

EL ARCHIVO COMO MANIFESTACIÓN DE UNA POÉTICA DE
AUTOR EN LA *COLECCIÓN BUTAMALÓN* (ARCHIVO EDUARDO
LABARCA - CELICH)

Lina Barrero
Universidad Diego Portales
CELICH
lina.barrero@mail.udp.cl

INTRODUCCIÓN

En una entrevista realizada en 1996 por el chileno Miguel Labarca, el escritor y periodista Gabriel García Márquez se refería a la implicancia del cuerpo en el oficio de escribir: “Cuando terminaba un libro pasaba un tiempo sin escribir y tenía que volver a aprender a hacerlo. El brazo se enfría. Hay un proceso de reaprendizaje para volver a lograr ese calor que se produce al escribir” (4). La tarea de la escritura implica una experiencia física, la generación de energía, la fricción de los músculos y las articulaciones de las manos frente a la máquina de escribir, el rigor de hacerse una rutina, acondicionar tiempos, horarios, encontrar el espacio para sentarse, concentrarse y redactar una novela. Continúa, “[d]esde entonces no he dejado ningún día la máquina. Cuando estoy viajando tengo menos rigor, pero tomo notas de mañana. Todo ello indica que el 99 por ciento de transpiración del escritor, del cual se ha hablado tanto, es cierto. Uno por ciento de inspiración y 99 por ciento de transpiración” (4).

Frente al libro publicado, resultado del oficio de escribir que se nos presenta como un volumen concluido, los archivos de creación literaria nos invitan a abrir la mirada hacia los procesos vitales propios del trabajo con las ideas, con las palabras y con el cuerpo. El archivo de arte documenta la práctica, el hacer del artista y hace visible la materialidad de la literatura. Siguiendo a Boris Groys, la documentación de la praxis sitúa y resignifica el lugar del arte señalando su situación y contexto particular, con lo cual se logra “transformar lo artificial en algo vivo y lo repetitivo en algo único” (“Art...” 8). El archivo abre el presente, que sería la obra de arte concluida, hacia otros tiempos, con lo cual activa una conciencia histórica que se interpone a la instantaneidad.

En noviembre de 2020, el escritor y periodista Eduardo Labarca dona al Centro UC de estudios de literatura chilena (CELICH) los materiales que dan cuenta del proceso de investigación, creación y escritura de la novela *Butamalón* (1994). Se trata de 33 cuadernos de trabajo manuscritos con apuntes y anotaciones del escritor, elaborados entre marzo de 1989 y febrero de 1992; más de 2.000 fichas bibliográficas ordenadas por temas de investigación y correspondencia entre el autor, críticos, amigos y editores, manuscritos que documentan el proceso de producción.

El acto de entregar y abrir al público los archivos de creación es manifestación de una concepción de la literatura como espacio de diálogo y de la obra literaria como texto en construcción, es decir, implica una política de visibilización del quehacer artístico. En la *Arqueología del saber* (1969), Michel Foucault pone de manifiesto al archivo en tanto acto político, visibilizando las operaciones que lo institucionalizan. El archivo se organiza bajo la misma lógica de la práctica discursiva. Así, los archivos personales, que narran historias particulares, desestabilizan el discurso monolítico de lo patrimonial, pues al explicitar el procedimiento de creación nos invitan a pensar desde la dimensión material, su arqueología, su praxis e implicaciones políticas.

Los materiales seleccionados por el autor se nos presentan como la costura de la trama, es decir que revelan el procedimiento de construcción aun cuando la organización del archivo implica en sí misma una operación de organización, edición y montaje. Pero más allá de la selección y omisión de documentos u objetos significativos para la creación, el archivo en su conjunto constituye un espacio que invita a ser palpado, interrogado y leído a través de la red intertextual que construye con la novela, como con un sinnúmero de textos, autores y épocas que aparecen allí referenciados. Es un “archivo en juego”, aludiendo a la noción propuesta por Spieker para intervenir críticamente el archivo y pensarlo en relación a la mirada y a la experiencia de quien lo visita: las posibilidades de lectura e intervención “no se imponen desde el exterior sino que emergen del archivo mismo (...). Como el a priori histórico, el archivo de obras de artistas no es ni simplemente una gramática de reglas abstractas ni un depósito de información; más bien es una gramática (un modelo) cuyas reglas se constituyen en sí mismas junto con los principios que ayudan a formular” (26). Es así como esta colección, al proponer una reflexión sobre la creación de la novela, manifiesta la visión de Labarca en torno a la literatura como un medio dinámico.

La donación que hace el autor de sus papeles de creación, constituye una poética de escritura en la que hay una valoración del proceso y de los materiales de trabajo que, dada la temática histórica de la novela, provienen a su vez de los archivos. Para escribir esta novela sobre la conquista de Chile, el autor dedicó varios años de investigación en los que estudió las crónicas y documentos albergados en la Biblioteca Nacional de Chile y en el Archivo de Indias de Sevilla. Además, estableció contacto con comunidades mapuche durante los numerosos viajes que realizó al sur de Chile mientras vivía en Austria, donde trabajaba como traductor de las Naciones Unidas.

La investigación del tema central de la novela, La Guerra de Arauco del siglo XVI, fue realizada durante los años ochenta mientras Labarca estaba exiliado. De hecho, la tarea de recopilar y estudiar material sobre la historia de la conquista, que le tomó años, estuvo motivada por la pregunta sobre la raíz de la represión y el autoritarismo como rasgos constitutivos de la historia de Chile en tanto nación. Es decir que el autor encuentra una conexión entre el origen de la Guerra de Arauco y la dictadura de la cual logra escapar. Cabe recordar que el autor fue un férreo opositor del régimen de Pinochet, rol que asume desde la Unión Soviética a donde llegó en 1974, a través del programa de resistencia *Escucha Chile*, de la Radio Moscú.

*Butamalón*¹ es una novela que indaga la violencia de los procesos de conquista y colonización del continente latinoamericano. Bajo el subtítulo “El origen sangriento de Chile”, se narra la travesía del fraile Barba desde Perú hasta la Araucanía como parte de la misión evangelizadora del siglo XVI. El relato se articula a través de la mirada de un viajero que llega con sed de conquista y a medida que se adentra en la espesura del territorio va quedando inmerso en la cosmovisión mapuche. Esta historia se entrecruza con un relato contemporáneo sobre un traductor que desde una pensión en Santiago trabaja en la traducción de la historia del fraile Barba. En la pensión, el traductor conoce a una joven de origen mapuche que trabaja como empleada y se relaciona con otros personajes, como la dueña de la pensión o el cartero, quienes visibilizan los conflictos de un mundo popular instalado en la ciudad, generando un contrapunto con la guerra por el territorio como un asunto pendiente que conecta las dos historias. El relato que da cuenta del contexto de escritura de la novela, años noventa, nos ofrece una lectura del conflicto social desde un escenario urbano. Mediante las narraciones paralelas el autor propone una visión histórica de diálogo entre su presente -es decir su propia historia- con la revisión del relato tradicional de nación.

Por su parte, la colección de fichas, cuadernos y cartas que sirvieron al autor para el proceso de creación de la obra, son testimonio material de una época pre digital y de un lugar particular de escritura, el exilio. Es así como nos encontramos con un entramado de documentos con anotaciones que nos permiten cartografiar los trayectos del escritor entre Chile y Europa, así como su interés por registrar el detalle de los elementos de la cultura mapuche, a modo de un estudio de observación, en las fichas de lectura. Es decir que junto con la densidad histórica de la novela, dada por la complejidad de sus personajes y la detallada elaboración de la época de la conquista, la factura del archivo nos acerca a un método particular de escritura que evidencia en su minuciosa recopilación de datos la experiencia de trabajo de Labarca como periodista.

¹ La palabra Butamalón es un término creado por el autor y, según él, significa gran levantamiento, en alusión a la rebelión mapuche acontecida a finales del siglo XVI durante la Guerra de Arauco.

CONTEXTO DE ESCRITURA Y MATERIALIDAD DEL ARCHIVO

La narrativa de Eduardo Labarca se caracteriza por la búsqueda del relato histórico a través de una mirada a lo particular. En algunos de sus libros más conocidos, como *Chile al rojo* (1971) y *Salvador Allende: Biografía Sentimental* (2005), el autor busca rescatar hitos fundamentales de la historia de la Unidad Popular a partir de su cercanía al proyecto y a la figura de Salvador Allende, a quien conoció desde niño por la amistad con su padre y luego desde su participación en las juventudes comunistas. Labarca, abogado de profesión, trabajó como periodista del diario *El Siglo*, del partido comunista, y dirigió el noticiero de *Chile Films* antes del Golpe Militar de 1973. El estilo narrativo del autor se emparenta con la crónica en cuanto a la construcción de una mirada atenta. Si bien algunos de sus textos son propiamente periodísticos y otros ficción, todos tienen en común la presencia de un narrador inmerso en el espacio que construye mediante la descripción de lo que ve. En la escritura de Labarca hay una práctica del arte de mirar, señalada por Leila Guerriero como base de la crónica. Es decir su oficio de escritor, está mediado por su experiencia laboral.

La etapa de Labarca como novelista comienza durante su exilio en Europa. Allí se desempeña como periodista *freelance* y traductor de organismos internacionales, primero en París y luego en Viena, donde reside más de veinticinco años. En 1987 publica tres novelas cortas, *El turco Abdala*, *Los muertos de Pedro Contreras* y *Cotán*, en 1990, *Acullá* y en 1994, *Butamalón*. Para esta última, que es la que mayor trascendencia alcanza en el ámbito literario, el autor hizo una investigación histórica que inevitablemente le demandó un trabajo de traducción e interpretación tanto de los manuscritos antiguos como de los conceptos en mapudungun. Así pues, nuevamente hay un encuentro entre el oficio de Labarca y la escritura literaria; entre el traductor y lo que implica la traducción en tanto temática de fondo de la novela, la cual actualiza la lectura de un hecho histórico remoto y a la vez vincula dos universos culturales, el español y el mapuche.

En una entrevista realizada durante el proceso de ordenamiento de los materiales de la Colección Butamalón², Labarca describe cómo consiguió hacer una rutina para la creación de la novela en medio de su trabajo como traductor para el Organismo Internacional de Energía Atómica en Viena. Así, en el día escribía durante estrechos períodos de tiempo que generalmente eran interrumpidos de forma intempestiva por demandas de traducción que surgían de un momento a otro: “Era una especie de neurosis porque yo tenía que traducir sobre los átomos y la energía nuclear, en el

² Entrevista realizada por Mónica Tabilo el 9 de septiembre de 2021 en el marco del proyecto “Desarrollo y puesta en valor de los archivos de escritores CELICH-UC: incorporación, preservación y difusión” financiado por el Fondo de Patrimonio 2021.

día, documentos del inglés, del francés al español e incluso del ruso un tiempo. Y, a veces, ¡paf!, se me venía una idea a la cabeza y me quedaba sin almorzar escribiendo y, de repente, llegaba una secretaria y me traía una traducción que era para 10 minutos después porque estaban reunidos allá... y a mí me daba una especie de patatús”.

En el período de escritura se fue introduciendo en la trama de la novela al punto que se sentía más conectado mental y emocionalmente con la Araucanía que con su entorno más directo: “Como que yo estaba allá en la Araucanía, en un bosque, cabalgando y ¡pum! Ya, yo traducía el asunto y me quedaba escribiendo. En la noche me pasaba también, yo en la noche vivía en la Araucanía, despertaba y estaba en el bosque, yo no estaba en Viena”. Cuenta también en la entrevista que a veces, mientras dormía, aparecían ideas para la novela que iba consignando en las fichas incluso desde su cama y en la oscuridad de la noche, lo cual explica el trazo discontinuo y en ocasiones ilegible de la caligrafía en algunas de las anotaciones.

W 8-8-91 PAULA (mestiza)
 Hija de Juan Jufre
 - Mestiza, bella = delgadez límpida; redondez de
 - Canta, hermosa voz; morura | pómulos
 - Disputa Guacaya - Loustrofua
 - Pelantaro la dona a Loustrofua

Ficha. Serie: Personajes. Labarca Goddard, Eduardo. (8-8-1991). Paula (Mestiza).

<https://archivospatrimoniales.uc.cl//handle/123456789/57794>

W 18-2-90 20 MENQUES de CHICHA
 MALGUES
 - Un menque de chicha = más
 de una arroba. - En la
 fiesta hay + de 20 menques.
 (Antiveris Feliz, 75)
 - Malque = recipiente individual de
 madera, grande
 (Cant. 113)

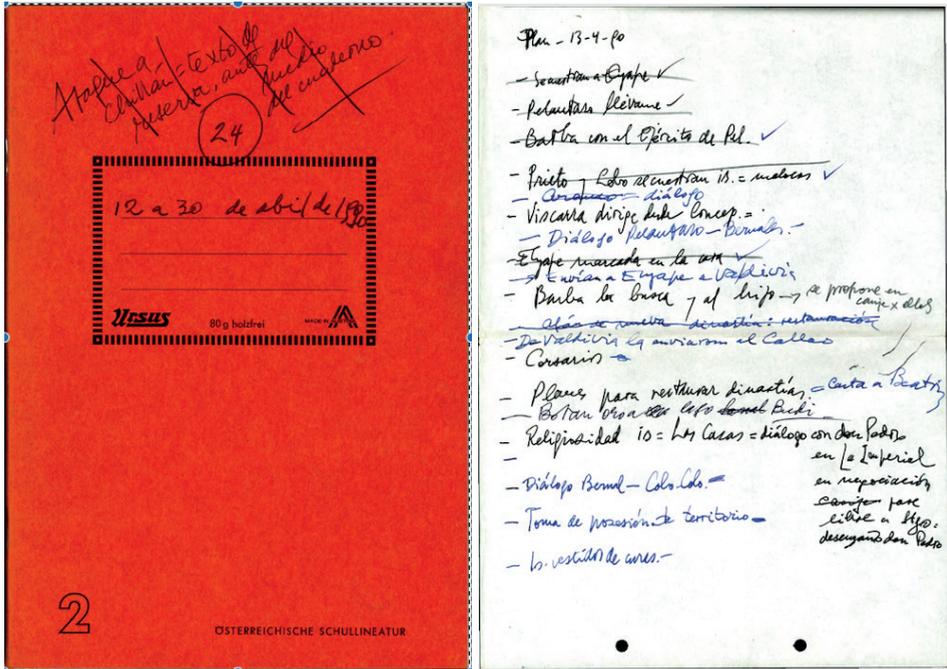
Ficha. Serie: Alimentos Mapuche. Labarca Goddard, Eduardo. (19/2/1990). Menques de

Chicha- Malgues. <https://archivospatrimoniales.uc.cl//handle/123456789/55780>

La ficha, en ese sentido, se convierte en un indicio del método de trabajo, no solo da cuenta del proceso de investigación y creación de la obra sino que aparece como huella del oficio de la escritura. La huella entendida como marca física, como impresión que deja un cuerpo a su paso. Más allá de la legibilidad de sus inscripciones, la materialidad de la ficha entrega un relato de creación. La huella en tanto índice, desde la perspectiva de Benjamin, se presenta como una vía de acceso al momento mismo de la escritura, no para reconstruir el proceso a cabalidad sino para intervenir, es decir, para actualizarlo generando un diálogo a partir de la relación -el contacto- material con los indicios: “La huella es aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás. El aura es aparición de una lejanía, por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente. En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros” (Libro... M16 a, 4).

Los soportes materiales de los recursos del trabajo creativo nos sitúan frente a la dimensión física del proceso de investigación y acumulación de datos, ideas e información implicados en la novela. En cuanto al contenido de las fichas, encontramos tanto anotaciones sueltas sobre ideas como datos puntuales de temas específicos, de hecho para su catalogación están originalmente ordenados según temática. La mayoría aluden a elementos de la cultura mapuche, lo cual nos permite rastrear los intereses, énfasis y proceso de indagación histórica que hizo el autor. Algunas otras fichas, en menor proporción, corresponden al procedimiento propiamente literario, como características de los personajes, palabras a utilizar o situaciones precisas.

Por otra parte, están los cuadernos, en los cuales hay un registro de cómo se fue elaborando la estructura de la novela. Son manuscritos fechados que abordan el período completo de escritura de la novela, de 1989 a 1992, y que dan cuenta tanto de la evolución del proceso creativo, como del detalle de los ritmos, espacios y momentos de escritura. Los cuadernos funcionan como guía de la articulación narrativa y a su vez nos entregan información de los momentos en que esta se fue desarrollando a través de detalles paratextuales como fechas, nombres de ciudades, nombres de cafés, horas y otros indicios, como rayas, márgenes y tachaduras, con lo cual nos asomamos a las interrupciones y fracturas que hacen parte del proceso de creación.



Tapa y primera página de uno de los cuadernos de trabajo.

Serie: Cuadernos. Labarca Goddard, Eduardo. (12-04-1990). Cuaderno 24: Del 12 al 30 de abril de 1990. [Manuscrito]. 123 hojas. <https://archivospatrimoniales.uc.cl///hand-1e/123456789/55225>

En este caso las huellas del cuerpo de quien escribe, quedan marcadas en la discontinuidad de sus trazos sobre el papel. Las tachaduras, las notas y los subrayados se convierten en marcas que nos invitan a pensar en la obra literaria como un texto en proceso, aludiendo a la noción propuesta por la crítica genética con el fin de dar visibilidad a las variantes que se involucran en la gestación de los textos literarios³. Los cuadernos manuscritos adquieren así un lugar relevante en el archivo literario no solo en tanto su valor patrimonial o histórico sino porque redimensionan la obra literaria al evidenciar su carácter dinámico y dialógico.

³ El término crítica genética aparece por primera vez en 1979 en Francia, en una publicación de Luis Hay titulada *Essais de critique génétique*. La crítica genética busca dar valor al patrimonio escrito en la medida en que rescata el lugar de los borradores y los manuscritos, definidos como *antetextos*, que hacen parte del proceso de escritura de las obras literarias.

Finalmente, tenemos la correspondencia, que hace parte a una segunda etapa de entrega de materiales, y la cual documenta un momento posterior a la escritura del texto: la recepción de la novela por parte de amigos y editoriales. A través de cartas, sus cercanos y editores comentan, elogian o critican ciertos aspectos de la obra. Allí podemos dilucidar el circuito cultural de quienes estuvieron relacionados tanto con los momentos de investigación y escritura del texto como quienes eran parte del contexto del autor en su condición de exiliado a fines de los ochenta en Viena.

Hay un tipo de correspondencia propiamente editorial, enviada mayoritariamente vía fax, a través de la cual vemos las tensiones y negociaciones entre el autor y sus editores. Encontramos también cartas en las que Labarca cuenta a sus amigos de los desafíos y reveses de la escritura, les habla de sus dudas sobre algunos apartados del relato, modos de escritura o personajes, impresiones que se mezclan con comentarios personales propios del diálogo epistolar entre amigos. Hay también cartas a personajes específicos que fueron clave en la escritura, como Elvira Paine Meñaco, dirigente de asociación indígena con quien estuvo el autor en la Araucanía; Miguel Sáenz, académico de la Real Academia Española; Rosario Parra del Archivo de Indias de Sevilla o Christian Spalek, sacerdote católico austriaco. Destinatarios y lugares que sitúan al escritor en el vaivén entre Chile y Europa, un constante ir y venir que marcó no solo al autor sino que es uno de los bastiones centrales de la trama, la cuestión de la identidad mestiza. Por otra parte están las cartas de tipo formal, como agradecimientos o constataciones de trámites relacionados con la publicación, como la solicitud de autorización y recibo de pago por el uso de la imagen “El pillán”, una escultura de Tatiana Álamos fotografiada por Gerardo Wolf Pérez.

Las cartas además nos acercan a una forma de contacto predigital en el momento preciso -última década del milenio- antes de la revolución que significó para las comunicaciones la inmediatez que aparecería con la internet. Quizá por ese giro dramático es que el soporte material de la correspondencia se destaca en la colección como indicio de época. La historicidad de las cartas, reforzada por la precisión de los lugares, fechas y destinatarios, las convierte en elementos anacrónicos -memorables- para un observador contemporáneo. El archivo constata un pasado irrecuperable, lo cual suscita una mirada nostálgica, emotiva.

Cabe señalar en este punto la paradoja del “mal de archivo” señalada por Derrida (1997) que conlleva el archivar en tanto acto de memoria. El archivo al ser la huella de un tiempo pasado, es indicio de muerte y de ausencia. El archivo es suplemento que se instala en el centro del olvido, reteniendo restos, indicios de un tiempo pasado y borrando -excluyendo- aquello que no puede ser dicho, consignado, escrito. Visto así, el archivo adquiere un carácter espectral, lo cual nos lleva a pensar en la espectralidad propia del audiovisual y su vínculo con la memoria emotiva, es decir, con el proceso de subjetivación y apropiación de los archivos desde la experiencia singular: el *punctum* que nos interpela.

Dicha forma de acceder al archivo, atravesada por un quiebre con el pasado, restituye al objeto cultural su unicidad, otorgándole valor aurático, dada la experiencia particular de relación con el pasado. El aura en tanto “trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía” (*La obra ...*47) es precisamente un elemento que apunta a la creación de un vínculo personal con la obra de arte. Resulta interesante en ese sentido la digitalización de los materiales que dan cuenta de un pasado irrecuperable y que se instalan en el punto de quiebre entre los archivos y procesos de trabajo manuales y la digitalización de la escritura. Queda así instalada la pregunta para un futuro desarrollo por la experiencia que se genera en el vínculo con los archivos digitales y cómo la singularización de los archivos de creación artística se transforma o adapta a los saltos tecnológicos que tienden a la masificación de la información.

EL TRADUCTOR COMO MEDIADOR Y LA POÉTICA ESCRITURAL

Además de los archivos de creación que nos permiten hacer la génesis de escritura de *Butamalón*, resulta interesante ver cómo la propia novela presenta una polifonía de voces y registros que son a su vez resultado de un extenso trabajo del autor de recopilación de relatos y documentos para la reconstrucción histórica. En un artículo titulado “*Butamalón* y la nueva novela histórica en Chile”, Eduardo Barraza hace un análisis de los elementos que inscriben a la obra en dicho género literario⁴, que mediante recursos como la polifonía y la intertextualidad revisa el relato oficial y con ello las categorías dominantes de nación e historia.

Entre los textos y discursos presentes en la novela, Barraza identifica tanto documentos oficiales y representativos de la época, tales como las *Actas el escribano Diego de Rosales*, *Las cartas de relación de Pedro de Valdivia* o el *Cautiverio feliz*, como relatos propios de la oralidad y la tradición local, elementos que corresponden al trabajo de indagación en la cultura mapuche que hizo el autor a través de sus viajes y estancias a la Araucanía. Contrario a ser homogeneizadas en función de un narrador, dichas fuentes o recursos discursivos se presentan como una polifonía en el texto:

Butamalón no se limita a la enunciación de una sola voz narrativa como configuradora del relato, participan también las voces de otros protagonistas, que al irse mezclando y entrando en diálogo, multiplican puntos de vista y discursos

⁴ La nueva novela histórica es un género que toma fuerza en América Latina durante los años noventa a partir de un creciente interés por problematizar la historia oficial para dar cuenta de sus ausencias y omisiones. Seymour Menton identifica algunas de sus características, que en el caso de *Butamalón*, resultan claves para comprender la visión del autor sobre la literatura, tales como: la ficcionalización de la historia, la metaficción, la intertextualidad, el dialogismo bajtiniano. (*La nueva novela histórica de la América Latina*, 1993).

procedentes de documentos y testimonios legales o eruditos. [...] Así es como se llega a expresar los orígenes y la multiplicidad del presente y a incrementar la conciencia de una historia y de una cultura heterogénea y plural oculta en la escritura oficial de la historia y la literatura nacional” (13).

Es decir que la poética escritural de Labarca que identificamos en el gesto de apertura y difusión de sus papeles de trabajo se ve también reflejada en su interpelación al relato histórico. Hay una correlación entre el dialogismo que aparece mediante las diferentes voces y registros narrativos en la novela y la multiplicidad del archivo de creación, expresada en una variedad de materiales, fuentes, tipos de documentos y procedimientos de trabajo.

El cuestionamiento a la historia oficial implica en sí una revisión a la idea tradicional de archivo, pues es su sustento material: una noción del archivo que se asocia al orden y a la estabilidad. Bajo la mirada de la narrativa oficial, el archivo guarda relación con la monumentalización, es decir, con la “puesta en memoria de una acción heroica” (“monumento”, def.2), el archivo, en ese sentido, implica la determinación de un valor artístico, histórico, arqueológico. Frente a la tradición que fija al archivo como depósito inamovible y cerrado de la memoria de lo archivable (lo memorable), los archivos de creación artística irrumpen como espacios que no sólo disputan un lugar en el campo del saber sino que plantean un cuestionamiento al ordenamiento y a la cultura oficial, interpelan al relato acabado.

Esta poética o concepción del autor sobre el hacer literatura se manifiesta en la novela a través del traductor, un personaje del presente mediante el cual se articula un relato paralelo de interpretación histórica. A través del traductor se ficcionaliza parte importante del trabajo hecho por el autor para esta novela: la investigación histórica y la interpretación de documentos antiguos. Labarca, quien trabajaba como traductor durante la época, presenta la traducción como una forma de re-escritura de la historia que implica una comprensión del otro: otro lenguaje, otro tiempo, otra manera de entender el mundo.

El personaje del traductor es también protagonista en las carpetas de correspondencia del archivo. En las cartas que escribe a sus amigos para consultar por su opinión o contar del estado de escritura de la novela, el tema del traductor y la forma de articularlo con el relato histórico aparece como una preocupación central. Lo mismo sucede en la correspondencia editorial, donde Labarca reafirma al traductor como un personaje que le permite “hacer literatura” y no simplemente un compendio de episodios históricos.

Por medio de este personaje -que Labarca defiende con firmeza ante las críticas de sus primeros editores- el autor plantea el objetivo del texto y se instala en un lugar de enunciación frente a los hechos narrados. Explicita el vínculo entre los hechos violentos de la conquista y el presente de la escritura con el fin de abrir la reflexión

sobre lo que denomina “la prosecución del Butamalón inacabado”, en otras palabras, llama a revisar el origen del conflicto histórico irresuelto:

Si he metido al traductor con todos estos flecos, no ha sido, pues, por un prurito de postmodernidad, ni como gancho anecdótico. Sino por una necesidad de autor imperiosa. Por virtud del traductor, *Butamalón*, es más que una novela sobre las glorias de los héroes y las víctimas que echaron las bases de nuestra nacionalidad. En los ojos, la palabra y la pluma del traductor, la novela se suma a un río torrentoso que corrió en el pasado y a uno, el mismo río, que hoy sigue corriendo, y que correrá quizás hasta cuando en el futuro. (Carta al editor de Pehuén, Viena, 23 de febrero de 1993).

La necesidad de autor a la que se refiere Labarca en su carta al editor indica una apuesta por la creación literaria como acto de reivindicación, como medio que posibilita no sólo la revisión de la historia sino su reescritura. La literatura y su capacidad de crear nuevos mundos, de abrir ventanas, en síntesis una defensa del poder transformador de la imaginación.

El traductor es por lo tanto un personaje que se presenta como un mediador al interpretar los documentos históricos, y a su vez instalar en el texto la poética de escritura del autor. Frente a las posibilidades de apropiación de la historia que entrega la literatura, Michael Rösner propone la noción de utopía para pensar en la producción literaria latinoamericana de la nueva novela histórica como un campo de revisión y apropiación del relato nacional: “Se trata entonces de una idea utópica, de una nueva utopía que no niega la historia. Que no establece América como el paraíso, el país anterior al pecado, la posibilidad de un nuevo comienzo original de la historia. Sino como el reino de una reescritura de la historia a través de su reanimación en la literatura” (74).

Hacia el final de la novela los dos mundos, pasado y presente, campo y ciudad, comienzan a encontrarse más allá de los papeles con los que trabaja el traductor. El personaje comienza a vivir una suerte de reanimación psicológica del pasado al sumirse en la fantasía del relato a tal punto que decide emprender un viaje para ir al encuentro con la historia:

Ahora he de partir: mañana será tarde. He de cumplir la misión que Dios me ha encomendado entre los hombres: asumirla, asumirme. En mis manos está la última posibilidad de reescribir la historia. Debo intentarlo: volver allá, participar en el estallido del reino del ayer. Y después recomponerlo sobre nuevos cimientos para refundar nuestro mundo de hoy (390).

Al modo del misionero español, el narrador contemporáneo emprende camino siguiendo el designio divino para participar del gran levantamiento -el estallido del reino- y refundar el presente. El viaje al pasado como misión que redime al traductor

en tanto le devuelve la pasión y el sentido de su labor, es un llamado a visitar los anaqueles de la memoria. Es decir que el archivo aparece en un nivel temático de la novela como sustento del pasado y a su vez como materialidad que permite la revisión de la historia y su recuperación -reescritura- a través de la práctica literaria.

CONCLUSIONES

Los materiales de creación de la novela *Butamalón* dan cuenta de una poética de la escritura presente tanto en el archivo en juego, como en la novela, toda vez que está compuesta de diversos registros que señalan cruces y diálogos intertextuales. Es decir que hay una coherencia entre el nivel reflexivo que alcanza la novela, la postura interpeladora al relato oficial propia de la nueva novela histórica, y el gesto autoral de apertura y divulgación del archivo personal de los materiales que documentan el proceso creativo.

El autor en ese sentido adquiere relevancia en tanto su función como mediador. Así también, el archivo autoral establece un vínculo entre la biografía del escritor y la obra literaria que permite situar el texto, cartografiar sus trayectos, reconstruir su materialidad más allá del volumen publicado. Siguiendo a Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969), el autor reconsiderado “no como sujeto originador, sino para captar sus funciones, su intervención en el discurso y su sistema de dependencias” (41). En el caso particular de Eduardo Labarca, su historia como periodista y traductor dan sentido al tipo de materiales presentes en el archivo, a su sistema de clasificaciones, a la minuciosidad de sus apuntes, al ordenamiento de las cartas y las anotaciones de todo tipo de datos en las fichas y los cuadernos. En síntesis, hay una correspondencia entre los objetos del archivo y el oficio del escritor que permite dar cuerpo y lugar, es decir, situar la praxis de la escritura.

La visión de Labarca sobre el sentido de la literatura se manifiesta en la novela en el personaje del traductor, una figura que traspasa al plano de la ficción no solo su actividad laboral sino su identificación como mediador. El traductor le permite llevar al texto una conciencia histórica que indaga el pasado el origen del trauma y la violencia que persisten en el presente de la narración. El acto de traducir, por su parte, implica un acercamiento y consideración del otro, es decir propone una reflexión en torno a las posibilidades de encuentro y comprensión de la diferencia.

Por último, es este personaje el que finalmente acerca el relato de la conquista a un lector contemporáneo, visibilizando los lazos que persisten con aquel pasado remoto que permanece atrapado en los libros de historia y los monumentos y dando un rol a las posibilidades de la literatura como práctica revitalizadora de los relatos tradicionales. No es de extrañar entonces la complejidad que supuso para Labarca la incorporación de este personaje, pues justamente cumple el rol de problematizar el registro del pasado remoto y dejar abierta una metaficción en la que se propone a la

creación literaria como última salida posible para dialogar, comprender y re escribir la historia a partir de la inclusión de la multiplicidad de voces, memorias e imaginarios que la componen.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamín, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Edición Akal, 2005.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Barraza, Eduardo. “Eduardo Labarca: *Butamalón* y la nueva novela histórica en Chile”. *Hispanorama*. No.87. (2000): 12-16.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994). Trad. Paco Vidarte. Nápoles: Edición digital de Derrida en castellano. Web. 15 de octubre de 2022
- Elnadi, Bahgat Labarca, Miguel y Adel Rifaat. “Gabriel García Márquez. El oficio de escritor”. *El correo de la UNESCO*. Vol. 49. (1996): 4-7.
- Foucault, Michel. ¿Qué es un autor?. Buenos Aires: Ediciones literales, 2010.
- . *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2001.
- Grésillon, Almuth . “La crítica genética : orígenes y perspectivas”. *Lo que los archivos cuentan*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012: 75-85.
- Groys, Boris. *Art in the Age of Biopolitics. From Artwork to Art Documentation*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- Guerriero, Leila. *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Hay, Louis. “La critique génétique: origines et perspectives”. *Essais de critique génétique*. París: Editions Flammarion, 1979.
- Labarca, Eduardo. *Butamalón*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . Archivo Eduardo Labarca. CELICH UC Y Biblioteca de Humanidades UC. Consultado en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/55076>
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- “Monumento”. Def. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a Consultado en: <https://dle.rae.es> 20 ene 2022
- Rössner, Michael. “De la utopía histórica a la historia utópica: reflexiones sobre la nueva novela histórica como reescritura de textos históricos”. *La novela latinoamericana entre historia y utopía*. Ed. Sonja M. Steckbauer. *Actas del Congreso Romania I*. Jena, 1999: 68-78.
- Spieker, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

