística y una Realidad Americana* (2002), Ediciones PiensAmérica: Coquimbo, Chile; *El Conflicto Mapuche-Estado chileno-Empresas Forestales en la Prensa Escrita. Análisis Sociocognitivo, Ideológico y Crítico del Discurso Editorial* (2003), Ediciones PiensAmerica: Santiago, Chile (Impresión: LOM Ediciones). Numerosas obras inéditas en poesía y ensayos.

decir, de su creador; se postula una identidad completa entre sujeto lírico o poético y el sujeto empírico, concreto, real o poeta².

Esta idea de Gallegos nos ofrece una puerta de entrada a la posibilidad de proceder a una desterritorialización del poema “Alturas de Macchu Picchu” y pasar, de una crítica que postula precisamente esa “identidad completa” entre sujeto real y sujeto ficcionalizado, a considerar lo que aportan Deleuze y Guattari, autores que guiarán nuestra reflexiones, cuando proponen el uso sustantivo de lo Uno y de lo múltiple³, idea con la que nos permitimos escapar de la correspondencia sujeto biográfico-conexiones múltiples, en este caso, en relación con el espacio, con un lugar.

Nuestra propuesta no se limita a considerar una unidad libre de interrupciones ni fragmentaciones, en la cual “Alturas...” sería imposible de leer, por ejemplo, sin comunicación con las circunstancias de vida o ideales políticos de su autor que funcionan como elementos de unidad; enfoque no solo reducido, sino también gastado, seco.

Nacido a propósito de una visita del poeta Pablo Neruda a las ruinas incas en el año 1943, y en parte por ello, el poema ha sido considerado, si aplicamos la teoría de los autores que seguimos, como una totalidad original y de destino (Deleuze y Guattari 47). Ello quiere decir que la crítica precedente considera que es un poema síntesis que marca un rumbo nuevo y de propósitos del poeta⁴. Por otra parte, si debemos reencontrarnos, abandonar la banalidad de la vida moderna, debemos hacer un vínculo con el hombre originario enterrado en Machu Picchu. Este vínculo es predecible en el verso: “sube a nacer conmigo, hermano” (38) en el cual subyace la necesidad de que ellos: “Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha, /Juan Comefrío, hijo de estrella verde, /Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa” (canto XI, 37), renazcan.

No es fácil rechazar estas proposiciones, pero si en nuestra lectura consideramos la idea de que “estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos

² Gallegos, C. (2006). “Aportes a la teoría del sujeto poético”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. No. 32. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>

³ “Sólo la categoría de multiplicidad, empleada como sustantivo y superando lo múltiple tanto como lo Uno, superando la relación predicativa de lo Uno y de lo múltiple, es capaz de dar cuenta de la producción deseante: la producción deseante es multiplicidad pura, es decir, afirmación irreductible a la unidad” (1985:47).

⁴ En *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda* (1964) se lee: “La significación del poema radica en el hecho de reflejar el punto culminante de una encrucijada dialéctica, la resolución final de una etapa del proceso interior que venía viviendo Neruda y, al mismo tiempo, la apertura de una nueva etapa. Balance y rumbo nuevo. A través de una condensación lírica, admirablemente concebida y realizada, Neruda registra el momento en que hace un alto en el camino de su conciencia, el instante en que se sumerge hasta el fondo de sí mismo para tomar un poderoso impulso hacia adelante” (p.38).

o residuos” (Deleuze y Guattari 47) podríamos hacerlo. Los cantos, las etapas, las partes, los distintos templos de ánimo, las significaciones atribuidas a este poema, se asumen como “falsos fragmentos” puesto que “esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad” (47), que por un lado es Neruda y por el otro la historia que hace de Machu Picchu un sitio único guardador del origen.

Así las cosas, podemos intentar responder las preguntas de Maurice Blanchot⁵ de las cuales se apropian los filósofos posestructuralistas en *El Anti-Edipo* (1972), para “plantear el problema” de la *producción deseante*⁶:

¿cómo producir, y pensar, fragmentos que tengan entre sí relaciones de diferencia en tanto que tal, que tengan como relaciones entre sí a su propia diferencia, sin referencias a una totalidad original incluso perdida, ni a una totalidad resultante incluso por llegar? (Deleuze y Guattari 47).

Nos parece que a propósito de “Alturas de Macchu Picchu”, responder esas cuestiones planteadas por Blanchot, implicaría fijar la atención en los verdaderos fragmentos. La relectura de un poema como este, colosal, nos ha permitido entender que lo monumental del lugar no se da a través de una imagen abarcadora, sino a través de fragmentos, como sucede en la parte IX donde todas las cosas, objetos que componen el lugar, se enumeran heterogéneamente –ya sea lo que está visible, como lo que no está a la vista.

Se desprende de lo anterior, que no existe Machu Picchu como totalidad sino como un conjunto de las cosas que lo componen. Por ello, la emoción que produce el espacio está expresada a través de la sensación que producen los fragmentos en el sujeto. No proviene de un encuentro con la totalidad. Quizás baste recordar algunas de los elementos que enumera, por ejemplo, el canto IX del poema:

águila/ bastión/ cimitarra/ cinturón/ pan/ escala/ túnica/ polen/ **pedra**/ lámpara/
granito/ rosa/ nave/ manantial/ luna/ luz/ escuadra/ vapor/ libro/ témpano/ madre-
pora/ muralla/ techumbre/ plumas/ espejo/ tormenta/ tronos/ enredadera/ garra /
vendaval/ catarata/ campana/ argolla/ hierro/ estatuas/ roca/ torres/ raíces/ ventanas/
nieblas/ paloma/ planta/ truenos/ cordillera/ techo/ cuerda/ cielo/ altura/estrella/

⁵ Novelista y crítico francés, nacido en Quain (Saône-et-Loire) en 1907 y fallecido en París el 27 de febrero de 2003. Su discurso teórico sobre la literatura adquirió una notable importancia para la orientación de las nuevas corrientes críticas y literarias en Francia. Para más información: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=blanchot-maurice>

⁶ Producción deseante, máquina deseante, se refiere a que el deseo, en tanto inmanente como la misma producción, “no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta. «Me gusta todo lo que fluye, incluso el flujo menstrual que arrastra los huevos no fecundados...», dice Miller en su canto del deseo” (Deleuze y Guattari, 1985:15).

burbuja/ amaranto/ cúpula/ mar/ árbol/catedrales/ sal/ cerezo/ alas/ dentadura/
trueno/ aire/ volcán/ ola (35).

De este modo, una lectura, dos o diez, no alcanzan para advertir los afectos que establece el sujeto lírico con esos elementos. La cuestión del afecto, como la entendemos, tiene una relación directa con el devenir; los objetos no son objetos, sino cosas cargadas de afecto; lo importante no es lo que cada cosa es, ni sus tipos o especies, sino hacia lo que deviene, en qué se convierten cuando participan de una conexión. En este sentido el afecto no es posible de cuantificar, pues puede asumir figuras inexplicables, imprevistas.

En la enumeración antes expuesta, en la que se han incluido solo los objetos, con el fin de hacer notar su abundancia, las cosas inanimadas aparecen al lado de las naturales; cada una de ellas establece una especial relación con el hablante, la que puede agudizarse en la medida en que este se hace más consciente del espacio. Acá nos interesa la piedra, objeto que tiene una intensa aparición en el poemario *Canto general* (1950)⁷ y específicamente en el texto que nos provoca⁸.

Para adentrarnos en el tema en cuestión, conviene recordar el texto “Amor América (1400)”, que sirve de puerta a *Canto general*. Este poema ha sido catalogado como “acto solemne” (Rodríguez 129), de lo que puede desprenderse que nada de lo que en él aparece debería ser tomado a la ligera. Se podría, entonces, atribuir cierta importancia a los usos que la palabra *piedra* posee en este texto. El sujeto que se expresa en el poema se sirve, entre otros, de los significantes “tierra”, “barro”, “arcilla”, “piedra” para referir lo primigenio, aquello que ofrece una idea de lo no intervenido, lo natural o, finalmente, para representar lo que estaba “Antes que la peluca y la casaca [...] el hombre tierra fue, vasija, párpado/ del barro trémulo, forma de la arcilla, / fue cántaro caribe, piedra chibcha” (9).

Más hacia el final del poema, cuando el sujeto se percibe parte de lo natural, –forma de aquello que pertenece a eso originario: “incásico del légamo” (10)–, es que puede tocar la piedra (digamos que la historia primera), e interrogarla: “toqué la piedra y dije: Quién/ me espera?” (10).

De esta manera, cuando leemos en el poema “Alturas de Macchu Picchu”: “me quise detener a buscar la eterna veta insondable/ que antes toqué en la **piedra**” (canto II, 28), el juicio crítico –contaminado de las conexiones tipo raíz que la crítica precedente a la obra nerudiana ha sostenido, donde toda obra de Neruda se conecta, pues es uno y único el sujeto poético, opinión que se intensifica respecto de *Canto general*–, se inclina a pensar que ese verso está refiriéndose a aquella notable piedra que aparece en el primer poema.

⁷ Todas las citas se han extraído de Neruda, P. (1970). *Canto General*. Tomos I y II. Buenos Aires: Losada.

⁸ La palabra aparece más de treinta veces contando algunos, pocos, sinónimos; en todo *Canto* son más de doscientas sus apariciones.

Si fuéramos a trabajar con estos presupuestos no habría mucho que decir. Y esto no significa que lo importante sea decir mucho, sino que, leyendo de la forma antes esbozada, la lectura a propósito de la piedra en “Alturas...” no aportaría más que lo que ya aporta en “Amor América (1400)”. El trabajo crítico se limitaría a trasladar ese sentido a otro poema, con más o menos modificaciones, pero siempre caminando alrededor del círculo que establece que la piedra es símbolo de lo natural, de lo primigenio, de lo sólido, de la historia pasada que debemos tocar, a la que debemos volver.

Acá nos interesa, no la piedra que “antes toqué” que como ya se explicó, puede establecer una equívoca conexión con el poema “Amor América (1400)” y conducirnos por el camino de lo simbólico y de la arborescencia. Nos interesa la piedra única de Machu Picchu a través de la que se puede hundir la mano: “a través de la noche de **piedra**, / déjame hundir la mano y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera, /el viejo corazón del olvidado!” (canto XI, 37).

Nos concierne abordar la relación de afecto que se percibe entre objeto y sujeto. Intentaremos superar el uso de “lo múltiple tanto como lo Uno” (1985:47), dar cuenta de un *rizoma* en el que se involucran el sujeto y la piedra, en tanto material de la ciudadela. No pretendemos repetir el procedimiento del calco (esbozado arriba respecto de “Amor América (1400)”), porque ya es un camino andado⁹, sino que intentaremos proponer otras conexiones que no consideran, en principio, la preexistencia de un sujeto poético, llegado de libros o poemas anteriores del poeta Neruda; ni la existencia de unas ruinas de gran carga histórica y decolonial. Nuestra lectura implica comenzar. Y es que leer “Alturas de Macchu Picchu” siempre será un comienzo. Un texto que no se agota, que no está terminado, que no puede encerrarse.

⁹ Antonio Melis publicó el estudio “Pablo Neruda y las piedras de Europa”. En el mismo se lee: “En esta oportunidad quiero examinar la presencia de esta imagen sobre todo en un grupo de poemas dedicados a las tierras de Europa. Es evidente, en efecto, que el símbolo de la piedra conoce un proceso de re-significación constante, dentro de los diversos contextos de la poesía nerudiana. La piedra de uno de los poemas más célebres de *Residencia en la tierra 2*, por ejemplo, representa una substancia primordial y, por eso mismo, un emblema de pureza incontaminada con respecto a la enajenación del mundo urbano [...]. Las piedras de “Alturas de Macchu Picchu”, con su silencio grave y hermético, representan el punto de partida para una interrogación sobre la presencia humana en la América prehispánica [...]. Pero ya en la primera sección del poema, “La lámpara en la tierra”, los hombres originarios de América aparecen forjados en la piedra”. Consultado en: <http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/MELIS/MELIS.html>

2

Gastón Carrillo abordó el deíctico *entonces*¹⁰ como elemento gramatical que marca nítidamente las dos partes en que la crítica ha decidido dividir este poema; nuestra propuesta no se sustenta en ello, más bien considera que es la piedra el objeto con el cual el hablante poético hace conexión en la medida en que asciende y camina sobre ellas; son las piedras la casa y el camino: “Entonces en la escala de la tierra he subido/ entre la atroz maraña de las selvas perdidas/ hasta ti, Macchu Picchu. /Alta ciudad de **pedras** escalares” (canto VI, 31).

En su libro *La vida de las cosas* (2013) Remo Bodei, uno de los autores que se han dedicado a abordar las nociones que en el siglo XX han intentado redescubrir el significado de las cosas, oculto bajo el inerte anonimato de los objetos (62), se refiere, concretamente en el capítulo “La madera y la piedra”, al fetiche como ese lugar en que los espíritus tienen su morada, donde la materia en bruto se convierte en sustento de símbolos (44). Aborda entonces que

el fetichismo africano evoca la admiración y el sobrecogimiento que debería experimentarse hacia lo inanimado, ante la materia de la que están compuestos los objetos. Estos —propone— pertenecen a otro mundo con respecto al de los seres vivos, un mundo en sí misterioso e impresionante para la imaginación como lo es el pasaje del cuerpo vivo al cadáver, un mundo con el que es posible comunicarse (45).

Consideramos que en este poema no solo es evidente de modo cuantitativo la admiración del sujeto hacia este material del que finalmente está hecho el objeto mayor,

¹⁰ Gastón Carrillo hereda la propuesta de Loyola en su libro *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda* (1964) en la que “Alturas de Macchu Picchu” presenta dos partes nítidamente marcadas: En la primera, que abarca los Cantos, I al V, el yo lírico expresa su desaliento existencial ante la vacuidad, sordidez y falta de sentido de la vida humana, llena de pobres y pequeñas muertes diarias; modo de vida en el que el hombre destruye y aniquila su sentido, su ser esencial, de esta manera predomina la expresión nominal. En la segunda parte del poema, que abarca los Cantos VI al XII, el yo lírico, conducido a ello por la experiencia vital y reveladora de Machu Picchu, expresa que hay también conservación, perpetuación de su esencia, en el hombre, que se da en la solidaridad, en la lucha de los seres sencillos, que continúan hoy, como un río ininterrumpido, la solidaridad y la lucha de los seres sencillos del pasado. En esta segunda parte prevalece la expresión verbal. En este sentido, Carrillo propone que el deíctico *entonces* constituye un elemento organizador del poema que opone, contrapone dos formas lingüísticas diversas, dos contenidos conceptuales, dos temple de ánimo del yo lírico, distintos, compuestos.

Consultado en Carrillo Herrera, G. (2018). La lengua poética de Pablo Neruda: Análisis de “Alturas de Macchu Picchu”. *Boletín de Filología*, (21): 293-332. <https://boletinfilologia.uchile.cl/>

la ciudadela. Se perciben admirablemente estas relaciones que aborda Bodei, aprendidas del fetichismo, del que también extrajo la idea de que

“en su esfuerzo por comprender el mundo, el hombre dispone [...] siempre de un excedente de significación...” [Lévi, Strauss LXIX]. Ese “excedente” [...] se distribuye entre las cosas de manera diversa y en desigual medida, dejando en cada una de ellas un residuo no analizable, un haz de vínculos insaturados y de alusiones inefables (no porque no se pueda expresar sino porque nunca se acabaría de expresarlas) con lo que aún puede ser pensado (45).

Podríamos asumir a Machu Picchu, y por ende la piedra en tanto material, como un objeto fetiche¹¹ que desprende su “energía libidinal” y seduce al sujeto, pero volveríamos al terreno crítico del que pretendemos distanciarnos, puesto que depende de otro el deseo del sujeto. Acá no hay nada de lo que se parte ni nada a lo que se llega. No asumimos la preexistencia de las ruinas, como tampoco la del potente y nerudiano marxista. Proceder de esta manera entraría en el terreno de la macro-política, que tiene en cuenta las grandes formaciones molares, y enfrenta las situaciones “sobre una simple alternativa de clase o de campos” (Guattari 156). En nuestro enfoque no hay construcciones previas. La ciudadela inca no es la misma que ve el resto de los individuos: ruinas históricas vinculada a prácticas coloniales. En el espacio del poema, Machu Picchu (no) es el monumento trascendente, (ni) el sujeto, un sujeto seguro y definido; en realidad la construcción de ambos se da en el encuentro, advertimos una relación rizomática que finalmente los involucra, un devenir común que se da solo al momento de ascender a las ruinas.

Si prestamos atención al empleo de la palabra piedra en las partes iniciales del poema, notaremos que es aislado¹², pudiéramos decir que es una imagen como otras, que pasa desapercibida entre la exuberancia del lenguaje. El panorama cambia cuando está más cerca el ascenso. De tal modo en el canto IV el sujeto incluye a la piedra entre las cosas que no deberían faltar en una morada segura; el fragmento alude a la pobreza: “entonces fui por calle y calle y río y río, /y ciudad y ciudad y cama y cama, /y atravesó el desierto mi máscara salobre, /y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego, /sin pan, **sin piedra**, sin silencio, solo...” (30). Luego, cuando ha subido a Machu Picchu, la piedra cobra protagonismo y es la esencia de la ciudad: “Madre de **piedra**, espuma de los cóncores” (canto VI, 31). Similar al hombre que sobre la piedra descansó sus pies junto a los

¹¹ Se lee en Remo Bodei, *La vida de las cosas*: “la descarga de energía libidinal en los objetos, puede, en determinadas circunstancias transformarse en fetichismo” (p.43).

¹² En lo que la crítica ha reconocido como la primera parte de este poema, lo que será comentado más adelante, la piedra aparece solo en tres ocasiones.

pies del águila, el sujeto poético, a través de su paso, también reconoce la ciudad, lo que vendría a ser lo mismo que reconocer la muerte, tema este que late en la savia del poema:

Aquí los pies del hombre descansaron de noche/ junto a los pies del águila en las altas guaridas/ carniceras, y en la aurora/ pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida/ y tocaron las tierras y las **pedras**/ hasta reconocerlas en la noche o la muerte (31).

Este tipo de relaciones, según lo que propone Bodei, hablaría de un objeto que se ha convertido en cosa en tanto su *excedente de sentido* posibilita extraerle *alusiones inefables*, infinitas. Preferimos hablar de *producción deseante*, en la cual no media ni simbolismo, ni creencia, ni necesidad, ello muy en relación con la imagen predominante en los versos iniciales del poema: “red vacía” (27), momento en el cual advertimos lo que identificamos como una queja: “Puse la frente entre las olas profundas, / descendí como gota entre la paz sulfúrica, / y, como un ciego regresé al jazmín/ de la gastada primavera humana” (canto I, 27); dicha queja hace latente la existencia, desconocida por el hablante, de un deseo, y es que desear, proponen Deleuze y Guattari, es inmanente al sujeto (14). Los cantos previos al encuentro entre hablante y ciudadela, proponen una atmosfera de vacío; hacen palpable, lo que abordaremos más adelante, la *existencia inauténtica* del sujeto, y por consiguiente rechazan la idea de un sujeto deseante. Hay un yo, ciertamente, pero que no demanda nada, puesto que no sabe qué es: “Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta/ entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos/ metálicos/ vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?” (canto II, 29).

Pero el deseo lo conforma, y en esas conexiones que le son inherentes, en este caso con la piedra, visión que más lo inunda, materia que predomina en la ciudad –“Macchu Picchu, pusiste/ **pedras** en la **piedra**, y en la base, harapo?” (canto X, 36)–, se da el rizoma, el devenir común en el cual ambos heterogéneos se involucran. Léase lo explicado por Deleuze y Guattari a propósito del rizoma de la avispa y la orquídea:

Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro–. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno (15-16).

De este modo la piedra deviene en algo más, piedra fría que se vuelve, incluso silencio, silencio y vida: “la más alta vasija que contuvo el silencio: / una vida de **pedra** después de tantas vidas” (canto VII, 33); nótese, por ejemplo, el empleo en el texto de otra de las cosas que predominan en el poemario y que aparece también en *Alturas*: la lámpara. Este objeto aparece treinta y cinco veces en *Canto general*, contando el título de la primera sección. Es, junto a copa, el objeto de uso cotidiano más repetido. Por sobre los cántaros, las vasijas, las lanzas, cunas, cajas, flautas, flechas, hachas, cuchillos, joyas, vasos, monedas, violines, papeles, campanas, alfombras, libros, cerrojos, mesas... está la lámpara y eso predice cierto afecto. En el poema de estudio aparece en los siguientes momentos:

- “cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, **lámpara**/ que se apaga en el lodo” (canto III, 29).
- “y en las últimas casas humilladas, sin **lámpara**, sin fuego” (canto IV, 30).
- “la pared suavizada por el tacto de un rostro/ que miró con mis ojos las **lámparas** terrestres” (canto VI, 31).
- “**Lámpara** de granito, pan de piedra” (canto IX, 35).
- “enciéndeme los viejos pedernales, / las viejas **lámparas**” (canto XII, 38).

Es evidente en estos ejemplos que la palabra lámpara aparece en este poema siempre en clave nominal; sin embargo, la piedra se adjetiva, modifica, y todo puede ser y adquirir su apariencia, incluso la lámpara:

Túnica triangular, polen de **pedra**/Lámpara de **granito**, pan de **pedra**. / Serpiente mineral, rosa de **pedra**. / Nave enterrada, manantial de **pedra**. / Caballo de la luna, luz de **pedra**. / Escuadra equinoccial, vapor de **pedra**. / Geometría final, libro de **pedra** (canto IX, 35).

Pero ¿qué sucede con el sujeto? ¿hacia qué deviene como parte de esa máquina deseante, rizoma común? En un trabajo del académico Mario Rodríguez Fernández encontramos algunas ideas que se avienen a nuestro enfoque. Este es, a nuestro parecer, uno de los textos más interesantes que abordan la relación de este poema con la muerte; en realidad el artículo nos resulta, sobre todo por haber sido publicado tan temprano como en el año 1964, avanzado en tanto lectura que pretendió distanciarse, tal como pretendemos en estas páginas, de la unidad que ha constituido Neruda. Se lee:

Si hemos de lograr que el poema se despliegue por sí mismo ante nuestros ojos, tal como es él en realidad, debemos rechazar cualquier instancia ajena a él, aunque en apariencia semejara pertenecerle, pero que en esencia no hace más que oscurecerlo

[...] Hay una idea oscurecedora que pesa sobre el poema y que ha impedido que este se despliegue en sí mismo. La idea es que el creador es marxista y que por riguroso reflejo la obra también lo es [...] Se ha dado por supuesto un modo de ser del poema constriñéndose a él como la única vía analítica adecuada (23).

Desde una perspectiva heideggeriana, Rodríguez realiza un recorrido por el poema y resalta que en los cinco primeros cantos se pone a la vista “el modo de ser de la existencia cuando falta en ella la conciencia de la muerte” (1964:25), “existencia inauténtica” de la que se libera cuando se enfrenta a la situación radical que se desprende de un espacio anegado en piedra, de muerte: “No volverás del fondo de las **rocas**. / No volverás del tiempo subterráneo. / No volverá tu voz endurecida. / No volverán tus ojos taladrados. / Mírame desde el fondo de la tierra” (canto XII, 38).

El hablante se nos manifiesta como una existencia inauténtica porque no está enfrentado a situación radical, nada ha logrado despojarlo de su seguridad y de su banalidad, ni nadie ha sido capaz de animar y enriquecer la vaciedad de su existir. Hay múltiples situaciones radicales referidas a la existencia: azar, dolor, culpa, pero sin dudas la más radical de ellas es la muerte y así lo pondrá en descubierto finalmente el hablante lírico de Macchu Picchu: Existir significa estar cara a cara con la muerte (Rodríguez, 29).

En este punto nos interesa destacar, agregar, que en ese “cara a cara con la muerte” hay un objeto que media, que está entre: “Yo al férreo filo vine, a la angostura/ del aire, a la mortaja de agricultura y **piedra**” (Parte IV, 30). El sujeto se dirige, habla con ella: “Déjame olvidar, ancha **piedra**, la proporción poderosa, / la trascendente medida” (canto XI, 37).

La piedra inunda la visión del sujeto que ya no percibe la ciudadela como lo que históricamente nos ha sido entregado, sino como “el solitario recinto de la **piedra**” (canto VI, 32). De este modo es ella la constancia de la muerte, puesto que ella es la única que vive:

cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas/ raídas, máscaras de luz deslumbradora. / Pero una permanencia de **piedra** y de palabra: / la ciudad como un vaso se levantó en las manos/ de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe de pétalos de **piedra**: la rosa permanente, la morada: este arrecife andino de colonias glaciales (canto VII, 32).

3

Nos permitimos recordar el libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940) de Amado Alonso, autor que, en nuestra consideración, por ser uno de los primeros en develar los procedimientos poéticos de Neruda, fundó un modo de proceder de la crítica hacia la

obra nerudiana. De este modo, entre otras tantas cuestiones que han permitido construir una unidad simbólica en torno a Neruda, destaca la idea de que la poesía nerudiana es resultado de su “obstinado anclaje en el sentimiento” (15), “escapada tumultuosamente del corazón” (p.7). Se dedica Alonso a caracterizar los temas y los impulsos poéticos nerudianos, como voluntad y capacidad del sujeto, y siempre percibiendo un deseo que se vuelve lineal, aunque abarque varias direcciones, porque siempre parte del sujeto; con un enfoque totalizante, abarcador, diríamos metafísico, no considera fragmentos, objetos, los que a decir de Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1968), siempre transforman alguna cosa (2). Ello no está distante de lo que hemos estado proponiendo: Baudrillard, en tanto postmoderno, con un lenguaje más accesible aborda, igualmente, que

no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello (2).

Con ello no queremos decir que hay una “serie binaria” (Deleuze y Guattari 15), un flujo que va en línea recta de un lado a otro y viceversa, sino que en ese “sistema hablado de los objetos” (Baudrillard 2), en eso “inesencial”¹³ que cargan, su fluir no es constante, ni unidireccional, sino que hace conexión con otros heterogéneos, y entre ellos, y en nuestra investigación, hacemos notar al sujeto vacío que emprende un ascenso a Machu Picchu. Ambos, se involucran en una relación rizomática –lo que no descarta la posibilidad de otras conexiones–, en la cual la piedra adquiere formas insospechadas, y el sujeto, por su parte, es arrancado de la banalidad y opacidad del existir propuesto en los versos iniciales del poema (Rodríguez 40).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
 Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Aramburu Siglo XXI, 1969.
 Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortú, 2013.
 Carrillo, Gastón. “La lengua poética de Pablo Neruda: Análisis de “Alturas de Macchu Picchu””. *Boletín de Filología*, núm. 21 (2018): 293-332.

¹³ “Dicho con todo rigor, lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es esencial, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, es inesencial. El discurso psicológico y sociológico nos remite continuamente al objeto, a un nivel más coherente, sin relación con el discurso individual o colectivo, y que sería el de una lengua tecnológica” (Baudrillard, 1968:3).

- Deleuze, Gilles. y GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- . *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos, 2002.
- Foucault, Michel. *Qué es un autor*. Buenos Aires: Ediciones literales. El cuenco de plata, 2010.
- Guattari, Félix. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La marca, 1995.
- Gallegos, Cristián. “Aportes a la teoría del sujeto poético”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 32 (2006) Consultado en: <https://biblioteca.org.ar/libros/150600.pdf>
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Tomos I y II. Buenos Aires: Losada, 1970.
- Rodríguez, Mario. “El tema de la muerte en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda”. *Anales de la Universidad de Chile* (1964): 23-50.
- . “Expulsión de una escritura y promesa del canto. Dos instancias básicas en “Amor América” (1400) de Pablo Neruda”. *Estudios Filológicos*, núm. 15 (1980): 127-143.
- . “Neruda: el rizoma de Residencia y el Canto”. *Atenea*, núm. 489 (2004): 89-105.



UNA VEZ EL AZAR SE LLAMÓ JORGE CÁCERES

Pavel Oyarzún Díaz
Universidad de Magallanes
pavel36@yahoo.com

ORCID: 0009-0003-1207-3928

Hace un siglo, en Santiago de Chile, nació Jorge Cáceres –nombre civil: Luis Cáceres Toro–. Vino al mundo apenas por un instante: 26 años. Como dice César Aira, refiriéndose a Lautrémont, vivió tan poco que toda su existencia prácticamente fue su obra; es decir, no hubo margen para otra cosa. Casi no tuvo tiempo para otras experiencias. Esta afirmación, en la infinita mayoría de los casos, parece una desmesura, sin embargo, en el asunto Cáceres no lo es, puesto que perteneció a la estirpe de Ducasse, del Rimbaud poeta: Vidas precoces y rápidas. Traslados tan fugitivos como luminosos. Por tanto, su vida sí que fue su obra. Jorge Cáceres entró y salió de escena, en un relámpago.

Alguien que conoció a nuestro héroe, en su etapa de artista adolescente, fue el poeta Gonzalo Rojas, en el Instituto Nacional Barros Arana. En aquella época, cada uno en su rol: Rojas, de 20 años, estudiante universitario e inspector en dicho establecimiento –como también lo eran Nicanor Parra y Jorge Millas–, y Cáceres, estudiante, de 13 años, temporalmente “cautivo” en el internado del instituto. Año, 1937. Por esos días, recuerda Rojas, el cachorro Jorge Cáceres escribía poemas al estilo Alberti, pero su ídolo Pablo Neruda, residente en la tierra. Al año siguiente, se alejaría de ese y de cualquier otro Neruda, para partir con los locos de *La Mandrágora*. Quince años después, Rojas publicaría, en su memoria y contra su muerte, el poema del cual toma el título esta nota: *Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres, a renglón seguido, grabaría: y erró veinticinco años por la tierra/ tuvo dos ojos lúcidos y una oscura mirada/ y dos veloces pies, y una sabiduría,/ pero anduvo tan lejos, tan libremente lejos/ que nadie vio su rostro*. Hacia el final del poema, Rojas habla de luz y de velocidad. Y de oxígeno. Como sabemos, la poesía es síntesis, y este es un poema genuino, de manera que en él se halla situada, tal fuera un grabado de iluminaciones, una buena parte de esa humanidad que fue Jorge Cáceres. Allí están su juventud perpetua, la flama en los ojos, su rostro fino, casi transparente, sus pies de gamuza, de bailarín de *Copellia* o de *La mesa verde*, su espíritu autárquico. Indócil. Y pacífico, a vida o muerte.

De un tiempo a esta parte, 30 o 40 años, los lectores de poesía chilena llegamos a Jorge Cáceres por intermedio de Gonzalo Rojas, del poema indicado. Cáceres y el azar;

un resplandor de juventud, en el opaco país de los desahuciados. Algo así. Es quizás, la primera conexión. Nos queda rondando su nombre. Lo registramos. Y una vez en este trazo, averiguamos. Entonces, nos toca el asombro. La perplejidad. Creo que nos ocurre a todos. Porque de verdad que fue un talento inusitado. Un fuera de serie. Lo habría sido aquí o en cualquier otro punto del mapa. Además, fue un talento múltiple, amén de su descarada adolescencia. De su juventud impune. Escribió poesía y bregó y ensayó en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, con el mismo encomio, con el mismo arrojo. Escribió poesía y militó en *La Mandrágora*, ¡a los 15! Y le llamaron el delfín, de tan nuevo que era. Se sumó a la revuelta con poemas, acuarelas, fotomontajes, collages. Publicó dibujos, libros-objeto. Intervino el espacio. Usó tinta china, maniqués, sillas, calaveras. Había que despertar la ciudad, remecer al transeúnte: ¡La verdadera vida está ausente! ¡La existencia está en otra parte! Y en el centro de este vórtice, en sus ratos libres, junto a un par de partisanos, fundó el primer club de Jazz de Latinoamérica. Todavía no usaba los dieciocho.

Puestas así las cosas, y para no sucumbir en la asfixia, al momento de la comparación inevitable con esta vida esplendente, nos brinda alivio cierta ironía cuchillera, de la buena, al volver con Rojas, con su “Rimbaud” (otra vez RIMB!!), y asumir, resignados, aquella insistencia, aquella gotera en el cráneo: *No tenemos talento, es que/ No tenemos talento, lo que nos pasa/ Es que no tenemos talento, a lo sumo/ Oímos voces, eso es lo que oímos: un centelleo,/ Un parpadeo y ahí mismo voces. Teresa/ Oyó voces. El loco/ Que vi ayer en el Metro oyó voces.*

Tal como dice Rojas, con suerte captamos murmullos, entrevemos destellos; pero no poseemos el talento del Vidente. Nada de eso. Ni Alquimia del Verbo, ni nada parecido. De igual modo, podríamos sumar al pie de la letra, no poseemos el talento –de artista cachorro– que incubara en Jorge Cáceres.

Hablar de Cáceres es hablar de vanguardia en Chile. Desde ese punto de mira, su nombre está inscrito en la conspiración surrealista de a fines del 30, iniciada por tres poetas de provincia: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Esta célula, con los años, sería un referente para toda esta escuela o corriente artística, más allá de Santiago, sobre la cordillera y pasado el desierto, directo al continente. Su prontuario llegaría, de regreso, a Europa. *La Mandrágora* se convertiría en una marca de tinta y fuego. En un sello del Surrealismo, *urbis et orbis*.

A propósito de huellas, en mi opinión, el decenio 1935-1945, margen más, margen menos, es el lapso más trascendente, controvertido y convulso de la literatura chilena. Basta con decir que en él confluyen la llamada *generación del 38* y la revuelta surrealista. Ambos polos tensarían, de uno u otro modo, la producción literaria nacional por los veinte años siguientes. Decir que este período amaneció con la *Antología de la poesía chilena nueva*, de Anguita y Teitelboim, y en pleno fragor de la guerrilla literaria. Con *Miltin 1934*, de Juan Emar (+ *Un Año + Ayer*). Que en este tiempo cuajaron y se anunciaron, entre otras,

las obras de María Luisa Bombal y de Manuel Rojas, de Nicanor Parra, Rosamel del Valle, Carlos de Rokha. De Gonzalo Rojas y José Donoso. Cito, al pasar, con mezquindad.

El tramo en cuestión –que concluye con el Premio Nobel de Gabriela Mistral y el Premio Nacional de Neruda– fue la progenie de asaltos literarios, perpetrados en los años 20, como *Los Gemidos*, *Desolación*, *Residencia en la tierra*, y que concentró en Santiago, ciudad que comenzaba a convertirse en una capital, a una camada de poetas y escritores –iniciados ya, o en ciernes– que pugnaban por atraer los focos, por emerger, por luchar en la contienda cultural, bajo distintas banderas, pero siempre siguiendo la rotación del mundo. El mundo llegó y se insinuó en Santiago, como nunca antes, con sus rumores y humareda, aunque distantes, de guerras y revoluciones. Ahora bien, si aceptamos que la obra literaria no es un hecho aislado, podemos agregar, entonces, agregar algunos sucesos de nuestra historia a este caldero: caída de la dictadura de Ibáñez, República Socialista de los doce días, matanza del Seguro Obrero, voto femenino en comicios municipales, triunfo del Frente Popular, + en fin + etcétera.

Este fragmento del siglo XX coincide con la vida pública de Jorge Cáceres. O más bien, la provoca. O ambas, si se quiere. Como está dicho, la vida pública de Cáceres fue su producción artística. Fueron sus primeras y pequeñas piezas teatrales, en el internado del INBA, con Luis Oyarzún, como secuaz y cómplice. Con Millas, Rojas y a veces Parra, entre el público furtivo. Fue su experiencia en *La Mandrágora*, fueron sus libros y plaquettes, sus colaboraciones en revistas de combate, *Leitmotiv*, *Ximena*, *Neón*. Y por siempre, *Mandrágora*. Fue irrumpir en la Galería Rosenblatt, con la Velada Surrealista, en junio del 43, sumando obra y nombre a los de Nemesio Antúnez, Gabriela Rivadeneira, Braulio Arenas, Roberto Matta. Fue perpetrar, con Braulio Arenas, la Exposición Internacional Surrealista, en Santiago, diciembre del 48, con inclusión de obra propia, y de Breton, Cid, Péret, Rosenblatt. Al igual de urgente, fue su trayecto de bailarín clásico, en el Ballet Nacional Chileno. Sus cruces de cartas con surrealistas de Europa, o emigrados a Estados Unidos, arrancados de la guerra. Fue la fundación del Hot Jazz, de Santiago. Fue su viaje a París, en 1948: *Aquí me tienes, en pleno París, después de un viaje hermoso y rápido*, le escribe a Gómez-Correa, un miércoles 5 de marzo, más veloz de lo que fuera el martes 4. Fue también el apremio de aquel 21 de septiembre, cuando le hallaron muerto en la bañera, del departamento que alquilaba, en la calle Lira. Causa oficial del deceso: infarto al miocardio y la posterior inmersión en la tina de baño, aunque el informe de autopsia insinuara otra causa. Otro misterio, insondable, de Cáceres, anexo al misterio del futuro. De su futuro.

Por otra parte, si la vanguardia en Europa surgió en el periodo de entreguerras, como respuesta inmediata, quizás desesperada, a la máquina racionalista, la variante chilena fue, más allá de las similitudes obvias, de imitación, una respuesta a la primacía de la moral burguesa, a la molición de un catolicismo endémico, y a los intentos de una izquierda ortodoxa, en especial del Partido Comunista, por copar el campo de la cultura. Frente a esto, los *mandrágoras* –con excepción de Jorge Cáceres– declararon la guerra

abierta a Neruda y a la Asociación de Intelectuales de Chile, hegemonizada, precisamente, por el Partido de Recabarren. Vieron, o presintieron, el embrión totalitario que allí crecía. Combatían, por tanto, en dos frentes: 1. Contra una sociedad burguesa-conservadora. 2. Contra una izquierda bolchevique y policíaca. De ese modo, convencidos del poder de la poesía, de la acción del arte, pero siempre conectados a las zonas opacas de la mente, en pos de transformar la vida e invertir al mundo, salieron a combatir, durante medio siglo.

El surrealismo chileno fue el más persistente de la Tierra. Esto, a pesar de las bajas sufridas, como la del propio Cáceres o más tarde, aunque también con premura, la de Teófilo Cid; de la pronta desertión de Gonzalo Rojas y en particular la de Braulio Arenas, después de años de vanguardia, quien, bajo el peso de la noche, tomó un camino a contramano. No obstante, Enrique Gómez-Correa mantuvo el credo surrealista, hasta el último delirio. De hecho, bien podría considerarse, en la zona escrita, el último surrealista del planeta.

Pero, bien pensado el asunto, que el surrealismo en Chile haya perdurado más de la cuenta, no tiene nada de extraño. Aquí estuvo la vanguardia, antes que en cualquier otro punto del continente. Todo comenzó aquí, en 1916, cuando Vicente Huidobro —aquel oxígeno invisible de la poesía hispanoamericana, al decir de Octavio Paz— publicó *Espejo de agua*. Entonces, inició el jaleo. Comenzó la revuelta.

De modo que tampoco sería una gran sorpresa, o no debiera serlo, saber que en el ALMANAQUE SURREALISTA INTERNACIONAL de 1950, están señalados tres hitos que incumben a Chile:

1. El cuadro “La Tierra es un hombre”, de Roberto Matta, en 1942.
2. La Exposición Internacional Surrealista de Santiago, en diciembre de 1948.
3. La muerte de Jorge Cáceres, en junio de 1949.

Finalmente, a modo de cierre temporal, dejo el resultado de un ejercicio, más o menos aleatorio y de leve inspiración surrealista, con versos de nuestro héroe, tomados de algunos poemas de sus libros y plaquettes: *René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Por el camino de la gran pirámide polar*, *Monumento a los pájaros*, y *Textos Inéditos*, incluidos en Cáceres. Obra completa, de Luis G. de Mussy, de 2005: *El paisaje cambiará/ Para las generaciones al fondo del día/ Sobre dos cuerdas boreales/ Un pájaro en la punta del cielo/ Ida y vuelta y pasa el silbido del tren/ Ida y vuelta y ahora el blanco del ojo es violeta/ Cuando en mi noche magnética/ Caen pájaros de nubes/ Yo he dicho/ Para ellos la mirada es bastante/ Los pájaros cambian los paraísos/ Y están las cuatro ventanas encendidas/ En pleno bosque/ Y la noche será más corta alrededor del fuego/ Como la noche de abril/ En las fauces del lobo/ Como un fuego bien alimentado arriba las manos/ Es demasiado tarde para un juego/ De repeticiones/ Una lámpara puede cantar su olvido/ Y el sol está escrito/ Este sol más puro que jamás.*



TIEMPO POSHUMANO Y TIEMPO HISTÓRICO. EL RETORNO DE LOS POBLADORES EN LA SUBJETIVIDAD MAPUCHE DEL SIGLO XXI DE JAIME HUENÚN¹

Magda Sepúlveda Eriz
Pontificia Universidad Católica de Chile
msepulvu@uc.cl

ORCID: 0000-0002-7338-7280

El título *Crónicas de la Nueva Esperanza*, del libro que Jaime Huenún publica el año 2024, pone en alto la capacidad de la poesía de representar una época y ensoñar ese mundo al mismo tiempo. La población Nueva Esperanza, existe efectivamente hasta hoy, está emplazada en Osorno, lugar de nacimiento del escritor, y fue levantada en 1965, durante el gobierno demócrata -cristiano de Eduardo Frei. El poeta nos indica, desde el título, que hará una “crónica”, adscribiéndose a una forma de escritura donde la historia de la población será alterada por la dictadura de Pinochet y también su propia experiencia biográfica. Además, el título connota la actitud de la esperanza del libro. Me parece que Huenún potencia la población de los años 60 y 70, en contraposición a la población del 2020 liderada por narcotraficantes.

El poeta ensalza la agencia política de la antigua población, donde la convivencia entre sujetos de origen mapuche y chilenos era posible en pos de un futuro imaginado en común. La historia de los pobladores es de larga data en Chile², comienza en los años 50 (cfr. Garcés), debido a la gran inmigración de los campesinos a las urbes. Ellos se instalan en el borde exterior de las ciudades, en tomas de terrenos, esperando que las autoridades les ofrezcan una solución, como efectivamente sucedió. En 1954, bajo el mandato de Carlos Ibáñez del Campo, se crea la Corporación de la Vivienda (CORVI) que ya construyó poblaciones en forma gubernamental, como lo fue en Santiago, la población San Gregorio y la José María Caro. El gobierno de Frei (1964-1970) lanzó la campaña

¹ Este texto se inscribe dentro del proyecto Fondecyt regular 12.200.21 “La letra y la mirada” y el proyecto Anillos ATE 22.0054 “Heritage, Space and Gender: Understanding the ethnological heritage and its cosmovisión from a gender perspective”.

² Para la historia de las poblaciones en Chile recomiendo los investigadores Mario Garcés y Alejandra Mancilla.

“Operación sitio”, consistente en otorgar una infraestructura básica, un pilón de agua potable, alcantarillado y tendido eléctrico. Huenún nos informa en este libro que la Población Nueva Esperanza proviene de una toma: “Mi barrio era en verdad una toma de terreno, unas cuantas mediaguas levantadas sobre la tierra de la familia Van Conta, cuya mansión estaba a orillas del río Damas” (21). Luego, durante la dictadura militar, las poblaciones que existían en calidad de tomas en diversas comunas, fueron erradicadas y se fundaron villas, pero ya lejos de la ciudad. No fue lo que el caso de Población Nueva Esperanza. Pero sí la política de erradicación cambió la fisonomía de la comuna de Maipú, que se llenó de villas durante el gobierno de Pinochet. El apellido materno de Huenún es Villa, de manera que su indagación en la tensión población-villa no es menor.

La población, a diferencia de la villa, implicó políticas de cooperación entre los vecinos (cfr. Mancilla), por ejemplo, para canalizar el agua desde el pilón a cada casa. Por ello, sus habitantes se conocen y poseen vivencias en común. El poeta vuelve a visitar su población y desde allí construye este libro. En su recorrido, reconoce los nombres de los pobladores:

Los manzanos rebosan bajo el sol [.N.]ada pasa aquí. No hay crímenes ni pergaminos ni luces en el aire seco. Lucho Romano habla del tumor que tiene a mitad del pescuezo y Juanito Troquián -el anciano retardado de la casa 699 -, come duraznos y pan duro sentado en la vereda. De los cables cuelgan zapatillas que los chicos arrojaron a las noches estrelladas del sur. Quince perros ladran al unísono (16).

Cultivando el poema en prosa, Huenún retoma este género bajo el formato de la crónica, tal como Rubén Darío lo hizo al describir Valparaíso y Santiago en *Azul*. El poeta mapuche crea una imagen de la población, donde el sujeto mapuche y el sujeto chileno se conocen, se respetan y se aprecian. El conocimiento de lo que le sucede al vecino, el habitar la calle de forma espontánea y los perros quiltros son parte de esta descripción de la población que hace Huenún. Más aún, “No hay crímenes” en esta población, refuerza Huenún en polémica con la situación actual. La descripción de la población pone atención a un modo de habitar, plantar manzanos, que corresponde a generar un sistema ecológico huilliche, pero ahora en los márgenes de la ciudad. Los árboles de la población, “los manzanos rebosan bajo el sol” (16), son centrales en todo el poemario, pues plantarlos y verlos crecer es una manera de habitar el tiempo indígena. Los árboles indican un tiempo más extenso que el del humano en todo el libro. En este camino, Huenún se sitúa más allá del Antropoceno, este periodo de la historia de la Tierra que “designa la época geológica que resulta de la interrupción humana [y] que comienza hace 541 millones de años, [mientras] la edad de la Tierra se calcula en 4470 millones de años (Arias 103-104). Huenún instala a los pobladores en la escala temporal del planeta Tierra y en la escala del tiempo social histórico. Mientras en el tiempo moderno acontecen los hechos políticos, en el tiempo geológico “Nada pasa aquí” (Huenún 16). Es decir, Huenún elabora un tiempo profundo para el habitar de los pobladores de Nueva Esperanza.

La experiencia de habitar el tiempo profundo mapuche puede entenderse en la importancia que le da al sauce del paisaje de su escuela:

A esa escuela, a sus ventanas de vidrios rotos, parchadas con nailon y cartón, de una honda y permanente imagen: un árbol, un sauce pequeño inclinado en una loma, azotado por el viento y por la lluvia[.S]iempre había estado allí, era parte de mi infancia y pertenecía al campo de los Engle, una familia de alemanes de quienes solo sabíamos que vigilaban a diarios sus terrenos junto a un par de capataces armados. Pero el sauce bajo cuya fronda habían instalado un aguadero de animales, era para mí definitivamente libre. Aunque enraizado en una patria usurpada. [H]oy a pesar de las guerras de la tierra [e]se árbol sigue en pie (109-110).

Esta subjetividad le confiere importancia a un tiempo poshumano, un tiempo profundo, en el cual las acciones humanas ocupan solo un instante de una trayectoria mayor.

La subjetividad mapuche de Huenún se expresa habitando el tiempo de la historia humana y el tiempo poshumano. La atención en escenas no humanas de varias de las diecisiete imágenes, capturadas por el fotógrafo Álvaro de la Fuente, que componen el libro da cuenta de este asunto. De la Fuente logra esto porque lleva varios años trabajando en su proyecto *Retratos literarios indígenas*, donde retrata escritores indígenas, tras conversar con ellos sobre su obra. Para este libro, el poeta y el fotógrafo viajaron además el año 2021 a Osorno, visitando la población y sus alrededores. Por ello, las fotografías de humanos captan la atmósfera de los poemas, es decir, el fotógrafo interpreta lo que es “el padre de la ira” o “la batalla de tu madre que no termina”, enviando diez hijos a la escuela, mientras escucha las canciones citadas en el texto. A su vez, las fotografías poshumanas ponen atención a esa forma de ver de Huenún. La fotografía del sauce (Figura 15) nos muestra la mirada de Huenún, que ve el sauce en un tiempo que nos trasciende como humanos. Lo mismo sucede con la importancia del cielo en el encuadre de la fotografía de portada. De esta forma, las fotografías incluidas en el libro no ilustran lo que dicen las palabras, sino que complementan su universo discursivo. Es decir, el fotógrafo capta que el poeta vive en dos tiempos, el tiempo ecológico de la tierra y el tiempo de los humanos.

En ese tiempo histórico existe esta población enunciada por Huenún desde un “nosotros”. El poeta recrea su infancia en compañía de otros niños, a través de un “nosotros”, cuya vida en Nueva Esperanza significaba participar de la venta de alimentos y mercancías. A través de este comercio informal conoce a más vecinas:

Éramos niños, pero íbamos
con cajas llenas de carne
por las calles.
Sangraba el cartón
mientras en fila india
ancianas mostraban incisivos

[E]ran tardes de golpear cercas y puertas
 en casuchas que se desplomaban.
 Cada niño con un trozo de animal
 ofreciendo impávido la muerte
 en mojados papeles de diarios (56).

Hay una belleza en esta forma de concebir un “nosotros” en Huenún. El poeta sale del “yo” para mirar los colectivos a los que, de manera inocente, ha pertenecido. Esos niños no veían ni la pobreza ni la muerte, al contrario, estaban llenos de vida ofreciendo la mercancía en la población. El encuentro con las vecinas le permite examinar su propio lugar en la población mediante la auto ironía. El poeta se burla de sí mismo, de su condición de mapuche en la población, al decir que las vecinas mayores “hacen la fila india” para comprar. Por medio de esta expresión cliché, “la fila india”, Huenún nos muestra cómo ciertos agujeros del lenguaje tienen que ver con la cuestión indígena.

Así como, en la población, se conoce tanto la enfermedad de cada vecino, como lo que vende, se sabe también de aquellos que no pudieron soportar la vida. Huenún une una subjetividad mapuche y chilena que comparten la pobreza y el suicidio:

Cayó Chivita Saldivia
 colgándose de un ciruelo
 una mañana de junio
 mientras su madre cantaba.

Cayó José Huaiquimil
 ovillado como un perro,
 muerto de frío y de sed
 a orillas de los durmientes.

Vecinos de pobres aguas,
 buscadores de cangrejos
 gente que fuma y llora
 bajo manzanos floridos (62).

La muerte se nombra a través del verbo “cayó”, connotando que la vida de cada uno de ellos fue una lucha. La pena y la pobreza une a estos vecinos suicidas. Ellos podían obtener un dinero mínimo de la venta de camarones de río. Toda su vida transcurrió mientras los manzanos floridos se renuevan cada primavera, estación que ellos no verán. Los vecinos desaparecen, mientras los manzanos continúan su vida.

La población cuenta con una escuela, nombrada por Huenún como “Escuela 111” (102). El origen de este centro educativo ocurre en 1968, en la sede social de la población, ubicada a orillas de la vía férrea. Contó inicialmente con tres cursos. En 1971, recibe el nombre de “Escuela N.º 111 Nueva Esperanza”, siendo asumida por el sistema fiscal que

implementó cursos desde kínder a sexto básico³. Huenún recuerda la importancia de esta escuela para el sustento de su familia y su adscripción ideológica:

Padecí el cáncer marxista en la flor de la niñez
propagado por un grupo de estudiantes
que compraba a mi madre veinteañera
panes dulces y calugas
preparadas con la leche
y el azúcar cubano de las JAP.
No existía poesía en mi cabeza
en ese tiempo
[E]l camino
fue más largo y más abrupto
que la rústica y eterna
esperanza de los pobres.
El camino al socialismo
hizo polvo el “Pueblo unido”
que cantaban los muchachos
de la escuela 111 (101-102).

Huenún recuerda su temprana infancia durante el gobierno de la Unidad Popular y cómo las JAP, las Juntas de Abastecimiento y control de precios, proporcionaron azúcar a su madre. Ella cocinaba panes dulces y calugas con el azúcar cubana que recibía de las JAP. El viaje que había realizado esta azúcar es indicador de ese tiempo solidario que vivió Huenún. Esta azúcar llegó al puerto de Talcahuano en abril de 1973, como un regalo de la Revolución al pueblo de Chile. Venía a bordo del buque cubano Sierra Maestra, que fue recibido por Allende y los penquista partidarios de la UP. Parte de esa azúcar fue entregada a los obreros que estaban a cargo de la construcción de un colegio en Talcahuano. Recordando esta azúcar, Huenún declara haber “padecido el cáncer marxista”, ironizando con la metáfora de la enfermedad del cáncer que después usó la dictadura para describir al marxismo y a la vez auto burlándose de haber padecido efectivamente un cáncer en su adultez.

El periodo de la UP es descrito por Huenún como la época de la “rústica y eterna / esperanza de los pobres” (102) y de la felicidad de ciertos vecinos. Volvemos al título y entendemos que la esperanza acá es una cuestión social, es la esperanza de los pobres.

³ En 1980 cambia el nombre a E-401. En 1996, pasa a llamarse Escuela Monseñor Francisco Valdés Subercaseaux, nombre con el que continúa hasta hoy (*Proyecto educativo* Escuela Monseñor Francisco Valdés Subercaseaux).

La alegría de los campesinos y de los partidarios de la UP forma parte de ese periodo de esperanza, como recuerda Huenún:

No existía poesía en esa calle,
 solo el paso semanal
 de tractores rumanos y soviéticos,
 conducidos por alegres campesinos
 que se iban de compras y de putas
 a los anchos caserones
 de la vieja avenida Arturo Prat.
 Serafín, mi vecino comunista,
 saludaba a esos convoyes con banderas
 y retratos de Allende y del Che.
 Doña Dalma, vieja, rubia y germanófila
 se escondía en su rancho bajo llave (101).

El poema contrapone al vecino feliz con la vecina infeliz, no sólo mediante la actitud de festejar o rechazar la maquinaria que viene de los países comunistas, para contribuir a la reforma agraria, sino también mediante el color de la piel, la rubia, la opositora, y además germanófila, como los que apoyaban la presencia colonizadora alemana en el sur de Chile. Esta contraposición por el color de la piel corresponde al corte racista de la sociedad que Huenún está representando. La vecina germanófila se esconde en su rancho al escuchar el paso de la modernidad socialista, entonces no es por clase, es el color de piel, el motivo que define la ideología.

La represión dictatorial sobre la población es recordada por Huenún a través de operativos de higienización que ejecutaba el gobierno militar, para el cual, los pobladores fueron considerados algo que había que limpiar o exterminar. El poeta acentúa la convivencia del equipo de salud con el regimiento:

Luego vino el Regimiento Cuatro Arauco
 y sus médicos, matronas, practicantes,
 a matarnos los piojos y la sarna
 con duchazos de lindano y de fenol.

Estas políticas de higienización dictatoriales, rememoradas por Huenún, permitieron la entrada de los milicos y el personal de salud juntos, generándose esa conjunción de autoridad armada y científica de la que habla el poema. Esta intervención, funcionaba sin el consentimiento activo de los afectados y sus familias, operaba, bajo la forma del “duchazo” que recalca el poeta, expresión que trae de vuelta las duchas nazis de exterminio.

La escritura de este poeta se abre paso para los nombres de los mapuches asesinados por la dictadura. Huenún, en todo su proyecto artístico, insiste en poner los nombres propios, recordemos el libro *Ceremonia de los nombres* (2021), que tiene por núcleo

posicionar en la historia los nombres de mapuches prominentes. El poeta se preocupa de inscribir los nombres mapuches en la historia:

Esos muertos se llamaban Paichacheo,
Panguilef, Rápido Puma, Ave Azul.
Esos muertos se paseaban por la calle
y cantaban como Pedro por su casa
las canciones silenciadas de la UP.
No existía poesía en mi cabeza,
la metáfora era el pan con afrechillo
y la rima la enseñaban los boleros
y rancheras de Javier Solís.
Sombras nada más (103).

El escritor reitera que en esa época “no existía poesía” en su cabeza, comunicándonos que su inclinación hacia el arte está relacionada con la capacidad de escuchar: oír a los muertos que cantaban las canciones prohibidas y poner atención a los recursos estéticos de los boleros y rancheras, especialmente ese bolero que decía “sombras nada más / en el temblor de mi voz” (103), verso que se hace carne en este poeta interesado en los mundos que se están desintegrando. “Almanaque” se llama este poema que efectúa una crónica de la UP y los inicios de la dictadura en la población. Tal como el almanaque era una forma antigua de libro, donde se informaba todo lo que había ocurrido en un año, Huenún está elaborando una crónica personal del año 1973, para preservar esa época que se está olvidando.

En este juego de surgimiento de la población como motivo estético, la cantina es un espacio más del compartir. Víctor Jara en su disco *La población* (1972) tenía la canción “La carpa de las coliguillas” que era el burdel donde también se conversaba. Ese espacio de interrelación también está representado en la historia *Desde el fogón de una casa de putas wuilliche* de la escritora Graciela Huinao. Por el contrario, la complejidad del espacio social de la cantina no es recordado con mucha felicidad por el poeta:

Volver a la cantina de la muerte,
pisar el aserrín de bosques fríos,
beber de la memoria fragmentada,
sembrada por el sol sobre las tumbas
en los extremos de la gran ciudad (64).

En términos biográficos, Jaime atendió la cantina familiar desde los ocho años de edad. En el recuerdo, la cantina es un lugar donde van los derrotados, a quienes los espera solo la tumba.

En estas crónicas de la población Nueva Esperanza, lo social y lo íntimo conviven. El apellido del *pater*, Huenún, de significante indígena, marca un nudo en la vida del

poeta. Ese padre al cual hace mucho tiempo no ve, no sabe si está vivo, es buscado. El poeta se desplaza hacia el Barrio Francke de Osorno para encontrarlo, en este sector de nombre colonizador, alemán, el padre está en su laberinto:

Vine a Francke porque me dijeron que aún vive mi padre. Los perros olfatean el culo de otros perros y la escarcha cruje deshaciéndose bajo mis pies. El cielo se desnuda y deja caer su peso de agua sobre mis hombros. El espectro de mi padre abre la puerta y me guía al centro de su laberinto, donde arde un fuego hosco y el aire huele a rancia y mojada tierra final (12).

Huenún encuentra al ya viejo Huenún en un espacio también poblacional, lugares donde en Chile abundan los perros quiltros. La escarcha se deshace tras las pisadas del poeta. Le abre el padre quien ya está en calidad de espectro; o la gran mayoría de los padres, son, en Latinoamérica, un espectro, como Pedro Páramo. Por cierto, el mío también, a quien no vi desde mis ocho meses. Los dos Huenún logran encontrarse donde el fuego arde, ocupando el centro del espacio. Este padre, como el Minotauro encerrado en un laberinto, conserva en su centro su núcleo cultural vital. El poeta logra construir una imagen de su padre uniendo la importancia del fogón mapuche⁴ con la literatura europea, un vínculo escritural que se reitera en la estética de Huenún. A su manera, Huenún, des-europiza Europa.

La relación con este padre configura el origen de la poesía para Huenún, en tanto se reconoce la ira allí, el progenitor es “el padre de la ira” y su muerte produce “canto del amor”, como nos comunica en un texto metapoético:

Léase padre en la palma de la mano,
 [b]úsquese un alma en el árbol trunco,
 [R]ómpase el lomo, padre de la ira,
 Sangre en su lengua de niño sin perdón.
 Sea su día el día del origen,
 sea el origen padre del olvido,
 sea el olvido flor para la muerte,
 sea la muerte canto del amor (13).

⁴ La traducción de los poemas al inglés fue realizada por la profesora Cynthia Steele de la University of Washington, quien en una nota del libro explica que ella proviene de una familia de clase blanca y con quien Huenún mantuvo contacto por correo electrónico, transformándose dicho diálogo en una primera lectura de los poemas. Este diálogo intercultural es visible en los poemas mismos, por ejemplo, Huenún no dice “fogón” prefiere decir “fuego hosco”, en atención a situarse en otro universo cultural. De manera, que la traducción aquí interculturaliza al traducido.

En las líneas de la mano suele pronosticarse un futuro, pero en este poema, en ellas se lee el pasado, donde ese “padre de la ira”, que es también “lengua de niño sin perdón” ocupa un lugar fundamental en el destino de su hijo. Una fotografía incluida en el libro (figura dos) connota lo que es este padre. El ángulo en picada lo hace ver pequeño, como si el peso del mundo estuviera en esa mochila que carga. Va saliendo de una casa pobre, de material de madera, en la actitud de quien va al trabajo demoledor. Su gestualidad es seria, adusta, el “padre de la ira” va al mundo para volver con más agresividad aún. En la lengua de ese padre hay sangre, tanto por hablar un idioma prohibido en su época, como porque, cuando fue niño, no conoció el perdón. Este padre de la ira viene de un mundo violento, donde su idioma mapudungún y su subjetividad mapuche es despreciada. En la interacción con ese padre se traba la lengua, naciendo la poesía con el tartamudeo versal.

La herencia de este padre proviene de la abuela del poeta. Matilde, la abuela paterna, que tuvo ese único hijo, plantó manzanos y ciruelos que todavía sobreviven. Su casa incluso se mantiene en pie:

Matilde, abuela nuestra, sabrás que no lloré en el velatorio y que obligado por mi padre [d]ije ante la parca parentela algunas palabras. [D]igo entonces que tu casa sitiada largos años por perros y gatos, ratas y moscas [s]igue en pie.

Y tus nietos, encumbrados en la tarde, muerden frutos de manzanos y ciruelos plantados por tu mano” (81-82).

El texto enarbola la herencia de frutales y de una casa, cuyo valor es que se mantenga en pie, como un legado de resistencia de ese linaje.

Acompañando al poema de la abuela paterna está la fotografía del *chemamiüll* (figura 13), escultura en madera de aproximadamente un metro que conmemora a los antepasados. “Esta expresión de la cultura material guarda relación con la cosmovisión indígena, la historia del linaje de la comunidad y la relación entre el mundo de los vivos y de los muertos” (Saavedra 34). En la fotografía el *chemamiül* está en un cementerio, marcando el linaje ancestral mapuche al que pertenece Huenún, su *Küpalme*, que al unirlo con la población, su territorio, su *tuwüm*, establecen ese cruce que es el núcleo autobiográfico de este libro.

La madre, María Luisa Villa, y la abuela materna, Marina González, ocupan su lugar en esta autobiografía. La madre posee la fuerza del que sobrevive en circunstancias tan adversas, como el terremoto de 1960:

Mi madre navegaba por las calles inundadas de Valdivia
en mayo de 1960
y recogía lo que el agua arrastraba
en lentos remolinos hacia el mar:
tacitas de mellada porcelana,
sartenes de roído hierro negro

[M]aría Luisa Villa
 en un bote de areneros,
 con hambre, con hermanos,
 buscando en la arruinada costanera
 la fría luz
 de la ciudad perdida (88).

La madre buscaba objetos semidestruidos por el maremoto, era una coleccionista del pasado, como su hijo, el futuro poeta. Huenún no dice “el barco navegaba”, él expresa, “mi madre navegaba”, dándole orientación y valor a esa búsqueda entre escombros de la madre. La porcelana mellada puede usarse o puede venderse. El sentido de la vida de esta madre, para el hijo, es lo que falta por hacer: “Cuanto tuvo y no tuvo tu madre / ahora es tuyo” (95), por esto “La batalla de tu madre no termina” (96). De esta forma, el escritor describe el linaje materno como un trabajo que continúa en el hijo.

El trabajo de recolector se encuentra escenificado en la fotografía del gato. La función del recolector, del poeta y del fotógrafo se hacen una en la escena del gato que lleva en sus fauces un pájaro. Ambos se han concentrado en lo que pronto será destruido. Son como el *angelus novus* de Klee, recordado por Benjamin⁵, que mira hacia atrás lo que está siendo destruido por la tormenta. El gato mira desafiante al fotógrafo que lo capta en contrapicada. De la misma forma, el poeta mira directo a los ojos del felino destructor:

Uno recuerda el tango *Uno*
 cuando la luz del arrebol
 es más fría que la muerte.
 Los gatos de la calle ven pasar aviones
 sobre la cordillera translúcida
 y uno se queda perdido en esos ojos
 escuchando el tango *Uno*
 mientras los zorzales cantan
 solo para las heladas hierbas
 de la vanidad (39).

El poeta está ensimismado escuchando el tango *Uno* y mirando lo que ven los ojos del gato, a saber, aviones que pasan sobre la Cordillera, una imagen asociada a los aviones que destruyeron La Moneda. Agreguemos ahora que el tango *Uno* vuelve sobre la palabra del título, “esperanza”: “Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños

⁵ Benjamin proporciona esta imagen de quien mira la destrucción: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. [Tiene] el rostro vuelto hacia el pasado. [Él] ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina” (Benjamin 53-54).

prometieron a sus ansias” (www.cmtv.com.ar). El tango trata sobre la pérdida de esperanza en el amor, después de haber experimentado la maldad en la experiencia vincular. El poeta contempla la destrucción a través de los ojos del felino y a la vez lo observa destruir al zorzal. Mientras está ensimismado, el zorzal puede ser atrapado por el gato; tanto como el poeta, en su lado zorzal, puede ser engullido mientras permanece en la contemplación estática. En esta imagen, el artista es representado por su función de mirar directamente el derrumbe y arrebatar sujetos y objetos al pasado, antes que entren a la demolición o destrucción eterna. Así Huenún habla de cines demolidos (45), ahorcados (45), hospitales demolidos (88) y poblaciones olvidadas. En ese recobrar está la herencia de la madre.

La abuela materna, que vivía en una “rancho de madera” (89) se ganaba la vida como yerbatera, transitando entre esta práctica y la fe cristiana, al modo de un sujeto intercultural:

Mi abuela, mientras tanto,
 recorría las barriadas
 ofreciendo sus dotes y servicios
 de meica y yerbatera.
 Bailahuén para el hígado inflamado,
 llantén para las úlceras
 [C]ontumaz deshacía el mal de ojo
 bordando cruces rojas
 [E]n su lóbrego y pequeño dormitorio
 mantenía un claro altar
 con estampas de santos y vírgenes
 [y] una Biblia diminuta de los Últimos Días.
 Su tumba ya anochece y se cubre
 de zarzas y flores azulinas,
 y el nombre de su vida
 –tallado en tosca cruz –
 es borrado por el paso viperino
 de los anchos ventarrones fluviales (89).

La abuela materna posee saberes sobre hierbas que aprecia el poeta. Sin embargo, su herencia parece desvanecerse, posiblemente debido a su adopción de la fe cristiana mormona. Esta abuela no posee un *chemamül*, al contrario, su nombre parece irse borrando de la cruz. Pero permanecerá porque el poeta la ha inscrito en su obra. Así como la población está siendo recuperada como un posible lugar de convivencia en este libro.

El trabajo estético que Huenún efectúa con la población es también un gesto político. Ahora, en la segunda década del 2000, las poblaciones han sido sustituidas por los campamentos liderados por el narcotráfico. Allí los maleantes crean habitaciones de tortura y espacios ultra vigilados donde están secuestradas mujeres obligadas a prostituirse. Allí,

se realizan fiestas privadas, con soldados del narco en la puerta y jacuzzi en el interior. En los campamentos, no se espera la solución habitacional de la autoridad, sino mantenerla lejos, que, a ellos, les dé tanto miedo, que no se atrevan a entrar. El destino de los campamentos es desaparecer de forma tan rápida como se levantaron. Se irán hacia otro lugar, cuando la autoridad los desbarate. Frente a ellos, Huenún recuerda y propone otro espacio, con otra socialización: las poblaciones. Allí, donde todos se conocen y comparten la fiesta, la enfermedad y la muerte juntos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Manuel. *Antropoceno. La política en la era humana*. Madrid: Taurus, 2018.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: LOM, 1995.
- Escuela Monseñor Francisco Valdés Subercaseaux. *Proyecto educativo*. Osorno-DAEM, 2024.
- Garcés, Mario. *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago (1957-1970)*. Santiago: LOM, 2002.
- Huenún Villa, Jaime. *Crónicas de la Nueva Esperanza*. Santiago: LOM, 2024.
- Mancilla, Alejandra. “Las poblaciones callampa como expresión del derecho de necesidad”. *Revista de Ciencia Política* 3, 37 (2017): 755-765.
- Saavedra, José y Eugenio Salas. “El Chemamüll: tradición sagrada, pervivencia y símbolo de resistencia cultural mapuche”. *Cuadernos de Historia del Arte* 32, 7 (2019): 33-103.



LEYENDO *PERFILES*, UNA SELECCIÓN DE ENSAYOS DE ALFREDO JOCELYN-HOLT

Felipe Toro
Pontificia Universidad Católica de Chile
fetoro@uc.cl

ORCID: 0009-0007-3511-4314

Habría retroceder hasta el siglo XIX, quizá hasta Vicuña Mackenna, para encontrar un caso similar al de la escritura de Alfredo Jocelyn-Holt en la literatura chilena, la figura de un historiador que es a la vez narrador y cronista, dueño de una voz hipnótica, casi oracular, capaz de seguir interpelando por más de treinta años de actividad ininterrumpida a lectores de distintas sensibilidades, y moverse dentro de varios géneros y registros espacio-temporales. Y decimos registros espacio-temporales, porque la escritura de Jocelyn-Holt se ha movido principalmente en dos (y al tratarse de un historiador, con mayor razón deberíamos tener en cuenta estas coordenadas): en el tiempo largo del ensayo historiográfico –donde la respiración se ensancha para acometer un proyecto narrativo que supone la interrogación de un fresco de siglos, como ocurre en su *Historia general*– y en el ritmo frenético de las rotativas o los textos por encargo –que obligan a la escritura a someterse al ciclo del *deadline* semanal y el pie forzado de cierto número de caracteres.

Uno de los placeres que nos depara la lectura de estos *Perfiles*¹, piezas independientes de variada extensión y procedencia, en general breves y no tan breves, recopiladas y editadas por Santiago Aránguiz, es mostrarnos cómo en la escritura de Jocelyn-Holt estos dos registros temporales se cruzan, se combinan y conviven en una suerte de contrapunto, al grado de que muchas veces se hace imposible distinguir qué momento la crónica escrita para la prensa escrita o un artículo académico se desdobra en un libro contenido en una cáscara de nuez. De hecho, me atrevería a decir que este rasgo formal de su escritura es también una de las características de su imaginación histórica. Me explico: en estos textos, la imaginación de Jocelyn-Holt frecuentemente hace colisionar o yuxtaponerse un espacio-tiempo con otro, como si su escritura estuviera experimentando con alterar

¹ Alfredo Jocelyn-Holt, *Perfiles*. Selección, prólogo y edición de Santiago Aránguiz. Santiago: Universidad Católica de Maule y Tácitas, 2023

las proporciones en las que habitualmente nosotros, sus lectores, percibimos y medimos los fenómenos históricos.

Véase, por ejemplo, cómo el vuelo de nuestro localísimo Teniente Bello, en su interpretación se recorta contra un telón de fondo infinitamente mayor, de hecho el más grande concebible, a saber, el de las señales percibidas por un radiotelescopio en Ohio en el espacio exterior: "...si el espacio, cualquier espacio, el sideral desde luego, por muy inmenso, inabarcable [...] que nos parezca, a la larga resulta que es o se vuelve comprensible únicamente en términos finitos, no es del todo disparatado conjeturar que, una vez que alcancemos sus extensiones más lejanas y apartadas, demos con el reflejo especular de nuestro propio origen [...]. Si la anterior suposición suena plausible, por qué no extenderla al caso del Teniente Bello. En efecto, sin que tengamos que abusar del símil, la señal WOW registrada por el radiotelescopio, quién sabe, hasta puede que corresponda a éste o a otros perdidos en el espacio" ("Perdido" 198). Nótese cómo en este ensayo se modifican las escalas en las que nos movemos, las magnitudes desde las cuales nos entendemos como sujetos históricos: premunido de un espejo del tamaño del universo y de un radiotelescopio, Jocelyn-Holt convierte al Teniente Bello en un punto apenas visible (¿como el Ícaro de Bruegel, que hay que buscarlo, perdido en el paisaje?); pero, también, paradójicamente, lo hace partícipe de un universo en expansión, convirtiéndolo en un punto de fuga. ¿Seguimos todavía en Chile al trabajar con estas coordenadas?, ¿a qué jurisdicción le corresponde controlar su viaje interestelar?

La mirada de Jocelyn-Holt está repleta de juegos de perspectiva, de la consciencia de que dependiendo de dónde se los mire —en el tiempo y el espacio— y con qué se los mire, los objetos (Chile, América o la galería de retratados de estas páginas) se agrandan o empequeñecen según se acercan o se alejan, tal como hace años advertía él mismo al titular un libro como *Espejo retrovisor*, es decir, que miramos hacia atrás con un espejo cóncavo (por lo que ya estamos avisados: *los objetos en el espejo están más cerca de lo que parecen*). En ese sentido, parece reveladora la cita que incluye de Glucksman sobre la estatua ecuestre de Pedro el Grande: "La importancia de Pedro supera al personaje, desborda Rusia, anticipa una mutación planetaria" ("José Joaquín Prieto" 94). ¿No es eso precisamente lo que hacía recién al representarnos a Bello, el Teniente, o al ensayar una historia de los "Cielos de Chile" donde "pensarnos en términos del cielo implica, por tanto, adicionar una dimensión todavía más inabordable" ("El cielo" 181)? Lo mismo cuando nos recuerda que Pedro Balmaceda Toro escribió que "[t]enemos héroes, pero no tenemos estatuas dignas de los héroes", para darle un nuevo giro a la frase: "Tenemos héroes, vale, pero no tenemos historias dignas de nuestros mortales convertidos, travestidos, demasiado a menudo en estatuas" ("José Joaquín Prieto" 113). En estos *Perfiles*, la mirada de Jocelyn-Holt nos muestra escenas o personajes de nuestra historia en el momento en que las formas o medidas con que los representamos aparecen desbordadas o reñidas con su fondo, en el momento en que los moldes en que los hemos fijado parecen incapaces de contener las dimensiones de sus referentes. Partiendo por el propio Balmaceda Toro,

individuo extraordinario cuyo cuerpo maltrecho pondría en crisis el género de la estatua heroica (y, por lo tanto, al menos en ese género de la memoria sería irrepresentable).

Y si hay algo contra lo que la escritura de estos perfiles se rebela, es precisamente contra la fragua de estatuas o contra los “hombre-estatua”, al punto de que uno se admira de la cantidad de estatuas que cruzan estas páginas, como una amenaza constante para el historiador (las estatuas y sus poses hieráticas, sabemos, forman parte del imaginario de lo siniestro descrito por Freud, lo familiar vuelto no-familiar): está Margaret Thatcher, que “cuando develaron su estatua en el Parlamento, exclamó que hubiese preferido que fuera de hierro, pero que le vamos a hacer, bronce *will do*” (“Thatcher rediviva” 43); José Manuel Balmaceda, “quien terminó siendo inmortalizado en piedra, obelisco incluido” (“San Martín” 83); José Joaquín Prieto, “numistizado”, de “quien no deberíamos contentarnos con su vaciado de bronce” (“José Joaquín Prieto” 94); Andrés Bello, cómo no, el “bisabuelo de piedra” según Edwards, Joaquín, “personaje que con el tiempo se le tiende a ‘marmolizar’” (“Andrés Bello” 127) y que a su vez suele “hablar para el bronce o para el mármol”; o, finalmente, la escena primordial de cuño donosiano en la que nuestro autor recuerda de niño haber visto la “estatua viviente” de su tío político, “un señor muy enorme, casi un gigante –insisto yo era muy niño– al lado del piano de cola negro” (“José Joaquín Prieto” 108; y de nuevo, mírese el calculado contraste de proporciones espaciales: alguien “muy enorme”, visto en contrapicado por alguien “muy niño”). La historia se escribe, insinúa Jocelyn-Holt, para conjurar “la tara, o bien, la pesadilla, de habernos criado entre tanta estatua” (109): las estatuas, recordemos también, en su inmovilidad se nos aparecen congeladas en el tiempo (y Jocelyn-Holt sólo celebra aquellas que parecieran admitir el paso del tiempo sobre sus formas, como la de Nicanor Plaza de Bello, que lo retrató “triste, exponiéndolo –y sabiendo– que, más temprano que tarde, lo encapucharían” [“Andrés Bello” 130]). Agréguese a ello que, según el relato bíblico, quien mira para atrás –suponemos que sin espejo retrovisor– corre el riesgo de convertirse en una de ellas, como la mujer de Lot; o peor aún, ahora en el mito griego, puede terminar adoptando la mirada de la Medusa (es decir, petrificando todo lo que ve).

Frente a las formas petrificadas de la mirada, la escritura de Jocelyn-Holt opone el mundo de las imágenes en movimiento, dispuestas en una sucesión que sin cesar devela sus correspondencias y afinidades latentes. En la imaginación de nuestro autor, una imagen siempre es contrapunteada, matizada o puntuada por otra; en el trabajo óptico de su prosa, nunca hay una sola perspectiva, sino que estas proliferan y, como en un ejercicio cubista, asistimos a la descripción de un mismo objeto desde el mayor número posible de ángulos. A la figura de Donald Trump, por ejemplo, la compara con el magnate Charles Foster Kane del clásico de Orson Wells (en un salto que ilumina dos momentos de la prensa amarillista de EE.UU.), pero no es todo: la Trump Tower se convierte en el escenario de la película de King Kong (imaginamos ahora a Stormy Daniels en el puño del gorila); y luego, ya con las imágenes girando en espiral, superpone su retrato al del senador McCarthy y, luego, al del presidente Andrew Jackson (49-5). Las imágenes, nos sugiere el

trabajo de Jocelyn-Holt, se dejan interpelar mejor cuando forman una serie, una cadena asociativa que les devuelve la dimensión temporal perdidas (invocadas por su biblioteca pictórica y cinematográfica, uno las ve moverse a la velocidad de veinticuatro cuadros por segundo y, también, a la velocidad de las rotativas del periódico). La serie, eso sí, parece nunca estar cerrada, y sus lectores quedan invitados a continuarla, a agregar un nuevo eslabón, en una suerte de modelo para armar (esa es la hospitalidad de estos textos, y también su desafío implícito, a no petrificarnos, a volver a mirar desde otro ángulo): al ver el avión del Teniente Bello, yuxtapuesto por Jocelyn-Holt al malogrado destino del escritor francés Saint-Exupéry y, a su vez, imaginado en contigüidad con el manifiesto futurista de Marinetti, ¿qué nos impide seguir?, ¿por qué no reinterpretar, por ejemplo, la escritura de Zurita en los cielos de Nueva York a la luz del mito del Teniente Bello?

En este mismo sentido, pienso que es al interior de esa cadena asociativa desde donde deberíamos interpretar el trabajo de montaje que supone esta recopilación (auténtico ejercicio de *collage*), cuyo recorrido, a la vez que descubre motivos o tramas imperceptibles que cruzaban la prosa de Jocelyn-Holt, va transformando en retrospectiva nuestra percepción de lo leído conforme avanza la secuencia: al artículo “El cielo de Chile y su historia” (que nos deja mirando para arriba), le sigue el ensayo en torno mito del Teniente Bello, ya mencionado, que al venir inmediatamente después, convierte “El cielo de Chile y su historia” en su propio espacio aéreo o pista de despegue; y acto seguido, al vuelo de Bello le sucede, en perfecto desarrollo narrativo, la semblanza de Vicente Huidobro (cuyo Altazor tendrá el paracaídas que al otro le hizo falta en su viaje: “Cae [...] / Cae eternamente / Cae al fondo del tiempo”). Curiosamente, el destino del Teniente vuelve a resonar para el caso de otro Bello, el de don Andrés, cuando Jocelyn-Holt describe su llegada a Chile como a un “*Shangri-La* andino”, y si recordamos la película de Capra, *Lost Horizon* (1937), el personaje de Robert Conway llega a *Shangri-La* a la manera del Teniente Bello, es decir, con su avión capotando y dando a parar, más encima, a un lugar en que el tiempo se ha detenido o petrificado: lugar perfecto para un futuro “hombre-estatua” (sin contar, además, con que nuestro autor ha yuxtapuesto el paisaje de los Himalayas con el de la cordillera los Andes, en difuminado; y de los dos, Chile o *Shangri-La*, en todo caso, es casi imposible salir).

La escritura de Jocelyn-Holt, para decirlo más claramente, por medio de esta vía asociativa, iconológica, multiplica las versiones posibles de la historia (lo contrario sería simplificar, escolarizar; abolir, en beneficio de nuestra propia tranquilidad, la ambivalencia y las contradicciones de las imágenes que nos llegan del pasado y desde otras latitudes); su escritura misma en respuesta a ello es abiertamente especular: “La historia de Chile es como esos grabados medio fantásticos de Maurits Cornelis Escher en que aparecen unos espejos mágicos, en que mediante unos sofisticados juegos de perspectiva se recrean unos mundos imposibles, simultáneos, que se proyectan infinitamente” (“José Joaquín Prieto” 104). De ahí que quisiera proponer que la escritura de Jocelyn-Holt no pocas veces da la impresión de estar construida también a la manera del experimento visual

del “pato-conejo” que circularía en las páginas de *Arte e ilusión* de Gombrich (vemos un pato; pestañeamos, vemos un conejo): los retratos de este libro tienen siempre doble filo; están compuestos como dos o más imágenes que conviven simultáneamente en una sola. Estos perfiles –valga la redundancia– están, como mínimo, compuestos de frente y de perfil, y pueden, por tanto, leerse al revés o al derecho como los dictámenes del oráculo; son retratos paradójicos, cuya fascinación reside en estar siempre bocetados en el instante en que el retratado se desdobra y se convierte en otra cosa.

Pasemos revista a un par de las muchas ilusiones ópticas que nos depara este libro de perspectivas, y que para mí constituyen uno de los gestos más representativos de la hechura de los textos de Jocelyn-Holt (el trabajar obsesivamente con matices, su énfasis en las mediaciones, la media tinta): “Huidobro es y no es un nacionalista. Nadie más cosmopolita que Huidobro, nadie más ‘patriótico’ que él” (“Huidobro” 237); “Raúl Ruiz, a estas alturas, es tan de allá, de Francia y Europa, como de acá” (“Raúl” 260); el criollo, nos dice a propósito de Ramón Subercaseaux Vicuña, “es tan de aquí como de allá”, ubicable en un “espacio elástico”, “en doble perspectiva móvil, yendo y viniendo” (“Ramón” 159); un párrafo de Andrés Bello sobre José Joaquín Prieto perfectamente podría parecerse dicho sobre O’Higgins, “alguien distinto y, a la vez, ni tan distinto” (“José Joaquín Prieto” 96); nuestro “¡Viva Chile, mierda!” podría significar que Chile es una mierda, pero que viva igual (“Los chilenos y la muerte” 376); así como el mérito del libro de Rodríguez Monegal es que “logra hacernos entender que Bello [Andrés] no es esto o aquello pudiendo ser ambos” (129). Para mí la clave está en ese “pudiendo ser ambos”, lo que llevado a la historia significa trabajar con mundos posibles, indeterminados, no con destinos ni fatalidades (en la escritura de Jocelyn-Holt, el restringido y pertrificado repertorio nacional se abre y multiplica en espacios virtuales, paralelos: Chile pudo haberse llamado “Perú”, “Arauco” o “Patagonia” [“Test de chilenidad” 326]). Puede que nuestro autor se haya decepcionado del ajedrez temprano en su niñez (“Fobia lúdica” 401), pero convengamos que sus imágenes no dejan de mover el tablero haciendo “enroque” (lo cual es otra forma de mover estatuas, ahora en miniatura).

El ejemplo más conmovedor de este delicado arte en perspectiva es el caso de la pieza que cierra el libro (“Caucho viejo”), que comienza así: “Desde que lo vi en Medellín en diciembre pasado supe que en algún momento iba a escribir de él” (406). En principio, como nos enteramos en la línea siguiente, Jocelyn-Holt está hablando de “[u]n árbol gigante, lo que nosotros conocemos por gomero, y que en la Amazonía llaman, con mayor propiedad, árbol del caucho” (406). Y, sin embargo, en una nota al pie leemos: “Escribí esta columna días después de que muriera mi padre” (406). Volvemos entonces a leer el comienzo: “Desde que lo vi en Medellín en diciembre pasado supe que en algún momento iba a escribir de él”. ¿Quién es ese “lo” y ese “él” que anuda en un solo bucle el “ver” y el “escribir” (las dos operaciones fundamentales de la imaginación de nuestro autor)?, ¿el árbol o el padre? Ambas posibilidades, en el achurado de esta primera frase, se mantienen

en perfecto equilibrio, sin cancelarse mutuamente. El texto, que hasta entonces era un solo texto, ahora son dos textos: paisaje americano y elegía.

Volvamos entonces al fenómeno ilustrado en las páginas de *Arte e ilusión* de Gombrich: en este cúmulo de retratos reversibles, su mirada, por un lado, nos enseña a lidiar con la superficie inestable de las imágenes (oscilantes como un espejo de agua, donde la representación se desfigura o modifica al solo tocarla), al tiempo que el trazo de su escritura –ahí su modernidad, la trabajada complejidad de su sintaxis– no le hace el quite a trabajar con el principio de incertidumbre, con dos sistemas de referencia en simultáneo, con incógnitas con las que nuestro tiempo tiene que aprender a convivir en el suspenso (y, por eso, Hitchcock es también otro de sus maestros): “el Teniente Bello está y no está, a la vez. Dónde exactamente es un puro detalle, o para ser más exactos, una incógnita cartográfica, una X algebraica que no nos ofrece, por ahora, una mayor precisión” (“Perdido” 199).

Partíamos recordando a Vicuña Mackenna. El siglo XX chileno nos acostumbró a pensar que ser escritor era sinónimo de ser novelista, a la manera de José Donoso. La prosa de Jocelyn-Holt, cuyas descripciones de casas de abuelas y bisabuelas devenidas más tarde en prostíbulos no empalidecen frente al talento narrativo del autor de *Casa de campo*, viene recuperando desde el cambio de siglo para nosotros un camino que se había perdido junto con el XIX: la ambición literaria de la escritura historiográfica.

ENTREVISTAS



“ME FUERON DADAS LAS PALABRAS/ COMO VOLCÁN QUE ARDE Y
SANGRA”¹:
UNA CONVERSACIÓN CON MACHI ADRIANA PINDA²

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

ORCID: 0009-0006-2103-3890

El 5 de junio de 1960, tras el terremoto de Valdivia, se llevó a cabo un ngillatún en el cerro La Mesa, en Puerto Saavedra. Durante esta ceremonia, la machi Juana Namuncura Añén dirigió el sacrificio de un niño de seis años, José Painecur, con el propósito de apaciguar la tierra y detener los temblores que continuaban. En ese momento, la madre del niño, Rosa Painecur, estaba trabajando como empleada doméstica en Santiago o en Concepción, según distintas versiones, por lo que no estuvo presente. Al regresar y enterarse del hecho, Rosa denunció lo ocurrido a las autoridades. Luego de dos años, la investigación judicial concluyó que los participantes actuaron bajo una «fuerza física irresistible» motivada por sus “creencias ancestrales”, lo que llevó a la exoneración de los involucrados de toda responsabilidad penal (Leiva 39).

“¿Usted sabía que el niño sacrificado era un champurria como yo?”, me pregunta la machi Adriana Pinda, mientras ceba el mate. Adriana Paredes Pinda es poeta y machi williche-mapuche, oriunda de Osorno. Es Profesora de Lenguaje, Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea y Doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile. En el año 2005 publicó su primer libro *Ül*, así como *Witral ñi rayen/ La flor del telar*, poemario publicado en la revista *Ciudad Circular*. En el año 2000, publicó *Ralum* y en 2014, *Parias Zugun*. También ha sido antologada en *Epu mari ülkatufe ta Fachantü. Veinte poetas mapuche contemporáneos* (2003), *Kalfv Mapu* (2009), *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche* (siglos XX-XXI)

¹ Del poema “Memorias” de Adriana Pinda.

² Esta entrevista es parte de la investigación doctoral titulada *Desbordes del margen: estéticas champurrias en la narrativa contemporánea de mujeres mapuche* financiada por ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2021-Folio 21212168. La entrevista fue realizada el viernes 16 de agosto en Riñinahue.

(2010). Además, ha escrito textos poéticos-narrativos, entre los que destacan “Williche, poetas y poesía. Nosotros como el sol no tenemos amanecer” (2001), “Cartas al país mapuche” (2014) y “Carta extendida y urgente a Emilio Berkhoff Jerez y a Felipe Duran desde el país mapuche (Epu)” (2017). El año 2023 publicó su primera novela, *Llanka Piuke*. Actualmente, Adriana Pinda trabaja en la segunda parte de su novela, es docente de la Universidad Austral de Chile y ejerce su trabajo en el lof Kallfüllanka en Riñinahue.

En nuestra conversación, Adriana Pinda me comenta que Rosa, una de las protagonistas de *Llanka Piuke* (2023), se le apareció en un *pewma* y como un mandato decidió escribir su historia y la de otras mujeres. Sin embargo, en lugar de centrarse únicamente en la orfandad de José Painecur, quien en la ficción es Juan Paillafil, Pinda se enfrenta en la escritura a los cuestionamientos que el hecho le suscitó: “¿Por qué eligieron a un niño champurria?” “¿Cuáles son los límites éticos y morales de la sociedad mapuche?”. Son preguntas que abren la puerta a una reflexión más compleja de un hecho que ha sido ampliamente abordado desde su espectacularización en los medios de comunicación, así como desde perspectivas antropológicas y judiciales. De esta forma, la novela y, en general, la obra de Adriana Pinda profundiza en el desarraigo de subjetividades que ponen en el centro del debate la impureza de las identidades y, gracias a ello, proponen un discurso antirracista que se enfoca en dismantelar las visiones estereotipadas de los pueblos indígenas.

Históricamente, el racismo ha estado vinculado a características fenotípicas, a un cuerpo marcado por la diferencia; sin embargo, nunca ha sido sólo eso, sino que también ha determinado las supuestas conductas colectivas de los pueblos colonizados. Asimismo, junto a la segregación racial, han sido mecanismos “esenciales de la explotación colonial de unos pueblos por otros” (González Casanova 134), con el objetivo de justificar una supuesta inferioridad, enjuiciar a estos pueblos de acuerdo a lo que se considera propio o ajeno y condicionarlos a una pureza cultural que no se le exige a otros grupos. Frente a esta inferioridad creada por el racismo (Fanon 99) y, en definitiva, por la estructura colonial, las personas racializadas han creado estrategias de resistencia, entre las que se encuentra la construcción de un relato propio que se ha enfocado en controvertir el mito de la pureza racial, tal como explica Adriana Pinda: “Ninguna sociedad, ningún pueblo, ninguna cultura se libra de aquello. No existe el idilio y la inocencia pura, he ahí el único mito” (Pinda 17). Es por esta razón que, en palabras de Fernanda Moraga, la escritura de Pinda constituye “una propuesta estética no celebrativa, [ya que] su poética se instala en las discontinuidades del poder esencialista, colonialista y patriarcal” (163).

En este sentido, resulta relevante escuchar y leer a Adriana Pinda, pues en su obra la crítica a la estructura colonial y patriarcal adquiere una potencia política fundamental. Su obra expone visiones que tensionan las diversas formas que adopta lo indígena en el mundo contemporáneo, lo que permite explicar dos aspectos relevantes. El primero de ellos, refiere a las tendencias puristas y esencialistas en algunas facciones mapuche, las que responden a mecanismos de resistencia frente a la depredación del capitalismo y el

colonialismo interno, entendido como una “estructura de relacionales sociales de dominio y explotación entre grupos culturales heterogéneos” (González Casanova 137). Sin embargo, estas tendencias, a su vez, han reproducido la discriminación hacia personas racializadas que no responden al ideal esencialista con el que estos grupos se identifican. El segundo aspecto, corresponde a la aceptación de la paradoja, de la contradicción que significa asimilar el hecho de vivir en el “entre” identitario, de ser champurria. Así lo explica Daniela Catrileo al definir el concepto: “Lo champurria [...] es un intersticio, un espacio entre dos cuerpos, por donde podrían haber más puentes que controles policiales” (Catrileo 43). En el caso de Adriana Pinda, el único arraigo y territorio es la escritura, una escritura champurria. En su obra, esto se manifiesta en el doble registro lingüístico –lo que da cuenta de una relación conflictiva con las lenguas–, en función de una visión política de la diglosia, un posicionamiento que atraviesa todo su trabajo escritural.

De acuerdo con lo anterior, la obra de Adriana Pinda y la literatura escrita por diversos autorxs de origen indígena son de importancia para comprender las distintas formas en que se puede transmitir el racismo en contextos de continuidad colonial. En este sentido, las interrogantes planteadas por la machi al inicio de este texto, hacen patente el hecho de que estas problemáticas no pertenecen únicamente al pasado, ni están superadas, sino que siguen siendo cuestiones que configuran las dinámicas sociales actuales, y afectan a las personas racializadas de formas concretas en todos los territorios. Este enfoque crítico no sólo se expresa en la escritura de Adriana Pinda, sino que también en el ejercicio de su medicina, su trabajo ceremonial y en su guía como docente. En una clase abierta en la Universidad de Chile, Pinda utilizó la metáfora del tejido: “intento zurcir un mundo roto”. Esta idea expresa, como ella misma menciona a lo largo de esta entrevista, su mandato; al tejer se crea un nuevo cuerpo, un tejido cargado de sabiduría y una lúcida afectividad marcada por el dolor, la ironía y la crítica.

Mientras apago y guardo el equipo de grabación, Adriana Pinda me pregunta si puede leerme algo antes de que me vaya. Le digo que sí, le pregunto si se trata de poesía, me comenta que es un fragmento de la continuación de su novela que se encuentra al final de esta entrevista: “Creo que la voy a seguir escribiendo hasta que me muera (...) Escribo para sobrevivir al horror del mundo y al horror de mi propio mundo mapuche”. La palabra “como un volcán que arde y sangra” construye resistencias frente al asedio del colonialismo interno que la acosa desde todos los frentes, tanto desde la sociedad mapuche como desde la chilena. Esta conversación se llevó a cabo el viernes 16 de agosto en Riñinahue por la tarde. En ella, se aborda la autodeterminación, la autonomía lingüística y las ideas de la impureza de los pueblos indígenas, así como el rol de las mujeres y la literatura en la defensa de los territorios, y la resistencia frente al colonialismo extractivista.

- *¿Cómo percibe el estado actual de los derechos indígenas en Chile, particularmente con la autodeterminación y la autonomía lingüística?*

Creo que los procesos históricos son bastante cíclicos. Entonces, lo que pasa acá en Wallmapu no es muy distinto a lo que ha pasado en otros territorios donde habitan pueblos originarios en su relación con el Estado. Y a mí me parece que todos los Estados son colonialistas y se cimientan sobre la sangre de los pueblos que masacran. No hay Estado que no lo sea; colonialistas, patriarcales y también racistas, porque cuando se le niega a un pueblo la posibilidad de autodeterminarse, de existir como tal, lo que también está gatillando esta decisión política dominante, es precisamente el racismo estructural. El constructo raza, implica igual el racismo epistémico, de no querer entender que un pueblo tiene la capacidad y la posibilidad de decidir su destino. Creo que subyace este paradigma, que los pueblos originarios somos incapaces, pero incapaces de qué, porque no estamos dispuestos a entrar en la vorágine del progreso y desarrollo que el Estado enarbola, por lo que esta forma de existencia no es utilitaria al Estado colonial extractivista. El pueblo mapuche ha pasado por hartos procesos históricos, los conceptos de autodeterminación y autonomía están bastante instalados desde los noventa en todos los sectores y en todas las voces mapuche, ya sea para apoyar estos conceptos, alimentarlos, nutrirlos o para debatirlos. Son ideas que están instaladas en la sociedad mapuche transversalmente.

La relación con el Estado, obviamente, no es mejor que antes, porque estamos en un contexto global, en el que los colonialismos se están arraigando con todo en los territorios para ir por los últimos recursos naturales, que es para nosotros el mapu, el espacio cosmogónico que habitamos, pero para el extractivismo colonialista es el recurso, la extracción eterna. Entonces, creo que la relación del Estado chileno con el pueblo mapuche, en este caso, y con todos los pueblos originarios que habitan acá, es igual de colonialista, con nuevos mecanismos, porque el colonialismo no es un proceso anclado en la historia o un acontecimiento del pasado, sino que es algo vivo, un sistema, un modo de entender la vida también. Por lo tanto, está completamente vivo, estamos en una relación asimétrica de opresión, con un Estado absolutamente extractivista, disfrazado hoy de izquierda y de ecologismo, pero da lo mismo, que más allá del sesgo partidista de cada gobierno, el Estado sigue siendo el mismo, ese patriarca opresor que genera culpa, deuda y vínculo esquizoide con las distintas sociedades que atraviesa. En general, la relación es completamente de dominio, pero cada vez se instala más la idea de la autodeterminación y cada más día se instala más la necesidad de esta defensa del mapu, porque en su defensa estamos comprometidas y comprometidos todos y todas, es la vida. Sin ello no hay futuro, no hay horizonte que caminar.

Paralelamente, la diglosia, la opresión sociolingüística, a la usurpación territorial, la pérdida del idioma es la muerte de un pueblo, y de su comprensión del mundo, por lo que nos quedamos mudas mudos, es una tragedia. Por lo mismo, la necesidad de recuperar la lengua va de la mano con la urgencia de defender y recuperar los territorios para la vida mapunche, para seguir siendo che.

- *¿De qué manera esta continuidad colonial ha influido en la percepción pública y la justificación de la violencia ejercida por el Estado contra el pueblo mapuche?*

Los escenarios se van a ir complicando mucho más y se van a ir radicalizando, porque los pueblos oprimidos nunca han dejado de rebelarse a la opresión, al saqueo, al extractivismo. Y esto está ocurriendo en el mundo entero. Ante la crisis civilizatoria que vivimos, la crisis a la que nos ha llevado esta civilización occidental, que ha roto todos los pactos posibles del buen vivir entre sociedades, y entre lo mismo humano junto a la naturaleza que lo ha sostenido y nutrido desde su origen, esta gran transgresión civilizatoria que nos ha llevado a un tiempo sin retorno.

Entonces, te preguntas: ¿Por qué sólo la violencia de Estado es permitida? ¿Por qué sólo la violencia que el Estado ejerce sobre los pueblos, sobre los cuerpos, sobre las mentes, sobre las almas, sobre los espíritus de la gente, es permitida y justificada por la *vox populi*?, pero cuando un pueblo ejerce su derecho a ejercer violencia política es condenado. Nadie puede negarle a un pueblo oprimido su derecho a emanciparse y, más aún, en un contexto de saqueo mundial, en el que la condición del ser che, del ser persona, está en juego. Donde ni siquiera podemos decir que somos gente desde la episteme mapuche –hablando de extractivismo, un extractivismo que lleva siglos esquilmando y alimentándose de nuestras raíces, frutos, sueños, aire, aguas, este mismo extractivismo codicioso que llevó a la pérdida de mundos enteros, al perder un mundo–. ¿Dónde existimos? ¿Desde dónde nos pensamos y problematizamos? ¿En qué lengua creamos y seguimos siendo “che”? ¿En qué territorio podemos resolver por nuestra propia voluntad las cuestiones fundamentales de la vida en su totalidad y complejidad? Estas preguntas se las hacen todos los pueblos oprimidos que han vivido genocidio, se las hace el pueblo mapuche, se las hace cada día el pueblo palestino, por ejemplo. Respecto a resolver nuestros propios asuntos, estoy diciendo que nuestra sociedad es compleja, y necesita una mirada compleja también, una mirada autocrítica, no autocomplaciente, sino cruda, a veces brutal, que nos permita vernos en toda esa magnitud, y que problematice el romanticismo occidental con que muchas veces nos entendemos y autocomplacemos.

Y sobre la opinión pública, bueno, es una fuerza demasiado moldeable y manipulable, ya lo dijo Chomsky, cierto, esta “manufactura del consenso”, en el caso Chile, cruzada por los mitos e imaginarios del poder colonial, en cuyo feudo lo mapuche es aquello que hay usar, esclavizar, servilizar, extraer, y si se permite su existencia, puede ser bajo el dominio bajo el control, bajo la folklorización, como “adornos de sus mesas”, como diría Aura Cumes, pero sin los mapuche. Todo su arte, su literatura, pero sin los sujetos políticos. Mapuche en integración, en sumisión está permitido, que no interrumpa el *status quo*, que no sea escollo al progreso ilimitado, imaginario, que está tallado en todos los medios masivos de comunicación, esos mismos que sostienen los poderes omnipotentes del mundo de hoy, opinión masiva esclavizada a un capital que parece infranqueable, una sique colonizada hasta la médula y un patriarcado naturalizado en la sangre, por lo que

es muy difícil que esta opinión pública logre a corto plazo, dejar de ser lo que ha sido desde la fundación de su “Chile”, una opinión colectiva en su mayoría, racista, clasista y oprimida, una opinión que nace y se cría en las matrices coloniales de producción masiva del capitalismo, ya lo dijo un patriarca Matte:

“Los dueños de Chile somos nosotros,
 los dueños del capital y del suelo.
 Lo demás es masa influenciable y vendible;
 ella no pesa ni como opinión ni como prestigio”
 Eduardo Matte Pérez, parlamentario, ministro e hijo del fundador del Banco
 Matte (1892).

- *En uno de sus ensayos³ menciona la importancia de que los pueblos se nombren a sí mismos, con sus propios saberes. ¿Usted ha enfrentado desafíos en este proceso en los espacios que están dominados por epistemologías occidentales, como la universidad y la academia?*

En realidad, me encontré con un mundo donde hay muchas voces. No toda la academia es una, también hay una heterogeneidad de voces y personas que, quizás, se acercan mucho más a la comprensión de nuestro mundo, como también existen otras que no lo van a entender. Lo que más me molesta de la academia es que nunca ha renunciado a este afán de la verdad, a este afán del dominio epistémico. Siempre está siendo la legitimación de ese conocimiento que es escolarizado, institucionalizado y, finalmente, lo otro puede estar, pero nunca va a estar al mismo nivel. Y, claro, a veces son sutilezas, a veces ni siquiera es algo declarado, pero siempre está esa asimetría, lo que sucede en el mundo de hoy, el encubrimiento, el disfraz, el enmascaramiento, el doble vínculo, el edulcoramiento del lenguaje que sigue siendo en lo profundo un lenguaje racista colonialista, un lenguaje de dominio.

Lo que pasa con las universidades es que pueden aceptar la diversidad hasta cierto punto, la inclusión hasta cierto punto, los pueblos indígenas hasta cierto punto, siempre que eso no irrumpa sus ritos academicistas y sus paradigmas de verdad. Finalmente, las universidades cumplen su rol nomás, su rol catalizador de todas las ciencias hegemónicas universales, su rol catalizador del saber permitido, del saber más saber que los otros, el gran saber, en ese paradigma no se logra entrar, sino en pequeñas grietas, muy diminutas y a costa de muchos sacrificios. Esas pequeñas grietas hacen pensar a veces que se puede

³ El texto se titula “Imaginando una Hermenéutica mapuche que converse con nuestras literaturas contemporáneas” y es parte del libro *Hacer cantar la maravilla. Plantas medicinales en poemas de mujeres Chile-Wallmapu XX-XXI*, editado por Rubí Carreño Bolívar, Claudia Rodríguez Monarca y Estela Imigo Gueregat-Txipailafquen.

cambiar, yo lo creía cuando comencé a trabajar en la universidad, ya sé que no es posible. La universidad occidental no dejará de ser lo que es, porque si va contra sí misma dejaría de ser y eso no van a permitirlo los señores y dueños del mundo pues, no les sirve a sus intereses de control y dominio.

- *¿Cómo ha influido el multiculturalismo promovido por el Estado y el mercado en ese reconocimiento del conocimiento indígena dentro de universidades y otros espacios académicos?*

El multiculturalismo no nos asegura el respeto a nuestros derechos, no nos asegura ni siquiera la existencia de los pueblos y de sus conceptos políticos básicos como la autonomía y la autodeterminación. Entonces, para mí es una gran mentira. En el fondo es lo que promueven también las universidades.

Respecto a lo mapuche, particularmente en la academia, no es sólo la exotización del mundo mapuche, o es otra dimensión de la misma exotización, un fenómeno que vengo observando hace tiempo, que yo llamaría la “conversión de la academia multicultural en su otredad”, por decirlo en su lenguaje. Lo explico como ese anhelo de encontrar algo que se considera casi intocado, lo puro, lo ancestralmente incorrupto, como si algo así existiera, y este deseo tan avaricioso a mi entender, genera en la mente de algunas personas que constituyen el mundo del saber hegemónico, una especie de locura, de doble vínculo, de esquizofrenia, algunos se vuelven chamanes. Creo que ahí hay un afán de extractivismo, de poseerlo todo. No basta con que te estudien, eso no es suficiente. También tienen que ser tú; o sea, no basta con estudiar la poesía de personas con roles tradicionales, sino que se convierten en esos roles en una sociedad imaginaria que sólo puede existir en sus mentes colonialistas, puro extractivismo disfrazado de seudochamanismo. Incluso algunos más avezados hacen de este tipo de academicismo una cruzada seudochamánica, y se vuelven referentes socioculturales, con manta y trarilonko en su país imaginario, haciendo gala de dones ancestrales. Los hay en todas partes son como una plaga, una especie de circo multicultural.

Es la codicia de occidente, la gula de occidente, la obsesión de poseerlo todo que se encarna por supuesto en sus academias colonialistas, quizá la obsesión por la universalización de toda manifestación humana, que se enmascara de este modo, a nivel psíquico y hasta inconsciente, hay, creo, un delirio seudochamánico académico que puede entenderse como producto o mercancía de este capitalismo colonial patriarcal, criminal y seductor. Por eso digo que hay una especie de esquizofrenia, de doble vínculo, de bipolaridad. Yo digo: no tienen que convertirse en el pueblo que estudian, no tienen que ser esa otredad que tanto estudian, basta que sean ellos y ellas mismas. Ahora, ¿la espiritualidad puede ser universal? Sí, por supuesto, pero una cosa es reconocer eso y otra es decir que cualquier persona puede adquirir la conformación espiritual de una cultura. Eso es otra cosa, eso es colonialismo. Es la apropiación de episteme, al grado de impostar una construcción

sociocultural a la que nunca van a pertenecer. Es un modo moderno de saqueo colonial, es multiculturalismo, una ilusión nefasta del poder.

- *Y con respecto a esta exotización, también hay una autoexotización de algunas facciones del pueblo indígena...*

Sobre eso, creo que todos los fenómenos que suceden responden a algo. Todo lo que se hace como sujeto político mapuche, en este caso, tiene un origen, una causa, un por qué. Los lamuen que están en estas dinámicas, no quiero hacer juicio de ello, porque creo que es una respuesta al colonialismo y puede ser también una manera de sobrevivir. Y mucha necesidad también de reconocimiento de un pueblo que ha sido saqueado y despojado. Como dice Aura Cumes, los pueblos originarios vivimos en un saqueo permanente y la civilización occidental eurocéntrica se alimenta del saqueo y se alimenta como una rapiña de nuestras entrañas, y de la extracción de los minerales, las hidroeléctricas, pero también de la extracción de las mentes del pensamiento. Todos los proyectos extractivistas en el territorio están saqueando las entrañas del mapu y, por lo tanto, están destruyendo nuestras vidas, nuestras almas, nuestra salud, y el colonialismo se reconoce además de un sistema de dominación, como una enfermedad crónica e histórica que se arraiga en nuestro ser. Esta autoexotización es también enfermedad sistémica, manifestación de los traumas coloniales, porque no son sólo traumas históricos, son traumas coloniales, por tanto, son traumas patriarcales, el despojo crea traumatización crónica y busca posibilidades de sobrevivencia, incluso las más cuestionadas, perdiendo nuestra calidad de che.

- *¿Qué opina sobre la mercantilización de saberes indígenas en el contexto del turismo y la conservación de la naturaleza?*

Escuchamos con mayor frecuencia en estos días, “el derecho de la gente a la naturaleza”. Es tragicómico, como si nuestros pueblos no han vivido siempre, históricamente, por milenios, cuidando la naturaleza y sabiendo que sin naturaleza nunca vamos a existir. No existimos como che si no hay un mapu, un espacio cosmogónico, que no es solo esto que usted ve, es también lo invisible, lo espiritual, es todo. A mí esos conceptos me parecen súper violentos. Que se hable de “baños de bosques”, de “eco depresión”, y nosotros como pueblos originarios, toda la vida hemos hablado de la defensa de los ecosistemas, de la biodiversidad. El modelo de salud mapuche enfatiza con contundencia la enfermedad sistémica que provoca en el ser humano la transgresión de la naturaleza, la ruptura del buen vivir, porque somos una sociedad que cuida que protege que equilibra. Entonces, ¿cómo me vienen a hablar a mí de baños de bosque? Es violento para mí, es mercantilización de los saberes propios de los pueblos que aún con todo el colonialismo, perviven a sus tradiciones y formas de relacionarse con la naturaleza. Es saqueo, ultraje, como si nada pudiera escapar a las redes pestilentes del capitalismo colonialista. Y claramente vendrán este tipo de expertos, pseudochamanes, estudiosos, empresarios, en fin,

con todos estos conceptos saqueados y muchas veces tergiversados, conocimientos que pertenecen por milenios a los pueblos originarios, ahora con este valor de mercado este valor de mercancía universalista al alcance de todos, eso es lo que hace el capitalismo, la promesa salvacionista, la promesa ilusionista, mercado diverso y multicultural al alcance de todos, falacia, la gran mentira. Hay que mirar como el mundo se desmorona para entender si esta promesa ha sido cumplida y a costa de qué.

La verdad es que yo tampoco demonizo el turismo. Sé que hay mucha gente mapuche que tiene que hacer turismo para sobrevivir. Yo no tengo nada que decir al respecto. Yo estoy en contra del turismo de élite, del turismo de masas. Si es una ñaña que tiene un emprendimiento, si ella tendrá que sobrevivir de alguna manera. Por lo demás, hay territorios mapuche que han encontrado en un tipo de turismo familiar y colectivo, una forma de preservar y defender su espacio. Pero cuando el turismo se vuelve invasivo, se vuelve extractivista, se vuelve atentatorio contra los derechos de la vida de los habitantes del territorio y del mapu, y de los que lo habitamos, ahí yo voy a estar siempre en contra.

- *Dado que estábamos hablando de la exotización, ¿Cómo se relaciona esta idea con la visión romántica del colectivismo mapuche?*

Creo que es un automito también, ya que hay una visión muy colectivista de lo mapuche ancestral. Creo que no es verdad ni mentira, es heterogéneo. Hay matices, sí. En la memoria mapuche está el concepto de lof, por ejemplo, ya que el lof no es solo la reunión de gente de familias emparentadas, sino que es esta conjunción y este encuentro de la gente con el espacio territorial, incluido los cerros, el agua, los espíritus, la lluvia, el viento, la madera, el árbol, el bosque, lo cultural. En el fondo, ahí se cruza todo en este lof. Si usted me pregunta, no es solamente mis hijos, mi hija, mi nieta, mi lof son esos cerros, ese bosque, los menoko, el mallín, todo eso es mi lof, no son personas humanas, pero son personas del mapu, para mí son che, son gente. Entonces, lo colectivo no es solo lo humano, pero claramente hay también una romantización y una necesidad esencialista mapuche de romantizar lo comunitario. Entiendo que también es por el colonialismo, por el despojo, por el saqueo y porque de algún modo son los motivos fundacionales que generan resistencia. O sea, un discurso político mapuche jamás va a aglutinar gente si no habla de eso, porque aquello que reúne es precisamente lo que se considera común, eso que se considera intransable y digno de preservar a costa de lo que sea.

Y no es que no exista, puede existir, puede haber lof, pueden haber territorios que tengan esa visión comunitaria todavía. De hecho, las hay, pero no es algo ideal. Son territorios que también están cruzados por múltiples dinámicas colonialistas, de saqueo, de destrucción, de depredación, que acentúan brutaemente la condición humana que de por sí, es compleja y nada esencialista. Creo que el mapuche se entiende todavía, o se necesita mirar ontológicamente puro, más allá de la mezcla genealógica, en términos socioculturales, epistémicos y espirituales, porque esa es una necesidad de los tiempos, porque así se salva de la autodestrucción. Pero si hacemos una mirada crítica, vamos a entender

que no existe nada puro, no hay un ser mapuche puro, porque lo que somos es indecible. Estamos cruzados por el colonialismo. Ahora, ¿qué de lo que somos es resultado del colonialismo y qué no?, no tengo esa respuesta, pero creo que sí hay un anhelo colectivista en los discursos políticos mapuche que, creo, tienden a ser bastante mesiánicos a veces, porque es una necesidad frente al fascismo, frente al colonialismo recalcitrante, frente a la embestida brutal del extractivismo, discursos que dan esperanza y crean sentido de algún horizonte distinto al actual.

También en los pueblos originarios hay liderazgos mesiánicos. Es una visión que no muchos comparten conmigo. Hay liderazgos mesiánicos en el mundo mapuche que responden a un cristianismo tácito que no se reconoce. Está esta figura salvacionista que llama a la unidad, porque son tiempos de peligro. Hay tiempos críticos en donde la gente cree que solo uniéndose va a poder reconstruirse como mapuche y va a poder sostener el mapu. Yo creo que esos discursos también son necesarios en esta heterogeneidad que somos. No son ni buenos ni malos, tienen matices, pero sí creo que todo fanatismo es destructivo. Cuando estos discursos se nutren del fanatismo, creo que son tremendamente peligrosos en cualquier parte, tremendamente peligrosos. Es porque creo que el fanatismo es un gran mal. Es una gangrena, una peste. Te come por dentro, no te permite pensar, no te permite ver, no te permite entender la realidad. Ahora que se necesita unirnos para enfrentar grandes males no carece de verdad, así se ha hecho históricamente, pero entender esta “unidad” como una necesidad estratégica y política, es distinto a entenderla como una construcción esencialista portadora de verdad absoluta o de solución inmutable y eterna, eso es puro colonialismo, y no responde a lo que ha sido la forma de resolver y de construir acuerdos en la sociedad mapuche, tampoco responde a la constitución de su propio az mapu y de sus formas de organización.

Entonces, si me preguntas si creo en el lof, sí, sí creo en el lof, está aquí, lo estoy mirando aquí donde estamos conversando usted y yo. Si creo en lo colectivo humano, la verdad, no creo mucho en lo colectivo antropocéntrico, porque la noción de sacrificio, a costa de lo que sea, que está implícita en estas construcciones no me parecen tan éticas, me parecen cuestionables. Pero sí puede haber personas, familias y espacios que traten de vivir colectivamente. Si el pueblo mapuche tiene una memoria colectiva, está claro que la tiene, aunque tampoco nunca vamos a saber si lo que se cuenta era tan real, o es nuestra propia necesidad de resistir ante el despojo ancestral, que es lo más cierto, de que fuimos despojados, es el gran debate, ¿y qué es la misma condición humana más allá de la cultura específica? Creo que la condición humana, busca la posibilidad de amar más allá de su sí misma, busca desesperadamente el vínculo seguro, porque el mundo es aterrador, que eso se logre o no, es otra cosa.

- *¿Cuál es su visión sobre el rol político actual de las mujeres mapuche en las demandas del territorio?*

Creo que la sociedad mapuche es patriarcal, lo creo y lo digo. ¿Es patriarcal desde la llegada del winka? No lo tengo tan claro, no podría asegurarlo. Yo creo que ya estaba, ¿por qué? Observando la condición humana, nada más y analizando un poco los contextos históricos en que nacen las culturas. No creo que haya sido solo algo que trajo el winka, como dicen. Que se profundizó, sí lo creo. Se profundizó, porque las condiciones de dominio y de sometimiento que genera el colonialismo profundizan también el patriarcado. Entonces, creo que esta visibilización de las luchas de mujeres de los pueblos originarios, en general, es algo que está pasando en todo Abya Yala, no es solo acá. Son procesos concomitantes, interseccionales, siempre se están cruzando y se retroalimentan. Y creo que ha sido principalmente por ese cruce de pueblos, de sociedad y de generaciones que está ocurriendo esto, porque no es sólo que las mujeres mapuche saquen la voz, es que todas las mujeres de los pueblos originarios lo están haciendo hace un buen rato para replantearse a sí mismas y problematizar nuestra realidad.

- *Aura Cumes se refiere a la comodidad de algunos sectores indígenas en Guatemala, específicamente de hombres, que prefieren no alterar el sistema de subordinación de la mujer indígena; sobre todo cuando se mencionan conceptos como género o feminismos ¿Cuál es la situación en el pueblo mapuche?*

Eso se debate subrepticamente, más que con seriedad creo yo, todo el tiempo en el mundo mapuche: «es que esos conceptos foráneos que traen ustedes», «no es que la machi tiene el rol», «la mujer tiene poder en el mundo mapuche», «el lonko tiene lo político». Así se justifican muchas cosas, muchas dinámicas de opresión hacia la mujer. He observado que el discurso político plagado de igualdad, reciprocidad, respeto, etc., es una cosa, pero la realidad cotidiana de muchas ñañas es otra. El maltrato, el abuso, la violencia física, emocional y simbólica hacia la mujer está muy presente en la sociedad mapuche todavía; o sea, no es sólo de hace cuarenta, cincuenta, cien años atrás, fue y sigue siendo. Por lo tanto, la visión de que la mujer es casi un ser sacrificial, una llanka piwke, un objeto del sacrificio, está presente en el mundo mapuche y yo me rebelo a esa visión, no la comparto, y mucho menos comparto el doble vínculo moral de decir una cosa y hacer otra.

No estoy diciendo con esto, que no existan espacios de respeto y valoración hacia la mujer mapuche en nuestra sociedad, los hay, pero no los considero mayoritarios, en ninguna sociedad la mujer parece escapar al escrutinio moral, al juicio público, a la condena y a la calumnia, como mecanismos de control y de opresión patriarcal.

- *¿Cómo dialoga esa realidad con su rol como machi?*

Aquí me dejó el pu lonko, en este mapu Riñinawe, del Awka Lafken, pero yo nací despojada, sin territorio. Por eso digo que lo que una es, nadie lo puede jamás saber ni describir, porque la verdad del ser no es describable, es indecible. No saben quién soy y nunca lo van a saber, solamente inventan, crean, debaten, susurran posibles identidades de esta machi que contradice su imaginario ancestralista. Yo vivo en mi mogen mapuche haciendo poesía, docencia, ejerciendo mi medicina, mis trabajos, mi kusow de machi, mi trabajo ceremonial, existo porque es necesaria mi existencia también, y mi relación con todo esto es claramente paradójal.

- *Esta contradicción tiene que ver con la impureza, ¿de qué manera su ser champurria ha influido en su escritura académica y literaria?*

Yo soy lo menos puro que existe, soy hija de madre mapuche y padre winka. La impureza cruza todo, porque es mi condición ontológica. Yo creo que soy una quimera, estos seres que no se sabe qué son. No me siento winka, me siento una quimera mapuche, condición que va contra esta tradición estática, poco reflexiva. Como me dice mi hija, soy una machi disruptiva, pero no es que yo quiera serlo, me tocó por mi condición y desde aquí me reconstruí. Me siento fuerte. Me siento poderosa. Puedo hacer reflexión de todo esto. Puedo convertirlo en lenguaje, en poesía, en pensamiento, para ayudar a otras personas, porque no soy la única mujer mapuche en esta condición. Hace algunos años decidí que yo iba ayudar a abrir un mundo para aquellas personas que habían sido despojadas de todo, como yo. Y yo decidí que iba a escribir, que iba a hablar, que iba a decir, intencionando, para que otras mujeres como yo sientan que tienen un lugar y un espacio para habitar, y que no están solas, que, pese a la aterradora soledad humana, de vez en cuando, podemos encontrarnos en algún punto del cosmos. Eso es lo que intento hacer.

Desde el mundo mapuche, lo champurria está muy estigmatizado y despreciado. Ser champurria es como no ser gente. Yo he escuchado a ancianas mapuches, papay, decir que los champurria son polillas, pero resulta que las polillas también tienen una función en el ecosistema y son súper importantes. La polilla es tan importante como aquello que es puro y brillante. A mí me llama la atención este despojo de la reflexión mapuche, esta incapacidad, a veces, de ver con profundidad las cosas. Es tan simple decir: esto es polilla, esto es desechable. Estos días me he estado preguntando por los límites éticos de mi propia sociedad mapuche, porque cuando una mujer cae en el mundo mapuche, ¿quién le da la mano?, yo quiero dar esa mano, quiero que mi espacio vital sea solidario con aquellas mujeres que no han logrado encontrarse en la mirada de otras y otros, que sepan que conmigo que en mi ruka sí pueden hacer este trafkin.

- *¿Cree que la lengua champurria puede transmitir el mapuche kimün?*

Le voy a responder con una pregunta que me hizo mi nieta hace unos meses. Mi nieta tiene seis años, ella es el sol de mi vida. Se nutre del mapu, de su lof, de su territorio. Ella sabe más que yo. Un día estábamos afuera, cerca de mi kemukemu y ella me dice: “Chuchu, yo quiero hacerte una pregunta, estoy preocupada, ¿el wenu mapu escucha sólo en mapuzungun? ¿Si yo no hablo mi kewvn no me va a escuchar?” No se imagina la carita de pena que tenía. Entonces, le dije: “Sabes, chuchu, yo creo que el wenu mapu escucha en todas las lenguas, pero si hablas en mapuzungun va a estar más contento o contenta, porque es kushe y fücha, pero no es que no te escuche”. Su carita se iluminó. Le pregunté: “¿Qué es lo que escucha el wenu mapu?” Me respondió: “Mi piuke”. Y le dije: “Sí, pero si aprendes y recuerdas mapuzungun, se va a poner más feliz”.

Yo creo que el mapu habla en todas las lenguas, porque a pesar de lo derribadora de mitos que soy, tengo una visión ontológica del mapuzungun. Yo creo que tiene ngen, no está solo, tiene espíritu, tiene su dueño, existe un vínculo espiritual entre la lengua, la naturaleza y el che. El espacio que habito habla todo el tiempo en mapuzungun

También está la visión política de la diglosia, de la asimetría con el castellano. Y de pensar que, en el fondo, si no le damos el lugar a la lengua, la vamos a ir perdiendo. Eso es muy trágico. Es muy trágico pensar que se deje de decir y pensar el mundo en mapuzungun. Entonces, no basta que hable el winkull, no basta que hable el menoko, no basta que hable el ko, el che también tiene que volver a hablar su lengua. Lo que no significa que las divinidades o que la espiritualidad, o lo que sea que exista, no sea capaz de escuchar en otras lenguas, escucha en todas las lenguas, porque si no, nuestra visión sería súper antropocéntrica y etnocéntrica también.

- *En relación con el mapuzungun y su literatura, usted decide no traducir sus textos ¿Podría profundizar en esta decisión?*

Yo creo que es una decisión política. ¿Por qué tengo que traducir? De algún modo, es un espacio de clausura interno para lo mapuche. Existe la interpretación de las lenguas y es necesaria para comprender los mundos, de otra forma nadie se podría entender; o sea, desde siempre nos hemos ido traduciendo e interpretando. Entonces, en mi literatura interactúan dos contenidos, no sólo uno: el mapuzungun habla y el castellano habla. Hay un espacio entre ambos, no son sólo dos lenguas, son tres. Y el espacio que está entre ambos es lo que se traduce y se interpreta. Entonces, no tengo por qué traducir.

Además, ¿por qué tienen que entrar en todo? ¿Por qué el colonialismo quiere la extracción absoluta? La entraña, la tripa, todo te quiere sacar, no se le pierde coma. Lo tiene que entender todo. Yo me rebelo. ¿Por qué tienen que entender todo? ¿Por qué? Que haya un espacio de clausura. Y si quieren, que investiguen, que averigüen. Será un crecimiento personal también.

- *¿Qué la llevó a dedicarse a la literatura? ¿Qué le motivó a explorar la narrativa después de haber trabajado la poesía?*

Yo empecé a escribir a los ocho años y empecé a escribir porque soñé, tuve *pewma*. Yo no escribí simplemente porque quise. Hubo un impulso poético en mí de pronto, pero yo soñé, yo soñé escribiendo en una corteza de canelo en mapuzungun mi nombre, que no es el nombre que llevo, y escribí versos. Ahí se me dijo que ese era mi mandato: escribir. Entonces, para mí la escritura también es mi mandato de *machi*, porque tiene poder. Las letras no son letras muertas para mí, son espíritus, apariciones. Empecé a escribir como posesa, casi en estado de éxtasis. Para mí la escritura no es puramente literaria, escapa a lo literario, es total, es transversal a mi vida. Ahí se cruza todo lo que yo soy, no se puede separar. También escribo para no morir, escribo para arraigarme a la vida. Escribo para sobrevivir al horror del mundo y al horror de mi propio mundo *mapuche*. Es una escritura que arraiga, porque cuando no hay un territorio donde mirar, cuando no hay un territorio que te reconozca, cuando no hay un territorio que te acune y que te abraza, está la escritura. Ese, finalmente, es mi único territorio.

¿Y por qué la narrativa? De repente empecé a soñar con estas mujeres. Me empezaron a hablar, me hablan todo el tiempo, me interpelan a escribir y a contar las historias. Un día desperté y dije: no, esto que tengo que contar es como un gran árbol de muchas ramas, no puedo hacerlo de la misma forma que antes, pero tampoco puedo renunciar a lo poético. Creo que, de repente, *Llanka Piwke* es una novela que no es novela, es un poema novelado. Es como una quimera, igual que yo. De hecho, se está escribiendo el segundo retazo.

- *Su novela es polifónica, no sólo en cuanto a las voces narrativas, sino que también a nivel de registros históricos, relatos, archivos ¿Por qué organizar la obra de esta forma?*

No quise, se dio. Los archivos tenían que ver con lo que iba soñando también, y lo que me iban diciendo estas mujeres, porque yo creo que lo histórico está muy conectado a la literatura. Hay que entender también que todo, de alguna forma, es como un sistema orgánico de voces; por lo tanto, no podía solo hablar de los *pewma*, tenía que también buscar registros que de algún modo dialogaran con estos *pewma*. ¿Y por qué el niño sacrificado? Porque cuando yo supe esa historia, la conocí de joven, cuando estudiaba en la UFRO, quedé súper impactada, no tanto por el sacrificio, porque en mi visión, que igual es antropocéntrica, aunque intento cuestionármela, yo pensé: “Si sacrificamos animales, también puede ser un humano, ¿por qué no?” Claro, la gente se horroriza, es un niño, pero a mí no me horrorizaba tanto. Después empecé a profundizar en esto y dije: “Si fuera mi hijo, sí me horrorizaría”. También me impactó mucho saber quién era Juanito: el *champurria*. Era un niño *champurria*, como yo. Era un niño paraguay, le decían en esa zona, *kuñifal*, sin familia *mapuche*, su mamá trabajaba en Concepción de asesora de hogar, de empleada doméstica, rol histórico de las mujeres *mapuche*, migrantes despojadas. Él estaba al cuidado de su abuelo y su mamá no estaba cuando él fue sacrificado. Siempre

me pregunté por qué fue Juanito y no otro. Y me pregunté por los límites morales de mi sociedad. ¿Por qué no eligieron a un niño puro? ¿Por qué eligieron a un niño champurria despojado? Siempre me hice esa pregunta. Claro, el pu lonko, la machi lo eligió, pero ¿por qué? Me hice esa pregunta muchos años de mi vida. Me rondó como una obsesión.

Un día me soñé escribiendo esta historia. El llanka piwke se le dice a los corazones del sacrificio, en términos rituales mapuche. Es el piwke que se entrega en la ceremonia. Entonces, a medida que fui escribiendo, fui soñando a estas mujeres, no sólo soñando, viéndolas en todas partes como visiones. Para mí existen, no son personajes, son seres como yo, que habitan en algún espacio donde nos comunicamos. A medida que escribía, me di cuenta que llanka piwke no era sólo Juanito, también era yo y eran todas las mujeres mapuche. Era nuestro pueblo, nuestra sociedad mapuche. En algún punto, todo puede ser sacrificado. Vivimos en sociedades sacrificiales: todos éramos el llanka piwke. Sigo escribiendo. Estas mujeres siguen develándose, siguen mostrándome sus historias. A veces no sé cuándo van a terminar. No sé cuándo voy a terminar de escribir. Probablemente, la corte en un punto y después venga el tercer retazo. Es una historia de vida. Creo que la voy a escribir hasta que ya no esté en este mapu, me vaya para otro espacio, al ka mapu, es una historia inmortal y quizá desde el ka mapu se siga escribiendo.

- En *Llanka Piwke*, su novela, *el encuentro final entre las dos mujeres parece reflejar un retorno o una reparación dentro de esta genealogía de mujeres marcada por el despojo. ¿Podría profundizar en esas ideas?*

La novela tiene mucho de mí, porque todo lo que escribimos siempre tiene algo nuestro, pero no es sólo de mí. Creo que hay un punto en que también hablo de otras. En esa otredad de mujeres que nos convocamos, en este llanka piwke me doy cuenta de que todas y todos somos al final tan semejantes. El encuentro de Kaypillan con la loca puede ser una reparación. Me pregunto si acaso es patriarcal esta hostilidad entre mujeres que hay muchas veces. Puede que sea patriarcal, pero también es muy humano también. Decimos que las energías son opuestas, complementarias. Por lo tanto, no siempre vamos a ser todas amigas o ñañas, yo lo entiendo, pero creo que también hay una necesidad humana de reencuentro.

Además, la Kaypillan, que es una de las figuras más cuestionadas de la historia, porque es kalku, que se encuentre con esta mujer delirante y loca que es otra forma de auto marginación, de ostracismo también y de despojo, da cuenta de esta necesidad humana de reencuentro. Es un encuentro de dos seres que son de tiempos distintos, de espacios distintos, y que sean capaces de encontrarse y de darse calidez, aunque sea un instante, es suficiente para mí para resarcir el daño. Es un encuentro entre mujeres que han sido despojadas y que son vistas como “despojables”, como dice Aura Cumes, porque se nos concibe como sujetos despojables todo el tiempo. Eso sí, nunca va a ser eterno, porque pareciera que no hay afectos eternos ni inmutables.

- *En su ensayo autobiográfico, Aura Cumes menciona su preocupación por cómo hablar de sus experiencias sin que sean percibidas como exóticas o sólo como denuncias. ¿Usted ha percibido una interpretación similar de su obra en torno a ser reducida a estereotipos, exotización de su escritura o no valoración de su propuesta estética?*

Hay harta exotización, a veces, en la interpretación que se hace de mi obra, pero así se ha construido la academia. Creo que la va a haber por mucho tiempo, porque hay mucho de enfermedad también en eso, en ese anhelo exotista. Existe una desesperación, una necesidad de encontrar una respuesta en un mundo que se está destruyendo, descomponiendo. Un mundo putrefacto en donde se tiende a ver que los pueblos originarios como el mesías, vienen aquí a salvar el mundo que se autodestruyó. Es mucha desfachatez.

Creo que también responde al contexto histórico y político. Por una parte, pienso en múltiples redes, eso también es muy paternalista y colonialista: “Es que es mapuche, está bueno, está bueno el trabajo, es que es mapuche, ¿Cómo lo voy a hallar malo?”, eso es muy paternalista y colonialista, porque no te sitúa en la igualdad con otros escritores. Ahí también hay saqueo y despojo. No me parece correcto. Por otra parte, mi lonko pensante dice: ¿Será que la estética mapuche es distinta o se tiene que medir de otra forma? No tengo esa respuesta. ¿O qué es lo poético? ¿Qué es lo literario? Sé que lo poético es el mundo. Lo único que tengo claro, lo trágico es el mundo, lo cómico es el mundo. Ahora, ¿qué es lo literario en la literatura mapuche? No lo sé. Creo que esos son los debates. No hay una respuesta ni una receta y creo que eso es lo interesante. ¿Por qué yo voy a decir que este texto es más malo o más bueno que otro, según los cánones occidentales? En *Hacer canta la maravilla* (2023), hablo de la necesidad de una hermenéutica mapuche, un concepto occidental. Es interesante que en la interpretación mapuche vayan surgiendo críticas, críticos mapuche, que sean capaces de dialogar en paradojas, en contradicción y en acuerdos, y en intercambios con estos textos poéticos. Creo que eso es lo que hace falta, hay poca crítica mapuche todavía, esa otra forma en que el texto sigue viviendo sigue impactando el mundo, esa conversación que se abre en la crítica también, nunca se cierra, como nunca se deja de escribir, de conversar.

Por último, decir que la escritura es un don y todo don tiene su precio, su belleza, su tragedia, su imposibilidad.

LLANKA PIWKE (II RETAZO):

“Indias jamás somos nosotras”

(Inédito, fragmento)

Pascuala Antipan González era el nombre de la abuela materna de la Loca, hermana de Eduvina, eran 15 hermanas y un solo hermano hombre, el que no logró respirar, nació y se devolvió de dónde vino, lo habían nombrado Evaristo de Dios, porque la madre de las 15, lo había soñado como un ángel toro que bajaba de las estrellas y le resollaba en la nuca para anunciarle que el padre estaba por regresar de sus lujurias y venganzas contra la vida miserable que le dieron, y que luego él mismo dio a su familia —ya viene el Kollekolle— le sopló el ángel toro, —no estarás más sola mujer— y allí mismo despertó para escuchar la funesta noticia, el padre de sus hijas y del ángel, jugador empedernido, borracho y lujurioso, se había perdido en el río Damas, nunca lo encontraron.

Pascuala, la hija mayor, decía escuchar bramar un toro en el río cuando la mandaban lavar toneladas de ropas de las hermanas, madre y parientes, desde los 8 años, Pascuala escuchaba bramar el toro y pensaba, —ese es mi padre que anda jugando en el casino de abajo del río y seguro que volvió a perder...

Por alguna razón, Pascuala Antipan sentía una insondable alegría al pensar que el hombre toro descarriado y maldito por la vida, que la había engendrado, seguía perdiendo.

Pascuala Antipan González prefería ir al río a lavar ropa por las tardes, alguna mujer vieja le había advertido: —no vaiga tan tarde hija, se va enfermar— pero qué sabía Pascuala de trafentu y perrimontu si la habían criado como española pobre, que por casualidad un Antipan se le cruzó en los genes, —seguro que ni Antipan era éste —le dijeron—, adoptado sería, indias jamás somos nosotras.

Las tardes en el río eran largas y solitarias, el río espejo donde decían, muchas mujeres bajaban a peinarse los cabellos, antes en otro tiempo, en otro mundo, un mundo que Pascuala no conocía, un tiempo que, sin saberlo, iba masticando el gran olvido, cuando coser y descoser recuerdos, es la letanía predilecta de una memoria hecha pedazos por las halagüeñas fauces de la civilización, y que ocultaba sus humores enfermizos, deseos y obsesiones inconfesables.

Los viernes solía acudir al barrio un padrecito, enjuto, de ojos vivaces, con una voz hilarante y melodiosa, era aficionado a recitar poemas en el río, y cada vez que Pascuala lavaba ropa, allí llegaba él, recitando y tarareando, la niña ni siquiera lo miraba, y pasaba junto a él, con su batea llena de ropa mojada, sin siquiera inmutarse, Pascuala Antipan tenía un presagio en el cuerpo que le avisaba cuando un demonio quería devorarla.

Muchos años el padrecito iba y venía por el río Damas a la misma hora cada viernes, cuando Pascuala Antipan cumplía 13 años, dicen que el cura se ahogó en el río.

—Que se vaya a jugar cartas con mi padre —que dijo Pascuala, así se acompañan los dos trauko.

Cuando Pascuala se sintió libre del asedio del hombre santo, volvió a conversar con las aves del Damas, los zarapitos y garzas chicas, tan propias del río, regresaron a hacerle compañía, o quizá nunca se fueron, sólo que ella volvió a escucharlas.

La casa patronal donde la fueron a dejar poco después, le parecía un mausoleo, fría y demasiado pétrea para sus rodillas, que pasaban en las baldosas del caserón gran parte del día, la lengua áspera y pesada con la que se comunicaban las dueñas de casa, pasaba serpenteando por sobre su cabeza, como un río de oro inalcanzable, ese oro que caía a sus huesos como látigo ardiente, cada vez que las baldosas no lograban relucir.

Era un palacio, pensaba Pascuala, el palacio de los “leupe lonko”, el brillante palacio de los saqueadores.

Este palacio estaba conformado por tres pisos, con muros perimetrales de hormigón y revestimiento interior de pellín y laurel, con un enorme zócalo a la entrada donde los patrones comerciaban todo tipo de artefactos mágicos arrebatados a los bosques y antepasados de Pascuala Antipan, entre los más codiciados por la alta y rancia elite del lugar, estaban la joyería mapuche, platería y todo tipo de piedras preciosas, prendedores tupu, svkil, keltatuwe, el tejido, mantas y pontros gigantes, monturas y espuelas alhajadas de oro, iluminando todo a su alrededor: —¿de dónde habrán sacado tanta riqueza estos?— solía preguntarse Pascuala, mientras escudriñaba con sus uñas las vitrinas y postigos de la mansión, cada vez que tenía que hacer relucir sus vidrios y ventanales.

Lo que no sabía aún era que tanta riqueza nunca les perteneció.

Una madrugada, recién había llegado al caserón la niña Pascuala, se encontró con un antiguo escaparate que lucía, ostentosamente, un cráneo humano, no pudo evitar gritar cuando lo vio, era una cabeza humana, allí reposando sobre la vitrina, como si fuera un trofeo de guerra, con unas letras incrustadas en ella: —“**aquí muere el cacique**”—.

Por Pindatray, Pindapichvn

BIBLIOGRAFÍA

- Catrileo, Daniela. *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo por la impureza*. Santiago: Kikuyo Editorial, 2024.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- González Casanova, Pablo. *Explotación, colonialismo y lucha por la democracia en América Latina*. México: Edicionesakal, 2017.
- Leiva Salamanca, Ronny Alejandro. “Maremoto de 1960, sacrificio humano y restablecimiento del equilibrio en el Wallmapu”. *Investigaciones Sociales*, vol. 17, núm. 30 (2013): 35-45.
- Moraga, Fernanda. “Políticas de la vergüenza y la exclusión: el sujeto mestizo en *Parías zugun* de Adriana Pinda”. *Estudios Filológicos*, vol. 58 (2016): 161-186.

Pinda, Adriana. *Cartas al país mapuche*. *Arqueología Callejera*, 2014. <https://arqueologiaca-llejera.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/09/cartas-al-pais-mapuche.pdf>. Accedido el 26 de septiembre, 2024.

CREACIÓN



NO ES EL DESIERTO

Christian Anwandter¹

UNA VISIÓN

El desierto permanece.
Están las piedras y la arena gruesa.
El sol duro del verano.
La ausencia de nubes.

Incluso cuando llega la noche.

Las horas pasan.

Los labios se secan.
Las narices secas.
La piel se seca.

Pronto hay que partir.

El cuerpo se seca.
Se enferma y se quema.
Las heridas duelen como espinas en la carne.

Es difícil de creer.
Y más difícil esperar.

¹ Christian Anwandter (Santiago, 1981). Doctor en Teoría de la Literatura y Ciencias Humanas, Université Paris Diderot- Paris 7. Profesor asociado del Departamento de Literatura de la Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez. Ha publicado *Para un cuerpo perdido* (Ed. Tácitas, 2008), *Colores descomunales* (LOM, 2012), *Aquí vivía yo* (Ed. 27 Pulqui, Buenos Aires, 2015, junto a Laura Petrecca) y *Dron* (Pez Espiral, 2021).

Esperar o partir.

Algo se ve y parece triste.
Pero no es el desierto.

Si preguntas qué es,
no hay respuesta.

Existen los recuerdos, claro.
También la imaginación.

Borroso, irregular.

Era una miseria.
Una vida tal vez.

Desaparecía poco a poco.
Ya no lo cubría el polvo.

El viento se levantaba.
Entraba la niebla,
su agua sugerente,
la cabalgata apresurada.

Algo desaparecía en el lugar,
cubriéndose con el rocío,
empapándose de esa humedad.

Detrás de unas torres,
algo remoto temblaba y resonaba.

La niebla se endureció.

Se silenció el ruido.

OTRA VISIÓN

Qué es esto que sube del desierto.

Esta columna de humo.
Este incienso de polvo.

Qué es esto que sube del desierto.

Que arrastra nuestra propia imagen.
Que con palabras justas acompaña a los enfermos.
Que anuncia otro futuro que serena.

Qué es esto.

Que corta mis cabellos repartiéndolo entre amigos.
Que mete jirones de mi ropa entre cartas mal escritas.

¿Así amabas para poner fin al sufrimiento?

Buscaban consuelo en mí.

Nunca pude encontrarlo.

Qué esto que sube del desierto.

PREGUNTAS

Este aire que se siente como el viento,
¿eres tú que lo mueve con los labios?

Esta historia de tramas invisibles,
¿es una nube roja en la quebrada?

¿Es tu cuerpo que irrumpe entre las sombras,
o es tu voz que se aleja lentamente?

Ese incendio que va quemando el campo,
¿no soy yo que se pierde en la humareda?

¿La música nos cuida con ternura,
o el deseo nos hunde en el silencio?

Esa piedra que murmura entre los cerros,
¿es un siglo de huesos que te apura?

¿Es la música que brilla eternamente,
o es la muerte que viene a despedirse?

DEJAR SAN DISIBODO

Ya no es seguro en San Disibodo.
No podemos seguir acá.
Conozco otro lugar.
No es seguro.
Este lugar es un desierto.
Acá no creen en visiones.
Nos solicitan y afligen.
Conozco otro lugar que nos espera.
Allá no hay nada todavía.
Necesitamos tierra fértil para sobrevivir.
Ya no es seguro en San Disibodo.
Hemos dejado de confiar unas en otras.
Hay que salir de acá.
Apenas alcanzamos a rezar.
Nos solicitan y afligen.
Habrà que trabajar porque nadie nos espera.
Necesitamos un molino.
Necesitamos agua.
No es seguro.
Este lugar es un desierto.
Repetimos una fe que no es la nuestra.
Habrà que trabajar porque nadie nos espera.
Acá no creen en visiones.
No creen en visiones.
En cambio en los bosques de San Ruperto
la música del viento reverdece el alma.
Déjennos salir de acá. No es seguro.
No se promete para morir.

Necesitamos tierra fértil.
Un molino. Agua.
Dios ama la belleza.
Prometimos seguirlo a Él.
Ya no es seguro.
Este lugar es un desierto.
Serán nuestros los bosques de San Ruperto.
Construiremos un lugar al que llegar,
a la sombra de los bosques de San Ruperto.
Habrá que trabajar porque nada nos espera.

VISIÓN CELESTE

Un impulso avanza.
Se evapora el aire.
Sale de paseo.
Parece no volver.
Algo se extingue.
Se reúne el viento.
Un puñado de cabezas de aire.
No se pueden tocar.
Hay una luz a lo lejos, en la oscuridad.
Algo se moja en el camino.
No se necesita nada.
No se tiene nada.
Una nube se disipa.
Otra crece y se estira.
Una idea anda suelta.
Algo pasa como el aire.
Un sonido de agua y viento.
Lento e incandescente.
Caminos de nubes que avanzan.
¿Qué olvidaste?
¿Qué sabías?
¿Qué quieres decir?
Centelleas en el aire sucio,
relámpago.

NO DEJES QUE TE NOMBREN ABADESA

Dios no quiere que te vayas.
 Coronada de flores, quédate conmigo.
 Con tu túnica blanca, coronada de flores,
 quédate conmigo.

Dios no quiere que te vayas.
 Afligida, no puedo dejarte partir.
 Ese destino no te pertenece.
 Mi amor por ti es como mi amor por Dios.

¿Te alegras de dejarme?
 ¿Crees que estoy equivocada sobre el amor?
 ¿No crees que Dios me dijo que te amara?

Quédate conmigo, con tu túnica blanca,
 y el pelo suelto, que no te aparten de mí súbitamente.

¿Estás dispuesta a afligirme?
 ¿Crees que estoy equivocada sobre el amor?

No es egoísmo amarte como amo a Dios.
 No es conveniencia invocarlo a Él para que no me dejes.

Quédate aquí acostada, coronada de flores,
 Dios no quiere que te vayas.

Por amor de Dios, amar a una persona,
 y apartarla súbitamente de mi lado,
 ese destino no te pertenece.

No te alegres de dejarme.
 No te marches.

No me pertenece el egoísmo,
 No me pertenece el afligirte.

Es mío el amor de Dios,
 tu pelo suelto, como en el paraíso,

y el oro, las perlas,
como cuando aspiramos el aire...

Solo eso nos pertenece.

PIEDRAS

Esas piedras no se mueven del camino.

Estas otras se salieron.

O reposan en caminos diferentes.

El sol calienta las piedras.
El viento las acaricia.
Un árbol le da sombra solo a algunas.

Apenas sienten el tiempo se ponen a conversar.

“Eres una piedra cerrada”.

“Soy piedra florida”.

“Querrás decir evasiva”.

Alguien hizo un mapa de las piedras.

Había una llena de aire que no tenía sombra.
Era dulce y preguntaba por la luz.
El aire era tibio e incómodo.
Esa piedra terminó en el agua.

Habían más piedras mojadas.
Era posible verse en otra piedra.
Pero todo se volvía duro.

No había espacios entremedio.
No había sorpresas al verse así.
No había forma de saber dónde se estaba.

La brisa sopló de nuevo suave.
Una piedra se abrió en la noche.
La niebla bajó sobre las otras.

Esa tensión es el calambre de las piedras.
Se confunden con los huesos.
Tampoco se mueven.

No hay justicia en su mundo.
No se enemistan por eso.
No se abandonan unas a otras.

Sus viajes apenas dejan huellas.
Estelas en el aire, tal vez, sombras aéreas.

Es otro el tiempo de las piedras.
Son otras las preguntas.
La esperanza de las piedras es diferente.



POEMAS

Carlos Cociña¹

DE *DESIERTO*

COMARCAS

Una loca barre el desierto. Mide, camina, barre; traza el cielo oculto en piedras. Una bóveda en tierra que sigue la que no se puede contener.

Antes de ver, mide y barra. Cada eslabón, irregular, contiene el imaginario de ojos antiguos, que vieron más.

Nada parece seguro, aunque es claro el derrotero de estrellas, trazado con piedras en grandes planicies perdidas en la vista.

¹ Carlos Cociña (Concepción, 1950). Trabaja en poesía y en la edición de libros literarios y no literarios. Ha publicado seis libros de poesía, e inició en 2003 la página www.poesiacero.cl con textos para ese formato. Una antología: *Poesía cero* (Descontexto, ediciones 2017 y 2021). Ha efectuado talleres en la Cárcel Pública de Santiago; Balmaceda Arte Joven; Descentralización poética. Participa en el Foro de Escritores y en presentaciones con La Orquesta de Poetas. Su primer libro, *Aguas servidas*, 1981, tiene cinco ediciones, una en México; *Tres canciones*, 1992; *Espacios de Líquido en tierra*, 1999; *Plagio del Afecto*, 2010; *La casa devastada*, 2017, ediciones en España, Chile y México. Al libro compilatorio, *El margen de la propia vida*, se le otorgó el premio Municipal la Literatura de Santiago de poesía, en 2014. *La casa devastada* obtuvo el Premio Mejor libro de Poesía 2017 del Círculo de Críticos de Arte de Chile. La Fundación Pablo Neruda le concedió el Reconocimiento a la trayectoria poética. *Gardens/Jardines* (Phoenix, AZ, Cardboard House Press): Fragmentos de Espacios de líquido en tierra. Tr. Ian U Lockaby, 2021. *Derecho al olvido* (compilación de textos no poéticos), edición de Octavio Gallardo, Los Perros Románticos, 2021. En 2024 Editorial Lumen publicó *Estado de Materia*. A su trabajo se le caracteriza por la utilización de recursos, soportes y códigos no habituales en las obras consideradas literarias.

Un día de trabajo es mínimo en el despeje de arena y polvo. Las imágenes mecánicas se pierden con su material; energía en otra posición, tiempo en dimensiones intransferibles. Espacios acumulados en caminos ocultos.

Límites que siempre se alejan, un montaje permanente en fuga. Nada ocurrirá nuevamente en los extensos desiertos, abigarrados de cosas y momentos irremplazables. Desiertos que pasan, caminos que siguen. Algo se hunde en la arena.

Lo que parece azar es cuando sus vínculos se desconocen. Cocer, barrer y narrar. No tiene sentido buscar cómo se caminaba en el origen ese trazado. Sería una transcripción con la materialidad y la soberbia del presente.

Aunque los asentamientos tienen figuras de color blanco, que se destacan sobre el aparejo gris del resto de las paredes de los andenes, no aparecen en los ojos que no son capaces de imaginarlos. Baile de electrones en los átomos, de núcleo grande, casi a la velocidad de la luz. El color que vemos es extraño. Lo que parece desierto está en luminosidad. Terremotos desde los pies hasta la incertidumbre.

Desiertos en horizontes. Un lago helado en la montaña. El árbol deshojado ante las montañas nevadas. Los trazados en el suelo se escuchan en constelaciones distantes, nunca inmóviles.

Una organización de tonos, movimientos encausados en vertientes descubiertas en el aire. Costumbres extraídas del entorno anterior.

LA MISMA MARCA

Al deshacer la secuencia de nudos similares, se puede iniciar un ovillo, con múltiples bucles. Hebras urdidas, hilvanes y ensambles. Armar los puntos base, más que nudo, tiene que ver con entrelazar el inicio de una conversación. La elaboración de las ramas construye un espacio que se expande, desplaza y atrapa aire en cada vuelta. Vertientes que emergen a borbotones hasta un ariete de bambú, con un sonido de madera pulida. Cadenas que liberan formas, una cruz del sur multiplicada en todos los puntos cardinales. Deshilvanar y reconstruir una extrema aparición de luciérnagas. Allí no caben cabos sueltos ni cálculos confusos. Tapices que se deshacen, contornos en movimiento.

Ráfagas de aire, corrientes intensas en leves espacios. Fibras sonoras de días por venir en una celda. Vendavales de tonos que no responden a causa, un sombrero loco de otro mar por venir. Una especie de balada del que nunca fue a esa ciudad donde yace. Sonidos de cámara en espacio abierto. O una red sobre el agua, una brisa soñada. Desiertos licuados en seco; no existe soledad.

(NUSHU)

Aves de fuego opaco, un trazo breve, silábico, en los márgenes de objetos cotidianos, lenguaje secreto, sutilmente sonoro que desata vendavales imperceptibles a códigos dominantes. Agujas de agua en telas de muchos hilos, que entregan su mutismo de llanos en llamas. Silencios fluyen generaciones de noches a destellos. Esferas de presencia ingrávida, cuya raíz es aire en expansión. Nudos tejidos en tramas volubles, humo exacto en evocaciones mínimas y notables. Desentraña estados intermedios, los fija y responde. Trazos con la fuerza terrible de la levedad.

<El polvo de telas resquebrajadas señala lo que había en otro tiempo, un día antes del día. Antaño se pulveriza al tiempo de cerrar cortinas, y se abre el aire. Lo que parece un signo gráfico en la superficie, o calado en ella, una marca de escritura, puede ser una partícula recién posada, que una brisa o impulso mínimo remueve. <La imagen no es el objeto o sentido que representa, en sí es un objeto, un sentido que se representa así mismo, donde no hay retorno. <Sobre lo anterior es posible un último estado.

DE *AHORA*

MARCAS

Manglares en el cielo se mantienen en casi absoluta calma. Desplazándose al sur, vienen de un sueño diurno, herbáceo. Hiedras de cascadas, en contrafuertes de estructuras móviles, con libertad de movimiento. En el cuerpo, navegan en silencio.

El hollín de las conexiones inalámbricas se deposita en dendritas. En el panteón llueve, pero las cubiertas mantienen la aislación. Otras construcciones se modifican entre cables, senderos, zanjas y orificios. Siempre quedan vestigios de aquello que pasó, huellas que no reintegran, pero marcan los residuos que aparecerán en el cuerpo.

El olor es la base para percibir, sin necesidad una impronta consciente. Su volatidad necesita de tamaño y humedad. Las neuronas de los receptores se renuevan, y generan percepciones muy anteriores y extremadamente intensas. Su arco, desde asco a éxtasis, no se atenúa por voluntad, aunque en su versión más sutil, opera con mayor intensidad en determinar sensaciones que remueven en cascada. Un pozo profundo, en un estanque quieto.

La necesidad de construir una casa se urde en cada momento de su elaboración. Se teje y extiende cuando recibe a otra persona que la habitan un instante y la transforman, como a sí misma; y el lugar se hace único.

Parece una casa en el aire, con lógica autónoma, liberada de planos. Distintos espacios de desplazamiento sincronizan aire y luz. Animales e insectos atraviesan sus construcciones. Incalificable, la persona en suspenso, al otro lado de una pieza que actúa como espejo. Humedales en el cerebro, naves en vértigo, sargazos de un bosque vertical, rasantes en interiores llenos de lluvia. Sólo tienen sentido las imágenes que le sobrevuelan.

DE *ESTADO DE MATERIA*

(HASTA MEMORIA)

Las máquinas de sobrevivencia, como los helechos, en su complicada simpleza, mueven las piezas, émbolos y cadenas en pos de los elementos para transformar las energías. Aun así, es necesario tocar y escuchar para reconocer en las vibraciones el sonido y la música de los objetos en su densidad, en sus elementos periódicos, en la luz dorada del sodio.

Hablar lento y largo, sin rima. Sólo la respiración del aire. En la ciudad aparece el bosque blanquecino, bajo el cual es un buen día. Pasa una persona. Marcas de la violencia aparecen en las esquinas poco visitadas, y en los recorridos habituales dentro de la vivienda. Texturas brutales en espacios aparentemente vacíos, y habitaciones excedidas. No es el movimiento del otro sino el propio el que se entiende como reacción. Es la dinámica de deseos que casualmente se encuentran. Y ahí, la luz está sobre el muro, donde todo objeto mueve el aire. Lo que ocurrió es ahora un lugar desconocido. Una cortina de niebla que se extiende repentinamente y elimina la perspectiva. Entre los objetos la luz de la mañana se demora. Las arterias parecen de líquido liviano, y su paso está salpicado de obstáculos. Lo que parecía archivo de memoria quedó cerrado. Aparece el deseo.

(HASTA VIOLENCIA)

El uso compasivo de paliativos en la herida, tumba en opioides cualquier sensación al aire libre, colmado de pequeñas señales de vida. Con las extremidades raspando en el exoesqueleto, el sonido es similar al de las cuerdas vocales de los seres emplumados, especies de serpientes que reptan volátiles entre montículos escalonados. La densidad de las piedras es el aire.

Entré en el frío, recién llegado de la guerra donde quedaron sólo los calcetines en una cuerda. Un ángel quebrado desde la tumba. Pozos, zaguanes electrificados, escaleras donde se escurren las sombras y las cosas vuelven a su origen, se diluyen en elementos mínimos, pero continúan ahí.

El dolor es una forma con la que el cuerpo trata de establecer las condiciones mínimas para seguir funcionando. Nada manifiesta, no es una advertencia, es un proceso de condiciones innatas que se expanden para continuar en actividad.

Sólo humanos permiten que una a una y cientos de personas se ahoguen en el mar, sólo humanos arrojan personas, vivas o muertas, con un peso para que se pierdan en el mar, sólo humanos envían a decenas de personas a morir en las nieves de la montaña. Lo humano está clausurado por el significado de lo humano. No importa cuántas veces una operación se aplique al cuerpo, pues no hay forma de escapar de lo humano, de salirse de lo humano.

Se es víctima de una ilusión desgarradora. Todo otro animal no hace esas operaciones en otros animales, ni busca en el lenguaje una opción que lo olvide. Lo que el humano llama inhumano, sigue estando perfectamente acomodado dentro de él. Una a una y cientos de personas se ahogan en el mar, son arrojadas, vivas o muertas, con un peso para que se pierdan en el mar, enviadas a morir en las nieves de la montaña.

Al aplicar un modelo geométrico, sobre las cosas o situaciones, en un momento todo calzará. Lo que calza es el modelo, donde importa la distancia y el tiempo en que se realiza. No ocurre en los objetos ni en los sucesos. Es una forma de nombrar. Es el número de cadáveres, no uno que muere o vive. No hay error, es equívoco.

Con sangre no se juega. Quizás esa obsesión haya que encriptarla, con una pequeña área de fuga. Para que se vacíe, sus componentes dispersos tendrán fluidos discontinuos, música intrigante, inquietante, suave, de tensión mediadora. Vibrará con murmullos, ladridos, cristales rotos, distintos, sonoridad de dolor persistente. El olvido se diluye en el torrente.

Un torrente de graznidos advierte de pájaros y aparatos. Las raíces levantan la vereda, la piel y las membranas interiores. Inmersos, humanos pierden la noción de horizonte y las lagunas mentales se cristalizan en horror.

(HASTA HABITAR)

En la casa expandida aparecen personas desconocidas, no extrañas, entre muros translúcidos. Incluye otras habitaciones, asentamientos, y es la misma. Se amplía en direcciones inesperadas a territorios lejanos. Hay más personas de las que puede cobijar, aunque su estancia y tránsito es parte de su sentido. Lo que se desconoce deja de desaparecer en su aire. La sensación de frío o de calor es perceptible, independiente de la temperatura de las estancias y el entorno. Se construye a sí misma con los materiales del visitante permanente, a expensas de lo que este no puede ocultar. En su visión acotada, la casa está a ritmo de galope libre.

Al apagarse la luz pública, el espacio privado se transforma en guarida. Lo habitual se desconoce más allá de lo tangible, que a su vez adquiere contornos inusuales. La luminosidad acotada elimina vínculos que permitan estar en privacidad. En este espacio, la ventana puede ser espejo. Es aledaño a los territorios comunes y nunca deja de ser público. La forma de la pieza es sombra, siempre en desmesura. En ella, los momentos parecen una afirmación, pero se resuelven en otros lugares.

La belleza es un acto mínimo de sobrevivencia, un gesto sutil como depositar un fruto en un canasto. Los brazos y las manos transforman el objeto en deseo. La posición del cuerpo permite equilibrios momentáneos y coordinados, que si se escucharan serían sonidos en sincronía con el vuelo, y nadar por espacios anhelados. El acto de recoger conduce a un paisaje marginal, sin centro sino en la acción que se realiza desde una antigua conciencia. Toca o inicia un ciclo, o más, que se reiniciará muchas veces, como antes ya ocurrió. Pero ahora es un acto único, espléndido, inédito.

Cuerdas y pequeños sacos de perdigones para calcular las fuerzas de equilibrio de las construcciones, semejan los arcos parabólicos que forman la estructura oculta del bosque. La estructura, en la gigantesca articulación de sus miembros, puede pasar de los muros de contención a los de integración. Las habitaciones se deben construir en espacios que manifiesten las fallas y fracturas geológicas, y así posibilitar los drenajes para que aparezca la sombra del agua.

Nuevamente perdido en casas, departamentos y lugares, la misma habitación. La experiencia parece un camino ciego. *Un pez ante el bosque se detiene en la ola.*

(HASTA LENGUAJE)

La distancia entre la persona y sus palabras es una especie de pasillo flotante, galería aérea en peligro de extinción. Un medio para abrir una brecha, un trabajo primordialmente manual. Los ensueños y fantasmas que se presentan ante los ojos emergen en forma brusca, concluyente, inesperada. Es un caso donde se puede desertar de los vivos con una inclinación silenciosa de desaprobación, una zona donde los objetos se desploman, innombrados.

Sabía hablar, aunque prefería no hacerlo. La fuerza del silencio actúa como espejismo. El detalle que se involucra. La impermanencia. Desconfía de la capacidad de las palabras para vincular. Decide retirarse, buscar refugio. La bruma, la disolución de los límites. Una minuciosidad que encapsula. La capacidad del vacío.

Trazar, sosteniendo en la mano un instrumento al que ofrezca resistencia el papel, u otra superficie levemente rugosa. Diluido con una consistencia que lentamente escurra, el pigmento se impregna y seca, en las formas que el movimiento lleva. El sonido del roce contiene y se fija en la resonancia de quien lo observa.

Diferentes lenguas, dependiendo de las necesidades, ejercen su intensidad con distinta frecuencia. Un accionar en las cuerdas con ritmos alterados de deseo. Procesos de eliminación para acotar las posibilidades, las que impiden escuchar otras. En estado de medio sueño, son otros los idiomas que se escurren entre vértices de una construcción intraducible. Voces sin sonido e imágenes imprecisas, en las que es difícil escudriñar, pero cuyo peso se empoza en la imaginación del cuerpo.

Los andamios de madera que contienen el edificio en construcción superan con creces, en estructura y belleza, su objetivo. *Palabras entrecortadas y mutismos, cubren y exponen sentidos difusamente exactos o indescifrables.*

(HASTA AGUAS)

Un grano de mar contiene toda la información de las edades, aún la niebla de este momento en otro lugar, o la desaparición de los archivos digitales.

El agua es anómala en las temperaturas donde existe la vida. Parte de las cosas son brasas bajo el agua. Termina la lluvia, se levanta la helada. Hay peces en el aire.

(HASTA PERCEPCIÓN)

Cuando la fotografía encontrada retrata el momento en que se la estaba buscando, indica que cuanto más se concentra en una única y exclusiva opción, se está más cerca de lo infinito.

Microscopio y telescopio permiten ser sólo un observador en un momento y posición percibida por el operador. Desde ahí se siente el deseo, la pulsión, el placer, donde las partículas y estrellas pueden ser piedras ilimitadas en vértigo. *El exocerebro queda fuera de juego por un error imperceptible*

Estamos en regiones ultraperiféricas, aunque malinterpretamos los anuncios de quimiorreceptores. Aparecemos y desaparecemos en un higo, que parece fruto, formado por flores que nunca acceden directamente a la luz.

Los algoritmos de realidad emergen desde un pozo de expectativas, una especie de cristalización. Sus innumerables aristas recomponen lo que luego serán ocurrencias tardías.

Procesos visuales asocian objetos dispares y siguen una secuencia ilógica. Lo demás mantiene una dirección casi inalterable. En otro lugar resuena un aleteo que permita navegar.

Cuando las palabras se escuchan antes de que se pronuncien, detrás de los ojos está una idea desconocida.

La imagen puede contener una persona, un texto, un objeto, algo. Sólo se ve su punto de fuga transparente y hegemónico. Si fuera posible observar fuera de cuadro, es una fracción de una figura inimaginable.

La miel no es un artefacto de placer, quizás un imaginario de las abejas del desierto. No hay dádiva ni sumisión, sino el alimento que las sustenta, en una lluvia de dopamina. El polvo que se desprende al pulir un vidrio, o una superficie rasgada por un cuchillo, son momentos escindidos de lo que parece sólido. La alegría es difícil de percibir más allá de su instante.

La prolongación del axón de la neurona se energiza más en una fracción de cristales, y se renueva en la caída mientras se apaga su senda. La molécula lleva endorfina sobre el filamento neuronal en la parte interior de la corteza parietal del cerebro, en un camino pleno. Allí los cuerpos inestables generan cierta tranquilidad. Es un proceso de años en el que no se hace un relato sobre la persona, sino sobre lo personal, lo que produce la figura, el trabajo y la historia. Un juego de ilusiones, un habla controlada un estupor por contar, pero en el proceso ocurren accidentes, que no se sabe hacia dónde llevan, tampoco su origen, y el acertijo se resuelve como ensamblaje final, sobre cosas que suceden en un ejercicio imaginario.



INÉDITOS

Edson Faúndez¹

Una cabina telefónica
sola en mitad de la escena
tiene las manos
que te buscaron
y quisieron retener
con una moneda
el instante
en que la hoja suelta
también
desaparece.

El vendedor vocea
mientras avanzan lentamente
las bolsas en la fila

tú escribes
en la espuma del café
las iniciales de otro nombre
que no tardará en desaparecer.

¹ Edson Faúndez V. (Penco, 1972). Académico, investigador y poeta chileno. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas de Chile y del extranjero, capítulos de libros y libros, en calidad de autor y editor, tales como *La oscura casa encantada. La poesía de César Vallejo y Oliverio Girondo* (Editorial Universidad de Concepción, Chile, 2010), *Guardo el signo y agradezco. Aproximaciones críticas a la obra de Gabriela Mistral* (Editorial Universidad de Concepción, Chile, 2011. Co-editor: Dieter Oelker) y *Deseo y realidad. Las novelas de Alberto Blest Gana* (RiL editores, Chile, 2024). Ha publicado los libros de poemas *Bajo la piel de tu capa* (Editorial LAR, Chile, 2019), *Folletín con desapariciones* (Domingo Atrasado, Colombia, 2023) y *Doble fondo XVII. Antologías* (Biblioteca Libanense de Cultura, Colombia, 2024. Co-autora: Lauren Mendinueta). Actualmente es profesor titular del Departamento de Español y Director del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción.

La parte de luz que te corresponde
en este teatro sin butacas
ni destinos quebrados
la luz que te pertenece
y me inmiscuye
es la escena
descentrada
sin editar
de nuestras
desapariciones.

El gato amarillo pasa como si nada
entre los barrotes del muro de una casa
salta hasta la calle
donde marca con su cabecita
tu mano que no daña
y se aleja entre barrotes
como si nada.

Hace días que no salimos de nuestras casas
padre canta canciones sentimentales
y se sienta en el sillón
yo alimento pájaros
a los que no logro convencer
de que vuelen hasta tu ventana

por eso te escribo otra carta
sobre una hoja cuadriculada
el cenicero de tu madre
(recuerdas)
me acompaña

si no me resulta esta vez
romperé las barreras sanitarias
y volveré a caminar igual que antes
con la camisa que te gusta
hasta las carreteras
donde perderemos de nuevo
las llaves de lo que padece
realidad.

Siempre quise dormir en un hotel
decía sentada en la carretera
que conduce hasta otro límite
y otra desaparición
lo que significa muchas cosas
según lo descubrimos
limpiándonos los huesos
que se cansan incluso
cuando los toca el sol

porque se hastió de lo real
me dices
cruza la carretera
imaginando
la puerta
el número que no le importa
la mesa que curará
ese miserable temblor

siempre quise dormir en un hotel
nos dijo
mientras se tocaba con un palito
el pecho caído
casi al lado del corazón.

Dicen las buenas lenguas
a ratos apesadumbradas
dejemos a los muertos en paz
nosotros decimos
a estas horas
en que molestan tanto los zapatos
que descansen algunos
ciegos sordos e inaudibles
si merecimientos tienen por supuesto

pero que los otros sigan viniendo
porfiados en su todavía
que no nos desamparen
que destapen la olla
cambien recuerdos de lugar
que no descansen
que no se hundan
esos muertos
jamás.

En el revés de las suavidades
suda y suda
pequeño y porfiado
toma porque tiene sed
porque su padre bajó del norte
enganchado con otros huesos
deplorables
y lee porque tiene sed
sentado en la silla
en la que sufre paciente
algo que nunca ensombreció
la marcha de los años

recorta diarios y revistas
porque tiene sed
sus fragmentos se tocan

en cualquier sitio
y ensambla
a su modo
un sendero en realidad

ahora que se me dio el recuerdo
puedo decirlo
en clave de infidencia por supuesto
porque tenía sed
provocó con recortes
una luna y otra esquina
hacia las que caminaré
sin aspavientos
una tarde como ésta.

Convengamos en que el lenguaje
como aseguras
es una patria
no la única posible por cierto
pero acordemos que es una patria
lo que no quiere decir que puedas imaginarla
parecida a *El Dorado* o la *Isla de los Afortunados*
porque esta patria
que surgió así de repente
hace agua por muchos lados
basta con decir que existen desavenencias
entre los reinos
que allí instalan sus centinelas
sus fabricantes de palabras
que sirven para meterte
una patada en la quijada
y a los calabozos del reino no más
playa o desierto
así que no me digas que el lenguaje es una patria
parecida a *El Dorado* o la *Isla de los Afortunados*
con tus colmillos
y los peces que flotan en tu cabeza
no anuncies que esta patria

es la tierra prometida
porque diciendo las cosas con relativa claridad
hay alimañas que suspiran
que reparten sus bacterias
y se lanzan
sobre quien agite un poco el avispero
y se le ocurra no esperar
lo que tú ansías de esta patria
que no confundo
con *El Dorado* o la *Isla de los Afortunados*
pero adonde sé que aparecen
de vez en cuando
los cuerpos del sueño
sus rengas siluetas.



CUENTOS

Sonia González Valdenegro¹

SALVAR A MAMI

La voz de alarma, el aviso, llega por la mañana. En la cama, junto a la suya, Mami sigue acostada, Y Rita tiene la certeza de que es un signo de una jornada diferente a todos los anteriores sábados de su vida.

No se equivoca.

La víspera ha sido una noche especialmente difícil. Rita quiso salir con un grupo de amigas y sostuvo con ellas diálogos clandestinos a través del teléfono celular. Pero Mami andaba por ahí. Mami siempre andaba por ahí cuando Rita hablaba por el celular. Quería, necesitaba saber con quiénes y qué hacía Rita en sus escapadas. Necesitaba, le había pedido un juramento, quería la certeza de que no iba a encontrarse con Alejandro. Por alguna razón, y Mami lo agradece, Rita y Alejandro han dejado de frecuentarse tiempo atrás.

Pero Mami sospecha que Rita tiene algún sentimiento o disposición especial hacia Alejandro.

A Mami no le gusta Alejandro.

A Mami no le gusta ninguno de los jóvenes que han demostrado un interés particular por Rita o respecto de quienes esta última ha manifestado una inclinación. Mami, aunque

¹ Sonia González Valdenegro (Santiago, 1958). De profesión abogada, que ejerce actualmente de modo independiente. Vive en Santiago y Villarrica. Ha publicado seis libros íntegramente de su autoría. De estos, tres son conjuntos de cuentos y 3 novelas. El primer libro publicado es *Tejes historias*, que es una autoedición del año 1986 bajo el sello independiente de Ergosum. A continuación vienen las siguientes: *Matar al marido es la consigna*, año 1993, Editorial Planeta (bajo el título *Páginas de un sábado*, este volumen obtuvo el premio Mejores Obras Literarias, categoría cuento inédito, en su primera versión, 1994); *El sueño de mi padre* (novela, 1998, Editorial Planeta; *Imperfecta desconocida*, novela, año 2001, Editorial Planeta; *La preciosa vida que soñamos*, cuentos, año 2007, Editorial LOM (este volumen obtuvo los premios Mejores Obras Literarias y Premio Municipalidad de Santiago, ambos del año 2008) y *La línea del día*, novela, año 2018, Editorial LOM. Para fines de 2024 se espera la publicación de un volumen de cuentos que, bajo el título “A la diestra de nadie”, saldrá bajo el sello independiente Cormorán, en el que se incluyen cuentos de corte policial.

sin arrogancia, considera a Rita muy por encima de todos esos y se lo ha dicho con esas palabras y con otras, aún más elocuentes.

No me he reventado los pulmones por ti para que te enredes con cualquiera de esos.

Como ella, ¿verdad?. Rita jamás le diría algo así. Pero lo piensa. Por supuesto que lo piensa.

Rita es hija única. Un hombre que jamás se declaró padre suyo y desapareció por completo de la vida de ella y su madre y quien, tal vez hasta ignora su existencia, anda por ahí, en algún lugar del mundo, lejos de ella.

Durante mucho tiempo, saliendo de la infancia, ese hombre habitó las fantasías de su hija. Rita inventó para él un rostro, una manera de caminar; lo ideó inclinándose ante una Rita pequeña para besarle la frente. Rita besó la mejilla áspera de aquel sueño y percibió su aroma a jabón y a colonia, los restos del humo de un cigarrillo fumado a escondidas.

Como por obra de un poderoso paso de magia, la niña que Rita fue lo hizo regresar a la vida de Mami y ella, dispuesto a entregarles un nombre, una posición, la cuota de afecto que los padres adeudan a los hijos, aunque, siendo sincera, afecto no le había faltado. Todo lo otro sí.

Mami ha sido la celadora del bienestar de Rita.

Todos los sábados, desde hace muchos años, se levanta al amanecer y, aún medio dormida, besa a Rita quien, desde la hondura de su almohada, le responde un adiós, un cuídense.

Todos los sábados sale a la calle, coge un microbús que la lleva al otro lado de la ciudad, entra en un edificio, abre la puerta de un departamento con sus propias llaves, se amarra el delantal a la cintura y comienza a poner orden rápida y escrupulosamente luego de encender el aparato de radio.

Todos los sábados.

– Mami –dice.

No se ha reventado los pulmones para que Rita caiga en manos de cualquiera.

– Mami.

La mujer se vuelve hacia ella, despertando. En la penumbra de las siete de la mañana, y sólo gracias a la débil claridad que se filtra desde la calle por una juntura mal cerrada de la cortina, Rita comprueba el rostro pálido, las profundas ojeras, el cabello desgredado, mal teñido, que enseña las raíces prematuramente canosas.

– Mami.

La mujer entreabre los ojos y la queda mirando como si le costara reconocerla.

– ¿Qué le pasa? Se quedó dormida. ¿Se siente mal?

– Dormí poco. El estómago. Más abajo del estómago.

– ¿Dónde? A ver... –pregunta Rita, destapándola.

No saber, no saber aún. El sitio que la mujer señala está mucho más abajo del estómago, más bien cercano a la pelvis. Rita calcula que se trata de la zona del apéndice, pero no saber, no saber aún.

– ¿No va a ir a trabajar?

La mujer separa los labios. Su lengua asoma entre los dientes con secos restos de saliva blanca.

– No puedo –anuncia.

– ¿Quiere un té?

Rita sale a la pequeña estancia que hace las veces de sala y cocina. Toma el hervidor de agua, lo llena y luego de conectarlo al enchufe busca sobre el estante las tazas y en la bolsa algo del pan del día anterior, que pone sobre el tostador luego de encender uno de los quemadores de atrás con el chispero.

En le calle suena un pitazo. De la casa vecina, muy próxima a la de ellas, comienza a salir la música que un muchacho enciende en la primera habitación los sábados por la mañana, a un volumen que podría despertar a toda la cuadra, si la gente de la cuadra no estuviera despierta ya a causa de los ladridos de los perros, el sonido de los automóviles por la carretera a una manzana de ahí, una vía que se alza por encima de la vecindad. Si un automóvil se saliera de la pista iría a dar sobre el techo de la casa de Sabina, la mejor amiga de Rita, con quien la noche anterior habría salido si Mami no hubiera interceptado la comunicación que sostenían. A esas alturas Rita se había metido en el cuarto de baño para hablar tranquila.

– ¿A dónde crees que vas a ir?

Resulta curioso, pensó por la noche Rita, es verdad, con mucha rabia hacia su madre, que ella no experimentara los impulsos de rebelión tan comunes en los jóvenes. Chicas como Sabina. Una vez Sabina había dicho a su madre (Rita la escuchó desde la entrada de la casa) no se meta en mi vida, señora, ¿quiere?

Resulta curioso. Pero ahora Rita no repara en la rabia de la noche anterior, cuando la madre le anunció que no iba a ninguna parte pues ella no se había deslomado para que su hija se perdiera con el primer patipelado que se le cruzaba por el camino. Ahora Rita piensa otra cosa. Por primera vez en muchos años Mami no se ha levantado. No ha dicho: avísale a don Adolfo. No ha abierto la boca para pronunciar palabra antes de que Rita le hable.

Ahora Rita recuerda que la zona donde su madre dice le duele es la del apéndice, un órgano vestigial, probablemente un bueno para nada como esos con los que Mami no quiere que vaya Rita. Un órgano cuya infección puede ser mortal en cuestión de horas.

Ahora Rita lamenta no saber; encontrarse apenas en el primer semestre de enfermería. Y Rita se pregunta qué haría ella si aquella mujer desapareciera de su vida.

Cuando tiene todo en la bandeja la lleva hasta el dormitorio. Las mejillas de Mami enseñan un color rojo brillante. Rita toca la frente.

– Tiene fiebre –dice.

– Parece.

Busca en la caja donde guardan los medicamentos. Encuentra calmantes, antibióticos vencidos, pastillas de carbón.

– ¿Guardó en algún lado el termómetro?

– No tenemos termómetro.

No es necesario un termómetro. Mami tiene fiebre. Son las ocho de la mañana. Mami está enferma. Lo que tiene no es poca cosa. Se trata, concluye, de una apendicitis, una inflamación, la infección de aquel bueno para nada del apéndice.

– Trate de sentarse.

Ayudada por Rita, la enferma consigue beber algunos sorbos, pero el té le parece demasiado caliente, la habitación muy pequeña, tan abrigada. Y los sonidos son fuertes en el interior de la cabeza. A sus ojos está a punto de asomar una lágrima. Y a Rita la divierte, dentro de lo que las circunstancias permiten, seguir el curso de aquella gota salina que se asoma al lagrimal y retrocede para volver a avanzar, sin decidirse a resbalar por el ruedo de la mejilla, en caída libre.

– La voy a llevar a alguna parte.

No sabe qué ha querido decir. Lo primero, considera, es sacarla de casa. Salir a la calle, donde ella y Mami pueden pedir la ayuda de los vecinos. De la madre de Sabina, la señora cuyo marido, que no es el padre de Sabina y a quien ésta detesta porque la mira con lujuria, pero tiene un taxi. Y no es momento, reflexiona Rita, de ponerse escrupulosa con el viejo cochino, sino de pedirle derechamente que le haga un favorcito a ella y a Mami.

– Para eso estamos los vecinos –responde el hombre.

Rita se entera de que Sabina no ha regresado a la casa la noche anterior. Su madre y el viejo cochino, el dueño del taxi, han reñido por esa razón. La madre de Sabina ha querido enterarse por Rita dónde fue su hija, y se ha mostrado escéptica cuando la joven le dice que no lo sabe, no llegó a saberlo porque cuando hablaba con Sabina su Mami, que anoche estaba mucho más alentada, dio un empujón feroz a la puerta del baño, entró y le quitó el teléfono que ella misma le regaló para Navidad, no sabía muy bien para qué, ya que en casa de Rita no había teléfono y a Mami el dinero le alcanzó solo para un aparato.

Y ya con el hombre dueño del taxi, pues la madre de Sabina se ha quedado en el interior de su casa, medio oculta en la penumbra de la cocina desde la que le habló; ya con el hombre que es algo así como el padrastro de Sabina, Rita se dirige a la casa, abre la puerta y advierte por primera vez el olor a encierro que se respira en el interior. Dice al hombre que la acompaña, es por aquí y, entre los dos levantan a la madre, la ayudan a ponerse un chaquetón sobre los hombros, el mismo que usa Mami todos los días, a calzarse las zapatillas cuyos cordones no consiguen anudar y así, medio inclinada sobre sí misma, como si se tratara de una viejita de setenta y no de Mami, quien tiene poco más de cuarenta, salen a la calle donde el sol de la mañana les pega en la cara, especialmente a Mami, como refrescándole la memoria: el mundo puede ser espantoso incluso en días con sol y relativamente tibios como aquel.

A Mami la ponen en el asiento de adelante, que el viejo cochino ha reclinado para su comodidad. Rita sube atrás. Por el lado va acariciándole la cara y apenas el auto se pone en marcha un nudo le estrangula la garganta hasta el punto de volverle imposible contestar a la cháchara del viejo cochino, para quien Mami no parece existir, a pesar de las grandes bolsas que cargan sus ojos y los quejidos que emite de vez en cuando.

– ¿Desde cuándo se sentía mal, Mami? –pregunta Rita, un poco por saber, para cuando le pregunten en el Hospital y otro tanto para no tener que hablar con el viejo cochino.

– Desde hace varios días.

Mami es así. Por las mañanas se levanta y recorre la pequeña casa, poniendo las cosas en orden; prepara desayuno: fríe salchichas y cuece el puré que va a distribuir en el termo de Rita, para que ésta almuerce en la Universidad, y en el que ella se lleva al trabajo. Prende luces, apaga luces. Observa por la ventana las condiciones del día. Se pregunta en voz alta cómo habrá amanecido la abuelita del frente, que anoche estaba tan mal cuando llegó.

Mami es así. Apaga la radio. Retira la basura. Ordena las camas.

Nunca se queja.

Jamás le duele la cabeza, ni el estómago. Los zapatos de Mami duran años.

Rita piensa. El vehículo ha entrado en la autopista. El viejo cochino encendió la radio y una música de sound, una que ponen en la feria a la que ella lleva cosas para vender, contrasta con el aspecto penoso de Mami.

– No se va a morir, ¿verdad, Mami? –le pregunta, advirtiendo de inmediato que ha formulado la interrogación más estúpida de todas.

– Me voy a morir –responde Mami, y luego, con restos de un humor que a veces sorprende a Rita–, pero no todavía, no adentro de este taxi.

Rita la besa. Besa la mejilla ardiente sobre la que latigazos de luz solar resecan los hilos del río que es aquella mujer.

– Queda poco –dice entonces el hombre.

Y los tres aguardan. A la manera de cada uno. El conductor desea llegar pronto a la posta u hospital, para dejar a esas dos a la entrada de las ambulancias. Apenas pueda detener el automóvil y correr por una silla de ruedas, por un paramédico, por alguien, en fin...

– Oiga, amigo. Écheme una mano con una vieja que traigo en el vehículo.

La madre de Rita aguarda a que esto acabe. Lo que sea que tiene, espera que la pongan en una cama y le permitan dormir, echar una cabezada, cerrar los ojos, olvidar que no avisó a don Adolfo que hoy faltaba pues estaba con fiebre, pero tenía una compañera que trabajaba con ella en la industria a la que si él quería llamar, si le permitía que buscara, en el interior del bolso, en una libreta pequeña que tiene en la cubierta un conejo con sombrero..., una compañera con la que han recorrido todas las oficinas de la industria a la que está asignada desde hace unos meses. Se sientan, a eso de las cuatro de la tarde, a tomar un té con algunas masitas que les dejan las chicas de la secretaría de la gerencia, las que trabajan a la entrada de la oficina donde está la tele que ellas miran cuando les toca

limpiar y no hay nadie afuera, la hora del programa matinal. Una joven muy simpática cocina todas las mañanas cosas muy raras, en una gran cocina de estudio, con artefactos que no han sido utilizados antes de aquel guiso, sobre el que la chica pone curiosos aliños, hierbas que no venden en la feria ni en el supermercado al que ellas acuden a la salida del trabajo, antes de irse a alguna de las casas donde trabaja un sobre tiempo por las tardes, antes de llegar a encontrarse con Rita, la buena de Rita que ha regresado de la universidad y está preparando algo para la comida de las dos. Olvidar. La madre de Rita quiere olvidar que está dejando de ganar los pocos pesos bienvenidos que le pasa don Adolfo los sábados por arreglarle el departamento. Olvidar que no puede quedarse en el Hospital porque entonces Rita estaría sola en la casa y tal vez alguien, enterado de que nadie puede defenderla... O quizá Alejandro, ese del que hablaba con alguna de sus amigas anoche, encerrada en el baño, a través del celular que se traga buena parte del dinero que la pasa don Adolfo. Olvidar los años que lleva dándole vuelta a esta manivela de destino en el que los días son siempre iguales a los anteriores, salvo, claro, este sábado. Eso aguarda la madre de Rita.

– Mami.

A través de la ventana el paisaje desplaza sus detalles. Semáforos en verde en las intersecciones que atraviesan, siente Rita, demasiado despacio. Observan a la madre de Rita, a Rita, los rostros de los automovilistas que se alinean junto al taxi lo sobrepasan y son después dejados atrás. Gente en los paraderos. Y a un costado, el sol, un sol de abril, aún despejado, la cara visible de una época que se resiste a retroceder.

– ¿Cómo se siente? –pregunta el viejo cochino.

Y su mano deja la palanca de cambios para tocar la mano de Mami.

– Está hirviendo.

Como si Rita no lo supiera.

– Tiene fiebre –explica, sin embargo.

Pero entonces ya han llegado al hospital. El taxi del viejo cochino franquea la primera reja y busca, meditando los pasos, el camino hacia la urgencia. Un joven con delantal que camina hacia la salida les ayuda.

– A la izquierda –dice, y le da una mirada a Mami–. Ubíquese a la entrada y pida que le busquen una silla... O una camilla –agrega después.

Rita se acerca a la ventanilla donde una mujer bebe una taza de té con el hilo y la etiqueta colgando por un costado. La mujer la mira. Es una morena gruesa, que se queda esperando a que sea Rita quien hable. Y Rita entiende. Es lo que su madre llama una chica avispada.

– Mi mami –explica–. Tiene una apendicitis.

– Apendicitis, ¿ah? –dice la mujer–. ¿Quién lo dice?

– Nadie. Lo creo yo. Le duele abajo; un dolor inguinal. Tiene fiebre.

– Ya ¿Tienes el carné de tu mami?

Rita comprende. Se devuelve sobre sus pasos y pide a Mami, sentada ya sobre una silla de ruedas que le alargue el bolso. En el interior hay un paquete de pañuelos, analgésicos, una libreta pequeña, un monedero, el celular que le arrebató durante la discusión de anoche, un porta documentos verde. En el interior de éste, el carné, que entrega a la mujer y esta recibe dando una mirada a la fotografía que no dice demasiado ni se asemeja a la mujer de la silla, tras Rita.

Luego anota en un ordenador. Después se pone de pie.

– Ya vengo –dice.

Pero demora en regresar. Entretanto, Rita ha llevado la silla hasta la sala donde se sienta cuidando de quedar a la altura del rostro de Mami, entrecerrados los ojos, tensa la piel como si ardiera. Y es que arde. Toca aquella mejilla.

– Vecina –dice el viejo cochino–. Ya me tengo que ir.

Cómo no despedir a aquel miserable, poniéndose de pie y dejando sus manos en las de él. Cómo no enseñarle sus mejores sentimientos en una mirada que pretende hacerle llegar la gratitud por haberlas traído.

– No se preocupe, vecina. Para eso estamos.

Y lo ve alejarse. En el momento en que dos hombres se aproximan a ella, uno de ellos agarra las manijas de la silla y se llevan a Mami hacia el interior.

– Usted tiene que esperar –dice el otro–. Aquí. Espere aquí.

Y le entrega el bolso que Mami todavía tenía agarrado entre sus manos.

Un joven, alguien que viste como Alejandro y está sentado en la silla con las piernas separadas, una en ángulo, la otra estirada, la postura de quien preferiría recostarse, la mira desde el otro lado de la sala de espera. Como advierte que Rita ha reparado en él, la saluda levantando la mano. Rita le sonrío. Se trata de una sonrisa de cortesía, cuyos vértices han sido establecidos durante los veinte años que Rita ha llevado aquella sonrisa, advertida por su madre de los peligros de una sonrisa inocente.

Mami, piensa.

Entonces el joven está junto a ella, No necesita que hable. Sabe que ella y ese joven son almas gemelas. Pero sabe también que las almas gemelas no existen, que ella y él y Mami, todos, estamos destinados a la soledad, pero podemos mirarnos desde la hondura de aquel sentimiento, podemos llegar a tocar los velos de lo que los recubre en la antesala de un hospital donde se espera.

– ¿Qué le pasó a tu mamá? –pregunta él.

– Apendicitis –responde Rita. Porque, aunque no sabe aún, eso sí, está segura, se trata de una apendicitis–. ¿Y a ti?

– Mi hermano –responde el muchacho. Parece de esas personas que siempre quieren mostrarle el lado amable a la vida–. Se tomó algo, unas pastillas.

Sí. La gente como ellos está permanentemente batallando contra los imponderables, contra toda suerte de desgracias que a veces suceden. Una mujer de la vecindad, una que vive a dos casas de Sabina, sufrió hace unos meses la muerte de un niño pequeño,

atropellado por un bus que no respetó la vía peatonal. La noche del accidente la mostraron en la televisión. Rita conocía muy bien a aquella mujer, porque habían coincidido en el almacén donde iba a hablar por teléfono antes de que Mami le regalara el celular. De pronto encendió el televisor y aquella mujer estaba ahí, en la pantalla. Sus palabras fueron: nuestra vida es así. No lloraba como suelen hacer los pobres cuando aparecen en la televisión. Señalaba, como una rotunda máxima que nuestra vida, o sea la de Rita, a quien hablaba en aquel momento a través de la pantalla, también, es así. Una vida con carreras hasta el hospital cuando tu Mami se pone enferma o tu hermano se toma un frasco de pastillas.

Debieron pasar algunas horas. El chico se fue luego de que alguien desde el interior le avisó que su hermano quedaría internado.

– Que se ponga bien tu mamá –dijo antes de irse.

Rita siguió esperando hasta que alguien la llamó. La hicieron entrar en una sala donde su madre, desnuda, aguardaba tendida sobre una camilla, cubierta apenas por una sábana.

– Me van a operar –dijo–. Tengo apendicitis.

Sonrieron las dos. Ellas sabían.

En el cuenco de su mano guardó los aros, el anillo y el colgante con el signo zodiacal de Mami y abandonó la habitación luego de besar aquella mejilla que conocía de memoria el roce de sus labios.

– Todo va a salir bien. Tranquila.

Fueron las palabras de Mami. Sus ojos la siguieron hasta la sala de espera. A pesar de la puerta y el pasillo que ahora las separaba. Rita se comportaba a la altura de aquella mirada, sentándose, arreglando su cabello y abriendo otra vez el bolso de Mami para poner las cosas en su interior.

Las horas hacen su trabajo. Se acomodan alrededor de Rita, estirándose como animales cansados. Rita entrecierra los ojos, piensa, imagina, sin horror ni desesperación la vida sin Mami. Aunque ella sabe, así como anticipó que se trataba de una apendicitis, que Mami se pondrá bien y dentro de unos días las dos regresarán a casa. Luego de dejarla en la cama cruzará al almacén a comprar un poco de pollo para prepararle una sopa y Mami sorberá con delectación el caldo que le enseñó a preparar cuando era pequeña para que Rita fuera aprendiendo esa y otras cosas que ella podía dejarle cuando partiera. Aunque no ahora. No esta tarde en que Rita habrá salvado a Mami.

LA MUJER DEL CÉSAR

Con todas las dignidades y obligaciones asociadas a mi cargo y no obstante los límites acordados muchas veces, debí coser el botón de una camisa antes de salir de casa.

– Espera. Espera un poco, Cachorrita –gritó Alfredo desde el descanso de la escala.

Se atravesó en mi camino sosteniendo una camisa de color gris y una sonrisa de dobles intenciones.

– El botón. Ayúdame con este botón –agregó, poniendo la camisa ante mi cara.

No podía. Y se lo expliqué sin evasivas. No quería apelar de manera evidente a nuestros compromisos, especialmente a los suyos. No. No iba a llegar a eso, pero cualquier actitud que yo asumiera constituía un recordatorio de su falta. Además, Alfredo no buscaba mi ayuda, sino endosarme el problema, incluida la búsqueda de una aguja, hilo y hasta un botón.

Y seguí negándome con evidente irritación en tanto intentaba coger las llaves del auto que dejamos sobre la mesita de la entrada por encima de Alfredo, quien agitaba los brazos como un jugador de basquetbol para impedirme alcanzarlas.

Fue inútil.

Alfredo tiene otras camisas, pero esa, ante mi cara, retrasaba mi salida al tribunal.

Más bien, y había que entenderlo así, Alfredo se tomaba una venganza por lo de la noche anterior, cuando, y mientras se dormía, luego de golpearle con el codo una costilla, le recordé el asunto de la canaleta rota y la lluvia anunciada para dentro de algunos días.

– No te cuesta nada.

Claro. No me costaba nada. Salvo llegar tarde al juzgado.

– Eres la jueza.

– Con mayor razón, Alfredo.

– Y no me digas Alfredo, Cachorrita.

Pero cosí el botón. Bien apretado. Le di muchas vueltas y puse nudo sobre nudo. Antes se cae la camisa que ese botón.

– ¿Cómo quieres que te llame? ¿Lucho?

– Alfredito, Cachorra mía.

Me fui a cien por una carretera que debe recorrerse a setenta. Mientras conducía, luego de esquivar un par de gallinas fugitivas, y como si Alfredo hubiera viajado junto a mí, le dije cosas horribles. Lo acusé de egoísta. Lo llamé bribón. Y eché un par de lagrimones.

Ya estaba por llegar al tribunal cuando terminé de explicar al asiento vacío, y no era la primera vez, mi posición como jueza de letras, la dignidad del cargo, mi necesaria observancia de las obligaciones ministeriales. Claramente, eso no me impedía coser el botón de una camisa, pero había que conciliar sus necesidades con mis deberes. No era tan difícil de entender. Tarde o temprano, sin embargo, caíamos en aquel pantano. Dejar sus cosas en mi camino y poner a prueba mis sentimientos para balancear su importancia con mi trabajo era una fechoría, algo perverso e infantil de su parte.

Por lo demás, y este argumento se me ocurrió cuando ya entraba al tribunal, ¿quién pega hoy botones a una camisa?

Pasé al baño antes de dirigirme a la sala. Me mojé la cara, corregí la línea de los ojos, pincelé mis labios de rojo y arreglé el peinado en el espejo abultándolo según he visto hacer a las heroínas en las películas de los sesenta.

Ensayé ante el espejo: Buenos días, señores. Por favor, tomen asiento y comenzamos.

Había cinco tipos en la antesala cuando entré. Dos con caras de tontos. Los otros parecían lo peor de Senderito y Almendrades.

Entre ellos estaba el muchacho. Segundo.

Un público inusual aguardaba el control de su detención. Amigos, familiares, importantes miembros de la comunidad a quienes el padre de Segundo presta servicios ocasionales pero inobjetables en carpintería, poda de árboles y otros trabajos esenciales en lugares como Senderito, Almendrades y Puerto Chico. Me lo explicó el encargado de actas.

– Un asunto de alta connotación –concluyó, deteniéndose a reparar en el gesto de incredulidad que se me escapó por los ojos.

El secretario de actas tomó su lugar, el defensor el suyo y el fiscal, que había entrado conmigo, pero por otra puerta, buscó el asiento que le correspondía sin quitarse la sonrisa de la cara.

Se llama Salazar y es uno de los nuevos en la Fiscalía y la región. Un joven cargado de soberbia y carpetas, que hizo con todo eso un espectáculo de malabarismo al sentarse en la mesa de los acusadores. Por alguna razón todos en la sala aguardamos con infinita paciencia a que terminara de arreglarse el moño de la corbata y encontrara los papeles.

– Buenos días –largué al micrófono. A todos y a nadie, sin mirar a ninguno.

– Buenos días, Señoría –dijo Salazar, también al micrófono.

Hicieron pasar al primer detenido. Era uno de los tontos, nuestros clientes frecuentes. Se presentaba por tercera o cuarta vez porque el tipo no había aprendido de sus anteriores detenciones y seguía vendiendo en la región las cosas chinas copiadas a los coreanos, a los franceses y hasta a los suizos. Unos relojes bien cromados como tableros de nave espacial. Carteras. Artefactos de cocina de los que nadie conoce su utilidad. Chatarra. Desperdicios sin facturas, órdenes de compra ni guías de despacho.

– Mercadería ilícita –dijo el fiscal con su mirada pirotécnica–. Objetos receptados. Infracciones a la propiedad industrial, intelectual, Su Señoría.

Me sé de memoria el discurso de los acusadores.

Le tiré un sermón terrorífico. Me gusta la palabra reiteración, y la columpié ante los oídos del detenido una y otra vez. Lo amenacé con las penas del infierno y de este mundo a sabiendas de que se trataba de un trámite. Al terminar, echándole una mirada luciferina, le pregunté si había comprendido. Luego dirigí a Salazar una advertencia para que no saliera con alguna tontería y el asunto se resolvió en cuestión de minutos. El tipo salió de la sala cabeza gacha haciendo genuflexiones.

– Si breve, dos veces bueno, señor Salazar.

Salazar intentó un gesto de acuerdo.

Seguí con el otro tonto y luego vino el turno de los malos y del muchacho.

Estábamos en los últimos cuando entró el periodista de “La voz del páramo” y se sentó cerca del abogado encargado de la defensa.

Traía una tableta electrónica. Alfredo tiene una igual e intentó ocultarla de mí, pero lo sorprendí fotografiando chinitas en el jardín y debió confesar que la había comprado cuando viajó a la ciudad, elogiando la resolución de la cámara fotográfica, la gran capacidad de almacenamiento, acompañado esto último con una demostración práctica, la exhibición de las imágenes recién capturadas de unos picaflores y el botón de una rosa a punto de embellecer el mundo.

– Mira qué lindo, Cachorrita.

Los malos venían bien trabajados. Segundo traía un ojo hinchado como un globo morado y a uno de los otros le costó sentarse en el lugar de los imputados, dejando en evidencia el tratamiento que la fuerza pública del lugar otorga a la gente que se porta mal. Si preguntaba me iban a decir que debieron reducirlo. En mi jurisdicción los detenidos acostumbran a resistirse a las detenciones y deben ser reducidos. No pregunté más y pedí a quienes estaban en la sala hacer las presentaciones, incluidos el defensor y el fiscal, una formalidad para el registro del audio pues ahí todos nos conocemos, tanto como que Alfredo juega pool con el defensor y por eso éste llegó una madrugada a mi casa, el caldo para una discusión muy tonta con Alfredo, quien se resiste a entender mi posición y la inconveniencia de que se emborrache con el defensor y mucho menos lo lleve a la casa en estado de efervescencia.

Ya estaba hecho.

Teníamos entre manos a un par bien trabajado.

Según el fiscal la tarde anterior el muchacho y uno de los malos entraron en la casa que dos adultas mayores habitan cerca de la plaza, y luego de atar a las víctimas les quitaron el dinero guardado por una de ellas, la viuda del Notario Escudero, en el cajón del escritorio de su marido y algunas joyas de gran valor sentimental. Finalmente se llevaron la camioneta de la viuda. A ver si alguien me explicaba cómo consiguieron hacerla andar. Uno de los acusados habló de un alambrito, mencionó un asunto de física y luego, con un golpear las palmas de la mano simuló la brevedad de un movimiento o la velocidad de la luz en la huida por la calle principal.

El peor se llamaba Jairo. Era un tipo grande y flaco, un forastero. Tenía el rostro alargado de personaje del Greco y, bajo las crenchas que le caían sobre la frente, un par de ojos que no desearías encontrarte en un pasaje oscuro, ni siquiera en alguna de las localidades de mi jurisdicción donde hasta los rincones perdidos son una cosa muy tranquila y los perros se duermen en las veredas, los gatos se pasean por encima de ellos y a veces, cuando hace mucho frío, se ovillan entre sus patas.

Salazar no dejó ir la oportunidad de vincularlo, al pasar y dada su calidad de afuerino, a otros hechos delictivos, ocurridos recientemente.

– Remítase al caso, señor Fiscal.

Nada me gusta tanto de mi trabajo como poner en su lugar a esos pavos reales.

Llegó el turno de Segundo, el muchacho. Jovencito aprendiz en el arte del mal y esclavo de la hierba y otras cosas que te ponen en la luna, según supe más tarde. Había cumplido recién los dieciocho y era candidato al tratamiento de adulto. Su expresión, sin embargo, refería a gritos no entender cómo se encontraba metido en semejante problema.

Había conocido a las señoras, las víctimas, aseguró respetuosamente, cuando él y su padre hicieron un trabajo de pintura en la cocina de la viuda. Al decir esto su cabeza avergonzada hizo un movimiento con el que apuntaba a alguien entre el público. Las señoras le habían dado bebida y galletas. Las señoras lo llamaban Segundito para diferenciarlo de su padre. Su padre había reparado el galpón de la casa de las señoras y era el encargado de los arreglos de esa vivienda o del diagnóstico inicial, antes de llamar a algún maestro más calificado. Contó la historia de un tirón. No sé si sabía muy bien cómo era eso. Me consta que venía muy trabajado.

– Qué te pasó en el ojo –pregunté.

Respondió a través de los dientes. Fue un murmullo. No levantó la mirada al emitirlo.

– Pregunté qué te pasó en el ojo.

Un día alguien me dirá la verdad. No pierdo la esperanza. Sé que el comisario de la localidad se ufana del trato de sus carabineros a los que, como esos dos, interrumpen su siesta. Lo sé pues el comisario juega al póker con Alfredo los viernes y me consta, aunque he tenido el cuidado de taparme los oídos cuando me lo cuenta, que Alfredo lo ha desplumado más de una vez.

– El ojo –insistí–. ¿Qué te pasó en el ojo?

El defensor advirtió al muchacho que debía responder o nos quedaríamos en la sala toda la mañana. El periodista aprovechó de hacer una fotografía del muchacho desde un ángulo que destacara el trabajo de los carabineros. Hubo quienes esperaron de mí alguna palabra, una recriminación, pero me abstuve, esperando que esa fotografía, publicada más tarde en La voz del páramo, sacudiera el avispero de la Comisaría de la zona.

– Me caí –dijo.

– Cuéntame cómo te caíste.

Relató una historia absurda. No hay una manera de caer que no lo sea. Había un peldaño a la salida de la casa de las señoras mayores y él rodó por ahí cuando escapaba al tropezar con el perro muerto y se golpeó la cara con el soporte de una cerca.

– Muéstrame. Cómo te caíste.

El chico levantó por fin la vista. Qué ojo aquel. Una costura en medio de la masa morada.

Se puso de pie y avanzó una pierna como disponiéndose a dar un paso y simuló un tropezón.

– Mierda –dijo.

Golpeé con el lápiz la madera de mi banquillo en señal de satisfacción.

El fiscal hizo el resumen del asunto. Citas de artículos del código; hechos en virtud de los cuales debía tenerse por establecido un delito; participación del peor y del jovencito quienes, la mañana del día anterior habían entrado en la casa de las conocidas damas de Senderito donde cometieron los delitos de robo con escalamiento, amenazas y daños.

El defensor continuó con su propio libreto insistiendo en la irreprochable conducta anterior del muchacho y agregando, esta vez, que se trataba del hijo de una conocida familia de trabajadores de la localidad. Para no guardarse nada, añadió su condición de delantero titular del Club Deportivo Puerto Chico, adonde llegaron a verlo alguna vez unos técnicos del Colo Colo.

– Si la fortuna no fuera lo caprichosa que es, Su Señoría, y le hubiera sonreído, este muchacho no estaría sentado en el banquillo, sino tal vez haciendo pases a Messi en el Barcelona.

– La fortuna es así –lamenté con sinceridad.

El fiscal se había referido extensamente a la situación de las mujeres. La viuda y su hermana, esta última enfermita. Al decirlo, se llevó el dedo a la cabeza y ovilló un hilo imaginario en su sien izquierda. Si bien todos entendimos a qué se refería, lo conmine a explayarse, para efecto del audio.

– Que es tontita –abrevió.

– Explíquese.

– Demencia, Su Señoría. En su sentido cabal. Facultades mentales severamente deterioradas.

Lo sabíamos. No había motivo para traerlo a colación. Las viejecillas vivían a dos cuadras del tribunal y todo el mundo las veía pasearse tomadas del brazo por las tardes. Que, a una de ellas le faltaba un tornillo, era algo a la vista de quien quisiera mirar. Un hecho público y notorio, decimos en el foro, pero la audiencia requiere precisiones.

De manera que, teniendo en cuenta la edad de las víctimas y la condición de una de ellas, el asunto se volvía particularmente grave, debiendo hacer hincapié, había acotado con sagacidad el fiscal, en la presencia de uno de los imputados en la casa antes de los hechos y el consiguiente conocimiento de las circunstancias domésticas de las víctimas, en particular de una de ellas, y su dedo volvió a enredar el tornillo, de modo que acreditaría, anticipaba, su actuación sobre seguro.

Hecha la relación, venía mi turno. Es decir, yo debía tomar la decisión de si durante el tiempo que llevara la preparación del juicio, los acusados permanecerían en prisión o podrían andar por ahí haciendo trabajitos de pintura y asustando mujeres.

Con su tableta apoyada en el regazo el periodista intentó tomarme una fotografía. Lo amenacé con echarlo de la sala, reconociendo en la ferocidad de mi brazo al apuntar a la puerta el deseo reprimido de asustar a Alfredo cuando me registra con la suya mientras escribo sentencias en el computador de la casa.

Adopté la única decisión posible. Cualquiera en mi lugar habría resuelto el asunto de igual manera. Decreté prisión preventiva para Jairo. En cuanto al muchacho, no tenía

antecedentes y alguien debía velar por su ojo con algunas compresas y la aplicación de antibióticos. Lo mandé a su casa con prohibición de salida.

Un hombre humilde de esos con los que la vida se ensaña, sentado al fondo de la sala, se puso de pie y dio una exhalación como para morir a continuación. El gesto de complicidad del secretario de actas me confirmó que se trataba del padre del muchacho.

La mirada del periodista fue del padre a mí y regresó al padre. Se dirigió a continuación al hombre, cuando este dejaba la sala, lo alcanzó en la puerta y lo abordó con determinación. Los vi intercambiar unas palabras y despedirse luego de que el periodista registrara algo en su tableta. Balanceadas las posibilidades de obtener una entrevista de cualquiera, escogió a don Segundo. Con anterioridad yo lo había mandado de paseo y, si bien no se da por rendido y aprovecha cada oportunidad de sacarme alguna palabra, esta vez fue a la segura.

Durante el camino de regreso a casa mi rabia anterior y yo nos encontramos. Me refiero al incidente del botón, la canaleta y otros problemas entre Alfredo y yo desde nuestra llegada a la localidad. Había que considerar, entre todos, el tiempo del que Alfredo disponía y su naturaleza amistosa. Se trata de un hombre hermoso y cuya gentileza y modales harían de él un caballero de novela del siglo diecinueve, características que me cautivaron tiempo atrás y no pasaron inadvertidas a los lugareños, quienes lo consideraban para los partidos de fútbol, las veladas en el club, cumpleaños, velorios y tijerales. Quiero decir, Alfredo se relacionaba con medio mundo poniendo en peligro mi dignidad y mi estricto cumplimiento de las obligaciones ministeriales por el solo hecho de encontrarme casada con él. Si eso fue un tema cuando llegamos a vivir a la parcela en las cercanías de Almendreres, dimos fin al asunto con mutuos compromisos que yo cumplí. Alfredo, por su parte, y en esto yo era objetiva, había ido relajando sus promesas al extremo de que, en la actualidad, el comisario le enviaba saludos por mi intermedio cuando debía concurrir por razones de trabajo al tribunal y el defensor se dirigía a mí en un tonito inconveniente durante las audiencias.

Se me escaparon algunas lágrimas, pero me recompuse cuando me aproximaba a la casa. Hacía frío. Desde el portón vi subir la nube de humo por el caño de la chimenea. Imaginé a Alfredo inclinado sobre el fuego, de espaldas a la puerta de entrada y al volverse luego hacia mí con esa sonrisa suya que no han endurecido los tontos ni los malos de ningún tribunal y postergué la ira para más adelante. Confiaba en los recursos de mi marido para hacerme enojar en cualquier momento.

El sábado muy temprano llamaron a la puerta. Alfredo se bajó de la cama y fue a recibir al recién llegado. Me levanté también y descorrí cuidadosamente la cortina. Alguien había traspasado el portón de entrada y hablaba con Alfredo junto a la canaleta rota. Junto a ellos, lo único que alcanzaba a distinguir, había una escalera de tijera.

Cuando Alfredo regresó a la habitación traía el desayuno, el diario y una flor del jardín en un vaso.

– ¿Quién es? –pregunté.

– Una astromelia.

– El de abajo –insistí–. ¿Quién está abajo?

– Un maestro. Alguien que va a arreglar la canaleta, Cachorrita.

Procuró demostrar naturalidad.

Poco después de mediodía, estábamos en los souers cuando el hombre llamó a la puerta de la cocina y anunció el término del trabajo. Divisé su silueta de tipo delgado detenido en el umbral.

– ¿Puedo lavarme las manos? –preguntó.

Alfredo le ofreció usar el baño de visitas, pero el hombre prefirió la pileta de la cocina. Lo vi cuando se secaba con un pañuelo desechable que sacó de su propio bolsillo y nos sonrió con satisfacción.

– Buenas tardes –dijo, mirándome con un gesto de viejos conocidos.

Estaba ahí como hace unos días al final de la sala del tribunal, pero a diferencia de entonces, ahora me miraba directamente, a los ojos. Éramos él y yo.

Hubo un instante de incomodidad.

– ¿Cuánto se le debe? –pregunté.

Retrocedió haciendo el gesto de rechazar un metal caliente.

Fue mi error. Lo comprendo ahora. Se trataba de un asunto que debí dejar entregado por entero a Alfredo, y si bien éste hizo al hombre un guiño que apelaba a una forma de entendimiento entre ellos, el viejo no pareció comprender y si lo hizo ya todo se había echado a perder.

–Nada –insistió–. No puedo cobrarles.

Siguió un silencio.

Alfredo no parecía dispuesto a aclarar las cosas y el gesto del hombre, su mano al espantar una mosca imaginaria me hizo recordarlo la mañana en que llevaron a su hijo al tribunal, pero sin la dignidad de entonces, al ponerse de pie al final de la sala. Luego sonrió con expresión de esclavo y me dio las gracias.

Además de las gracias, usó a continuación las siguientes palabras:

– Mi familia está muy agradecida de usted, señora jueza. Confiamos en que el muchacho ha aprendido la lección.

Ya que estábamos en esas, di algunas brazadas en el incómodo momento y le pregunté por el ojo. Dije alguna tontería en relación con el cuidado que debíamos tener con los ojos. El hombre aseguró que iba mejor. Dio detalles de un tratamiento natural y de la medicina alternativa, obviando cualquier referencia a la brutalidad policial.

Luego salió de la cocina, cerró la puerta con cuidado y minutos después escuchamos el sonido de la camioneta alejándose por el sendero hacia el camino.

Me asomé a la ventana para verlo alejarse. Su vehículo traspasó el portón de la parcela y tras la estela de polvo que dejó al partir temí divisar la silueta del periodista de “La voz del páramo”. Por un instante imaginé que levantaba una mano y me saludaba.

O apuntaba con la tableta para tomar una fotografía del momento en que don Segundo abandonaba mi casa.

La mano de Alfredo se apoyó sobre mi hombro. Pude sacudirla con un movimiento, pero, al contrario, acerqué a sus dedos los míos.

– Almorcemos, Cachorrita –dijo.

Por la tarde llovió intensamente. Sonó la lluvia sobre las planchas que cubrían el techo de la casa y se inclinaron los árboles junto al camino. Un temporal maravilloso. A eso de las cuatro, salimos a mirar la canaleta. Un trabajo de lujo.

EL HALLAZGO

Tía Elena habló de un hallazgo. Lo dijo al teléfono y bajando la voz, como si quisiera ocultarlo de alguien. De Pina, naturalmente. De quién más. Pero Pina tenía un oído privilegiado y reconoció la palabra hallazgo. Fue al diccionario y comprobó que se trataba de un descubrimiento. Como se encuentra un tesoro, un escondite. Como un continente nuevo.

Tía Elena y Pina, hija de su hermana fallecida hace unos años, qué pena, dice la gente cuando se entera, viven solas. Hasta hace un tiempo estuvo con ellas el abuelo, padre de tía Elena y de la madre de Pina, pero el viejo murió recientemente y es ese acontecimiento la explicación del riguroso chequeo médico de tía Pina pues, palabras suyas, ella no puede morirse de buenas a primeras. No mientras Pina esté pequeña.

Pina tiene siete años. Y, sí, existe un padre por ahí, y da vueltas por la vida de su hija esporádicamente, pero no es alguien con quien se pueda contar. Para empezar, tiene una familia. Otra familia. Es decir, hay una mujer que ya existía cuando Pina nació y tres hijos, dos mayores y uno menor que Pina.

La gente es así. Los hombres son así, suele decir tía Elena.

Tía Elena es tan bajita que cuando Pina cumpla diez años será más alta. Tiene una cara redonda, el cabello cortado como un gorro sobre la cabeza que cuida con laca y un cepillo. Y unos anteojos gruesos con muchas dioptrías con los que se abalanza sobre los papeles que lleva a la casa para seguir trabajando ahí cuando la chica que cuida a Pina tiene que irse.

Tía Elena lleva contabilidades. Dicen que es muy buena en su trabajo. Las personas la visitan, a veces en su casa y a horas completamente inadecuadas, lamenta la tía. Acuden a ella porque es muy buena.

Y ha hecho un hallazgo.

Ahora están frente al portal, en la esquina de calles Ahumada y Huérfanos. Se trata de un acceso diseñado en diagonal, que rompe la cuadrícula de los espacios sobre los que se ha construido el centro de Santiago. En el primer piso, un laberinto de negocios sostiene sobre sí los inmuebles de la manzana, pegados unos con otros. Una multitud trabaja todos los días en el interior de esas edificaciones como en una colmena. De lunes a sábado. Durante años, pues esas oficinas y las tiendas fueron habilitadas desde principios del siglo pasado. Quienes han vivido o trabajado por ahí acortan camino por el portal cruzando desde Estado hacia Ahumada. Evitan en su interior la lluvia, las frías y húmedas calles. O el calor en el verano. Un calor que no da tregua en diciembre y enero a las doce del día, salvo en esos pasajes por cuyos muros se arrastra cierta frescura como si no estuvieran hechos de albañilería sino de barro.

A partir del segundo piso se encuentran las oficinas. Recovecos y anchos pasillos iluminados débilmente por focos empolvados. Hay placas metálicas junto a las puertas.

Abogado. Dentista. Contador. Las escaleras para ir de un piso a otro están ubicadas detrás de pesadas puertas que retroceden una vez abiertas para cerrarse con un sistema de batientes.

A fines de julio del año sesenta y ocho Pina y tía Elena suben a uno de los edificios luego de comprar ropa interior en la galería del primer piso. Puesto que van a la consulta del doctor Inostroza, y este atiende en el tres, podrían llegar por las escaleras, pero Pina prefiere el ascensor. Lo maneja un señor de uniforme y gorro, cortés con quienes entran y salen, incluida Pina, a la que llama señorita y pregunta, tocándose la gorra, como si su tía no estuviera, a qué piso la lleva. Para cerrar las puertas metálicas de reja, se ayuda con las manos, y después utiliza una palanca que eleva o hace descender la cabina por el hueco del edificio.

En la puerta de la oficina trescientos cuatro se anuncian los servicios de un médico general con especialidad en enfermedades respiratorias. Se trata de Inostroza. El mejor, según tía Elena. De ahí la multitud esperando junto a la entrada. No necesitan llamar, pues la puerta está abierta. Además, algunos de los pacientes aguardan en el pasillo. En la antesala, una mujer administra las horas en un pequeño cuaderno de escolar; recibe los pagos y atiende el teléfono que suena incesantemente. Anota. Borra. Marca con un lápiz rojo. Va y viene hacia el privado del médico cuidando de cerrar con llave el cajón del escritorio cuando se aparta de su lugar de trabajo.

La tía de Pina intenta llamar su atención plantándose ante el escritorio con el hallazgo bien agarrado junto al regazo, pero la mujer parece muy ocupada en un archivo ubicado bajo el escritorio, a sus pies.

Tengo hora a las seis, dice.

Pina se mantiene junto a su tía. También ella mira a la secretaria, a ver si entre las dos consiguen un poco más de su atención.

Debe esperar, responde la mujer. No lleva delantal. Tiene el pelo ordenado sobre la cabeza como un recipiente, sostenido en su lugar, Pina lo sabe, conoce esos trucos con una buena porción de laca.

Y todos los asientos de la antesala ocupados. Pina los cuenta. Catorce localidades. Tres de ellas, cuatro si se sientan ahí personas delgadas, corresponden a un sillón de cuero. En los muros hay algunos paisajes. Y un cartel con propaganda de un antitusivo.

La puerta del fondo de la sala de espera se abre y el interior arroja a una mujer cabizbaja que deja el lugar cerrándose el cuello del abrigo. Tras de ella se asoma un hombre con el delantal blanco entreabierto. Es muy alto, delgado y medio encorvado. Sin unas hebras de cabello peinadas hacia atrás y sostenidas con fijador sería completamente calvo. Se trata, naturalmente, del especialista.

Pina está familiarizada con las calvicies. Son calvos sus tíos. Su abuelo lo fue.

Y a propósito, si están ahí es a causa de su abuelo, precisamente de él, que murió a consecuencia de una enfermedad respiratoria, provocada por el abuso del cigarrillo, según el médico. Pero, opina tía Elena, en materia de muerte nada está dicho. Y bien, o mal, el

abuelo pudo morir por algo que venía con él y tal vez traspasó a alguno de sus hijos; a los calvos como él. O a una de las dos hijas mujeres. Ella, por ejemplo.

Por eso se cuida. Comprueba si su capacidad respiratoria se mantiene; si el cansancio al subir las escaleras escapa a la fatiga natural en las personas de su edad, tía Elena ya es mayor y, se sabe, la edad te sorprende primero al subir las escaleras, de modo que una persona apoyada penosamente en un pasamanos es alguien que acaba de advertir el paso de los años. O que está a punto de sufrir un ataque cardíaco.

Tía Elena ha dicho a sus amigas ¿Y si tengo lo mismo que el viejo? La niña está muy chica, ha considerado a continuación, hilando esta afirmación al supuesto.

La niña es ella. Es Pina.

Imagínense, ha dicho tía Elena a las amigas, le ocurra a ella, Dios no lo permita, lo que al viejo y se despache ¿Qué pasaría con la chica? ¿con Pina? Imagínense a Pina en un orfanato o, peor, entregada a la crianza de ese irresponsable.

Y ahora el hallazgo.

Pero todavía deben esperar. Un hombre se pone de pie y sigue al médico al interior de la consulta.

¿Qué cómo va vestida la niña?

Bueno. Lleva un vestido de franela. Calza botines azules, una curiosidad que no encaja con muchas cosas. Es una niña con un vestido de cuadrillé, cuello blanco y blondas. Medias stretch de color azul, las mismas que usa para ir al colegio porque cuando regresa de clases se quita el jumper del uniforme y se pone un delantal de casa encima de la ropa, pero conserva las medias. Para salir, para ir donde el médico Inostroza, el especialista que revisa los pulmones de tía Elena y la deja a salvo del orfanato y del irresponsable, tía Elena le pone el vestido de salir y los botines azules. Le peina el cabello oscuro y ralo en dos trenzas que son como dos hilachas. Y, encima de todo, el chaquetón gris con cuello peludo adquirido en Falabella, al que ya le dio la basta una vez.

Es invierno.

Caminaron hasta el paradero. Subieron al microbús. Tía Elena la protegía para que nadie pusiera los pies encima de sus botines azules. La ayudó a bajar del microbús. Le cogió la mano y así agarrada la llevó por la calle Ahumada hasta el edificio donde atiende el doctor Inostroza.

¿Qué hablaron?

De la ciudad. De cómo era hace veinte años, cuando su madre y tía Elena iban con el abuelo a tomar té al Santos. De los cines que ya no están. Del kiosco donde compraban algunas revistas de la época. De las publicaciones que le gustaban a la mamá de Pina y a ella. De lo diferente que eran las dos.

De eso hablaron.

Y Pina preguntó ¿Qué es un hallazgo, tía?

Un descubrimiento.

Hay gente mayor que ella y tía Elena esperando.

Yo estoy desde las cuatro, dice una.

Tía Elena quisiera sentarse. Y de pronto, qué afortunada es, un hombre que ha manoseado hasta entonces una revista médica se pone de pie como si recordara algo y se va simplemente, sin siquiera despedirse de la secretaria. Se aleja por el pasillo, tal vez superado por la espera, pues minutos antes de partir ha dicho, a nadie en particular, ha dicho simplemente, en voz alta, porque le parece escandaloso, que lleva dos horas y media y él es puntual. Y se ha puesto de pie y se ha ido.

Entonces Pina de un salto ha alcanzado el asiento y tía Elena le ha pedido que se lo deje y ha ofrecido a cambio su rodilla. Como si Pina fuera una niña. Y Pina se ha alejado de tía Elena.

La puerta del privado del médico se ha abierto y desde adentro ha sonado una voz llamando a alguien que no es tía Elena y que se encuentra de pie junto a la entrada, dudando tal vez, por qué no, entre irse o seguir esperando y, ya ven, como hay días en que las cosas se dan y entra, fachoso y dispuesto, es un hombre de cabeza bien poblada, cierra tras de sí la puerta y el resto de los pacientes expele un suspiro sincronizado que puede significar uno menos, en fin.

Pina alcanza a tía Elena una revista de fotos. La tía la ojea distraídamente y debe dejarla porque una mujer junto a ella empieza a hablarle. Es la oportunidad de Pina para salir al pasillo del edificio.

Pasillo hacia allá, salida a las escaleras; pasillo hacia acá, otra salida a las escaleras. Puertas sin numerar, debidamente cerradas con llave. Baños, ha dicho la secretaria en una ocasión anterior, son baños. Si quiere usar el baño debe pedirle las llaves.

Se escuchan toses desde el interior de la consulta.

Desde la puerta, Pina observa a tía Elena apretar el sobre contra su regazo señalándose a la desconocida con quien ha entablado conversación. Tal vez hablan del hallazgo, pues el hallazgo está en el sobre. Tía Elena lo trajo desde el laboratorio al que la envió el especialista y no sabe, ha dicho a las amigas y tal vez repite a la desconocida, no sabe, pero es mejor preguntar, consultar. Un hallazgo es un hallazgo.

Un descubrimiento. Pina recorre el pasillo hacia el este y luego hacia el oeste. Los suelos están embaldosados con fríos pastelones en colores crema y gris. Una fea combinación. Están saltados en algunos pedazos, como si alguien hubiera dejado caer una pesada carga con vértices filosos. Hay manchas en algunas de las planchetas.

Pero las recorre evitando pisar las partes grises. Es un juego muy aburrido. Todos los niños lo han jugado alguna vez.

Pina está muy aburrida.

Es verdad, claro, tía Elena debe ver al médico. Uno distinto al anterior, que era el médico al que se le murió el abuelo y, se disculpó echándole la culpa al cigarrillo. Pero Pina quisiera que la visita se realizara en distintas circunstancias. Primero, le gustaría que tía Elena fuera sola y la dejara en casa de la vecina como ha hecho alguna vez cuando debe ir a reuniones al colegio o a un compromiso de esos que tienen las mamás y las tías

y de los que no hablan a las niñas. Pero tal vez porque el médico tarda tanto, tía Elena prefiere llevarla con ella y que Pina se siente por ahí, cuando los asistentes se vayan retirando ¿Trajiste algún cuadernito? Un cuadernito para qué, se pregunta Pina. Ah, sí, para que repase sus lecciones. Un librito. Cómo si Pina necesitara repasar sus lecciones.

Esta vez, la tía ha traído el hallazgo. Se tata de placas radiológicas. A simple vista, ha dicho a sus amigas, está todo bien. Pero eso es a simple vista. Pues hay una frase en el informe que no termina de gustarle. Refiere un hallazgo. Lo que en medicina es muy diferente a la literatura, donde un hallazgo puede ser un tesoro. Y, pues sí, también puede ser un cadáver.

Desde la víspera, cuando tía Elena regresó con el resultado del examen contenido en un sobre azul en el que prohibió a Pina intrusear, usó ese verbo; desde ayer tía Elena ha estado un poco inquieta, imaginando quizá que el resultado del examen radiológico puede acercar a Pina al orfanato y, peor aún, al irresponsable y a su mujer.

¿Esa mujer? Pues, se trata de la mujer de papá, la madre de tres hermanos que Pina no conoce, pero con los que debería ir a vivir si aquello que mató al abuelo acaba con la vida de tía Elena y no puede ir al orfanato ¿Cómo es esa mujer? Malvada, naturalmente.

Dos puertas más allá está la placa que dice: contador. Después hay una con varios nombres, subrayados todos por la palabra practicante. Es decir, gente que practica ¿O que es práctica?

Sigue la oficina de los Pavez. Todos abogados, incluso una mujer: Ana María Pavez, seguida de las palabras: Especialista en menores. Y están los Pavez que ven asuntos criminales. Sorprendente.

La puerta que viene después no tiene placa. Ni número. Pero no es un baño porque, según Pina ha podido advertir, los baños dan todos al interior y esta es una puerta que se abre a un espacio hacia la calle. Por la posición, piensa Pina. Detrás de esa puerta debe haber un lugar como la consulta del doctor Inostroza, un espacio para una secretaria, luego una antesala y uno o dos privados donde trabajan médicos o practicantes especialistas en crímenes.

Y Pina apoya la oreja en la puerta y escucha para saber qué sucede en el interior, Pina tiene un gran oído, escucha, escucha, pero, ay, la puerta se ha abierto y Pina ha pasado de un viaje hacia el interior de esa oficina que está completamente a oscuras, más oscura todavía que el pasillo y tanto más desde que, luego de tragarla a ella, la puerta ha vuelto a cerrarse y todo es oscuridad, silencio y una respiración muy leve, la de alguien sin problemas respiratorios, peligrosamente cerca suyo, a una distancia que Pina no debe admitir superen los extraños, está tan segura de lo inaceptable de esa distancia que va a gritar y está agarrando vuelo para hacerlo cuando una mano sobre la boca le cierra el paso al grito.

Después los pasos que suenan en el corredor, entre ellos los de tía Elena, la voz de tía Elena llamándola, buscándola como se busca las cosas que se extravían para encontrarlas, que es cuando se convierten en un hallazgo.



EL PULSO DE LA SOMBRA

Rosabetty Muñoz¹

VIRTUDES DOMÉSTICAS

“Perdonad el mordisco por la espalda
es mi ternura agreste solapada”

Juan Cameron

ÁGAPE

Se ha dispuesto el lugar de cada cual.

Son muchos los invitados, pero pocos
se sentarán a la mesa.

Hay rostros agriándose en la espera
afirmados contra el cerco,

¹ Rosabetty Muñoz (Ancud, Chiloé, 1960). Ha publicado *Canto de una oveja del Rebaño* (1981); *En Lugar de Morir* (1987); *Hijos* (1991); *Baile de Señoritas* (1994); *La Santa, historia de su elevación* (1998); *Sombras en el Rosselot* (2002) *Ratada* (2005) *En Nombre de Ninguna* (2008); *Polvo de Huesos* (2012); *Chiloé, ovejas en la memoria* (2016); *Hijos* (2016); *Ligia* (2019); *Técnicas para cegar a los peces* (2019); *Misión Circular* (2020); *Santo Oficio* (2020); *La Voz de la Casa* (2021, libro en papel 2022). Ha recibido distinciones por su trabajo, algunas de ellas son: Premio Pablo Neruda, por el conjunto de su obra (2000); Premio Consejo Nacional del libro por *Sombras en El Rosselot*, como mejor obra inédita (2002); Premio Altazor 2013 por la obra *Polvo de Huesos*; Premio Manuel Montt otorgado por la Universidad de Chile por la obra *Ratada* (2018). Premio del Círculo de Críticos 2021 por *Misión Circular*; Premio Municipal de Santiago en poesía por *Técnicas para Cegar a los Peces*; Premio Atenea 2021 por *Santo Oficio*; Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier 2022; Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2024. Es miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Candidata el Premio Nacional de Literatura en 2020 y 2024.

rumiando la ira.

*(el olor a carne impregna las vigas del techo
el fuego crepitando
adormece)*

Afuera, los árboles se azotan;
el mundo entero se agita
más allá de las ventanas.

Los que llegaron sin traje adecuado
aún esperan que la puerta se abra.

INTERIORES

Crecía en el resumidero. Varias semanas brilló la huella viscosa que fingíamos no ver. El cotidiano trajín lograba aplacar ese rumor, las palpitaciones sumidas en el detritus. Otras temporadas olvidábamos de veras su existencia y abríamos ventanas, cantábamos; ningún sobresalto interrumpía el bienestar. Pero cualquier mañana, un burbujeo en las cañerías daba cuenta de su densidad creciendo, alimentándose de las malignas tendencias, de las pequeñas envidias, de la maraña de sarcasmos.

Su aliento absorbe la cólera, succiona sangre de narices.

Sueño a veces que se separo las carnes de esta casa y puedo dar con el gusano.

SON FRACTURAS EXPUESTAS

La cocina huele a manzana y azúcar
(esa dulzura llega al otro lado del océano)
pero
la humedad diluye estos aromas.

Cuesta reconocer qué compone este aire espeso.
(Olor a sangre de narices
y cazuela
y lágrimas que caen sobre la plancha de la estufa;
cólera pegada en las paredes)

Destinados a lamernos unos a otros,
desde el nacimiento se estrena el ojo torvo.

Desmembrado como el paisaje,
así el entendimiento.

MINIATURA SOBRE EL APARADOR

A ella le tocó descolgar a su marido
y a los pocos meses, a un hijo
desde las vigas del techo.

Los duros huesos del padre.

Está escrito:
la carne milita del lado de la muerte.

NOCTURNO

Un remezón azotó la casa
como si la sombra enorme se hubiera perdido
y así, extraviada, hubiera dado de bruces
con el costado de nuestra cocina.

De mañana, ninguna huella visible
apenas este malestar en el ánimo
una cierta confusión
que se va endureciendo
con el correr de la tarde.

OSCURAS FAUCES DE TIGRE

Noches de imágenes sangrientas y cuchillos y garras de animales y mordidas en la carne secreta. Todas las habitaciones encierran un aire espeso de rumores, de olores penetrantes que cuesta hacer desaparecer al otro día con enjuagues y perfumes. El mundo paralelo de los sueños se instala cada vez más firme y pelea palmo a palmo su lugar entre clavos y bisagras.

La casa se va plegando y abriendo a un ritmo que ya no es el nuestro.
La desgracia pega su ojo a la cerradura y espera.

OTROS ESPEJOS

Se deshace uno en la neblina
bruma, que se pega en la ropa
que atraviesa las paredes
y parece musgo
en los pasamanos de la escalera.

Hay nubes cabalgando
sobre esta techumbre

IMÁGENES MARÍTIMAS

Reconozco este lugar
Puedo señalar cruces
ventanas y portones,
(todo pueblo
termina por parecerse a otro.)

Se obsesiona uno por instalar objetos
fijar domicilio, trazar rutas.
Tácticas para cubrir
esta sensación de transparencia
y espejos alineados.

Y también un peñón
en medio del océano
resistiendo marejadas
sobre él, esta reina de rodillas
rechinando los dientes.

Hambrientas jaurías recorren los caminos.
 Y ahora, el perro de dientes afilados
 que se ha prendido a mi muslo.
 Lo azoto, intento desprenderlo:
 pánico de perderlo todo en una sola mordida.
 El tiempo y su carcoma

Rodillas, pantalones, teteras,
 todo podía remendarse
 y el olvido venía en oleaje
 a llevarse los pequeños desajustes.

La misma energía que sostenía en sus tallos
 esas dalias enormes
 y hacía bullir la casa, sus olores, trajines
 se evapora.

Sigue latiendo el ojo que presiente.

RUTINA

Despliego mi amor sobre la mesa
 lo veo espléndido y respiro, aliviada:
 no se consume a solas.

El tema es ahora un cisne quebrado
 que había en el baño para dejar el jabón.
 Yo doblaba el cuello también
 mientras la llave goteaba.
 Y todos preguntando por qué lloras
 y no saber qué contestar
 porque las palabras a veces son inútiles.

LUCES DE LA CIUDAD

Extraña melancolía de chopping
 bandejas de plástico
 y olor a flores artificiales.

en la unidad primaria

amante dentro de la amada
padre comiéndose a los suyos

Y el ángel despliega su muñón de ala devorada.

ÁNGEL EXTERMINADOR

Y he aquí que un rayo atravesó
el cemento descascarado
y cayó sobre mí.

Y me tocó la luz de salir a castigar.

Recogí los huesos que me quedan.

Con un trapo restregué la mugre
los restos de sarna
y recompuesto algo el gesto
fingí tener sonrisa.
Fingí gesto amable.
Fingí el ojo limpio.

EN ACTIVA REBELDÍA

Fui destruyendo la torre del afecto
socavando cimientos,
hasta sumergir en los escombros
– como pepitas de oro –
los restos del amor.

Cual insecto de dientes crujidores
que acomete su empresa furiosamente
así he gastado el material de que estoy hecho.

Fueron cayendo los primeros resguardos
pedras pequeñas

desprendimientos
que siguieron en rodada
arrastrando líquenes.

Todos mis hermosos helechos.

ÁNGEL CAÍDO

¿Sale de mí este grito?
¿Ha sido yo quien ahogó un sollozo?
Parecía triturarse el hueso de la tráquea.
Sonó como una quebrazón de vidrios
en el oscuro pasillo que soy.
El crudo espacio donde, atascado,
soy ahora, mastín de afilado diente.

Que nadie me toque
hay una cruz sobre este cuerpo
que no se puede ver
pero calcina

SED

Explico a los que aún no comprenden:
lo mío es la ira.
Esta serpiente cascabel que se alojó
en la médula
y vive en mí retorciéndose.

Nada la apacigua.
De poco han servido breves instantes
en que puse el costado
a la lanza del bien.

Nada bueno surgió de eso
pobre ocupación que aumentó
la sal gruesa en mi boca.

DIGNO ES EL CORDERO QUE SERÁ DEGOLLADO

Así como acunar un pájaro
 negro y contrahecho
 se compadece uno por el animal herido,
 palpitante aún por la huida
 y el hocico sangrante de la cacería.

Un hambre de lobo
 abismo que tiene en el vientre.

ESTELA Y MANTO

El ángel despliega su ala devorada,
 oculto el rostro en el hueco de la axila.

Se odia a los favoritos,
 se desconfía de un cierto resplandor.

A pesar del muñón,
 el ser alado brilla
 digamos que está destinado a elevarse
 y el musgo verdoso que iba creciendo en sus delicados huesos,
 se volverá polvo.

 Por un buen tiempo seguirá reverberando
 sin él.

DE SU BOCA, UNA ESPADA

El ángel se huele las uñas
 son unas púas carnosas
 rompen la piel para salir.
 Se vuelven armas
 para terminar con lo que resta de ternura.

Entre todos preparamos su llegada
 armando condiciones favorables.

Aquí está ahora
acunado por las palabras de augurio.

Entre todos juntamos maledicencia
hicimos
su mullida cama.

ALGUNOS SON VÍCTIMAS

Los desposeídos como lengua arcillosa
lamen calle arriba y calle abajo
buscando las palabras que no tienen.
Cuerpos sellados en el no poder decir.

Otros, en cambio, conocen el verbo.

A veces se trata de un hilo cortado
que se enreda en el dedo
y se aferra a la mano que escribe.
Hilo curado.

SE REMONTA CIELO ARRIBA

Como ascua que demora en apagarse
el mastín pela los dientes
hinca las garras en el cuello de la ciudad.

Sobre la cresta hace equilibrio
encumbrado en el mierdal que arrastra.

No se le permite tocar la sal
ni mirar un fuego encendido.

EXPULSADO DE LA DICHA

Nadie sentía piedad del elegido
cuando subía al sacrificio.

Siendo pus de la herida,
la materia repulsiva que se expulsa,
todos evitan su mirada.

Hasta el más pequeño de los seres
se las ingenia para prosperar en el mundo
pero este ángel ha dejado su ala luminosa
por ser llaga.

HAMBRE DE LOBO

No se le permite la entrada al banquete.

Vino con su propio cuchillo
sus propios tiestos para comer
aún así
no se le permitió sentarse con los demás.

Escozor debajo de las uñas.

“Soñé con vivir aquí,
una casa como debe ser” dice
mientras le prende fuego.
Porque los celebrantes le negaron la carne
“soñé con vivir aquí” murmura,
se pone el traje del dueño de casa
y obliga a la esposa a prepararle comida.
La obligará a otras servidumbres.

Y luego
él sí los convocará a todos
para la ceremonia de expiación.

SEQUÍA

Sus risas caen
sobre este montón de hojas secas.
He cultivado el odio

como una flor de rara belleza.

Duramente atascado en mi propio cuerpo
desearía ser implacable.

OSCURAS AVES DEL PÁRAMO

No compadezco a la víctima.
El fuego que poseo
es mi combustible.
Que me vea
que no deje de verme.

Agudos gorjeo de mirlos
siento mirlos en los pliegues de esta cabeza mía.
Hay ocasiones en que llegan frente a la ventana
decenas de ellos. Se paran. Miran.

Bandadas y bandadas de mirlos
sobrevolando extensiones enormes.

OFRENDA

Para que puedas dormir cómodamente
para que te enamores
y sueñes con el futuro.
Para que viajes y gustes del placer
puro de vivir
tengo que existir yo.

Soy la oveja negra.
El lunar enorme que nadie quiere mirar
allí donde se concentra la savia del mal.

He dejado la mía por ser llaga.

DENSIDAD DE LA CARNE

¿Conocen el peso de la muerte?
Un cadáver pesa y yo he llevado uno dentro.
(cualquiera que haya tomado un niño en brazos
sabe que es dulce gravamen hasta que se duerme
entonces la carne se espesa)

Rastrear en el fondo de esta ciénaga
(así como buscan cuerpos con ganchos y reflectores)

Dónde está el germen
Cómo fue la herida
Qué transformó el territorio
hasta llenar de púas
este barro viscoso que soy.

CARNE Y PALABRA

He muerto, dice desde la altura
colgado con el cable de la máquina de escribir.
He muerto y todavía me alcanzan
los hedores del odio.

Puedo afirmar:
esto no se acaba con la muerte.

RESEÑAS



Cristian Vidal. *MATANZAS FUNDACIONALES. HUELGAS Y MASACRES OBRERAS EN LA NOVELA HISTÓRICA HISPANOAMERICANA*. Santiago: Universitaria, 2022: 221 pp.

Ya desde su título, este libro nos sitúa en una perspectiva transgresiva con respecto a los análisis predominantes en la literatura hispanoamericana y, particularmente, de la narrativa chilena de filiación histórica. C. Vidal selecciona un corpus del siglo XX (y XXI) en el cual se aprecia como “la comunidad histórica nace de una relación original y traumática” (28) ya no solo producto de la guerra –como aquella de la Independencia– sino con “actos violentos” derivados de la emergencia de una identidad social, política y económica que entra en conflicto con aquella de la estructura colonial que persiste en las llamadas “repúblicas” del siglo XIX. Se trata, entonces, de un signo común que recorre Hispanoamérica cuyas mayores emergencias –conforme a la selección de C. Vidal– ocurren históricamente en 1907, 1919, 1922, 1928, 1942, en Chile, Argentina, Ecuador, Colombia y Bolivia. Pero no se trata simplemente de una datación histórica ni de un listado de novelistas. Se trata de abordar el cambio de un paradigma socio-económico heredado por otro ya no estrictamente agrícola sino semi-industrial propio de la explotación de riquezas naturales como el salitre y el estaño, de la siderurgia, la explotación del cacao, del banano y la constitución del mercado y del capital, según se aprecia en las novelas objeto de este estudio. Este cambio histórico-social lleva consigo la irrupción de nuevas estructuras relativas a los roles de hacendado, campesino –merecedor de regalías– frente aquel otro de empresario, obrero, regido por un sueldo, por un horario de trabajo y que asume una identidad y afiliación de clase social, como tal o en calidad de líder sindical como en *Hijo del salitre* (85 y ss).

Para el desarrollo de su tesis, C. Vidal establece que –más allá de las constancias histórico conceptuales– la legitimación de la violencia es el denominador común que está presente en las matanzas fundacionales según expresa un personaje de *La semana trágica* de David Viñas: “todo empieza con las huelgas, se castiga a uno, pero el mal sigue y sigue”.... “¿qué pasa si no lo paramos” (37). Por lo mismo, lo ilegítimo es la huelga por cuanto paraliza la producción, en tanto se pide aumento de sueldo y otras demandas propias de la llamada “cuestión social”, rechazadas en virtud del temor a una incipiente filiación marxista cuando no anarquista. En consecuencia, la matanza se ejecuta como reacción violenta, como un castigo extremo que se consuma como masacre que tiende al exterminio de una otredad que se estima, sin justificación alguna, amenaza un orden hegemónico establecido y, por lo mismo, garantiza la impunidad de quienes las ejecutan.

Los seis capítulos de este libro (I. Matanzas fundacionales en la novela histórica de Hispanoamérica; II. Violencia fundadora: Buenos Aires y la “Semana Trágica”; III. Fundación de una nueva historia: Santa María de Iquique, (1907); IV. Historia y ficción: la huelga general en Guayaquil, 1922; V. “La huelga del estaño”: la matanza de Catavi en Bolivia (1942); VI. Polifonías textuales: la masacre de las bananeras en Colombia, 1928) y sus desgloses en estimulantes subcapítulos, son suficientemente ilustrativos de diversos acontecimientos sociales e históricos caracterizados por la violencia consumada como masacres fundadoras que, por su misma condición, han quedado al margen de las historias nacionales y que lindan con el olvido frente al cual actúan estas u otras novelas no consideradas en este corpus.

Para efectos de la literatura hispanoamericana –y no sólo para Chile– desde Ercilla se establece un canon conforme al cual sólo la hazaña, la victoria sobre el rival es digna de memoria, de gloria, y “celebrarse con razón merece”, premisa no aplicable cuando ocurre una masacre y una derrota de obreros. De por sí, se trata de una violencia básicamente ejercida por un bando armado, garante del orden del Estado, frente a petitorios de un colectivo civil que no lo está –o lo está escasamente con sus instrumentos de trabajo– y que se transforma en víctima de una atroz represión. Por lo demás, toda masacre lleva consigo un signo de la impunidad porque los victimarios no serán juzgados (sino honrados, tal vez) pues, han actuado conforme las órdenes de un Estado de derecho que representa un orden conforme a un poder legitimante. Un poder legitimante que, bien sabe que tales hechos constituyen acontecimientos no dignos de memoria y por lo tanto deben ser marginados y suspendidos en una no escritura y sellados con el olvido.

Para el logro de sus objetivos, C. Vidal debe superar la tendencia a seleccionar un corpus narrativo y de autores conforme a las tradicionales periodizaciones en tendencias y generaciones. Su selección comprende novelas publicadas entre 1952 y 2017 y no ignora géneros como la novela y el folletín histórico, la narrativa del realismo social y de la crónica periodística. Como explicita C. Vidal, “Las novelas históricas actuales que toman como referente alguna matanza... (S)e enfrentan a la historia poniendo como foco central la violencia que subyace en estos acontecimientos y la necesidad latente de construir una memoria textual de y para la historia pero desde una mirada colectiva, subjetiva, que la mantenga viva y que genere conciencia de la catástrofe que ronda a los hechos que durante el siglo XX se produjeron” (198).

En este corpus, “la memoria textual” de los luctuosos episodios aparece perfilada básicamente como una actitud de recuerdo, evocación, o actividad re-memorante de un narrador básico o de testigos que pugnan porque su memoria individual sea acogida por una comunidad de oyentes. Para tales propósitos sobre lo histórico-efectual predomina lo imaginario en tanto matriz desde la que se derivan sentidos que el testigo o un narrador indagan al reconstruir las vidas de las víctimas cuyas existencias aparecen ligadas a una realidad socio-histórica.

Al respecto, todo acto de rememoración convoca una complejidad de procesos discursivos destinados a la constitución de complejas significaciones, de modo tal, que la datación del relato se constituye al modo de un ceremonial de conmemoración que no se limita a la exacta referencia histórica de los hechos y se instala como un constante presente. En el acto conmemorativo –estima Ricoeur– más que un sujeto es “una comunidad la que reactualiza los acontecimientos que considera como fundantes de su propia identidad” de modo tal que este ceremonial lleva consigo “una estructura simbólica de la memoria social”, aquella que registra el libro de las efemérides, aquel de las fechas dignas de recuerdo de una Nación (1976). Situados en esta perspectiva de conmemoración se trata de una escritura que desde un sucesivo presente indaga en el sentido que se le otorga a ese pasado que se recuerda sin que se constituya en un círculo vicioso –y no de aprendizaje– como ocurre con el protagonista de *Santa María de las flores negras*.

En suma, este estudio de C. Vidal constituye una réplica al silenciamiento de la escritura de los hechos no dignos de conmemoración colectiva como propone Ercilla cuando suspende el canto a la guerra de Arauco por cuanto esta ha dejado de ser una historia digna de memoria y se ha trocado en extremada derrota, en elegía. El corpus que nos presenta este autor actualiza las huellas que han trazado las utopías sociales y el bautismo luctuoso y sacrificial de la clase obrera en América hecho que reclama su lugar y su presencia en la narrativa hispanoamericana.

Eduardo Barraza
Universidad de Los Lagos



Ramón Díaz Eterovic. *HEREDIA Y OTRAS PISTAS SOBRE EL POLICIAL*. Santiago: Carbón Libros, 2024: 140 pp.

La editorial Carbón Libros ha lanzado la colección “Marginalia”, una serie de textos en los que diversos autores nacionales¹ reflexionan sobre el arte de escribir. En este contexto, el libro que reseño en estas páginas es *Heredia y otras pistas sobre el policial* (2024), trabajo que está dedicado a la obra del escritor Ramón Díaz Eterovic.

Antes de adentrarme en el contenido del texto reseñado, advierto que el editor incluyó en las páginas iniciales una breve biografía de Ramón Díaz Eterovic. Esta carilla presenta antecedentes biográficos del autor, sus hitos literarios más importantes, algunas distinciones y premios, además de las adaptaciones televisivas que se realizaron de sus obras². Este esbozo biográfico es especialmente interesante, ya que proporciona a los lectores un contexto mínimo y fundamentado sobre la vida y la carrera literaria de Díaz Eterovic, lo cual enriquece la comprensión de las páginas posteriores.

La estructura de *Heredia y otras pistas sobre el policial* se organiza en tres secciones bien definidas. La primera parte se titula “Rastros de una pesquisa” (9-54), en ella Díaz Eterovic explora las influencias literarias que marcaron su escritura narrativa. A continuación, en “El crimen de escribir” (55-96), se ofrecen dos ensayos en los que el autor reflexiona sobre el origen, evolución y posición del relato policial en las letras nacionales. Finalmente, en “Heredia, la soledad no es un buen negocio” (97-139), el escritor comenta algunas particularidades de su oficio y, además, comparte con los lectores algunas recomendaciones para escribir de novelas policiales.

Respecto de la primera sección del texto reseñado, me parece interesante resaltar algunos de los temas que Díaz Eterovic explora en esta parte, por ejemplo, en “Deshacer entuertos. O el Quijote en los códigos de la novela policial” (11-15) se ofrece un análisis comparativo entre el Quijote y el relato policial en el que se destacan similitudes entre el protagonista de Cervantes y los personajes detectivescos, ya que ambos sujetos novelescos comparten motivaciones similares, esto es, “sus deseos de justicia y verdad”, además de “su desconfianza en las autoridades de poder” (12). Por otra parte, tanto el Quijote como

¹ Entiendo que los autores que han sido incluidos en esta colección son: Ramón Díaz Eterovic, Jaime Pinos y Felipe Reyes.

² Se refiere a la serie “Heredia & asociados” que fue exhibida en Televisión Nacional de Chile (2005).

los detectives van acompañados de lo que Eterovic llama “amistades de los opuestos”, ya que mientras que el Quijote tiene a su lado a Sancho, Sherlock Holmes cuenta con la compañía del Dr. Watson. Estos paralelos se extienden a la figura del detective Heredia, el personaje central de la narrativa de Díaz Eterovic, un sujeto novelesco que, al igual que el Quijote, está “dispuesto a meterse en las patas de los caballos ante la menor provocación” (14).

En esta misma sección, Díaz Eterovic menciona sus influencias literarias en el ámbito de la escritura policial. Primero, explora los escritores europeos que impactaron su narrativa, destacando *La extraña confesión* de Chéjov (1884) como precursora de la corriente psicológica en los relatos de crímenes (16). También resalta a Georges Simenon como una figura de gran importancia en su desarrollo literario, a razón de esta admiración decidió llamar “Simenon” al gato que acompaña al inspector Heredia (20). El listado con las influencias de Díaz Eterovic se completa con los estadounidenses Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Ross Macdonald (26-7).

Los siguientes apartados de esta primera sección ofrecen antecedentes sobre la evolución de la novela negra en la literatura chilena. Luego se dedican algunas páginas a desarrollar la relación que mantuvo Pablo Neruda con el relato policial. Posteriormente, se presenta un extenso, pero fascinante texto, sobre el escritor e inspector René Vergara, quien no sólo desempeñó funciones policiales, sino que además revitalizó los fundamentos de la novela criminal. Según Díaz Eterovic, este autor le otorgó una identidad única al relato policial chileno al lograr capturar el “aire de los callejones, las barriadas y los personajes marginados del sistema” (43). Finalmente, se discute la influencia de Luis Sepúlveda en el género policial chileno, junto con reflexiones sobre las contribuciones que realizaron Manuel Vásquez Montalbán (narrador catalán) y Rubem Fonseca (narrador brasileño) a la narrativa criminal.

La segunda parte del texto reseñado lleva por título “El crimen de escribir” (55-96). En estas páginas Díaz Eterovic presenta dos ensayos que abordan diversos aspectos del relato policial chileno. El primero, “Crimen, poder y verdad en la novela criminal chilena” (57 y ss.), explora las distintas etapas que se distinguen en el desarrollo del género policial en la narrativa chilena. Según Díaz Eterovic, el relato criminal transita por tres fases bien definidas: una primera etapa de imitación de modelos ingleses, seguida por una adaptación del género a la idiosincrasia nacional, y, finalmente, una reinstalación del relato policial mediante la novela negra (67). El escritor argumenta que las novelas de esta última etapa se asemejan a la novela social del siglo pasado, ya que ambas comparten el objetivo de “reseñar [...] los conflictos político-sociales” de su época (62).

El siguiente ensayo que se incluye en esta sección se titula “Procesos migratorios en la narrativa criminal chilena” (75 y ss.). Aunque las ideas discutidas por Díaz Eterovic en este trabajo son similares a las del ensayo anterior, el valor de estas páginas radica en el análisis detallado que se ofrece sobre algunas novelas policiales actuales que exploran

los efectos de la migración en la sociedad chilena actual. Este ejercicio exploratorio será del agrado de aquellos lectores que acogen de buena manera las sugerencias literarias³.

El tercer apartado del texto reseñado lleva por título “Heredia, la soledad no es un buen negocio” (97). Estimo que esta sección es la más atractiva de todo el libro reseñado. En estas páginas los lectores encontrarán la única entrevista que ha concedido el inspector Heredia a lo largo de su carrera. Este diálogo ficcional será especialmente apreciado por los seguidores más fieles de Díaz Eterovic, quienes han disfrutado de las más de veinte novelas protagonizadas por este detective privado. Además, se presenta un encuentro ficticio entre Heredia y su colega Pepe Carvalho, el célebre inspector que protagoniza las novelas de Manuel Vázquez Montalbán.

Posteriormente, Díaz Eterovic analiza los diversos soportes en los que el inspector Heredia ha cobrado vida, por ejemplo, en series televisivas, novelas gráficas, documentales, cuentas de Facebook, entre otros formatos (112).

Finalmente, se incluye un “Pequeño manual para escribir novelas negras” (135-9). Este apartado no solo es fascinante desde el punto de vista literario, sino que también se distingue por la prosa ágil que caracteriza la escritura de Díaz Eterovic. Las líneas finales de esta guía capturan magistralmente la ironía que define la narrativa de este autor: “es la realidad, la cabrona realidad la que siempre supera y es más cruel que la ficción” (139).

En suma, *Heredia y otras pistas sobre el policial* es un texto que debiese tener muy buena acogida entre los aficionados al género policial. No obstante, es necesario señalar algunos detalles pendientes en la diagramación del trabajo, aspectos menores pero que podrían mejorarse con facilidad. Se observan algunas palabras incompletas y otras con problemas en su escritura, una dificultad menor pero que marca una diferencia importante al momento de evaluar una publicación. Además, sería útil que el editor incluyese la fecha y lugar en que fueron publicados originalmente textos y columnas que se incluye en este libro, pues esta información podría ser invaluable para los investigadores o estudiantes que exploran con interés académico la obra de Díaz Eterovic. Considero que estas dificultades se pueden remediar con facilidad en futuras reediciones, un asunto que tampoco se debe descuidar en los próximos tomos que se publiquen en la colección Marginalia. A pesar de estas dificultades, no se eclipsan los méritos y el valor literario de *Heredia y otras pistas sobre el policial*.

Pablo Fuentes Retamal
Universidad de Concepción

³ Díaz Eterovic recomienda los siguientes relatos policiales: *Desierto* (2018) de Daniel Plaza, *Ciudad berraca* de Rodrigo Ramos Bañados (2018), *Migrante* de Felipe Reyes (2018), entre otros.



Daniela Escobar. *PASATIEMPOS SOBRENATURALES*. Santiago: Cuadro de Tiza, 2024: 23 pp.

El título de la *plaque* es un cruce entre el poema titulado “pasatiempo” (13) y el primer texto, “Dibujos” (7), que en su segunda estrofa señala “abajo, por suerte, pasan cosas sobrenaturales”. En el poemario el acto de dibujar se relaciona con la capacidad creativa de los sujetos para elaborar mundos a partir de las formas de expresión del arte: un arriba que no puedes controlar, dice el hablante, pero un abajo donde “dibujamos en los vidrios empañados, /perdemos el dibujo y lo intentamos/al día siguiente”. Lo sobrenatural en el acto de creación del dibujo está en la posibilidad de un mundo controlable por nosotros e ilimitado mediante el recurso de la fantasía.

El poema “Pasatiempo” da cuenta de zonas oscuras dentro del dibujo, donde el pasatiempo puede convertirse en una tarea difícil, que puede develarnos lugares internos que permanecen indescifrables para la consciencia, como un túnel, una tumba y un pozo, dice el hablante: “¿nada en ella incomodará? / Falso”. Así, los pasatiempos creativos, que realizamos cuando nos disponemos al ocio, como el dibujo y la pintura, nos permiten una entrada a mundos interiores infinitos, pero donde nuestra capacidad de control es puesta en duda en tanto muestran, sin quererlo, espacios del inconsciente que se mantienen velados a nuestro propio entendimiento, que pueden ser reveladores de escenarios incómodos, incógnitos y salvajes del yo. Así, el pasatiempo, el tiempo del ocio, digamos, que adquiere un propósito mediante la expresión artística del dibujo, pierde su noción de ligereza, de descanso, puesto que permite la liberación de los espacios ocultos que, por un lado, intrigan al propio sujeto y, por otro, lo autoexige en el ejercicio artístico, lo hace perseverar. Este hecho le resta liviandad al proceso al tiempo que lo estimula: “Suspendí la tarea/ y el malestar fue insoportable...Había intercambiado obligaciones por hacer lo que me gusta, / el túnel tenía un lado maravilloso /y otro difícil” (13).

La voz poética en el conjunto de versos parece ser a veces el trazado de impresiones de una niña o, cuando menos, la evoca: “una niña toma un conejo de pintura” (10). El hablante transfigurado en niño nombra los sujetos y objetos a su alrededor con la simpatía propia de la infancia, como ocurre con “el gato malo” y “el gato bueno”: “el gato malo está triste” (12). Nombrar útiles escolares, la clase de educación física, el delantal, la partidura en medio, comer pan lejos del padre en el poema “Coreografía” evocan la consciencia infantil del hablante, con problemáticas que pertenecen al mundo de los niños y sus periodos de formación. Se aprecia también en el énfasis que se pone a la idea de que estamos en una tarea con un objetivo de aprendizaje, como ocurre en los versos finales

del poema “Afecto”: “Bajo la luna, ni buenos ni malos/ permiten tocar donde duele. /Eso me enseñan”. Lo bueno y lo malo, no los grises, es una forma típica binaria en que se enseña a los niños a calzar en los roles impuestos por la sociedad que habita. El hablante, sin embargo, pone en duda las mismas categorías evocadas.

Los poemas parecieran la memoria de un sueño, como nos indica el poema final “El sueño del sueño”:

En el sueño del sueño /vuelvo a dormir...Los recuerdos son mas emocionantes/
que el presente, por eso no me preocupa/ una vida aburrida...El sueño del sueño
nos previene...Un pájaro enorme inventa una palabra/que solo mi oído puede
entender ... (18).

El sueño es el escenario perfecto para la creación de nuevas realidades, donde la fantasía y los peligros de lo oculto se enlazan. Sobre esto es relevante considerar el concepto de identidad planteado por Zizek, en *El más sublime de los histéricos*¹. Para Zizek la identidad es aquella concebida por la red intersubjetiva (que corresponde a cómo define el mundo social circundante al sujeto), mientras que el sujeto “en sí mismo” es para Zizek una “nada, un vacío sin ninguna consistencia”, pero agrega que el sujeto posee una alternativa a las determinaciones de la red intersubjetiva para poder definirse, que es la fantasía (Zizek, 2011, p.163). Siguiéndolo, podemos decir que únicamente en el sueño los sujetos se acercan al trauma que los afecta, en tanto que en el sueño los sujetos expresan el deseo, aquello que se encuentra reprimido. Lo mismo ocurre con la fantasía, en ésta el sujeto no cumple su deseo, sino que lo constituye como tal: “mediante la fantasía, aprendemos a cómo desear” (2016, p.163)², al tiempo que la fantasía es también una defensa contra el *Otro*, pues permite encubrir la brecha que tenemos con él. El hablante del poemario juega con las nociones conocidas del gusano como podredumbre y la manzana como tentación para crear un hábitat onírico donde se permean los elementos reconocibles y seguros con aquello malicioso que acecha tanto en la vigilia como en el sueño: “El poema del sueño/ crece en el nido del inconsciente, / un árbol donde los gusanos parecen frutos/ y las trampas huelen a manzana” (18).

Lo sobrenatural cumple la función de torcer a los pasatiempos, fuera de las leyes de lo natural. No solo desafía la idea del descanso o del ocio que se encuentra dentro de la noción de pasatiempo, sino que revela un exceso, un salirse de los límites de lo natural. Podemos apreciar esto en el poema “Juegos”, donde los niños del poema beben la tinta del conejo dibujado y luego inventan otro juego “Clavan a un hombre en un volantín. / Crucificado, lo obligan a volar” (10). En estos versos se confunde la fantasía de un juego de niños con el acto cruel de la crucifixión.

¹ Zizek, Slavoj. *El más sublime de los histéricos*. ePub digital, 2011.

² Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México. D.F: Siglo XXI, 2016.

Junto a la idea de una naturaleza excesiva notamos la presencia de animales que son sujetos que intervienen activamente dentro de los poemas, como si rememoraran una fábula de infancia, o los típicos dibujos que los adultos incentivan a dibujar a los niños. Muchos son domésticos, como gallinas, conejos, gatos, perros, pero también hay animales salvajes como grillos, zorros y pumas. En el poema “Santa Ana” lo salvaje se encuentra encerrado al interior de los personajes: “los ojos de mi amiga eran pumas... entraron los felinos a mi pecho/ y cerré por dentro” (11). El puma es el *ello* salvaje, cazado por la niña del poema y encerrado en una jaula, que es su corazón. Esto puede leerse de más de una manera. Por un lado, la niña hablante es un cazador furtivo de lo indomable y, por otro, lo salvaje se encuentra dentro de ella, enjaulado.

El poemario de Escobar nos sumerge en un tiempo diferente, que se rige por elementos que toma de lo cotidiano. No obstante, en estos poemas lo simple parece adquirir una nueva forma, se cifra en un quehacer diferente, excesivo y con sus propias reglas, que solo alcanzamos a sospechar. El hablante nos lleva, como lectores, dentro de sus dibujos y sus sueños, con lógicas que intuimos y lecciones que interpelan y nos abren posibilidades de lectura.

Greta Montero Barra
Universidad de Chile



Valeria de los Ríos. *VIDA ANIMAL. FIGURACIONES NO HUMANAS EN EL CINE, LA LITERATURA Y LA FOTOGRAFÍA*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022: 182 pp.

La reflexión sobre cómo los seres humanos y los animales no humanos entraron en relación en el pasado, sobre cómo esa dupla desigual fue componiendo diversas formas de enlace, mostrando mayor o menor proximidad, adquiere particular relevancia en un presente posthumano, donde, para ponerlo en términos de Rosi Braidotti, encaramos desafíos planetarios en los que estamos metidxs juntxs pero no somos todxs humanos, no somos todxs unx, ni somos lo mismo. Iluminar las formas en que las artes introdujeron una interrogación sobre la vida animal que pudiera desandar los presupuestos culturales organizados sobre la base de la tenencia o no de autonomía o de agencia de los seres vivos, da cuenta de un trabajo intelectual que persigue una ética animal. El libro de Valeria de los Ríos, *Vida animal. Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía* fue escrito en contra de la ingenua actitud fraternal –típicamente dirigida hacia las especies de compañía– con la que se representa, en general, al animal, y también en disconformidad con la mimesis como única forma de producir sentido (171).

La intervención de Valeria de los Ríos se produce en un terreno donde, desde variadas perspectivas, se busca trascender los modelos antropocéntricos y antropocentristas que dominaron el pensamiento occidental hasta nuestros días, y que moldearon nuestras nociones de vida animal y vida humana. Por ello, en la “Introducción”, la autora revisita postulados filosóficos desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XX, pasando por autores canónicos como Aristóteles, San Agustín, Giordano Bruno, Montaigne, Descartes, Derrida, Agamben, y también Donna Haraway, entre más, para componer una genealogía de pensamiento sobre el animal. Asimismo, mapea el “campo de la estética animal” con contribuciones de Maria Esther Maciel, Gabriel Giorgi –cuyos abordajes críticos la autora sigue muy de cerca–, Jens Andermann, Julieta Yelin, Matías Ayala Munita y, en el cine, Jonathan Burt, Anat Pick y Laura McMahon. A lo largo de los ocho capítulos que componen el libro, de los Ríos enlaza la genealogía del pensamiento sobre la vida animal con la cartografía de reflexiones sobre estética y animalidad, produciendo cuestionamientos, hallando ambigüedades y causando interrupciones en una historia filosófica cuyo tronco humanista buscó construir certezas sobre lo que calificamos de “humano”.

Una noción clave del libro es la de figuración, que remite a la vida como pura virtualidad (Deleuze) o pura metamorfosis (Coccia) con la que se pretende echar por tierra cualquier abordaje mimético de la vida animal. La crítica chilena compone un repertorio de materiales estéticos diversos, que incluye textos literarios, películas y fotografías. Si

bien el corpus es de factura mayoritariamente chilena –del cine: Alicia Scherson, Cristián Jiménez, José Luis Torres Leiva, Camilo Becerra, Valeria Sarmiento e Ignacio Agüero; de la literatura: Roberto Bolaño y Alejandro Zambra; y de la fotografía: Sergio Larraín–, el libro analiza artefactos de otras proveniencias también y procura no restringir el abordaje a la cultura latinoamericana. Es así como el capítulo primero inicia la reflexión a partir de tres películas del italiano Pier Paolo Pasolini: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), *Porcile* (1969) y *Uccellacci Uccellini* (1966). En los tres casos, esgrime la autora, el animal es una metáfora que contrapuntea lo humano y, añade, esta demostración de cómo funciona la máquina antropocéntrica sirve para criticarla como construcción cultural (40). Es a raíz de la noción de *zoé* según la define Agamben, y del trasfondo de la reflexión sobre el fascismo en Europa, que de los Ríos detecta que la animalidad en estas películas coincide con la nuda vida, con una vida que no merece la pena ser vivida.

A continuación, en el segundo capítulo, se conjuga el análisis de *Una novelita lumpen* (2002) de Roberto Bolaño con su transposición, el film *Il Futuro* (2012) de Alicia Scherson. El hilo rector es la noción de *zoon politikón* (animal político) de Aristóteles según la cual el hombre es un animal y es político por su capacidad distintiva de organizar la vida en torno a la *polis*. Bajo esta idea, este capítulo explora cómo la presencia animal en lugar de trazar un límite para lo humano, permite ensayar virtualidades de la vida en común (53). En la misma vena, el capítulo tercero, analiza la adaptación cinematográfica de un relato de Alejandro Zambra, “Vida de familia” incluido en el volumen *Mis documentos* (2014). De ambas piezas de los Ríos destaca cómo la presencia animal no siempre es una modulación de la alteridad humana. Al contrario, en un contexto posdictatorial como el que construye el cuento, el gato que allí aparece genera con el humano en palabras de Donna Haraway: una “otredad en conexión”, que en este caso ayuda a desmontar los supuestos culturales de familia tradicional. A pesar de que la animalidad ocupa un lugar marginal en el corpus de este apartado, cobra relevancia ante la lectura de la autora y permite una relectura de sus aspectos políticos, sociales y afectivos.

El abordaje de la fotografía de Sergio Larraín en el capítulo cuarto se inicia con una introducción sustanciosa a la vida y obra del artista chileno. De su trabajo artístico, interesan aquellas fotografías de niños y animales por cuanto exceden la perspectiva “humanista” desde la cual se interpretó su obra, y porque señalan otras formas posibles de comunidad (87), tal como se deja traslucir también en sus cartas, en las cuales reflexiona sobre fotografía y vida. Los animales en sus imágenes –pescados para el consumo humano; perros y gatos callejeros–, y los niños, son retratados mediante una técnica fotográfica que busca coincidir con su línea de mirada. La contigüidad que adquieren niños y animales en el trabajo de Larraín está dada, por un lado, por la vulnerabilidad que los mancomuna y, por el otro, por las formas alternativas de comunidad que forman (90). Echando mano de Esposito, de los Ríos propone que la fotografía como medio expresivo posibilita la devolución de un tipo de mirada, la mirada impersonal –del niño o del animal– que resulta

desestabilizadora de la diferencia rígida entre *bios* y *zoé*, y por lo tanto en una biopolítica afirmativa.

“Ciencia, animal y fantasma” es el capítulo quinto del libro y se ocupa de dos novelas del argentino Roque Larraquy que escarban en el discurso científico-positivista de fines del siglo XIX y principios del XX, así como en las prácticas de experimentación con cuerpos humanos y cuerpos de animales no humanos. Del análisis de *La comemadre* (2010) se desprende que existe una continuidad inadvertida entre la ciencia positivista comienzos del siglo pasado y el bioarte contemporáneo en su búsqueda de insumos corporales para funcionar. Y del análisis de *Informe sobre ectoplasma animal* (2014), bajo la influencia de Giorgi, quien realiza una lectura política de la novela, se obtiene que la materialidad de un cuerpo es siempre animal. El siguiente capítulo indaga la presencia animal en un conjunto de artefactos estéticos latinoamericanos contemporáneos en los cuales el “signo animal” deja de asimilarse a las tradiciones binarias entre naturaleza y cultura (115). Deteniéndose sobre todo en películas, argumenta a favor de la agencia de la potencia afectiva del animal visual (Burt) y destaca, en sus análisis, la vulnerabilidad del animal en la pantalla. A pesar de la cantidad y la diversidad de obras que se analizan aquí, una idea común es que, ante la ausencia de un lenguaje hablado común entre humanos y animales no humanos, la presencia animal se vuelve cada vez menos metafórica (130).

El capítulo séptimo explora el trabajo de montaje cinematográfico de Valeria Sarmiento a partir la función desestabilizadora del animal, ya sea respecto del género como de los límites entre ficción y documental. El capítulo final del libro se enfoca en argumentar sobre la importancia de los nuevos materialismos para pensar la animalidad en el cine. Con un análisis de dos películas chilenas contemporáneas, *El otro día* (2012) de Ignacio Agüero y *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) de José Luis Torres Leiva, vuelve a demostrar cómo se suspenden las distinciones genéricas entre documental y ficción, pero esta vez a partir del contacto entre materialidades humanas y no humanas. Por último, el libro nos deja con un “Epílogo” de autoría múltiple que fundamenta la imposibilidad de un cierre conclusivo. Si bien se insiste con destacar las dos formas básicas de relación entre las artes y los animales –reflexión sobre la alteridad y exploración de otras formas de vida en comunidad–, las palabras finales se permiten desconfiar de la estabilidad de los sentidos que el libro vehiculiza proponiéndolo como un objeto indómito.

Juliana Piña
University of Notre Dame



Edson Faúndez V. *FOLLETÍN CON DESAPARICIONES*. Bogotá: Domingo Atrasado, 2023: 62 pp.

Conjeturo que existen dos imágenes contrapuestas en *Folletín con desapariciones* (Colombia, Domingo Atrasado, 2023), este interesante segundo libro del poeta Edson Faúndez. Por una parte, la de la ceniza y la de la tela vacía. Por la contraparte, la sonrisa, el lugar pequeño y el soplo al corazón. Las cenizas aparecen desde el poema I o la “entrega” I (recordemos el título del texto, *Folletín con desapariciones*, forma genérica que se publica por entregas): “sonrisas/ que se hundirán en el frío/ en la ceniza” (2023: 21).

El sujeto y quien lo acompaña, ya en el poema II sabemos que es una mujer, están en tierra de nadie, cancelados desde las desapariciones hasta el desprecio, tierra de nadie en donde las sonrisas se hunden en las cenizas frías. La presencia de las cenizas es más que abrumadora, es casi desconsoladora y cubre prácticamente todos los poemas; oscurece todas las representaciones: el viento, el cielo, las carreteras, las señas del contrariado, terminando por encoger el corazón. La ceniza está en la carcoma que corrompe desde abajo y se confunde con el viento. La ceniza materialmente es un resto de las cosas, el producto de la destrucción de los muros y cimientos de la casa que describe el poeta: “y caía como siempre la ceniza” (2023: 38), leemos en el poema XII. Además, la ceniza tiene emisarios, como se nos advierte en el poema XXI: “quedaré a la intemperie expuesta a los emisarios del frío y la ceniza” (2023: 53). Tanta insistencia lleva a preguntarme qué pueden significar las cenizas en el libro que presento y la pregunta abre la complejidad semántica del término; no solo de éste, sino de la palabra en general. Pienso que la palabra aislada es como el pez fuera del agua. No respira. La palabra vive por sus relaciones con el intertexto y el contexto. La palabra es un haz de relaciones y tal vez la tarea crítica sea en principio la de fijar esas relaciones y comunicárselas al lector. Sin duda que el intertexto más prestigioso es el relato bíblico. En él, el significado simbólico de la ceniza se ha relacionado siempre con la muerte, la conciencia de la nada, la vanidad de las cosas, la nulidad de las criaturas frente a su creador, el luto, el arrepentimiento. De antemano digo que no se piense que le estoy atribuyendo al texto de Edson Faúndez un sentido religioso. Por favor, no se alarmen, si alguien lo ha hecho. El asunto lo ha explicado, con la seducción que lo caracteriza, Octavio Paz, quien en *Conjunciones y disyunciones* desarrolla la tesis de que la crisis del discurso religioso, dividido en jirones, la produjeron los filósofos de la modernidad. Con una parte de él se quedó la literatura, la parte correspondiente a las imágenes: la figura del poeta, por ejemplo, adquirió en el romanticismo, incluso en las vanguardias, los poderes del profeta y de la divinidad. Hubo excepciones

en el último movimiento, el vanguardista, entre ellas Pessoa, y lo cito porque su figura es importante en el texto de Edson Faúndez. Pessoa dice “yo tantas veces irrefutablemente parásito”; en tanto Huidobro, siguiendo con desparpajo la herencia bíblica, afirma que el “poeta es un pequeño dios”, utilizando los restos del discurso religioso presentes todavía en las conciencias de los lectores. Pessoa frente a Huidobro, tal vez aún pueden saltar chispas si los ponemos en conjunción. La desmitificación del yo en Pessoa, frente a la renovada mitificación que lleva a cabo el poeta chileno. En cuanto a la política, la tesis de Paz se reviste de ironía; propuso que el comité central del Partido Comunista soviético había adquirido la forma de la divina trinidad descendida a la tierra. Con menor ironía yo podría decir que la concepción de hombre nuevo propuesta por el comandante Guevara proviene directamente de las prédicas de San Pablo. Tal vez con este ejemplo quede más claro la manera en que se utilizan, secularizándolas, las imágenes religiosas. El asunto es que la poesía y la política se han servido de las grandes imágenes religiosas para construir sus metáforas y su praxis social, respectivamente. En relación con las cenizas, para Raúl Zurita, quien trabaja con las enormes metáforas del infierno y del paraíso, el poema simbólicamente refiere a las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir, dice Zurita, es preciso quemarse entero. Es ésta una noción sacrificial del acto poético que conjuga la ceniza con la llama. El sujeto que escribe arde como una llama, convirtiéndose en las cenizas del poema. Pero hay otras maneras más reflexivas de poetizar, que no llegan al sacrificio ritual y ésa parece ser la actitud del sujeto que dice “yo” en *Folletín con desapariciones*. Él nos habla de cenizas mundanas, aunque hay en los resquicios del discurso poético restos rituales del discurso bíblico, cuando advertimos que las cenizas caían como siempre del cielo. Pero estas cenizas que vienen desde lo alto no expresan la admonición de Dios, sino que son producidas por las transformaciones letales del mundo que han hecho los hombres. Simbólicamente las cenizas no representan en el texto que presento el luto declarado en los Evangelios, más bien son una amenaza a la sonrisa, a los buenos momentos que gozan el poeta y su compañera. Lo importante es que las cenizas son parte intrínseca de lo podrido y lo abominable. En esta línea me atrevería a decir que *Folletín con desapariciones* está configurado a semejanza de lo que se ha denominado en el discurso de los profetas “miércoles de ceniza”. Enfatizo su carácter mundano, laico si se quiere, que recurre a la plasticidad y no a la devoción de las imágenes religiosas. Me atrevo a decir en este punto que la palabra ceniza, para la conciencia moderna, carga con muchas culpas. No es una palabra amable ni menos inocente. Creo que existen palabras inocentes pronunciadas por los niños y los poetas. Como las palabras no habitan en el vacío, ni caen en él, sino, como dije, son un haz de relaciones, la palabra ceniza se vincula, dentro del marco de la conciencia moderna, con el horror del Holocausto y de Hiroshima. Hay un peligro para quien utiliza una palabra tan culpable y muchos poetas lo saben, aunque algunos, como Pier Paolo Pasolini, se declaren en forma desafiante poeta de las cenizas. Pero Pizarnik acepta que las cenizas “demacran el mundo” o escribe: “afuera hay sol/ yo me visto de cenizas”. Gelman, a su vez, se enfrenta a la idea de que

algunos “dirán palabras o cenizas”. Neruda habla de “cenizas, como mares poblándose, en la sumergida lentitud, en lo informe”.

La palabra ceniza, en resumen, hiere con sus asociaciones. Es una palabra peligrosa, a la que hay que tratar con cuidado. Me sorprende por eso su reiteración consumada en el texto del poeta Faúndez; reiteración que adquiere la forma del ritornelo, en este caso, un ritornelo que toca notas fúnebres y que cancela otras palabras significativas en el libro. El ritornelo traza un territorio desarrollando motivos territoriales y paisajes territoriales. La territorialización que crea el ritornelo en esta poesía corresponde al emblematizado en la tela vacía creada por las desapariciones:

el mapa indicaba
destinos
a flecha y cruz marcados
más allá de las arenas
donde nadie espera todavía

por lo menos hasta que lo convirtieron
sin advertencias
en una tela vacía (2023: 23).

Me permito añadir a esta imagen plástica de la tela vacía que en ella sólo quedan las cenizas. Pero el territorio no está totalmente deshabitado. Se lo impiden algunos motivos territoriales; entre ellos, el más importante es el amor, capaz de construir espacios de resguardo que dejan afuera el ritornelo mortal:

para que guardemos
el lugar al que te invito
un pequeño lugar en el mundo
adonde nunca entrarán

despreocúpate

el frío
la ceniza (2023: 28).

Hay mucho amor en *Folletín con desapariciones*. No una pasión exaltada a todo vuelo, pero profunda y expresada en detalles íntimos, muy cerca de la plasticidad: el taconear de la mujer en las calles, la sonrisa, el lugar pequeño, la canasta con ropa limpia, la mano con el café y el soplo en el corazón: “sopla aquí que hace frío/ esta ceniza encoje el corazón” (2023: 32). El soplo al corazón convoca una nueva relación con otro intertexto, el de “Al bello aparecer de este lucero” de Enrique Lhin, que guarda un verso espléndido: “un soplo al corazón de la edad media”. Por indicios el sujeto que dice “yo”

está en esa edad y ya camina por la vida con un soplo al corazón. Y ese soplo que viene del amor lo protege de las cenizas; lo salva de la muerte, del hastío y de la abominación; lo salva de los palos sufridos por el sujeto, golpes que se vinculan con la soga y el palo mencionados, melancólica y dolorosamente, por César Vallejo en “Piedra negra sobre una piedra blanca”:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
 todos sin que él les haga nada;
 le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
 los días jueves y los huesos húmeros
 la soledad, la lluvia, los caminos... (Vallejo, 1997: 339).

Las cenizas también se relacionan con el movimiento poético que producen las desapariciones de las cosas. Desde los epígrafes del texto están presentes en la cita del poema “La desaparición de una familia” de Juan Luis Martínez:

Esta casa no es grande ni pequeña,
 Pero al menor descuido
 Se borrarán las señales de ruta
 Y de esta vida al fin
 Habrás perdido toda esperanza (Martínez, 1985: s/p).

El texto de Faúndez dialoga abiertamente con el de Martínez en el poema VIII:

Nosotros siempre estuvimos en la casa
 no nos extraviamos por turnos
 como la familia del poema de Martínez
 que nos preocupa todavía (2023: 31).

La diferencia reside en la permanencia y no en el extravío, a pesar de la desaparición de la casa. La resistencia se sostiene en el soplo al corazón que surge desde la amada, en el amor que conserva ese lugar donde vivir: un resto, aunque los muros y cimientos hayan desaparecido, implícitamente transformados en cenizas. La petición a la compañera para soplar en el corazón del poeta se engarza con otras peticiones de salvación casi conmovedoras: “Yo quiero que me abras el corazón/ En un callejón solitario”. El corazón abierto, liberado su latido, podrá hacer regresar “las líneas al mapa”, “los avisos al folletín”, “la dirección de nuestra casa”; se trata de que las cenizas se reúnan y vuelvan a formar el cuerpo de las cosas, que vuelvan a dibujar siluetas perdidas, a restituir el mapa. Se trata de la aparición de una rendija de luz, del calor del corazón que rescata la vida de las cenizas que ensombrecen el paisaje que dibuja el texto. No todo desaparece en el *Folletín*, su conclusión “respira todavía”, escribe el hablante lírico. No todo son desapariciones, la vida

palpita contra las cenizas y el frío. Respira. Como le dice la mujer al sujeto que escribe el poema XIX: “Recuerda para que respire/ Los versos de Pessoa/ Los versos de Pessoa”.

Un fragmento poético de “Poema en línea recta” de Álvaro de Campos (Pessoa) para respirar en esta tarde de octubre en que trazo estas líneas:

No he conocido nunca a nadie que haya sufrido una paliza.
Todos mis amigos han sido campeones en todo.

Y yo, tantas veces cerdo, tantas veces bajo, tantas veces vil,
yo, tantas veces indiscutiblemente parásito,
indiscutiblemente sucio,
yo que tantas veces no he tenido paciencia para ducharme,
yo que tantas veces he sido ridículo, absurdo (2016: 533).

Y el último, del poema “Aniversario”, el que más me toca el corazón:

Hoy ya no cumplo años.
Duro.
Se me añaden días.
Seré viejo cuando lo esté.
Nada más.
¡Qué rabia no haberme traído robado el pasado en un bolsillo!

¡Ese tiempo en que se celebraba el día de mi cumpleaños!... (2016: 465).

Lectores, si han respirado mejor, reciban un abrazo de quien les habla y convoquemos juntos un abrazo para Pessoa esté donde esté. Respiremos.

BIBLIOGRAFÍA

- De Campos, Álvaro (Pessoa). *Obra completa*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
Faúndez V., Edson. *Folletín con desapariciones*. Bogotá: Domingo Atrasado, 2023.
Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.
Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1991.
Vallejo, César. *Obra poética*. Santiago: ALLCA XX, 1997.

Mario Rodríguez Fernández
Universidad de Concepción

Diseño de Portada y Diagramación:
Gráfica LOM

Impresión:
Gráfica LOM. Fono: 228606800

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 25 • DICIEMBRE 2024 • NÚMERO 42

La Dirección

ARTÍCULOS

GILDA WALDMAN M.

LUIS FERNANDO CHUECA

PAULINA DAZA Y DANIEL PLAZA

TATIANA CALDERÓN LE JOLIFF

MALVA MARINA VÁSQUEZ

NICOLÁS ROMÁN

MONTSERRAT PAVEZ

SANDRO PAREDES DÍAZ

DOSIER

CARLOS WALKER

JUAN CRISTÓBAL ROMERO

NIALL BINNS

CARLOS WALKER

ROMINA PISTACCHIO

ANTONIA VIU Y PABLO CONCHA

SEBASTIÁN ASTORGA

JULIO PREMAT

NOTAS

HERNÁN LOYOLA

LIANY VENTO GARCÍA

PAVEL OYARZÚN DÍAZ

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

FELIPE TORO

ENTREVISTAS

CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL

CREACIÓN

CHRISTIAN ANWANDTER

CARLOS COCIÑA

EDSON FAÚNDEZ

SONIA GONZÁLEZ VALDENEGRO

ROSABETTY MUÑOZ

RESEÑAS

EDUARDO BARRAZA

PABLO FUENTES

GRETA MONTERO BARRA

JULIANA PIÑA

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Presentación

Literatura y crispación social en los albores del estallido: apuntes para una reflexión

Archivo, juegos de espejos, *comunalidad* y poesía fuera de sí en *Naciste pintada* de Carmen Berenguer: apuntes para una relectura

“La familia que escogí”: Panorama de representaciones familiares en la narrativa chilena reciente y sus vínculos con la tradición literaria nacional

Corpografías adolescentes en la literatura latinoamericana de migración.

Mitología del sótano y carnavalización de la vanguardia: la figura de César Vallejo en la narrativa de Roberto Bolaño

Narrativa, trabajo y migración en la literatura chilena reciente

Sistematización del pensamiento crítico de Manuel Rojas en torno a la literatura chilena

María Ruiz Martínez: una maulina detrás de la revista *Voces* (1935)

DOSIER

“APROXIMACIONES A LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA DEL SIGLO XX”

(coordinado por Carlos Walker)

Presentación dossier

Orígenes de la cueca literaria.

Treinta años de antologías poéticas en Chile (1944-1973)

Escenas de la crítica literaria chilena en los años cincuenta (prensa, ensayo, antología, cuento)

Voces críticas: de la fantasmagoría de la excepción a la trabajadora de la cultura. El proceso de ingreso de escrituras hechas por mujeres al campo de la crítica y los estudios literarios en el Chile del siglo XX

El editor-crítico: los homenajes a Chile de Enrique Espinoza y Joaquín García Monge

Sentido de la belleza, sentido de la expresión. La literatura chilena de la década del 50 a partir del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún

Álvaro Bisama y las historias literarias de la literatura

Los veinte poemas de Neruda cumplieron 100 años en junio 2024. Génesis de un libro

¿La piedra que antes toqué? Un rizoma al interior de “Alturas de Macchu Picchu”.

Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres

Tiempo poshumano y tiempo histórico. El retorno de los pobladores en la subjetividad mapuche del siglo XXI de Jaime Huenún

Leyendo *Perfiles*, una selección de ensayos de Alfredo Jocelyn-Holt.

“Me fueron dadas las palabras/ como volcán que arde y sangra”: Una conversación con machi Adriana Pinda

No es el desierto

Poemas

Inéditos.

Cuentos

El pulso de la sombra

Cristian Vidal. *Matanzas fundacionales. Huelgas y masacres obreras en la novela histórica hispanoamericana*

Ramón Díaz Eterovic. *Heredía y otras pistas sobre el policial*

Daniela Escobar. *Pasatiempos sobrenaturales*

Valeria de los Ríos. *Vida animal. Figuras no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*

Edson Faúndez V. *Folletería con desapariciones*